

**ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ**

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ  
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

**Η Ελληνική Κινηματογραφική Παραγωγή: 1942-1990. Πολιτισμικές και  
παραγωγικές μεταβολές**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

**ΧΡΗΣΤΟΣ ΞΕΝΟΣ**

Αθήνα, 2021

*«Το έργο συγχρηματοδοτείται από την Ελλάδα και την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) μέσω του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού, Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση», στο πλαίσιο της Πράξης «Ενίσχυση του ανθρώπινου ερευνητικού δυναμικού μέσω της υλοποίησης διδακτορικής έρευνας» (MIS-5000432), που υλοποιεί το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών (ΙΚΥ)»*



**Επιχειρησιακό Πρόγραμμα  
Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού,  
Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση**  
Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης



## **Τριμελής επιτροπή:**

### **Επιβλέπουσα**

Μάρθα Μιχαηλίδου, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου.

### **Μέλη**

Μαρία Παραδείση, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου.

Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Καθηγητής Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.



Copyright © Χρήστος Ξένος, 2020.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα. Οι απόψεις και τα συμπεράσματα που περιέχονται σε αυτό το έγγραφο εκφράζουν τον συγγραφέα και δεν πρέπει να ερμηνευθεί ότι αντιπροσωπεύουν τις επίσημες θέσεις του Παντείου Πανεπιστημίου Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών.

*Αφιερώνω αυτήν την έρευνα στην οικογένειά μου που με στήριξε σε όλη τη διάρκειά  
της.*

## Συντομογραφίες

ΑΝ: Αναγκαστικός Νόμος.

ΓΚΕ: Γενική Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων.

ΕΕΣ: Εταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών.

ΕΚΚ: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου.

ΕΤΕΚ: Ένωση Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου.

ΕΤΕΚΤ-ΟΤ: Ένωση Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου,

Τηλεόρασης & Οπτικοακουστικών Μέσων.

Ν: Νόμος.

ΝΕΚ: Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος.

ΝΔ: Νομοθετικό Διάταγμα.

ΠΔ: Προεδρικό Διάταγμα.

ΠΕΚ: Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος.

Π.Ε.Κ.: Πανελλήνια Ένωση Κινηματογράφων.

ΠΕΚΚ: Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου.

ΣΕΗ: Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών.

ΣΠΕΚ: Σύνδεσμος Παραγωγών Ελληνικού Κινηματογράφου.

ΣΠΕΚΤ: Σύνδεσμος Παραγωγών Ελληνικού Κινηματογράφου και Τηλεόρασης.

ΣΠΚΤΒ: Σύνδεσμος Ελλήνων Παραγωγών Κινηματογράφου, Τηλεόρασης & Βίντεο.

ΣΕΠΚΤΒ&Π: Σύνδεσμος Ελλήνων Παραγωγών Κινηματογράφου, Τηλεόρασης, Βίντεο & Πολυμέσων.

## Ευχαριστίες

Θερμές ευχαριστίες στους κληρονόμους της Φίνος Φιλμ για την ευγενική παραχώρηση του αρχείου της εταιρείας και την εμπιστοσύνη που μου έδειξαν, και ειδικότερα στον Στάθη Καμβασινό για όλη την σχετική βοήθεια που μου παρείχε.

Επιπλέον, θερμές ευχαριστίες στην Ταινιοθήκη της Ελλάδος, ειδικότερα δε στις Κατερίνα Γεωργίου και Φαίδρα Παπαδοπούλου για την υποστήριξη και παραχώρηση του πολύτιμου υλικού που διαθέτει το ίδρυμα. Θερμές ευχαριστίες στο Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών για την παραχώρηση του αρχείου τους και τη ζεστή τους παρέα (την Αρχοντία Χριστούλη, την Αριάδνη Μιχαηλάρη, την Ήρα Ρόκου, την Κλαίρη Κωτσαδά, τη Λίλα Καφαντάρη και όλο το ΔΣ του σωματείου που μου παραχώρησε το αρχείο και το χρόνο τους).

Επίσης, ευχαριστώ θερμά τον σκηνοθέτη και μέλος του ΔΣ της Εταιρίας Ελλήνων Σκηνοθετών Κώστα Σταματόπουλο για τις σωστές και πολύτιμες συμβουλές του. Επιπλέον, ευχαριστίες στα Σωματεία της Εταιρίας Ελλήνων Σκηνοθετών, του ΣΠΚΤΒ, και της ΕΤΕΚΤ-ΟΤ, και ειδικά στους Χάρη Παπαδόπουλο, Γιώργο Σγουράκη, Γιάννη Σιοροβίγκα, Δημήτρη Ευαγγελόπουλο και τα ΔΣ των σωματείων για την ευγενική παραχώρηση των καταστατικών τους. Ιδιαίτερες ευχαριστίες στον γραμματέα της ΕΤΕΚΤ-ΟΤ Χρήστο Παπαδόπουλο, που συνέβαλε σημαντικά στην έρευνά μου.

Να ευχαριστήσω, επίσης, το Ελληνικό και Λογοτεχνικό Ιστορικό Αρχείο του Μορφωτικού Ιδρύματος της Εθνικής Τράπεζας για την παραχώρηση σχετικών με το θέμα μου αρχείων και ειδικότερα την Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη που βοήθησε πολύτιμα.

Ευχαριστίες και στους υπαλλήλους της Εθνικής Βιβλιοθήκης και της Βιβλιοθήκης της Βουλής που στάθηκαν δίπλα στην προσπάθειά μου, αλλά και το Ίδρυμα Νιάρχος για τα υπέροχα αναγνωστήρια που έγιναν το προσωρινό μου, αλλά καθημερινό γραφείο εργασίας.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες στη Μυρτώ Κονιτσιώτη για την ευγενική παραχώρηση μέρους του αρχείου του παραγωγού Κλέαρχου Κονιτσιώτη, στον Νίκο Περράκη για μέρος του αρχείου του, που ευγενικά μου παραχώρησε, και στον Γιάννη Θέο για την ευγενική παραχώρηση του σεναρίου του Κιέριον. Θερμές ευχαριστίες σε όλους εκείνους που μου παραχώρησαν συνεντεύξεις: Γιώργο Σγουράκη, Γιώργο και Αλέξανδρο

*Σπέντζο, Μυρτώ Κονιτσιώτη, Νίκο Περράκη, Θανάση Αρβανίτη, Γιώργο Πανουσόπουλο, Θανάση Ρεντζή, Αντώνη Καρατζόπουλο, Ζήνο Παναγιωτίδη, Παντελή Βούλγαρη, Νίκο Καβουκίδη, Όμηρο Ευστρατιάδη. Χωρίς αυτούς η κατανόηση του πεδίου του ελληνικού κινηματογράφου από μέρους μου θα ήταν εξαιρετικά ελλιπής.*

*Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω την τριμελή μου επιστημονική επιτροπή για τον πολύτιμο συμβουλευτικό της χαρακτήρα: Χρήστο Δερμεντζόπουλο, Μαρία Παραδείση, ιδιαίτέρως όμως, την καθηγήτρια και επιβλέπουσα αυτής της διατριβής, Μάρθα Μιχαηλίδου, για όλες τις σημαντικές και πολύτιμες συμβουλές της. Χωρίς εκείνη όλο αυτό το εγχείρημα θα ήταν, το λιγότερο, ατελέσφορο.*

*Τέλος, να ευχαριστήσω και τους γονείς μου, Δημήτρη και Ιωάννα, τα αδέρφια μου, Γιώργο και Πέτρο και τους στενούς φίλους για την αμέριστη συμπαράστασή τους: Σταυρούλα, Μαριαλένα, Κυριακή, Μαρία, Γεωργία, Ιωάννη, π.Μιχαήλ, Ιωάννη, Παύλο, Βασίλη, Παναγιώτη, Αντωνία, Παναγιώτη, Κρυσταλλία, Μιχάλη, Δημήτρη, Μαρλέν. Υπήρξαν ψυχικό και συναισθηματικό στήριγμα στο δύσκολο και μοναχικό ταξίδι της έρευνας και ειδικότερα της συγγραφής.*

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πίνακες .....	8
Περίληψη .....	9
Abstract .....	11
<b>1. Εισαγωγή</b> .....	13
<b>2. Θεωρητικό Πλαίσιο</b> .....	16
2.1. Από τον Φορντισμό στον Μεταφορντισμό .....	16
2.2. Φορντισμός και Μεταφορντισμός στη βιομηχανία του κινηματογράφου .....	23
2.2.1. Φορντισμός και στούντιο σίστεμ.....	23
2.2.2. Μεταφορντισμός και το Νέο Χόλιγουντ. ....	39
2.2.2.1. Αποκαθετοποίηση και διαφοροποίηση του προϊόντος. ....	39
2.2.2.2. Η διανομή, η απασχόληση και ο ανεξάρτητος κινηματογράφος. ....	51
2.2.2.3. Κινηματογραφική πολιτική και γεωγραφική ευελιξία. ....	59
2.2.2.4. Οι σύγχρονες εταιρικές δομές της κινηματογραφικής βιομηχανίας. ....	72
2.3. Από την «παραγωγή της κουλτούρας» στην «κουλτούρα της παραγωγής». Επαγγελματικές πρακτικές στην κινηματογραφική παραγωγή .....	78
2.4. Η Έρευνα της Παραγωγής στον Ελληνικό Κινηματογράφο .....	94
<b>3. Μεθοδολογία</b> .....	112
<b>4. Το Θεσμικό Πλαίσιο</b> .....	129
4.1. Η κρατική προπολεμική πολιτική περί κινηματογραφίας .....	129
4.2. Η μεταπολεμική κρατική πολιτική στον κινηματογράφο .....	135
4.2.1. Η μετακατοχική περίοδος.....	135
4.2.2. Η περίοδος της δικτατορίας.....	143
4.2.3. Η περίοδος της μεταπολίτευσης. ....	148
4.3. Η φορολογία .....	158
4.4. Οι συνέπειες της κρατικής λογοκρισίας .....	163
4.4.1. Η μεταπολεμική λογοκρισία.....	163
4.4.2. Οι νέοι κινηματογραφιστές και η λογοκρισία στη μεταπολίτευση: από την περίοδο του Παλιού στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο. ....	173
4.5. Επίσημοι Δρώντες .....	178
4.5.1. Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου και το ίδρυμα Ford .....	178
4.5.2. Φεστιβάλ Κινηματογράφου.....	184
4.5.3. Κινηματογραφικές Λέσχες, Σχολές και η Ταινιοθήκη της Ελλάδος. ....	193

4.5.4. Σωματεία, συνδικαλισμός.....	202
4.6. Ανεπίσημοι Δρώντες.....	212
4.6.1. Πυλωροί, διαμεσολαβητές: Περιοδικά, κριτικοί.....	212
<b>5. Ιδιοκτησία.....</b>	<b>224</b>
5.1. Εταιρικές Δομές.....	224
5.1.1. Κάθετη και οριζόντια ολοκλήρωση: 1942-1972.....	224
5.1.1.1. <i>Το μεταπολεμικό κινηματογραφικό τοπίο.</i> .....	224
5.1.1.2. <i>Οι κύριες πτυχές των εταιρειών της περιόδου ΠΕΚ.</i> .....	230
5.1.2. Κάθετη και οριζόντια ολοκλήρωση: 1972-1990.....	252
5.2. Χρηματοδότηση.....	262
5.2.1. Χρηματοδοτικές πηγές: 1942-1990.....	262
5.2.2. Το κόστος παραγωγής και η συσσώρευση κεφαλαίων.....	278
5.3. Τεχνολογία, υλικοί πόροι, και μέσα παραγωγής.....	282
<b>6. Απασχόληση.....</b>	<b>296</b>
6.1. Εργασία και επαγγελματικές σταδιοδρομίες.....	296
6.1.1. Η μαζική παραγωγή του ΠΕΚ: 1942-1972.....	296
6.1.2. Η περίοδος ΝΕΚ: 1972-1990.....	308
6.2. Η « <i>κουλτούρα της παραγωγής</i> ».....	315
6.2.1. Η μαζική παραγωγή του ΠΕΚ: 1942-1972.....	315
6.2.2. Η περίοδος ΝΕΚ: 1972-1990.....	324
<b>7. Οργάνωση Παραγωγής.....</b>	<b>333</b>
7.1. Τυποποίηση – Από-τυποποίηση.....	333
7.1.1. Η μαζική παραγωγή της περιόδου ΠΕΚ: 1942-1972.....	333
7.1.2. Η περίοδος ΝΕΚ: 1972-1990.....	348
7.2. Το σταρ σύστημα.....	360
<b>8. Διανομή-Εκμετάλλευση.....</b>	<b>377</b>
8.1. Η διανομή και η εκμετάλλευση στο σύστημα μαζικής παραγωγής του ΠΕΚ: 1942-1972.....	377
8.2. Η διανομή και η εκμετάλλευση την περίοδο ΝΕΚ: 1972-1990.....	393
<b>9. Ανακεφαλαίωση-Συμπεράσματα.....</b>	<b>406</b>
<b>Πηγές-Βιβλιογραφία.....</b>	<b>418</b>



## Πίνακες

Πίνακας 1. Συνεντευξιζόμενοι με αλφαβητική σειρά (επώνυμο).....	117
Πίνακας 2. Τεκμήρια αρχείων .....	125

## Περίληψη

Αντικείμενο της διδακτορικής μας διατριβής είναι η ανάλυση, η περιγραφή και ο σχολιασμός της κινηματογραφικής παραγωγής στον ελληνικό κινηματογράφο την περίοδο 1942 έως τα τέλη της δεκαετίας του 1980. Η έρευνά μας θα επικεντρωθεί σε αυτήν την περίοδο και θα αναλύσει την παραγωγική διαδικασία στον χώρο του κινηματογράφου. Για να στοιχειοθετήσει τους πιθανούς παράγοντες που μεταβάλλεται το παραγωγικό μοντέλο σε αυτήν την περίοδο, θα στραφεί στη θεωρία του φορντισμού και του μεταφορντισμού, στην κοινωνιολογική οπτική *παραγωγής της κουλτούρας* που αναπτύσσει ο Peterson (1976), την οπτική του «κόσμου της τέχνης» του Becker (1982), αλλά και τη στροφή προς την *κουλτούρα της παραγωγής* που συστήνει ο Caldwell (2008) και, γενικότερα, οι *σπουδές στην παραγωγή* (production studies) (Mayer, Banks & Caldwell, 2009).

Η ανάλυσή μας, σε όλη τη δομή της διατριβής, ανέπτυξε συστηματικά πτυχές της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής που δεν έχουν έως τώρα αναδειχθεί, όπως η οργάνωσή της, η κουλτούρα της, οι χρηματοδοτικές της πηγές, οι δομές των εταιρικών της σχηματισμών, ο ρόλος της τεχνολογίας, κ.ά., υφαίνοντας ένα πολύπλοκο ιστό στη διάρκεια των ετών που αναπτύσσεται, ενώ το θεσμικό πλαίσιο και οι επίσημοι και ανεπίσημοι δρώντες του κινηματογραφικού χώρου συμπλήρωσαν καθοριστικά το πεδίο. Οι ταινίες αντιμετωπίστηκαν όχι μόνο ως φορείς κουλτούρας, αλλά και ως προϊόντα που κατασκευάζονται και αναδεικνύονται μέσα από συγκεκριμένους τρόπους στις διαφορετικές χρονικές περιόδους με διαφορετικά αποτελέσματα, όταν το παράδειγμα παραγωγής αλλάζει.

Η έρευνα στα αρχεία σημαντικών εταιρειών της περιόδου ΠΕΚ ή στα αρχεία των σκηνοθετών-παραγωγών της περιόδου ΝΕΚ έφερε στο φως, για πρώτη φορά, στοιχεία για τον οργανωτικό έλεγχο των εταιρειών του παρελθόντος ή τη δομή ανεξάρτητων παραγωγών, με κάθε λεπτομέρεια, ενώ οι συνεντεύξεις συντελεστών της παραγωγής της ιστορικής περιόδου που εξετάσαμε, συμπλήρωσε τις οργανωτικές πτυχές και τα δομικά συστατικά, που παρέμειναν αναξιοποίητα γύρω από το κινηματογραφικό τοπίο έως σήμερα. Το φορντικό μοντέλο παραγωγής που ακολούθησαν οι σημαντικότερες εταιρείες της μαζικής παραγωγής, ως επί το πλείστον, και η αλλαγή στις πιο σύγχρονες μορφές παραγωγής, με οριζόντια ενοποίηση και ευέλικτες μορφές διοίκησης των επιχειρήσεων, φανερώνει και τα όρια γύρω από το παραγωγικό μοντέλο ενός λαϊκού κινηματογράφου που αναπτύσσει η

περίοδος ΠΕΚ καθώς και τα χαρακτηριστικά της κατανόησης του σύγχρονου ελληνικού κινηματογραφικού τοπίου.

Επιπλέον, φανερώνει πώς η οργανωτική δομή των παραγωγών είναι ένας ακόμα σημαντικός λόγος παραγωγής αξιόλογων ταινιών, που δεν αφορά το ταλέντο ή μη των εμπλεκόμενων συντελεστών τους. Η διατριβή, πιστεύουμε, ανοίγει ένα νέο τρόπο καταγραφής μιας σημαντικής ιστορικής εποχής του ελληνικού κινηματογράφου, μέσα από τον τρόπο παραγωγής, ξεδιαλώνοντας περαιτέρω την εικόνα των επιτυχημένων εμπορικών ταινιών της περιόδου ΠΕΚ και των καλλιτεχνικών παραγωγών της περιόδου ΝΕΚ. Ανοίγει, ελπίζουμε, τον δρόμο για περισσότερη έρευνα στον τομέα της κινηματογραφικής παραγωγής, που, ίσως, προσφέρει περισσότερες απαντήσεις και στον ιστορικό του κινηματογράφου. Παράλληλα, πιστεύουμε, εγείρει ερωτήματα ως προς τη δομή επιτυχημένων μοντέλων παραγωγής, αλλά και τους όρους που θα μπορούσαμε να οδηγηθούμε σε έναν βιώσιμο σύγχρονο κινηματογράφο. Η συζήτηση γύρω από τους παραγωγικούς μηχανισμούς της κουλτούρας και τις μεταβολές της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής δεν τελειώνει με αυτή τη διατριβή, αλλά, αντιθέτως, πορευτήκαμε με την ελπίδα ότι αποτελεί το σημείο εκκίνησης.

*Λέξεις-κλειδιά: Ελληνικός Κινηματογράφος, φορντισμός, μεταφορντισμός, παραγωγή της κουλτούρας, κουλτούρα της παραγωγής, σπουδές στην παραγωγή.*

## Abstract

The subject of our doctoral dissertation is the analysis, description and commentary of Greek film production in the period from 1942 to the late 1980s. Our research will focus on this period and will analyze the productive process in the field of cinema. To illustrate the possible factors that alter the productive model in this period, we will turn to the theory of Fordism and Post-fordism, the sociological perspective of the production of culture developed by Peterson (1976), the perspective of Becker's "Art World" (1982), but also the shift to the *culture of production* recommended by Caldwell (2008) and production studies (Mayer, Banks & Caldwell, 2009).

Our analysis throughout the dissertation structure has systematically developed aspects of Greek film production that have not so far emerged, such as its organization, its culture, its funding sources, its corporate structures, the role of technology, and so on, weaving a complex web over the years, while the institutional framework and the official and informal actors in the film industry have decisively complete the field. Films have been treated not only as cultural agents, but also as products that are produced and promoted through specific ways in different time periods with different results when the production pattern changes.

Research in the records of major companies in the PEK period or in the records of the directors-producers of the NEK period revealed for the first time data on the organizational control of past companies or the structure of independent producers, in every detail, while production factor interviews of the historical period we examined, complemented the organizational aspects, and the structural components that remained untapped around the film landscape to date. The Fordist model of production followed by most major mass production companies and the change to the most modern forms of production, with horizontal integration and flexible forms of business management also reveals the boundaries surrounding the production model of a popular cinema developed by the PEK period and the features of understanding the contemporary Greek cinema landscape.

It, also, demonstrates how the organizational structure of producers is another important reason for producing valuable films, whether talent or not, of their stakeholders. The dissertation, we believe, opens a new way of recording an important historical era of Greek cinema, through the mode of production, further dissolving the

image of successful commercial films of the PCU era and of the artistic producers of the NEK period. We are hopefully paving the way for more research in the field of cinema production, which may provide more answers in the history of cinema. At the same time, we believe it raises questions about the structure of successful production models, as well as the conditions that could lead to a viable contemporary cinema. The discussion of the production mechanisms of culture and the changes in Greek film production does not end with this dissertation, but, rather, we proceeded in the hope that it is the starting point.

*Keywords: Greek cinema, fordism, post-fordism, production of culture, culture of production, production studies.*

## 1. Εισαγωγή

Αντικείμενο της διδακτορικής μας διατριβής είναι η ανάλυση, η περιγραφή και ο σχολιασμός της κινηματογραφικής παραγωγής στον ελληνικό κινηματογράφο την περίοδο 1942 έως τα τέλη της δεκαετίας του 1980. Η έρευνά μας θα επικεντρωθεί σε αυτήν την περίοδο και θα αναλύσει την παραγωγική διαδικασία στον χώρο του κινηματογράφου. Για να στοιχειοθετήσει τους πιθανούς παράγοντες για τους οποίους μεταβάλλεται το παραγωγικό μοντέλο σε αυτήν την περίοδο, θα στραφεί στη θεωρία του φορντισμού και του μεταφορντισμού, στην κοινωνιολογική οπτική *παραγωγής της κουλτούρας* που αναπτύσσει ο Peterson (1976), την οπτική του «κόσμου της τέχνης» του Becker (1982), αλλά και τη στροφή προς την *κουλτούρα της παραγωγής* που συστήνει ο Caldwell (2008) και, γενικότερα, οι *σπουδές στην παραγωγή* (production studies) (Mayer, Banks & Caldwell, 2009).

Θα αναζητήσουμε τα σημεία μεταβολής της παραγωγικής διαδικασίας του ελληνικού κινηματογράφου, ο οποίος περνά εμπορική κρίση μετά το 1972. Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (ΝΕΚ) που διαδέχεται τον Παλιό (ΠΕΚ), θα φέρει διεθνείς διακρίσεις, αλλά θα συνοδευτεί και από πτώση εισιτηρίων και του όγκου της παραγωγής. Το παραγωγικό μοντέλο αλλάζει, όπως και η αισθητική εικονογραφία του ελληνικού κινηματογράφου. Το κοινό, όμως, δεν ακολουθεί. Στρέφεται σε παρόμοια με του ΠΕΚ εμπορικά ψυχαγωγικά προϊόντα, στην τηλεόραση (Kokkonis, 2012, σ. 44). Η παραγωγή, η διανομή και η εκμετάλλευση της, κατά κύριο λόγο, ανεξάρτητης παραγωγής, που έρχεται μέχρι τα τέλη του '80, και των όποιων εμπορικών παραγωγών, είναι επίσης αχαρτογράφητες.

Τίθεται, όμως, ένα ερώτημα γιατί κάποιος να ασχοληθεί με τον ελληνικό κινηματογράφο και γιατί μέσα απ' αυτήν την οπτική. Όσον αφορά την περίοδο του παλιού ελληνικού και εμπορικού κινηματογράφου (ΠΕΚ), είναι γεγονός πως, παρόλο που δέχθηκε κακή κριτική από συγχρόνους κριτικούς του, σημειώνει μέχρι τις μέρες μας υψηλή τηλεθέαση, με συμμετοχή όλων των ηλικιών, κάθε μορφωτικού επιπέδου (Λεβεντάκος, 2002, σ. 10-11). Η έρευνά μας θα συμπεριλάβει τον τρόπο παραγωγής και αυτής της περιόδου, ως έναν ακόμη παράγοντα επιτυχίας αυτών των ταινιών, που ακολουθεί τα βήματα της φορντικής δομής των αντίστοιχων στούντιο του Χόλιγουντ την περίοδο ΠΕΚ και παράγει αξιόλογα πολιτισμικά προϊόντα. Ο τρόπος παραγωγής θα μας βοηθήσει να ερμηνεύσουμε με ένα διαφορετικό και πρωτότυπο τρόπο το φαινόμενο των επιτυχιών αυτών των ταινιών, έξω από τις συνηθισμένες στιλιστικές ή

ειδολογικές προσεγγίσεις. Άλλωστε, γενικότερα, είναι σημαντική η έρευνα στην παραγωγική διαδικασία, επειδή μας επιτρέπει τη συστηματική ανάλυση των παραγωγικών μηχανισμών της κουλτούρας (Peterson, 1976, σ.669-77). Το ελληνικό σινεμά χωρίς αμφιβολία είναι μείξη πολλών μορφών, φορμών και πολιτισμικών αλληλεπιδράσεων, εκφράζει πολλαπλές ιδεολογίες και ενδιαφέροντα, αλλά ως προϊόν έρχεται σε συγκεκριμένη φόρμα και χρονική στιγμή. Ερευνώντας, λοιπόν, τον ελληνικό κινηματογράφο μπορούμε να τον τοποθετήσουμε σε ένα ευρύτερο συγκριτικό πλαίσιο με άλλους κινηματογράφους (Papadimitriou, 2009, σ.73-4).

Επιπλέον, στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης, είναι έντονο πλέον το ενδιαφέρον για μικρές βιομηχανικές κινηματογραφίες και κινηματογράφους της διασποράς (*diasporic cinemas*) (Stassinopoulou, 2012, σ.140). Οι εθνικές κινηματογραφίες μικρών κρατών της Ανατολικής και Κεντρικής Ευρώπης παρέμειναν έως τις μέρες μας περιθωριοποιημένες, χωρίς να ερευνώνται οι παραγωγικές κοινότητες ή τα συστήματα παραγωγής τους (Szczerpanik & Vonderau, 2013, σ.4). Χρειάζονται, και λείπουν από το ερευνητικό και ακαδημαϊκό πεδίο, νέες μελέτες και νέες προσεγγίσεις (Stassinopoulou, 2012, σ.140). Οι μελέτες για τον κινηματογράφο, εν τω μεταξύ, έχουν ήδη δείξει ότι οι ταινίες δεν είναι μόνο πεδία για ανάλυση της αφήγησης και της αισθητικής τους αλλά και βιομηχανικά προϊόντα, που είναι χρήσιμο να εξετασθούν και μέσα από τις εταιρικές δομές παραγωγής τους, πως, δηλαδή, κατασκευάστηκαν, πως διανέμονται και ποιος τα καταναλώνει, αφού οι δομές παραγωγής επηρεάζουν και τις δομές της αφήγησης και της αισθητικής των ταινιών (Papadimitriou, 2014, σ.14,12). Ιστορικά, καθώς οι δυνάμεις που διαμορφώνουν το προϊόν αλλάζουν, το ίδιο κάνει και το προϊόν της ταινίας (Wyatt, 1994, σ.15), το οποίο είναι και το αποτέλεσμα ενός περίπλοκου πλέγματος οικονομικών, τεχνολογικών και κοινωνικών δυναμικών (Belton, 1998, 228-31). Το ίδιο το προϊόν είναι εξίσου σημαντικό και αναλύοντας την παραγωγική διαδικασία μπορούμε να αποκτήσουμε μία πιο ολοκληρωμένη οπτική για τον κινηματογράφο.

Έτσι, θα προσεγγίσουμε συνολικά τη βιομηχανία του ελληνικού κινηματογράφου, αναλύοντας την παραγωγή της μέσα από το κοινωνικοοικονομικό μοντέλο του φορντισμού, του μεταφορντισμού και τις κοινωνιολογικές προσεγγίσεις των Peterson (1976, 1979, 1982, 2004), Becker (1982) και Caldwell (2008), ένα συνδυασμό μάκρο, μέσο και μικρο-κοινωνιολογικών θεωρητικών παραδειγμάτων. Αυτό θα μας επιτρέψει να προσεγγίσουμε τις ταινίες ως πολιτιστικά προϊόντα, χωρίς να περιοριστούμε στη συνηθισμένη θεωρητική συζήτηση γύρω από την αισθητική

αποτίμησή τους ή τους δημιουργούς τους. Ειδικότερα, θα σταθούμε σε όλα τα πιθανά στοιχεία που φανερώνουν την αλλαγή παραδείγματος στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή. Η έρευνα, σε αυτό το πλαίσιο στην παραγωγή, αναπόφευκτα επεκτείνεται και σε πτυχές της, όπως η καθετοποίηση ή η ευελιξία της, η τυποποίηση ή η διαφοροποίηση των προϊόντων της, οι εταιρικές δομές, η απασχόληση, η διανομή και εκμετάλλευση, οι επαγγελματικές πρακτικές, και γενικότερα, η μαζική παραγωγή της (περίοδος ΠΕΚ) ή η ανεξάρτητη παραγωγή (περίοδος ΝΕΚ). Επιπλέον, σημαντική η εστίαση στην επιρροή και το πλέγμα του θεσμικού πλαισίου (επίσημοι και ανεπίσημοι δρώντες), που σημαίνει πρακτικά το ρόλο των σωματείων, του συνδικαλισμού, της κριτικής, των περιοδικών, των Φεστιβάλ, της λογοκρισίας, των κανονισμών, της φορολογίας κ.ά.

Για να αναλύσουμε τις παραπάνω πτυχές, η διατριβή εξελίσσεται σε οκτώ κεφάλαια, πέραν του πρώτου που αφορά την παρούσα εισαγωγή. Το 2<sup>ο</sup> κεφάλαιο αναλύει τη θεωρητική βάση του φορντισμού/μεταφορντισμού, τις κοινωνιολογικές προσεγγίσεις των Peterson, Becker και Caldwell, την έρευνα της παραγωγής στον ελληνικό κινηματογράφο και τα ερευνητικά ερωτήματα που αναπτύσσονται, ενώ στο 3<sup>ο</sup> κεφάλαιο αναλύεται η μεθοδολογική προσέγγισή μας. Στο 4<sup>ο</sup> κεφάλαιο αναλύεται το θεσμικό πλαίσιο της περιόδου που εξετάζουμε, η κρατική πολιτική για τον κινηματογραφικό χώρο, η φορολογία, οι συνέπειες της λογοκρισίας, ενώ αναλύονται οι επίσημοι (Φεστιβάλ, ΕΚΚ, κινηματογραφικές λέσχες, σχολές, σωματεία, κ.ά.) και ανεπίσημοι (περιοδικά, κριτικοί) δρώντες του χώρου. Στο 5<sup>ο</sup> κεφάλαιο αναλύονται οι εταιρικές δομές, οι τρόποι χρηματοδότησης, το κόστος παραγωγής και η πιθανή συσσώρευση κεφαλαίου, όπως επίσης και ο ρόλος της τεχνολογίας και των υλικών πόρων για την παραγωγή. Στο 6<sup>ο</sup> κεφάλαιο αναλύεται εκτενώς η εργασιακή δομή, όπως αναπτύχθηκε σταδιακά στο κινηματογραφικό πεδίο, ενώ αναλύεται και η κουλτούρα της παραγωγής. Στο 7<sup>ο</sup> κεφάλαιο αναλύεται η οργάνωση της παραγωγής, που αφορά την τυποποίηση ή την από-τυποποίηση της παραγωγής, τη μαζική ή την ανεξάρτητη παραγωγή, καθώς και την ανάπτυξη του σταρ σίστεμ. Στο 8<sup>ο</sup> κεφάλαιο αναπτύσσουμε την εξέλιξη του ρόλου της διανομής και της εκμετάλλευσης, ενώ, τέλος, στο 9<sup>ο</sup> κεφάλαιο, καταλήγουμε ανακεφαλαιώνοντας και αναπτύσσοντας χρήσιμα συμπεράσματα, που ελπίζουμε ότι θα αποτελέσουν την απαρχή θεωρητικών προσεγγίσεων και αναλύσεων αυτού του είδους.



## 2. Θεωρητικό πλαίσιο

### 2.1. Από τον Φορντισμό στον Μεταφορντισμό

Για να καθορίσουμε τον θεωρητικό άξονα που θα κινηθούμε με στόχο να αναδείξουμε τον τρόπο οργάνωσης του κινηματογράφου, αρχικά στο Χόλιγουντ και ύστερα στον ελληνικό κινηματογράφο, θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε παρακάτω τα κύρια σημεία του φορντισμού και της μετάβασής του στον μεταφορντισμό. Πρόκειται για μία θεωρία που ερμηνεύει την καπιταλιστική συσσώρευση, που αποτελεί στοιχείο ουσίας για τον κινηματογράφο, ο οποίος και ακολουθεί τις αρχές της κλασικής πολιτικής οικονομίας και της συσσώρευσης δηλαδή κεφαλαίων, μέσω της αξίας των εμπορευμάτων-ταινιών που διακινεί (χρήση και ανταλλαγή). Έτσι, κοινωνικές σχέσεις και σχέσεις εξουσίας αναπαράγονται μέσω της παραγωγής, διανομής και κατανάλωσης (Κολοβός, 2000, σ.97).

Εγγενής θεσμός σε κάθε καπιταλιστική οικονομική δραστηριότητα παραμένει ο θεσμός της εμπορευματικής παραγωγής, με επιστέγασμα τη λογική της *συσσώρευσης*. Αυτός ο θεσμός είναι ένα ενδημικό χαρακτηριστικό του καπιταλισμού, το οποίο σε διάφορες ιστορικές στιγμές παρουσιάζει αξιοσημείωτες παραλλαγές (Scott, 1992, σ.200). Το *καθεστώς συσσώρευσης* παίρνει μία μορφή κανόνων, συνηθειών, νόμων, που του εξασφαλίζουν την ενότητα της διαδικασίας, με την αλληλουχία συμπεριφορών όλων των ατόμων και των πολιτικοοικονομικών φορέων και με τις συνθήκες παραγωγής και αναπαραγωγής. Η εσωτερικευμένη πλευρά των κανόνων και των κοινωνικών διαδικασιών είναι αυτό που ο Harvey (1990) αποκαλεί «*τρόπο ρύθμισης*» υιοθετώντας την οπτική του Lipietz (1987) (Harvey, 2007, σ. 171-2). Ο Lipietz προσπαθεί να κατανοήσει μέσα από τις έννοιες του *καθεστώτος συσσώρευσης* και του *τρόπου ρύθμισης* τις διάφορες λύσεις που ο καπιταλισμός έχει βρει για τις εσωτερικές του αντιφάσεις κατά τη διάρκεια της ιστορίας του (Lipietz, 1987, σ. 5).

Ο όρος «*τρόπος ρύθμισης*» αναφέρεται σ' ένα σύνολο θεσμικών μορφών, δικτύων και ρητών ή υπόρρητων κανόνων που εγγυώνται την εύρυθμη λειτουργία στην αγορά στο πλαίσιο της συσσώρευσης, φέρνοντας σε αρμονία τις κοινωνικές σχέσεις ανάμεσα σε οικονομικούς δρώντες και κοινωνικές ομάδες (Bonfeld, 1993, σ.56). Παράλληλα έχει τριπλή ιδιότητα: α) αναπαράγει βασικές κοινωνικές σχέσεις μέσα από τον συνδυασμό ιστορικών θεσμικών μορφών, β) στηρίζει και καθοδηγεί το

καθεστώς συσσώρευσης που επικρατεί και γ) εξασφαλίζει τον συνδυασμό «ενός συνόλου αποκεντρωμένων αποφάσεων» (Boyer, 1988, σ.86).

Το καθεστώς συσσώρευσης, όμως, που θα κυριαρχήσει από τη δεκαετία του 1920 έως τη δεκαετία του 1970, είναι το φορντικό μοντέλο, το ηγεμονικό μοντέλο εκβιομηχάνισης, που θα σημάνει τη μαζική παραγωγή πολλών καταναλωτικών αγαθών, όπως τα αυτοκίνητα, και θα στηριχθεί σε οικονομίες κλίμακας, στη γραμμή συναρμολόγησης, στον αυστηρό καταμερισμό της εργασίας, στην τυποποίηση των προϊόντων (Scott, 1992, σ.200-1).

Η χρονολογία που ο φορντισμός εγκαινιάζεται τυπικά είναι το 1914, όταν ο Henry Ford εισάγει την οκτάωρη εργασία και την αμοιβή των πέντε (5) δολαρίων την ημέρα στους εργάτες του. Αυτό που κάνει τον Ford να ξεχωρίζει<sup>1</sup> και αυτό που τελικά διακρίνει τον φορντισμό από τον Τεϋλορισμό<sup>2</sup>, ήταν το όραμά του πίσω από αυτή τη μαζική παραγωγή. Το όραμα αυτό περιλαμβάνει τη μαζική κατανάλωση, μέσα από ένα νέο σύστημα αναπαραγωγής της εργατικής δύναμης, νέες πολιτικές για τον έλεγχο και τη διεύθυνση της εργασίας, μία νέα αισθητική κι ένα συνολικά νέο ορθολογικά σχεδιασμένο είδος μοντερνιστικής λαϊκιστικής δημοκρατικής κοινωνίας (Harvey, 2007, σ.176-7).

Ο Ford εφάρμοσε ένα κάθετα οργανωμένο σύστημα ακολουθώντας ένα προσωποπαγές σύστημα διοίκησης. Εργάτες, εξειδικευμένο προσωπικό, μεσαία στελέχη έπρεπε να προσληφθούν και να τοποθετηθούν σε ένα αυστηρά ιεραρχικό σύστημα. Οι υπόλοιποι κατασκευαστές μιμήθηκαν την πολιτική του Ford. Όλοι οι εργοδότες εν τέλει αναγκάστηκαν να δώσουν χρήματα στους εργάτες της παραγωγής, αμοιβές επιβράβευσης γι' αυτή την εργασιακή διαδικασία του φορντισμού, που ο Gramsci περιέγραψε ως «μονότονη, εξευτελιστική και αποστράγγιση της ζωής» (Thompson 1998). Γενικά, όσο αυτό το καθεστώς εδραιωνόταν, ένας αντίστοιχος τρόπος κοινωνικής ρύθμισης έμπαινε σε λειτουργία (Scott, 1992, σ.200-1).

Όπως σημειώνει ο Jessop (1991), ο φορντισμός είναι ένα γενικό πρότυπο κοινωνικής οργάνωσης (κοινωνικοποίησης) (Societalization). Εδώ περιλαμβάνεται η

---

<sup>1</sup> Κύρια συνεισφορά του Ford και το σήμα κατατεθέν στο σύστημα μαζικής παραγωγής και κατανάλωσης ήταν οι τυποποιημένες διαδικασίες παραγωγής με τη συνεχή κίνηση στη γραμμή συναρμολόγησης του προϊόντος, όπου ο κάθε εργάτης εκτελούσε την ίδια επαναλαμβανόμενη εργασία, με αποτέλεσμα την εντυπωσιακή αύξηση της παραγωγικότητας κατά δέκα φορές και την ταυτόχρονη, επίσης εντυπωσιακή, μείωση των τιμών (Thompson, 1998).

<sup>2</sup> Οι καινοτομίες του Τεϋλορισμού ήταν στην ουσία μέθοδοι μέτρησης της ατομικής επίδοσης των εργατών προς όφελος του εργοδότη, και αποτελούσε μια πειθαρχία σε κανόνες, κίνητρα και ποινές, κάτι που τελικά για τον εργάτη ήταν απάνθρωπες μέθοδοι εντατικοποίησης και εκμετάλλευσης (North, 2000, σ.275).

κατανάλωση τυποποιημένων προϊόντων, που κατακλύζουν τα νοικοκυριά, με παροχές τυποποιημένων, συλλογικών αγαθών και υπηρεσιών από ένα γραφειοκρατικό κράτος. Το κράτος έχει επιπλέον ένα καίριο ρόλο στη διαχείριση των συγκρούσεων μεταξύ κεφαλαίου και εργασίας. Αυτό το επίπεδο βέβαια συνδέεται σαφώς με την άνοδο της κεϋνσιανής οικονομικής διαχείρισης (Amin, 1994, σ.9-10), που καταφέρνει ως επιτεύγματα την πλήρη απασχόληση, την κοινωνική ασφάλιση, την ισότητα στα εισοδήματα. Πολλοί αναφέρονται στο κράτος πρόνοιας ως το φορντικό κράτος (Thompson, 1998).

Αυτό που προκύπτει είναι ότι ο φορντισμός μεταπολεμικά είναι, μάλλον, ένας συνολικός τρόπος ζωής παρά, απλώς, ένα σύστημα μαζικής παραγωγής. Η μαζική παραγωγή, η τυποποίηση προϊόντων, η μαζική κατανάλωση, οδήγησε σ' έναν νέο τρόπο ζωής, μία νέα αισθητική, αυτή του μοντερνισμού, που περιελάμβανε και τη βιομηχανοποίηση της πολιτιστικής παραγωγής και την εμπορευματοποίηση της κουλτούρας (Harvey, 2007, σ.190).

Στην Ελλάδα, μεταπολεμικά, η οικονομία λειτούργησε με όρους «περιφερειακού φορντισμού»<sup>3</sup>, χωρίς να εντάσσεται δηλαδή σ' έναν κεϋνσιανό κύκλο, ενώ η πολιτική λειτούργησε με εμμονές στις ιστορικές ιδεολογικές αντιθέσεις (Κομνηνού, 2001, σ.53-8, 62-3). Γενικότερα, το μεταπολεμικό πρότυπο ανάπτυξης στη χώρα διαφοροποιείται αισθητά από εκείνα των ανεπτυγμένων δυτικών χωρών. Την ίδια περίοδο που αναπτύσσεται το Κράτος Πρόνοιας στη Δύση η Ελλάδα δεν φέρει ικανά χαρακτηριστικά τεϋλορισμού και φορντισμού με τους όρους που η Δύση έχει αναπτύξει. Ειδικότερα, ως προς την οργάνωση της εργασίας, υπάρχει απουσία τεϋλοριστικής οργάνωσης, ενώ διατηρείται η εξειδίκευση στην κατασκευαστική γνώση της βιομηχανικής παραγωγής. Επιπλέον, το κράτος απουσιάζει από τη διαμόρφωση εργασιακών σχέσεων αλλά και από τον τρόπο ρύθμισης του καθεστώτος συσσώρευσης. Η αγορά εργασίας παρουσιάζει ρευστότητα και μέχρι τις αρχές του '80 οι μισθωτοί ήταν μειοψηφία και οι αμοιβές καθηλωμένες μέχρι το 1974 χωρίς να σχετίζονται με το κόστος της ζωής και την παραγωγικότητα. Μεταπολεμικά,

<sup>3</sup> Ο Lipietz (1987) αναλύει εκτενώς το φαινόμενο της μερικής εκβιομηχάνισης του Τρίτου Κόσμου της δεκαετίας του '70, το οποίο και αντιλαμβάνεται ως αποτέλεσμα των διάφορων τρόπων με τους οποίους τα στοιχεία της λογικής του φορντισμού επεκτάθηκαν στην περιφέρεια (Lipietz, 1987, σ.6). Αναπτύσσει τον όρο «περιφερειακός φορντισμός» αναφερόμενος στις «πρόσφατα εκβιομηχανιζόμενες χώρες» της δεκαετίας του '70 (Μεξικό, Βραζιλία, Κορέα, κ.ά.), με μικρό όμως βαθμό ρύθμισης της μισθωτής σχέσης. Έτσι, σε αυτές τις περιφερειακές φορντικές χώρες οι διέξοδοι ήταν κυρίως διεθνείς, εισάγοντας από το Βορρά μηχανήματα και πουλώντας βιομηχανικά προϊόντα και πρώτες ύλες. Τη δεκαετία του '70 οι συνθήκες ήταν ιδανικές για μια τέτοια περιφερειακή λογική του φορντισμού (Λιπιέτς, 1988, σ.47-8).

κυριαρχεί η μικρομεσαία επιχείρηση και στην οικονομική πολιτική η εργασία δεν λαμβάνεται υπόψη ως συστατικό συσσώρευσης του κεφαλαίου. Ο μισθός αντιμετωπίστηκε μόνο ως κόστος και όχι εισόδημα που παράγει πλούτο. Μετά τη δεκαετία του '70 μπορούμε να δούμε κάποια στοιχεία φορντικού τύπου μισθωτών σχέσεων<sup>4</sup> (Ρομπόλης & Χλέτσος, 1999, σ.404-5).

Όμως, ο φορντισμός ήταν μία διεθνής υπόθεση, κι αυτό επειδή η οικονομική άνθηση εξαρτιόταν μακροπρόθεσμα από τη μαζική επέκταση του παγκόσμιου εμπορίου. Επομένως, η διεθνής εξάπλωση του φορντισμού συντελέστηκε μέσα σ' ένα συγκεκριμένο πλαίσιο πολιτικο-οικονομικής και γεωπολιτικής κατάστασης, όπου οι ΗΠΑ είχαν ηγεμονικό ρόλο (Harvey, 2007, σ.191-4). Η καπιταλιστική οικονομία δέχθηκε ρωγμές στα τέλη της δεκαετίας του 1960, με αποτέλεσμα η βεβαιότητα του φορντισμού να εκλείψει μέσα από την κατάρρευση του διεθνούς μακροοικονομικού συντονισμού (Storper, 1994, σ.198). Περάσαμε σε μία οικονομική κρίση που έφερε τις δομικές αλλαγές στην παγκόσμια οικονομία στη δεκαετία του '70 (Valencia, 2000, σ.2). Η κρίση εντάθηκε με τον ανοδικό στασιμοπληθωρισμό<sup>5</sup> και, με την μείωση της βιομηχανικής παραγωγικότητας, την αύξηση της ανεργίας και τις δημόσιες δαπάνες που χρειάστηκαν για να διατηρηθεί το κράτος πρόνοιας, οι οικονομικές παραμορφώσεις ήταν αναπόφευκτες (Scott, 1992, σ.201). Επίσης, πολλές κρίσεις κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970 με επίκεντρο τις ΗΠΑ (φυλετικές εντάσεις, έλλειψη πετρελαίου, οικονομική ύφεση, το σκάνδαλο Watergate, ο χαμένος πόλεμος του Βιετνάμ, η κρίση ομήρων στο Ιράν, η αυξημένη φορολογία) προκάλεσαν μια ένταση κι έναν αυξημένο κοινωνικο-πολιτικό κατακερματισμό (Antonio & Bonanno, 2000, σ.37-8).

Αυτό το πλέγμα κρίσης θα επιφέρει δομικές αλλαγές στην παγκόσμια οικονομία στη δεκαετία του 1970. Η άνοδος του Ρηγκανισμού, του Θατσερισμού και του νεοφιλελευθερισμού την δεκαετία του 1980, επιτάχυνε την αλλαγή προς ένα νέο παράδειγμα για την καπιταλιστική συσσώρευση, το *μεταφορντισμό*. Η συζήτηση για τον μεταφορντισμό, λοιπόν, έχει τις ρίζες του σ' αυτές τις ιστορικές αλλαγές (Antonio & Bonanno, 2000, σ.37-40· Valencia, 2000, σ.2) και ο σημαντικός διαχωρισμός στις

<sup>4</sup> Και στην κοινωνική ασφάλιση, σημαντικό συστατικό του Κράτους Πρόνοιας που αναπτύσσει η Δύση στο φορντικό καθεστώς συσσώρευσης, η Ελλάδα παρουσιάζει ρευστότητα. Οι μισθωτοί αποτελούν μικρό ποσοστό στη χώρα με υψηλό ποσοστό ανασφάλιστων. Ο θεσμός της κοινωνικής ασφάλισης (ΙΚΑ) επεκτάθηκε με εξαιρετικά αργούς ρυθμούς (Ρομπόλης & Χλέτσος, 1999, σ.406-7).

<sup>5</sup> Η οικονομική κάμψη του 1973 επέτεινε την πετρελαϊκή κρίση, δημιούργησε το φαινόμενο του στασιμοπληθωρισμού, δηλαδή στασιμότητα στην παραγωγή προϊόντων, με ταυτόχρονο υψηλό πληθωρισμό τιμών (Harvey, 2007, σ.203).

θεωρητικές συζητήσεις για αυτό το νέο καθεστώς συσσώρευσης που αναδύεται στο τέλος της δεκαετίας του 1970 και τη δεκαετία του 1980, αφορούσε τα χαρακτηριστικά αυτής της αναδύμενης φάσης του καπιταλισμού και το αν αυτά συνιστούσαν «φορντισμό» ή «μετα-φορντισμό» (Antonio & Bonanno, 2000, σ.40).

Στη θεωρητική συζήτηση θα αναπτυχθούν σταδιακά και αντικρουόμενες απόψεις όσον αφορά το κατά πόσο οι αλλαγές γεννούν έναν καλύτερο καπιταλισμό ή έναν αναθεωρημένο καπιταλισμό που περνά σε παρακμή. Ο φορντισμός αναφέρεται στον καπιταλισμό, όχι μόνο ως οικονομικό σύστημα αλλά και ως κοινωνικό-πολιτισμικό καθεστώς, και οι οργανωτικές, κοινωνικο-πολιτιστικές και πολιτικές αλλαγές οδηγούν στις αλλαγές καθεστώτος συσσώρευσης (Antonio & Bonanno, 2000, σ.40-1). Το σύστημα, έτσι, του φορντισμού-κεϋνσιανισμού καταρρέει το 1973 και εγκαινιάζεται μία νέα περίοδος ταχείας αλλαγής, ρευστότητας και αβεβαιότητας. Τα νέα συστήματα παραγωγής και μάρκετινγκ που αναδύονται, χαρακτηρίζονται από ευέλικτες διαδικασίες και αγορές, με σαφή γεωγραφική κινητικότητα, γρήγορες αλλαγές σε καταναλωτικές πρακτικές και μπορούμε να μιλάμε για ένα νέο καθεστώς συσσώρευσης. Η αναζωογόνηση της επιχειρηματικότητας, του νέο-συντηρητισμού, συνδυάστηκε με την πολιτισμική στροφή στον μεταμοντερνισμό και πλέον μιλάμε και για έναν νέο τρόπο ρύθμισης στην πολιτικο-οικονομική ζωή (Harvey, 2007, σ.175).

Για τον Sabel (1994) πλέον οι επιχειρήσεις συνεργάζονται μεταξύ τους με μία οριζόντια ενοποίηση, χωρίς, όμως, να λείπει ο ανταγωνισμός μεταξύ τους για πόρους, τιμές, εργατικό δυναμικό, ευνοϊκές πολιτικές, και ικανοποιημένους μετόχους (Sabel, 1994, σ.110-20· Valencia, 2000, σ.3). Η ευελιξία στη σύγχρονη βιομηχανία είναι απαραίτητη για να ξεπεραστεί η προκύπτουσα διαρθρωτική ανεργία. Με αυτή την οπτική η ευελιξία αφορά την ευελιξία στις αμοιβές και στην κινητικότητα της εργασίας (μετανάστευση εργατών). Παράλληλα όμως, θα σημαίνει και την οργάνωση της εργασίας και την ευελιξία δεξιοτήτων. Αυτό θα οδηγήσει σε δύο τύπους εργατών: τον παλαιό, που είναι ο ανειδίκευτος εργάτης, που υποχρεώνεται σε χαμηλότερες αμοιβές, και το νέο τύπο που βασίζεται σε νέες δεξιότητες, νέα συστήματα διοίκησης, εργασιακών σχέσεων, οργάνωσης της εργασίας (Freeman & Soete, 2000, σ.197-238). Η ευελιξία εξαρτάται από την εξειδίκευση, αλλά η ευέλικτη εξειδίκευση δεν είναι και δεν μπορεί να είναι και η απόλυτη ευελιξία στην παραγωγή (Sabel, 1994, σ.140).

Η ευελιξία και η κινητικότητα επέτρεψαν, τελικά, στην εργοδοσία να πιέσει το εργατικό δυναμικό, και η ανεργία βρέθηκε σε πρωτοφανή υψηλό επίπεδο για τη

μεταπολεμική περίοδο. Η ευέλικτη συσσώρευση φαίνεται να σημαίνει υψηλό επίπεδο «διαρθρωτικής» δομικής ανεργίας με ταχεία καταστροφή και αναδόμηση δεξιοτήτων. Οι υπεργολαβίες πλήθυναν προς την κατεύθυνση προσωρινής και μερικής απασχόλησης (Harvey, 2007, σ.206-9) και τη χρήση εργολαβικής εργασίας. Επιπλέον, οι διοικήσεις των βιομηχανιών μαζικής παραγωγής κατάφεραν να παρακάμψουν κεκτημένα των άλλοτε ισχυρών εργατικών συνδικάτων για τα θέματα των εργασιακών δικαιωμάτων<sup>6</sup> (Scott, 1992, σ.205).

Στο καθεστώς του μεταφορντισμού κυριαρχεί νέος τύπος μισθωτής σχέσης, της ευελιξίας με ακύρωση του νόμου απαγόρευσης απολύσεων, ευέλικτο ωράριο απασχόλησης και αμοιβών. Αυτό θα σημαίνει και διαφοροποίηση και στην κοινωνική ασφάλιση, αφού εκείνη στηρίχθηκε στο φορντικό μοντέλο πλήρους απασχόλησης και όχι της ανεργίας. Στην Ελλάδα δεν μπορούμε να πούμε ότι επικρατούσε πλήρως το μοντέλο ευέλικτης εξειδίκευσης ως τα τέλη του 20<sup>ου</sup> αιώνα, παρόλο που υπάρχουν χαρακτηριστικά προς αυτή την κατεύθυνση, όπως η χρήση υπολογιστοποιημένων και πολλαπλών χρήσεων μηχανών αλλά και η υπεργολαβία ως πρακτική. Πολλές επιχειρήσεις παρέμειναν χωρίς τεχνολογικό εκσυγχρονισμό και, για να γίνουν πιο ανταγωνιστικές, στηρίχθηκαν στη μείωση εργατικού κόστους μέσω της μείωσης μισθών και της κοινωνικής ασφάλισης (Ρομπόλης & Χλέτσος, 1999, σ.411-4).

Για τον Jessop (1994) δεν είναι αυτονόητες οι επιχειρηματικές συμφωνίες που διακρίνει ο Sabel, αλλά η λύση του μεταφορντισμού προκύπτει ως ανάγκη για τη λύση της κρίσης του φορντικού παραδείγματος (Jessop, 1994, σ.258· Valencia, 2000, σ.5). Ο μεταφορντισμός έχει επικριθεί αρκετά ως ενιαίο θεωρητικό μοντέλο της παραγωγής (Dawson & Webb, 1989· Smith, 1989· Thompson, 2003, κ.ά.) που αντλεί το παράδειγμά του από την βιομηχανία για να εξηγήσει ευρύτερα τις κοινωνικές αλλαγές, χωρίς, όμως, να μπορεί να σταθεί απόλυτα στην ποικίλη εμπειρική πραγματικότητα. Επίσης, έχει διατυπωθεί και η άποψη της ριζικής ασυνέχειας μεταξύ των παραδειγμάτων φορντισμού – μεταφορντισμού και της έλλειψης σημαντικών στοιχείων που προδίδουν μια συνέχεια<sup>7</sup> (Vidal, 2013, σ.453). Οι πιο αισιόδοξοι

<sup>6</sup> Μεταπολεμικά, ο συνδικαλισμός έφτασε στο αποκορύφωμά του ως θεσμός, και τα συνδικάτα γενικά συνεργάστηκαν με τη διοίκηση για δικαιώματα των μετόχων στο κεφάλαιο, τον από κοινού έλεγχο της εργασιακής διαδικασίας για υψηλότερους μισθούς και σταθερή απασχόληση. Υπήρξε αυξημένη ευημερία, κοινωνική ασφάλιση και εκπαιδευτικές ευκαιρίες και πολύ αναβαθμισμένο βιοτικό επίπεδο για τους συνδικαλιστές εργαζόμενους, τη μεσαία τάξη και άνω (Antonio & Bonanno, 2000, σ.37).

<sup>7</sup> Υπάρχουν αρκετά σημάδια που δείχνουν ότι υπάρχει συνέχεια στη φορντική εποχή και όχι ρήξη με αυτήν. Κι ενώ οι αμυντικές δαπάνες π.χ. στις ΗΠΑ, ήταν υπεύθυνες στη δεκαετία του 1980 για μεγάλα ελλείμματα, αποτέλεσαν θεμέλιο για την οικονομική ανάπτυξη στον παγκόσμιο καπιταλισμό την ίδια περίοδο, δείχνοντας ότι οι κενσινιανικές πρακτικές είναι πανταχού παρούσες (Harvey, 2007, σ.234).

αναλυτές παραδέχθηκαν ότι οι τεράστιες φορντικές επιχειρήσεις εξακολουθούν να είναι σημαντικές αλλά και σταθερά ανοδικές οι αποκεντρωμένες μεταφορντικές επιχειρήσεις (Antonio & Bonanno, 2000, σ.42). Η αλλαγή προς ένα νέο σύστημα είναι πολύπλοκη, άνιση και είναι δύσκολο να διαπιστωθεί αν αυτό που βιώνουμε σήμερα είναι η εμφάνιση μίας μεταφορντικής κοινωνίας ή μία νέο-φορντική ή μία περίοδος φορντισμού στο τέλος της (Robins, 1989, σ.147).

Περάσαμε σε μία ρευστή περίοδο, με καινοφανείς πειραματισμούς και στο πεδίο βιομηχανικής οργάνωσης, στην πολιτική, στην κοινωνική ζωή (Harvey, 2007, σ.206). Σ' έναν εξιδανικευμένο μεταφορντισμό η χωρική διάσταση κατέχει μία νέα περίοπτη θέση, κι αυτό που αντιλαμβανόμαστε πλέον είναι η μεταφορά ενός κεντρικού χώρου στην οικονομία προς νέες μορφές αποκέντρωσης και διάδοσης. Έτσι, τονίζεται η αυξανόμενη σημασία των τοπικών βιομηχανικών περιοχών και ζωνών (Robins, 1989, σ.148). Πολλές εταιρείες μετεγκαταστάθηκαν στις χώρες του Τρίτου κόσμου, λόγω των χαμηλών ημερομισθίων δημιουργώντας αυτό που ο Lipietz (1987) αποκάλεσε «*περιφερειακό φορντισμό*» (Lipietz, 1987, σ.6' Λιπιέτς, 1988, σ.47-8) (βλ. υποσημ.3).

Οι νέες μορφές οικονομικής παραγωγής και οργάνωσης φέρνουν και μία αλλοίωση στον καπιταλισμό, μ' έναν νέο καταμερισμό της εργασίας σε παγκόσμιο επίπεδο. Προκαλείται μία «*πολιτιστική επανάσταση*», όπως παρατηρεί ο Jameson, ακόμα και στον ίδιο τον τρόπο παραγωγής, κι αυτό επειδή η σύνδεση κουλτούρας και οικονομίας, όπως υποστηρίζει, είναι κύκλος αλληλεπίδρασης και ανατροφοδότησης (Jameson, 1999, σ.19). Η κουλτούρα του μεταμοντερνισμού που αναπτύσσεται στη μεταφορντική εποχή μοιάζει ως ένας μετασχηματισμός κουλτούρας, που μπορεί να ερμηνευθεί καλύτερα ως το σύμπτωμα της κρίσης του σύγχρονου καπιταλισμού της περιόδου 1973-4, που εξέφρασε μία εγγενή αστάθεια στις δομές της καπιταλιστικής *συσσώρευσης* (Heffernan, 2000, σ.13-4). Η «*κουλτούρα*» προκύπτει πλέον, ως ένα αυτοτελές προϊόν και ο μεταμοντερνισμός ως κατανάλωση μίας εμπορευματοποιημένης διαδικασίας (Jameson, 1997, σ.χ).

Παρακάτω θα περάσουμε στην ανάλυση των εννοιών του φορντισμού και του μεταφορντισμού στη βιομηχανία του κινηματογράφου και, ειδικότερα, στο Χόλιγουντ, που αποτελεί ένα κυρίαρχο μοντέλο σύγκρισης και ανάλυσης για την ελληνική περίπτωση, τηρουμένων των αναλογιών.

## 2.2. Φορντισμός και Μεταφορντισμός στη βιομηχανία του κινηματογράφου

### 2.2.1. Φορντισμός και στούντιο σίστεμ

Η διεθνής κινηματογραφική σκηνή κυριαρχείται ιστορικά από το Χόλιγουντ, το οποίο και εκμεταλλεύεται το χάσμα των τιμών και προϋπολογισμών στην παραγωγή των ταινιών του έναντι των διαφόρων εθνικών παραγωγών. Οι Christopherson και Storper (1986, 1987) και ο Storper (1994), υποστήριξαν ότι η βιομηχανία του κινηματογράφου του Χόλιγουντ θα μπορούσε να ληφθεί ως πρότυπο του φορντικού μοντέλου τη χρυσή εποχή του αλλά και πρότυπο μετάβασης προς το μεταφορντικό μοντέλο (Storper & Christopherson, 1986 και 1987· Storper, 1994· Wayne, 2003, σ.90-3). Μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα να αναπτύξουμε αυτήν την οπτική, διότι το κοινωνικοοικονομικό μοντέλο του φορντισμού και μεταφορντισμού μας βοηθά να εξηγήσουμε και τα αντίστοιχα φαινόμενα του ελληνικού κινηματογράφου και τις παραγωγικές του μεταβολές.

Η τάση, αρχικά στον αμερικανικό κινηματογράφο (1905-1907), είναι μία γρήγορη εξάπλωση κινηματογραφικών αιθουσών, που ήταν συνήθως μικρές αποθήκες με λιγότερο από 200 καθίσματα και η είσοδος στοίχιζε συνήθως ένα νίκελ (5 σεντς), γι' αυτό και προέκυψε ο διαδεδομένος όρος nickelodeon (Aronson, 2008· Thompson & Bordwell, 2011, σ.37· Welling, 2007). Έως το 1917 είχαν δημιουργηθεί εταιρείες που έπαιζαν σημαντικό ρόλο, όπως η Warner Bros, η Fox Film Corporation, η 20th Century Fox, η MGM (Metro, Goldwyn και Mayer)<sup>8</sup> (Thompson & Bordwell, 2011, σ.68).

Σύμφωνα με τον Storper (1994), το αρχικό στάδιο της βιομηχανίας αυτής στήθηκε στα πρότυπα της μαζικής παραγωγής του Henry Ford. Μέσα σ' ένα χρόνο από την ίδρυση της Universal για παράδειγμα, είχαν παραχθεί 250 ταινίες, ένας αριθμός ίσος με την παραγωγή μεγάλου μήκους ταινιών ολόκληρης της ετήσιας αμερικανικής κινηματογραφικής παραγωγής σήμερα. Τα στούντιο της Καλιφόρνια παρείχαν πλήρως εξοπλισμένες εγκαταστάσεις για την παραγωγή ταινιών ως τυποποιημένου προϊόντος, ώστε να πουλιούνται ως τεμάχια και όχι στη βάση της ουσίας των ταινιών (Storper, 1994, σ.200-1). Αυτό σήμαινε πως το Χόλιγουντ παρήγαγε ταινίες τη δεκαετία του 1930 με τον ίδιο ρυθμό που η Τζένεραλ Μότορς έβγαζε αυτοκίνητα (Bordwell & Thompson, 2012, σ.34). Καινοτομίες στην εταιρική

<sup>8</sup> Το πρώτο μόνιμο στούντιο στη Νότια Καλιφόρνια κατασκευάστηκε το 1909. Έως το 1919 εγκαταστάθηκαν συνολικά 37 στούντιο στην Καλιφόρνια που παρήγαγαν τότε το 80% των κινηματογραφικών ταινιών στον κόσμο (Hofmann, 2013, σ.11).



δομή της κινηματογραφικής βιομηχανίας του Χόλιγουντ επέφερε ο Thomas Ince, που ενσωμάτωσε όλο το φάσμα της παραγωγής των ταινιών σε ένα μεγάλο εργοστάσιο, το στούντιο. Ο Ince ήταν αυτός που διαχώρισε την «σύλληψη» από την «εκτέλεση» και έστησε το στούντιο, για να παράγει παρτίδες ενός ημι-τυποποιημένου προϊόντος (Storper, 1994, σ.201). Η παραγωγή των κινηματογραφικών ταινιών πλέον θα συμπεριλάβει στοιχεία βιομηχανοποίησης και «συναρμολόγησης», μέσα στους κλειστούς χώρους των στούντιο, που διέθεταν μία μεγάλη ποικιλία κτιρίων και εξοπλισμού (Halsey, Stuart & Co., 1985, σ.201-2).

Η παραγωγική διαδικασία ολοκληρωνόταν τμηματικά από την προ-παραγωγή (επιλογή και προετοιμασία του σεναρίου και θέσεων των γυρισμάτων), την παραγωγή (κατασκευή των σκηνικών [sets] και κινηματογράφιση), και την μετα-παραγωγή (post-production) (επεξεργασία φιλμ, μοντάζ, ήχος). Κάθε ένα από τα τρία αυτά στάδια παραγωγής οργανώθηκε σύμφωνα με τις αρχές της μαζικής παραγωγής (Storper, 1994, σ.201). Τα στούντιο χρησιμοποίησαν τις πιο αποτελεσματικές μεθόδους παραγωγής και μέχρι το 1914 είχαν διαχωρίσει τον ρόλο του σκηνοθέτη από του παραγωγού<sup>9</sup>, ενώ, παράλληλα, εφαρμόστηκε ένας αυστηρός καταμερισμός εργασίας με εξειδικευμένους επαγγελματίες. Έτσι, σε κάθε στούντιο υπήρχαν ξεχωριστά τμήματα σεναρίου με συγγραφείς να δουλεύουν την ανάπτυξη της πλοκής, διαλόγων κ.ά.. Στα γυρίσματα χρησιμοποιούσαν το «συνεχές σενάριο» (continuity script), ένα σενάριο δηλαδή που η δράση αναλύεται με ξεχωριστά αριθμημένα πλάνα. Έτσι, μπορούσε και ο παραγωγός να εκτιμήσει το κόστος της ταινίας (Thompson & Bordwell, 2011, σ.68).

Με το «συνεχές σενάριο» (continuity script) κατακερματιζόταν η ιστορία της κινηματογραφικής ταινίας και αναδιατασσόταν σε μπλοκ σκηνών, ώστε να μπορούν να γυριστούν ταυτόχρονα ή να κινηματογραφούνται οι σκηνές σε μία συνέχεια (Storper, 1994, σ.201), χωρίς τη χρονολογική σειρά που ακολουθούν στην ιστορία. Είναι ένας εξορθολογισμός της εργασιακής διαδικασίας (Storper & Christopherson, 1986, σ.8). Ήδη το 1914 αποτελεί συνήθη συγγραφική πρακτική που δεν διέφερε πολύ από στούντιο σε στούντιο λόγω της τυποποίησης τους (Staiger, 1985α, σ.189), ενώ, όπως όλα τα υπόλοιπα στο σύστημα των στούντιο, υπήρχε καταμερισμός εργασίας για τους σεναριογράφους και τις εξειδικεύσεις τους: κάποιιοι για τη

<sup>9</sup> Αρχικά, και μετά το 1906, τα στούντιο διαχώρισαν δύο βασικούς εργαζόμενους «κλειδιά» για την παραγωγή τους: τον σκηνοθέτη και τον εικονολήπτη (cameraman). Ο πρώτος ανέλαβε πολλές από τις δραστηριότητες στο πλατό, και ο δεύτερος συνέχισε να χειρίζεται τη φωτογραφία του έργου. Πριν από αυτό τον διαχωρισμό ο βασικός υπεύθυνος όλων ήταν ο εικονολήπτης (Staiger, 1985α, σ.174).

συγκρότηση της πλοκής, κάποιοι για τα κωμικά εφέ και άλλοι για το χτένισμα διαλόγων (Balio, 1985α, σ.264). Περίπου το 1913, ένα ξεχωριστό σύνολο συγγραφέων ξαναγράφει όλες τις ιστορίες. Παρόλο που οι εταιρείες προσλάμβαναν διάσημους συγγραφείς, για να συνθέσουν πρωτότυπα σενάρια, μετατρέπονταν σε *σενάρια συνέχειας* από αυτούς τους έμπειρους συγγραφείς-υπαλλήλους. Αυτοί γνώριζαν όχι μόνο τη μορφή συνέχειας και τις στιλιστικές απαιτήσεις των ταινιών αλλά και τις ιδιαιτερότητες των στούντιο, όσον αφορά το κόστος των σκηνικών, των προσωπικοτήτων των σταρ, των σκηνοθετικών και των επιτελικών τομέων κ.ο.κ.. Μια τέτοια τακτική παρείχε στο στούντιο ένα τυποποιημένο σενάριο, του οποίου η μορφή ήταν προσφιλής στον καθένα που εργαζόταν εκεί, γι' αυτό και μπορούσαν να αποδώσουν τις πραγματικές δυνατότητες των εργαστηρίων και του εργατικού δυναμικού των στούντιο (Staiger, 1985α, σ.190).

Το *συνεχές σενάριο* παρείχε την περιγραφή «σκηνής ανά σκηνή» της ταινίας, με τις γωνίες και τις αποστάσεις της κάμερας, τη δράση, διαλόγους αλλά και πρόσθετες πληροφορίες για το συνεργείο παραγωγής<sup>10</sup>. Ήταν στην ουσία ένα ακριβές σχέδιο της ταινίας για όλους τους εργαζόμενους και θα πάρει μία συγκεκριμένη ειδική μορφή, ώστε τα στούντιο να μεγιστοποιήσουν τα κέρδη τους. Επιπλέον, για να είναι ελκυστικό το προϊόν-ταινία στους καταναλωτές έπρεπε να πληροί κάποιους βασικούς κανόνες ποιότητας. Το *σενάριο συνέχειας*, όπως τελικά οργανώθηκε, επέτρεψε στα στούντιο να εξελίξουν το στιλ των ταινιών τους σε μια συγκεκριμένη κατεύθυνση. Με άλλα λόγια, το στιλ των ταινιών του κλασικού Χόλιγουντ συνδέεται στενά με τον συγκεκριμένο φορντικό τρόπο παραγωγής (Staiger, 1985α, σ.173).

Τα μεγάλα στούντιο (major studios) με το μόνιμο προσωπικό σεναριογράφων και τους σχεδιαστές παραγωγής, οργάνωναν τις παραγωγές των τυποποιημένων σεναρίων σε όγκο. Σαν εργοστάσια και αυτά, συγκροτήθηκαν με μία ολιγοπωλιακή εταιρική δομή, που έγινε γνωστή ως το σύστημα των στούντιο (studio system) και

<sup>10</sup> Το *συνεχές σενάριο* απαριθμεί όλους τους εξωτερικούς και εσωτερικούς χώρους μαζί με τα αριθμημένα πλάνα και παρέχει έναν αποτελεσματικό διασταυρωτικό έλεγχο, ώστε να αποτρέπεται χάσιμο χρόνου, άρα και κόστους, στην παραγωγή. Τυπογραφημένα μέρη ανέφεραν τους ρόλους της ιστορίας και με στυλό δίπλα αναγράφονταν τα ονόματα των ηθοποιών στον κάθε ρόλο. Μετά την σύνοψη μιας σελίδας της σκηνής, ξεκινούσε η περιγραφή «πλάνο-πλάνο», με διαδοχική αρίθμηση και συμπεριλάμβανε την ακριβή τοποθεσία του και μια σύντομη περιγραφή σκηνικών, κοστούμιών κ.λπ. Οι αποστάσεις της κάμερας ήταν καθορισμένες, καθώς και τυχόν ασυνήθιστα στοιχεία φωτισμού ή κινηματογράφησης. Οι σκηνές ήταν χωρισμένες σε ξεχωριστά πλάνα και με λεπτομέρεια, ακόμα και τα σημεία τομής τους. Ήταν καθορισμένες όλες οι ενέργειες. Υπήρχαν τυπωμένοι προσωρινό υπότιτλοι, συχνά με κόκκινο μελάνι, και κάθε πλάνο που ολοκληρωνόταν ήταν μαρκαρισμένο με ένα στυλό. Μερικές φορές στο πλάι υπήρχε κι ένας χειρόγραφος αριθμός – (ίσως) το πραγματικό μήκος του φιλμ που ξοδεύτηκε. Επίσης, περιλαμβάνονταν οδηγίες και για το μοντάζ (Staiger, 1985α, σ.190).

καθιερώθηκε στο Χόλιγουντ από τα μέσα της δεκαετίας του 1920 μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1940. Αυτή η περίοδος από πολλούς χαρακτηρίστηκε ως η χρυσή περίοδος του Χόλιγουντ, αφού ο όγκος της παραγωγής επέφερε μία μαζική συγκέντρωση εργατικού δυναμικού, με σταθερή δουλειά για ένα πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα (Storper, 1994, σ.201-3). Σ' αυτό το κλασικό σύστημα παραγωγής των στούντιο, η κάθε εταιρεία διέθετε μεγάλης έκτασης εγκαταστάσεις<sup>11</sup> και οι περισσότεροι εργαζόμενοι απασχολούνται με μακροχρόνια συμβόλαια. Η διοίκηση κατέστρωσε πρόγραμμα παραγωγής με εξουσιοδοτημένους επιβλέποντες που επέλεγαν επιτελείο ηθοποιών, συνεργεία και το εργατικό δυναμικό των στούντιο (Bordwell & Thompson, 2012, σ.33). Στην εταιρεία φορντικού τύπου υπήρχε διαχωρισμός μεταξύ ιδιοκτησίας και καθημερινού ελέγχου και οργάνωσης της παραγωγής, γι' αυτό και προέκυψε η ανάπτυξη των στρωμάτων των διαχειριστών (Wayne, 2003, σ.88). Στην κορυφή της ιεραρχίας ήταν ο διοικητικός διευθυντής (studio chief), ο οποίος, συνήθως, φέρει τον εταιρικό τίτλο του αντιπροέδρου. Κατά κύριο λόγο ασχολείται με τις επιχειρηματικές υποθέσεις, διαπραγματεύεται συμβάσεις με τους σταρ, εξομαλύνει τα εργασιακά προβλήματα, εξασφαλίζει ότι το στούντιο λειτουργεί αποτελεσματικά<sup>12</sup> (Balio, 1985α, σ.263).

Το προσωπικό της παραγωγής και οι σταρ ήταν συγκεντρωμένοι σε ομάδες και επιφορτισμένοι με την παραγωγή ενός όγκου τριάντα ταινιών ανά έτος<sup>13</sup>. Τα στούντιο διέθεταν μεγάλα τμήματα που κατασκεύαζαν τα σκηνικά, τμήμα για τα συστήματα ήχου, εργαστήρια των φιλμ, διαφημιστικό τμήμα και τμήμα διανομής<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Όλες οι εταιρείες έχτισαν νέες εγκαταστάσεις στο Χόλιγουντ στην διάρκεια της δεκαετίας 1910, με μεγάλα σκοτεινά στούντιο, ώστε να ελέγχεται ο φωτισμός, ενώ διέθεταν και μεγάλους εξωτερικούς χώρους, όπου στήνονταν μεγάλα εξωτερικά σκηνικά, που συχνά ήταν τα ίδια σε πολλές ταινίες για λόγους οικονομίας (Thompson & Bordwell, 2011, σ.69).

<sup>12</sup> Ο διοικητικός διευθυντής (studio executive ή studio chief) και ο παραγωγός ήταν και τα «αφεντικά», παίρνοντας μαζί τις δημιουργικές αποφάσεις, όπως το μοντάζ ή το ξαναγύρισμα κάποιων σκηνών μιας ταινίας. Πέραν αυτών των δύο, το μισθωμένο «συνεργείο» (crew) δρούσε σ' ένα πλαίσιο αυστηρά καθορισμένου καταμερισμού εργασίας, συμπεριλαμβανομένου και του σκηνοθέτη. Ο σκηνοθέτης ήταν κι αυτός «ένας υπάλληλος όπως κάθε άλλος» (Κολοβός, 2000, σ.137). Για παράδειγμα ο Irving Thalberg, ως επικεφαλής της παραγωγής στην MGM, είχε δέκα συνεργαζόμενους παραγωγούς, που ο καθένας ήταν εξειδικευμένος σε ορισμένα είδη ταινιών (κωμωδίες, ταινίες δράσης, κ.ά.). Δεν ήταν ανεξάρτητοι όλοι αυτοί αλλά υπάλληλοι και κάτω από τον επικεφαλής της παραγωγής, τις επιθυμίες και ιδέες του οποίου στην ουσία εκτελούσαν (Balio, 1985α, σ.263-4).

<sup>13</sup> Στα μέσα της δεκαετίας του '20 ο όγκος ταινιών μεγάλου μήκους που παράγουν συνολικά τα στούντιο είναι περίπου 750 ταινίες ανά έτος, ενώ το μέσο κόστος τους κυμαίνεται από 25.000 έως 250.000 δολάρια. Τα μεγάλα θεάματα που απαιτούν ιστορικό υπόβαθρο, ακριβά κοστούμια και πολλούς ηθοποιούς, κοστίζουν περίπου ένα εκατομμύριο δολάρια, ίσως και παραπάνω (Halsey, Stuart & Co., 1985, σ.203).

<sup>14</sup> Τα μεγαλύτερα κτήρια των στούντιο διαθέτουν μεγάλα πλατό, τα περισσότερα από αυτά με τόσο μεγάλη έκταση και ύψος ώστε οι εξωτερικές συνθήκες να μπορούν να προσομοιωθούν σε οποιαδήποτε «γωνιά» τους, και έτσι να μπορούν να γυρίζονται πολλές ταινίες ταυτόχρονα. Επιπλέον, υπάρχουν

Το προϊόν μετακινείται από τμήμα σε τμήμα κατ' αναλογία με τη γραμμική συναρμολόγησης. Ως εκ τούτου, η εσωτερική οργάνωση και το τεχνικό κομμάτι της εργασίας σε κάθε φάση της εργασιακής διαδικασίας ήταν παρόμοια με εκείνα της μαζικής παραγωγής, όπου η κατεύθυνση και καταμερισμός της εργασίας ήταν κατευθυντήριες αρχές (Storper, 1994, σ.201-3).

Το μοντέλο της γραμμής συναρμολόγησης επέτρεψε στα στούντιο, στην κλασική τους εποχή, να μπορούν να χρονομετρούν και να κοστολογούν τις πολλές παραγωγές τους, ώστε το εργατικό δυναμικό τους να περνά εύκολα από τη μία ταινία στην άλλη. Όταν π.χ. ένας ξυλουργός τελειώνει την κατασκευή των σκευών μιας ταινίας, προχωρούσε στην επόμενη παραγωγή σαν σε γραμμή. Με το ίδιο βασικό σύστημα δομούνται και όλες οι συνεργασίες των συμβεβλημένων με τα στούντιο. Αυτό το σύστημα όχι μόνο βελτιστοποίησε το εργατικό δυναμικό, αλλά δημιούργησε, επίσης, διακριτά στιλ στούντιο, επειδή οι ίδιοι σκηνογράφοι, κομμωτές, ενδυματολόγοι, οπερατέρ, συγγραφείς, σκηνοθέτες και ηθοποιοί εργάζονταν μαζί σε πολλές ταινίες κάθε χρόνο (Lewis, 2014, σ.188).

Το ανθρώπινο δυναμικό, λοιπόν, διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην παραγωγή ταινιών στα στούντιο, με σημαντικά αριθμητικά μεγέθη. Χαρακτηριστικά, το στούντιο της MGM στα μέσα της δεκαετίας του '20 απασχολεί περίπου 1.600 άτομα. Μόνο εξήντα δύο από αυτά είναι σταρ-ηθοποιοί, ενώ 90 είναι συγγραφείς, 85 σκηνοθέτες και βοηθοί, 55 οπερατέρ. Οι ξυλουργοί, οι ζωγράφοι, οι ηλεκτρολόγοι, οι ενδυματολόγοι και οι βοηθοί τους που απασχολούνται σε αυτήν την επιχείρηση είναι τριψήφιοι σε αριθμό<sup>15</sup> (Halsey, Stuart & Co., 1985, σ.204).

Παράλληλα, το σταρ σύστημα (star system) γίνεται μετά το 1915 σημαντικός παράγοντας διαφήμισης και το εμπορικό σήμα των στούντιο. Το σταρ σύστημα καθόριζε ενίοτε και το είδος των ταινιών, π.χ. ο Chaplin θα έπαιζε μόνο σε κωμωδίες (Delamoire, 2004, σ.72), ενώ το κόστος των σταρ αποτελεί στα μέσα της δεκαετίας του '20 κάτι λιγότερο από το 25% του συνολικού κόστους των ταινιών<sup>16</sup> (Halsey,

---

τεράστιες ηλεκτρικές εγκαταστάσεις, σύγχρονα εργαστήρια, ξυλουργεία αρκετά μεγάλα για να φιλοξενήσουν εκατοντάδες εργαζόμενους, εργοστάσια γλυπτικής και μοντελοποίησης σε εργοστασιακή κλίμακα, γκαρνταρόμπες, μπανγκαλόου που θυμίζουν οικιστικά προάστια, κτήρια διοίκησης κ.λπ. (Halsey, Stuart & Co., 1985, σ.202-3).

<sup>15</sup> Η MGM θα φτάσει να παράγει περίπου σαράντα ταινίες τον χρόνο, χρησιμοποιώντας ένα εργατικό δυναμικό έξι χιλιάδων ατόμων, μελών των είκοσι επτά τμημάτων της (Balio, 1985α, σ.264).

<sup>16</sup> Οι μισθοί για τους σταρ σταδιακά έφθασαν στα ύψη. Στη United Artists, από 100, σε 500, 1.000 δολάρια ανά ηθοποιό, και για τους πιο φημισμένους (Pickford, Chaplin), 10.000 δολάρια την εβδομάδα (Balio, 2009, σ.4-5). Ειδικά η Pickford από 100 δολάρια μισθό το 1909, φτάνει τις 15.000 δολάρια την εβδομάδα το 1917 (Gomery, 1998α, σ.57). Οι ταινίες, επίσης, πριν από τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο

Stuart & Co., 1985, σ.204). Το «μεγάλο αφεντικό» της Paramount θα εμπνευστεί την ανάδειξη του σταρ σίστεμ παρατηρώντας τις προτιμήσεις του κοινού και θα αναδείξει πρώτους σταρ τους Douglas Fairbanks και Mary Pickford<sup>17</sup>. Αυτή η ανάδειξη των σταρ-ηθοποιών θα έρθει σε αντίθεση με το «*director-system*» δηλαδή την παντοκρατορία των σκηνοθετών. Οι χρηματοδότες του Χόλιγουντ μπορούσαν να ελέγξουν ευκολότερα τη σταδιοδρομία των ηθοποιών, που δέσμευαν με μακροχρόνια συμβόλαια, παρά τους σκηνοθέτες που θεωρούσαν απρόβλεπτους και δαπανηρούς<sup>18</sup>. Περίορισαν το πλαίσιο της δουλειάς τους και τους έθεσαν στην ουσία στην υπηρεσία των σταρ. Η εδραίωση του σταρ σίστεμ έφερε και μία πρωτόγνωρη αύξηση των μισθών τους και οι ιδιοτροπίες των σταρ έγιναν πρωτοσέλιδα<sup>19</sup> (Pinel, 2006, σ.268-70).

Το σταρ σίστεμ είναι κρίσιμος παράγοντας για το σύστημα παραγωγής του Χόλιγουντ, γι' αυτό και οι χαρακτήρες που υποδύονται οι σταρ πρέπει να έχουν συνέπεια. Τα στούντιο διαφοροποιούν τις ταινίες-προϊόντα τους με βάση τους σταρ, γι' αυτό και αποκτούν σημασία οι χαρακτήρες που ερμηνεύουν<sup>20</sup>. Η τάση είναι να αποκτούν ισχυρό προφίλ και χαρακτηριστικά γνωρίσματα. Αυτά τα γνωρίσματα του σταρ πρέπει να ταιριάζουν με τον χαρακτήρα της ταινίας, όπως ο Hawks δήλωσε για τον Cary Grant: «*Τα γνωρίσματα του σταρ και του χαρακτήρα τα γνωρίσματα έγιναν*

---

κόστιζαν 10 έως 30 χιλιάδες δολάρια και με την ανάπτυξη του σταρ σίστεμ η δαπάνη εκτοξεύθηκε στις 50 έως 100.000\$, ή και περισσότερο, ανάλογα με το μέγεθος του σταρ (Balio, 2009, σ.5).

<sup>17</sup> Το πρώτο όνομα σταρ-ηθοποιού που κάνει την εμφάνισή του είναι η Florence Lawrence, που γίνεται γνωστή ως «*το κορίτσι της Biograph*». Είναι η πρώτη φορά που υπάρχει μία κατασκευή σταρ. Εδώ έχουμε λοιπόν την περίπτωση, όπου οι κινηματογραφικοί παραγωγοί υποκύπτουν στις απαιτήσεις του κοινού. Τους έδωσαν αυτό που ήθελαν. Συνέβη, δηλαδή, οι σταρ να είναι φαινόμενο της κατανάλωσης αλλά και της παραγωγικής διαδικασίας (οι σταρ δηλαδή ως φαινόμενο της παραγωγής) (Dyer, 1979, σ.9-10).

<sup>18</sup> Τα συμβόλαια που χρησιμοποιούσαν στο στούντιο σίστεμ για τους σταρ είχαν επταετή διάρκεια, αλλά με ανανέωση κάθε εξάμηνο. Το στούντιο κάθε εξάμηνο μπορούσε να ακυρώσει το συμβόλαιο του ηθοποιού, που κρινόταν βάσει του box-office, αλλά το αντίθετο δεν επιτρεπόταν. Ο σταρ σε αυτό το διάστημα δε μπορούσε να διαπραγματευτεί την αμοιβή του, να δουλέψει αλλού, να σταματήσει ή να παραιτηθεί. Το συμβόλαιο, όμως, όριζε και την εικόνα του σταρ, αφού δίνει στον παραγωγό το δικαίωμα να ορίζει τους ρόλους του σταρ, αλλά και πως ο σταρ πρέπει να παίζει, να τραγουδά, να χορεύει, να μιλά. Ακόμα και το όνομά του σταρ μπορεί να αλλάζει το στούντιο, ενώ εκείνο επιτρέπει ή όχι τις δημόσιες εμφανίσεις του, τις συνεντεύξεις του, όλη την παρουσία του (Balio, 1993, σ.145-6).

<sup>19</sup> Το σταρ σίστεμ μεσουρανάει στο Χόλιγουντ για περίπου μισό αιώνα και περισσότεροι από εκατό αστέρες παρελαύνουν αυτή την περίοδο. Ο θάνατος της Marilyn Monroe (1962) και η εξωφρενική συμπεριφορά των Elizabeth Taylor και Richard Burton στην ταινία *Κλεοπάτρα* (1963) θα κλονίσουν το σταρ σίστεμ, όπως και το τέλος της μορφής των στούντιο εκείνης της περιόδου (Pinel, 2006, σ.269).

<sup>20</sup> Οι ταινίες συχνά «*χτίζονται*» γύρω από τις εικόνες των σταρ. Οι αφηγήσεις ενίοτε γράφονται ρητά, για να χαρακτηρίσουν έναν συγκεκριμένο σταρ ή αγοράζονται τα δικαιώματα κάποιου βιβλίου έχοντας κατά νου κάποιον σταρ. Μερικές φορές υπάρχουν αλλαγές στην αφήγηση, για να διατηρηθεί η εικόνα του σταρ, ή χτίζονται κινηματογραφικά είδη γύρω τους (γουέστερν, μιούζικαλ κ.ά.) και συμβάσεις στον χαρακτήρα (π.χ. της Monroe οι ρόλοι της χαζής ξανθιάς) ή κάποιας κατάστασης (π.χ. η Garbo και οι σχέσεις της με παντρεμένους άντρες, ο Wayne στα γουέστερν κ.ά.) (Dyer, 1998, σ.62).

ισομορφικά» (Bordwell, 1985, σ.14). Η επεξεργασία όλων των πλευρών της ταινίας, όπως το σενάριο, τα σκηνικά, το καδράρισμα, ο φωτισμός, η σκηνοθεσία, γίνονται με γνώμονα την εξυπηρέτηση της διατήρησης της δόξας των σταρ-ηθοποιών και όχι απαραίτητα προς την εξυπηρέτηση της εκάστοτε ταινίας (Pinel, 2006, σ.270). Τέτοια παραδείγματα θα δούμε και στον ελληνικό κινηματογράφο της περιόδου ΠΕΚ σε επόμενα κεφάλαια, με χαρακτηριστική περίπτωση εκείνη της Αλίκης Βουγιουκλάκη (Βακαλόπουλος, 2005β, σ.423· Τριανταφυλλίδης, 2000, σ.228,255· Τριανταφυλλίδης, 2014α, σ.38-40).

Η MGM προσπάθησε να εξορθολογήσει την έννοια του σταρ χωρίς επιτυχία. Αυτή η προσπάθεια εξορθολογισμού συνδέεται με το φορντικό-τεϋλορικό μοντέλο, όπου η μη ανάπτυξη δεξιοτήτων ενός εργάτη είναι ζητούμενο, ώστε να μπορεί να αντικαθίσταται εύκολα, αλλά αυτή η πρακτική έρχεται σε αντίθεση με την έννοια των σταρ. Η MGM εύκολα διαπίστωσε για παράδειγμα ότι η Greta Garbo είναι μοναδική, δεν αντικαθίσταται. Κανείς δεν μπορεί να διδάξει κάποιον, ή να αναπτύξει μία «αληθινή επιστήμη» στο πώς να είναι ή να γίνει σταρ. Η ιδιότητα του σταρ δεν τυποποιείται, όπως θα ήθελε το φορντικό μοντέλο, γίνεται μάλλον ένα εμπόδιο (Ray, 2011, σ.177-183).

Αντίθετα, ο Richard Dyer (1979) θεωρεί ότι ο ηθοποιός-σταρ είναι μία «εγγύηση» για την οικονομική επένδυση της ταινίας, ένα «ζωτικό στοιχείο» για την οικονομία του Χόλιγουντ, που μπορεί να αποσβέσει την υπέρογκη δαπάνη και να συμβάλλει στο να οργανωθεί η αγορά: «σταθεροποιεί την ανταπόκριση του ακροατηρίου» (Dyer, 1998, σ.10-1), ενώ ταυτόχρονα υπαγορεύει την τυποποίηση και επανάληψη του προϊόντος<sup>21</sup>. Έτσι, η όποια «αισθητική» ποιότητα ή πρωτοτυπία αποφεύγονται ως επικίνδυνες πρακτικές (Κολοβός, 1988, σ.103). Στη συζήτηση γύρω από την παραγωγή του Χόλιγουντ υπάρχουν γενικά δύο αντιθετικές απόψεις. Η μία θεωρεί την παραγωγή του Χόλιγουντ ως αυστηρά καπιταλιστική παραγωγή σαν όλες τις άλλες, ώστε οι σταρ να ενσωματώνονται στην οικονομία του Χόλιγουντ, κυρίως ως μέσο ελέγχου της αγοράς και του ακροατηρίου. Στο άλλο άκρο, το Χόλιγουντ

<sup>21</sup> Το σταρ σίστεμ θα επιβάλει τη «λατρεία» ενός πλάσματος στην ουσία φανταστικού. Είναι ο συνδυασμός της ζωής ενός ηθοποιού και του προσώπου που υποδύεται στην οθόνη. Αυτό το φαινόμενο υπήρχε ήδη στο θέατρο πάνω από δύο αιώνες πριν εμφανιστεί στον κινηματογράφο. Το Χόλιγουντ, όμως, πρωτότυπα έθεσε στο κέντρο τον ηθοποιό-σταρ και συντήρησε αυτή τη λατρεία προς το πρόσωπό του για καθαρά εμπορικούς σκοπούς (Pinel, 2006, σ.268). Κι αυτό συνδέεται με το γεγονός πως το σταρ σίστεμ του Χόλιγουντ λειτουργεί ως μία δελεαστική «φαντασίωση»: life-style με πισίνες, μεγάλα σπίτια, πολυτελή κοστούμια, λιμουζίνες, πάρτι κ.λπ., μόδα, οι σταρ γίνονται είδωλα της κατανάλωσης, της επιτυχίας. Οι σταρ είναι διαφορετικοί, πιο όμορφοι, πιο σέξι, ξεχωριστοί από τον υπόλοιπο κόσμο (Dyer, 1998, σ.43-53).

«αθρώνεται» από το κυνήγι κέρδους και το φαινόμενο των σταρ είτε είναι μία εγγενής ιδιότητα του κινηματογραφικού μέσου είτε η ιδιαίτερη μαγεία των ίδιων των σταρ (Dyer, 1998, σ.10). Συγκλίνοντας στην προσέγγιση του Dyer, όμως, οι σταρ στην ουσία παράγονται από τις βιομηχανίες των μέσων ενημέρωσης (Butler, 1998, σ.344) και στο Χόλιγουντ και, ισοδύναμα, σε όλες τις άλλες χώρες, με διάφορους τρόπους και με ποικίλους βαθμούς επιρροής<sup>22</sup>. Το Χόλιγουντ ελέγχει όχι μόνο τις ταινίες των σταρ αλλά και την προβολή τους, τα γκλάμυρους πορτρέτα τους, τα δελτία τύπου και σε μεγάλο βαθμό τα γκρουπ των θαυμαστών τους. Οι συνδέσεις του Χόλιγουντ με άλλες βιομηχανίες των μέσων (media) σήμαινε πως ό,τι δημοσιεύεται στον Τύπο, π.χ. μια συνέντευξη ενός σταρ, ή ποιο βίντεο κλιπ προβάλλεται στην τηλεόραση, αποφασίζεται σε μεγάλο βαθμό από το Χόλιγουντ (Dyer, 2004, σ.4). Ως ένα βαθμό, θα δούμε στην εμπειρική μας ανάλυση παρακάτω παρόμοια καθοδήγηση του σταρ σίστεμ από την ελληνική κινηματογραφική βιομηχανία της περιόδου ΠΕΚ, και ειδικότερα από τη Φίνος Φιλμ (Ξένος, 2015). Τα αστέρια αποτελούν ένα μέρος του «μονοπωλιακού» χαρακτήρα της βιομηχανίας του Χόλιγουντ: *«κάθε αστέρι είναι σε κάποιο βαθμό κάτοχος μονοπωλίου και ο κύριος των συμβάσεων για τις υπηρεσίες ενός αστέρα είναι ο ιδιοκτήτης ενός μονοπωλιακού προϊόντος»* (Dyer, 1998, σ.11). Παράλληλα, η απόδοση κάποιου σταρ σε προηγούμενη ταινία του καθορίζει τις υψηλές τιμές ενοικίασης της επομένης ταινίας του. Ως μέρος της φορντικής τους δομής τα στούντιο θα ελέγχουν τους σταρ ως υπαλλήλους, τους υπαγορεύουν τους ρόλους και τους καθορίζουν ουσιαστικά την καριέρα<sup>23</sup> (Balio, 1993, σ.143-4).

Τα στούντιο δεν άφηναν τίποτε στην τύχη. Αν ένας ηθοποιός παρουσίαζε κάποιο ταλέντο, ο παραγωγός τον χρησιμοποιούσε σε διαφορετικούς ρόλους και μετρούσε την αντίδραση του κοινού σε κάθε περίπτωση. Τα μηνύματα των θαυμαστών, οι εκτιμήσεις αιθουσαρχών κ.λπ. έδειχναν την ανταπόκριση της αγοράς, όπως και οι κριτικές ταινιών στον Τύπο και τα εισιτήρια στο box-office. Μόλις έβρισκαν τον αφηγηματικό τύπο που πήγαινε στον σταρ, η εικόνα του πλέον

<sup>22</sup> Για μια συνολική κατανόηση του σταρ σίστεμ αναπτύχθηκαν σταδιακά ακόμα δύο αλληλένδετες προσεγγίσεις: ο τρόπος υποδοχής του σταρ (κοινωνικές δομές και θεωρία του υποκειμένου) και η σημειωτική του προσέγγιση (διακειμενικότητα και πολυσημία) (Butler, 1998, σ.342-53). Γενικότερα οι σπουδές στο πεδίο των σταρ (star studies) ανέπτυξαν σταδιακά διάφορες πτυχές στον τρόπο προσέγγισής τους (Barker, 2003, σ.1-24· Morin, 1982· Dyer, 1979, 2004· Gledhill, 1991), ενώ συνεχίζουν να απασχολούν την ακαδημαϊκή κοινότητα ως τις μέρες μας με ενδιαφέρουσες έρευνες (ενδεικτικά Vincendeau, 2000· McDonald, 2000· Austin & Barker, 2003· Hollinger, 2006· Gaffney & Holmes, 2007· Eberwein, 2010· Williams, 2013, 2017· Loreck, Monaghan & Stevens, 2019).

<sup>23</sup> Όπως, για παράδειγμα, οι Clark Cable και Betty Davis ομολογούν αντίστοιχα για τα στούντιο της MGM και Warners, πως δεν έχουν δικαίωμα να αρνηθούν ρόλους που τους προτείνονται (Balio, 1993, σ.143-4).

καθοριζόταν. Στη συνέχεια, ο σταρ θα έπαιζε τον ίδιο ρόλο ξανά και ξανά, με ελάχιστες διακυμάνσεις, μέχρι να εξαφανιστεί το ενδιαφέρον του κοινού. Όταν συνέβαινε αυτό, η καριέρα του σταρ θα έφτανε σε ένα «δυστυχημένο» τέλος, εκτός αν μπορούσε να βρεθεί μια νέα «εικόνα», ένας νέος αφηγηματικός τύπος (Balio, 1985α, σ.265).

Τα στούντιο πολύ γρήγορα έστησαν αφηγήσεις, *mise-en-scène*<sup>24</sup>, κάμερες, σκηνοθέτες, στην υπηρεσία των σταρ (Gomery, 1998α, σ.57). Έτσι, μέσω κάποιων ευνοούμενων σταρ ωθήθηκαν στην εξειδίκευση σε κάποια είδη ταινιών, κάτι που έδωσε σε κάθε στούντιο ένα αναγνωρίσιμο στιλ (*studio style*) (Κολοβός, 2000, σ.138). Σύμφωνα με τον Schatz (2012) το ‘*house style*’ συνδέεται με το σταρ σύστημα και το κινηματογραφικό είδος (*film genre*). Για παράδειγμα η Warner αναπτύσσει το στιλ της τη δεκαετία του '30 με μια σταθερή παραγωγή ταινιών εγκλημάτων και γκάνγκστερ με τους James Cagney και Edward G. Robinson, βιογραφικές ταινίες με τον Paul Muni, μιούζικαλ με τους Dick Powell και Ruby Keeler, επικές ταινίες με τους Errol Flynn και Olivia de Havilland, και σε μια σειρά «*γυναικείων ταινιών*» με τη Bette Davis. Αυτές οι ταινίες ήταν τα πρότυπα του στιλ της Warner, αλλά ήταν και ο τρόπος σταθεροποίησης της διαφήμισης και των πωλήσεων, της αποδοτικότητας μιας παραγωγής περίπου πενήντα ταινιών ετησίως, αλλά και της διάκρισής της από τους ανταγωνιστές της (Schatz, 2012, σ.172). Τα στούντιο ήλεγχαν το μονοπώλιο του ανθρώπινου κεφαλαίου των ηθοποιών και την πρόσβαση στην αγορά εργασίας των σταρ. Όταν το καλλιτεχνικό αυτό στερέωμα εδραιώθηκε, απαίτησε μακροπρόθεσμα συμβόλαια, δηλαδή το σταρ σύστημα ενθάρρυνε την κάθετη ολοκλήρωση ή ενοποίηση<sup>25</sup> (*vertical integration*) (Storper, 1994, σ.207).

Ταυτόχρονα και αλληλένδετα, τα στούντιο, για να καταφέρουν την τυποποίηση των προϊόντων-ταινιών στη μαζική παραγωγή ενός εργοστάσιου, αναπτύσσουν τον κινηματογράφο των ειδών. Μια ταινία δεν μπορεί ποτέ να είναι η ίδια – κανείς δεν προτιμά να δει στο σινεμά την ίδια ταινία ξανά – οπότε το προϊόν-ταινία, για να έχει ομοιότητες, τυποποιήσεις και να έλκει το κοινό σε πανομοιότυπες

<sup>24</sup> Όλα τα στοιχεία της σκηνής που τοποθετούνται μπροστά από τη κάμερα: οι ρυθμίσεις και η σύνθεση της σκηνής, ο φωτισμός, τα κοστούμια, το μακιγιάζ, η συμπεριφορά του ηθοποιού (Bordwell & Thompson, 2013, σ.503· Martin, 2014).

<sup>25</sup> Όταν μια εταιρεία έχει στην ιδιοκτησία της τις εγκαταστάσεις, τον εξοπλισμό για την παραγωγή, εταιρεία διανομής και χώρους για την προβολή, τότε θεωρείται κάθετα συγκεντρωμένη ή ενοποιημένη. Αυτή η κάθετη συγκέντρωση είναι μία συνηθισμένη επιχειρηματική πρακτική στις περισσότερες χώρες παραγωγής κινηματογραφικών ταινιών. Παράδειγμα αποτελεί τη δεκαετία του 1920 η εταιρεία Paramount (Bordwell & Thompson, 2012, σ.52).



αφηγήσεις, αναπτύχθηκε το είδος (film genre). Το είδος (genre) είναι ένας όρος που χρησιμοποιείται πολύ συχνά στην κριτική του κινηματογράφου, αλλά δεν υπάρχει αρκετή συμφωνία στο τι ακριβώς σημαίνει ή ποια είναι η αναλυτική του χρησιμότητα (Buscombe, 2003, σ.12). Στη θεωρητική συζήτηση αναπτύσσεται τη δεκαετία του '70, αλλά προϋπήρχε ως έννοια στη λογοτεχνία με χρήσεις που ποικίλλουν σημαντικά (Tudor, 2003, σ.3). Η ευρεία επίδραση της βιομηχανίας στο μαζικό κοινό θα οδηγήσει πολλούς θεωρητικούς να συσχετίσουν την έννοια του είδους με τη δομή και την ανάπτυξη του Χόλιγουντ (Altman, 1999, σ.15). Κάποια συμφωνία σχετικά με τους βασικούς όρους του όρου, είναι οι έννοιες όπως, «σύμβαση», «εικονογραφία», «επαναλαμβανόμενα πρότυπα», «προσδοκίες του κοινού» και η τυπολογία των μοντέλων των ειδών (γουέστερν, γκάνγκστερ κλπ.). Υπάρχουν, όμως, αρκετές διαφορετικές θεωρίες και προσεγγίσεις για το σύστημα των ειδών του Χόλιγουντ και, στο μικρο-επίπεδο, λαμβάνονται υπόψη και οι ιδιαιτερότητες των μεμονωμένων ταινιών (Ryall, 1998, σ.327).

Συγκλίνοντας στην άποψη του Neale (2000), στο Χόλιγουντ τα είδη παρέχουν ένα οικονομικά αποδοτικό ισοδύναμο με τη γραμμή παραγωγής. Δημιουργούνται, έτσι, ομοιότητες, μέσα όμως από την ποικιλία του προσφερόμενου προϊόντος και ελαχιστοποιούνται οι διαφορές. Το προϊόν, έτσι, στη σειρά της παραγωγής παραμένει πάντα ποικίλο – κάθε μία από τις ταινίες της είναι πάντα νέα, αφού κάθε ένα από τα είδη της είναι πάντα διαφορετικό το ένα από το άλλο. Όμως, μέσα στις σειρές και τα μοντέλα, στα είδη, οι ταινίες παραμένουν παρόμοιες. Επομένως, τα είδη επιτρέπουν στον κλάδο να ανταποκριθεί στις υποχρεώσεις ποικιλίας και διαφοράς που είναι εγγενείς στο προϊόν-ταινία, ενώ ταυτόχρονα προσφέρουν τη δυνατότητα να παράγουν το προϊόν με οικονομικά αποδοτικό τρόπο, να ρυθμίζουν τη ζήτηση και τη φύση της παραγωγής κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να ελαχιστοποιούνται οι κίνδυνοι και να μεγιστοποιείται η δυνατότητα κέρδους της συνολικής επένδυσης<sup>26</sup> (Neale, 2000, σ.218-9).

<sup>26</sup> Αν και η θεωρία των ειδών απασχολεί για δεκαετίες την ακαδημαϊκή συζήτηση, υπάρχουν και οι αντίθετες φωνές, όπως εκείνη της Janet Staiger (2003), που, ενώ διακρίνει μοτίβα και τύπους στις ταινίες της φορντικής και μεταφορντικής εποχής στο Χόλιγουντ, θεωρεί ότι η κατηγοριοποίηση που επιχειρεί η θεωρία των ειδών είναι αποτυχημένη από τους ίδιους τους θεωρητικούς που την ανέπτυξαν με μοντέλα και πρακτικές που δεν βρίσκουν εφαρμογή, παρά μόνο εκλεκτικά (Staiger, 2003, σ.186-7). Ο Rick Altman, από την άλλη, αναφέρει πως ειδικά στην εποχή που η τηλεόραση έχει επικρατήσει για τα καλά, τη δεκαετία του '80, το Χόλιγουντ στοχεύει στο κοινό της και τα μοντέλα-τύποι ταινιών που παράγει απορρέουν και από κρυφές έρευνες κοινού. Μία τέτοια κρυφή έρευνα κοινού οδήγησε τη Disney στην παραγωγή της γνωστής πλέον επιτυχίας *Coctail* (1988) με πρωταγωνιστή τον σταν Tom Cruise (Altman, 1999, σ.132-5).

Στο πλαίσιο μιας προσπάθειας του ολιγοπωλίου αυτού να ελέγξει τις αίθουσες, ο Zukor, ιδρυτής της Paramount, αρχίζει το 1919 να αγοράζει αίθουσες, μία από τις σημαντικότερες κινήσεις στην κινηματογραφική βιομηχανία τη δεκαετία του 1920, που επιτρέπει την κάθετη ενοποίηση της βιομηχανικής παραγωγής μέσω της αύξησης των αλυσίδων κινηματογραφικών αιθουσών σε εθνικό επίπεδο. Αυτή η κάθετη ενοποίηση των εταιρειών είναι ένας αποφασιστικός παράγοντας για την διεθνή ανοδική φήμη του Χόλιγουντ (Thompson & Bordwell, 2011, σ.68), κι αυτό επειδή δημιούργησε μονοπωλιακές επιχειρήσεις, γιγάντιες εταιρείες, που γίνονται μηχανές μεγιστοποίησης κερδών και συσσώρευσης κεφαλαίου (Κολοβός, 2000, σ.98-105). Παρά την προσπάθεια της Γερμανίας και της Γαλλίας προς μία καθετοποίηση της κινηματογραφικής τους βιομηχανίας, εν τέλει, καμία άλλη χώρα δεν κατόρθωσε να δημιουργήσει ένα σύστημα τόσο ισχυρό όσο το σύστημα των στούντιο στις ΗΠΑ, με τόσους πολλούς εξειδικευμένους επαγγελματίες και τόσες μεγάλες εγκαταστάσεις (Thompson & Bordwell, 2011, σ.68-70).

Η εκδοχή του φορντισμού των χολιγουντιανών στούντιο ήταν ουσιαστικά ένα «σύστημα συμβολαίων», που εξασφάλιζε στους εργάτες της κινηματογραφικής βιομηχανίας αποκλειστικότητα και μονιμότητα: ξυλουργοί, ζωγράφοι και ηλεκτρολόγοι, αλλά και οι συγγραφείς, ηθοποιοί, σκηνοθέτες θα μπορούσαν να συνδεθούν με ένα μόνο στούντιο ως επτά χρόνια. Οι εργαζόμενοι στον κινηματογράφο έχουν σταθερή απασχόληση και τα στούντιο έχουν έτοιμη πρόσβαση σε ένα εξειδικευμένο εργατικό δυναμικό<sup>27</sup> (Lewis, 2014, σ.188). Ο κόσμος των στούντιο είχε μία δομή οργάνωσης, που πρόσφερε σταθερή εργασία για μεγάλο διάστημα, όπου η μαθητεία στον πατριαρχικό κόσμο των στούντιο ήταν ο τρόπος να εισαχθείς σε μία περιορισμένη εσωτερική αγορά εργασίας. Κάθε προσπάθεια εισαγωγής στην βιομηχανία για κάποιον εκτός του χώρου ήταν πολύ δύσκολη (Storper, 1994, σ.203).

Το συμπυκνωμένο ολιγοπώλιο του συστήματος των στούντιο και ο μικρός αριθμός εταιρειών παραγωγής ήταν υπεύθυνα για την πλειονότητα της παραγωγής του κλάδου, ελέγχοντας παράλληλα τη διανομή και την προβολή των ταινιών. Το

<sup>27</sup> Όπως μας αναφέρει ο Henry Bumstead, καλλιτεχνικός διευθυντής της Paramount την περίοδο 1937 με 1960, η Paramount ήταν σαν μια μικρή πόλη, που όλοι γνωρίζονταν μεταξύ τους: «*ταλαντούχοι υπάλληλοι*», κυρίως με σύμβαση, σε όλους τους κλάδους μιας ταινίας, παραγωγοί, σκηνοθέτες, οπερατέρ, σταν κ.ά.. Το καθημερινό τους ωράριο ήταν, κυρίως, δωδεκάωρο, αν και η σύμβασή τους δεν έλεγε δώδεκα ώρες: «*απλά έπρεπε να κάνουμε τη δουλειά. Και εκείνες τις μέρες δεν ήταν μεγάλη η αμοιβή, αλλά δεν με ένοιαζε. Απλώς λάτρευα να δουλεύω σε ταινίες*» (μετάφραση δική μου) (Horton, 2003, σ.21).

1944, για παράδειγμα, τα πέντε μεγάλα στούντιο κατείχαν το 73% της εγχώριας ενοικίασης ταινιών και τους ανήκαν ή είχαν συμφέροντα στο 24% του συνόλου των αιθουσών, που τους απέδιδαν πάνω από το 50% του συνόλου των εισπράξεων στο box-office των ΗΠΑ<sup>28</sup> (Schatz, 1997, σ.14-5· Storper, 1994, σ.203). Μέσω της πρακτικής *block-booking*<sup>29</sup> πουλούσαν πακέτα ταινιών σε αίθουσες που δεν τους ανήκαν και οι πιο ακριβές ταινίες με γνωστούς πρωταγωνιστές βοηθούσαν τις πιο άσημες, τις ταινίες χαμηλού προϋπολογισμού (b-movies). Έτσι, οκτώ μεγάλες εταιρείες του Χόλιγουντ εμπόδιζαν οποιαδήποτε ανταγωνιστική εταιρεία να εισέλθει στην κινηματογραφική αγορά<sup>30</sup> (Thompson & Bordwell, 2011, σ.327).

Ήδη, το 1926 υπάρχουν στις ΗΠΑ 20.000 κινηματογραφικές αίθουσες, που αποτελούν τα 2/5 του συνόλου των αιθουσών παγκοσμίως. Επιπλέον, απασχολούνται την ίδια χρονιά περίπου 350.000 εργαζόμενοι στα στούντιο και σε συναφείς με αυτά κλάδους, ενώ η συνολική επένδυση στα στούντιο αγγίζει τα 1,5 δις δολάρια<sup>31</sup>. Στα μέσα της δεκαετίας του '20, οι ΗΠΑ προσφέρουν το 90% των ταινιών που προβάλλονται σε περισσότερες από 70 χώρες, που τους αποδίδουν περίπου το 25%

<sup>28</sup> Το σύστημα των στούντιο έφτασε στο αποκορύφωμα κατά την διάρκεια του Β' παγκοσμίου πολέμου (1942), η απασχόληση στα στούντιο κορυφώθηκε το 1944 (33.000) και η συμμετοχή στην παρακολούθηση ταινιών το 1946 με 90 εκατομμύρια την εβδομάδα (Storper, 1994, σ.203).

<sup>29</sup> Το *block booking* ή *blind selling* (ή *bidding*) ήταν μια πρακτική διανομής που εφάρμοσαν αρχικά οι majors για να δεσμεύουν επιπλέον και τις καλύτερες αίθουσες προβολής για ολόκληρη σεζόν. Τα πακέτα (blocks) ταινιών ποίκιλαν, ανάλογα με τη συμφωνία μεταξύ διανομέα και εκμεταλλευτή, σε μία βάση της λογικής «όλες οι ταινίες ή τίποτα» (all-or-none). Αυτές οι συμφωνίες (τυφλές) κλείνονται, πριν καν ολοκληρωθεί η παραγωγή των ταινιών. Αυτή η μέθοδος εξασφάλιζε την προβολή όλων των ταινιών ανεξαρτήτως ποιότητας, ενώ προξενούσε σοβαρό πρόβλημα στις ανεξάρτητες παραγωγές. Παρότι αυτή η πρακτική είναι παράνομη, παραμένει έως σήμερα τρόπος συναλλαγής (Κολοβός, 2000, σ.209· Schatz, 1997, σ.16). Το 1933, όμως, οι παραπάνω πρακτικές είχαν εγκριθεί από τον Κώδικα του Δίκαιου Ανταγωνισμού (The Code of Fair Competition) που ρύθμιζε τις πρακτικές μεταξύ παραγωγών, διανομέων, αιθουσαρχών (Litman, 1998, σ.12). Αρχικά, το Ανώτατο Δικαστήριο των ΗΠΑ απαγόρευσε το block-booking το 1948 και, με ένα διάταγμα συγκατάθεσης το 1968, η «τυφλή προσφορά» (*blind bidding* ή *selling*) περιορίστηκε σε τρεις ταινίες ανά έτος ανά διανομέα. Τα επόμενα χρόνια διαφορετικές πολιτείες θέσπισαν καταστατικά που καθιστούσαν οποιαδήποτε μορφή τυφλής προσφοράς παράνομη (Hofmann, 2013, σ.12).

<sup>30</sup> Αυτό απασχολούσε την αμερικανική κυβέρνηση από νωρίς, ώστε το 1948 το Υπουργείο Δικαιοσύνης να ξεκινήσει ένα δικαστικό αγώνα εναντίον των εταιρειών αυτών – US εναντίον Paramount Pictures – κατηγορώντας τις πέντε μεγάλες εταιρείες (5 Majors) (Paramount, Warner Bros, MGM, 20<sup>th</sup> Century Fox, RKO) και τις τρεις μικρές (little majors) (Universal, Columbia, United Artists) για παραβίαση της νομοθεσίας περί τραστί και μονοπωλιακό έλεγχο της κινηματογραφικής αγοράς. Η υπόθεση έγινε γνωστή ως «υπόθεση Paramount» (Balio, 1985β, σ.402· Conant, 1985, σ.537· Litman, 1998, σ.13-4· Schatz, 1997, σ.19-20· Thompson & Bordwell, 2011, σ.327).

<sup>31</sup> Το 1940, η βιομηχανία κινηματογραφικών ταινιών των Η.Π.Α. ήταν επιχείρηση ύψους 2 δις. δολαρίων. Από το σύνολο αυτό, περίπου 135 εκατομμύρια δολάρια επενδύθηκαν στα στούντιο του Χόλιγουντ και περίπου 25 εκατομμύρια δολάρια σε επιχειρήσεις διανομής, ενώ ο τομέας εκμετάλλευσης αποτιμήθηκε στο εκπληκτικό ποσό των 1,9 δισεκατομμυρίων δολαρίων (Schatz, 1997, σ.16-7).

του συνολικού κέρδους των στούντιο<sup>32</sup> (Halsey, Stuart & Co., 1985, σ.197-8, 200-1, 208). Ο Mae Huettig<sup>33</sup> έχει περιγράψει τη δομή των πέντε μεγάλων στούντιο του Χόλιγουντ ως «μια μεγάλη πυραμίδα, με ακίνητη περιουσία και αίθουσες στην βαριά κορυφή, που στηρίζεται σε μια στενή βάση των άυλων περιουσιακών στοιχείων που αποτελούν τις ταινίες» (Huettig, 1985, σ.285). Αυτή η δομή είχε εκτεταμένες συνέπειες για την ποσότητα, την ποιότητα και το περιεχόμενο των κινηματογραφικών ταινιών. Έχοντας στην ιδιοκτησία τους αλυσίδες αιθουσών, σήμαινε ότι αυτές οι μεγάλες εταιρείες (majors) έπρεπε, καταρχάς, να γεμίσουν το πρόγραμμα προβολής τους. Στην καλύτερη περίπτωση, τα στούντιο θα μπορούσαν να παράγουν 50-60 ταινίες το χρόνο, με αποτέλεσμα οι «Big five» να προβάλλουν ο ένας τις ταινίες του άλλου ως κάτι το αυτονόητο. Αυτό ήταν δυνατό, επειδή οι αλυσίδες αιθουσών βρίσκονταν κυρίως σε διαφορετικές περιοχές της χώρας (Balio, 1985α, σ.261-2). Ωστόσο, ήταν αυτή η ιδιοκτησία των αιθουσών που καθόρισε τη παντοδυναμία των στούντιο, παρά η οργάνωση της παραγωγής τους (Gomery, 1998β, σ.247).

Όπως θα δούμε σε μεταγενέστερα κεφάλαια και στην ελληνική περίπτωση (κατ' αναλογία), στις ΗΠΑ, στα μέσα της δεκαετίας του '20, οι ταινίες των στούντιο προβάλλονται μεθοδικά κάνοντας έναν κύκλο προβολών από τις αίθουσες Α' προβολής, στις Β', Γ' και Δ' αίθουσες προβολής. Στις σημαντικές μητροπολιτικές αίθουσες Α' προβολής τα στούντιο δεσμεύονται για αποκλειστικές προβολές σε συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Στη συνέχεια, κάθε ταινία συνεχίζει την πορεία της στις Β', Γ' και Δ' προβολής αίθουσες, σύμφωνα με τους όρους των συμβάσεών τους, και με μια συνεχώς μειούμενη χρέωση ενοικίου<sup>34</sup>. Επιπλέον, συχνά / κατά κανόνα, οι αιθουσάρχες με προκαταβολές, συνήθως 25%, κατά την υπογραφή συμβάσεων από

<sup>32</sup> Την ίδια περίοδο 425 ταινίες εισάγονται στην αμερικάνικη αγορά από την Ευρώπη, αλλά μόνο έξι καταφέρνουν να έχουν επιτυχία (Halsey, Stuart & Co., 1985, σ.201).

<sup>33</sup> Ο Mae Huettig εκδίδει το 1944 την πρωτοπόρα οικονομική μελέτη για το Χόλιγουντ: *Economic Control of the Motion Picture Industry*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press (Huettig, 1985, σ.285).

<sup>34</sup> Αυτό το περίπλοκο σύστημα «εκκαθάρισης ζώνης» (run-zone-clearance), το οποίο ευνόησε τις ταινίες Α' ποιότητας (Α' class) με την πολύ σημαντική αγορά ταινιών «πρώτης διαδρομής» (Α' προβολής), ήταν από πολλές απόψεις το βασικό χαρακτηριστικό του συστήματος στούντιο του Χόλιγουντ. Με αυτό το σύστημα μια ταινία, αφού προβαλλόταν στις πολύ κερδοφόρες αίθουσες Α' προβολής, περνούσε σε μία δεύτερη διαδρομή των περίπου 16.000 «μεταγενέστερων» αιθουσών. Η «εκκαθάριση» αναφέρεται στο χρονικό διάστημα μεταξύ των διαδρομών και η «ζώνη» στις συγκεκριμένες περιοχές στις οποίες προβάλλεται μια ταινία. Έτσι, μια ποιοτική ταινία (Α' class) θα σημείωνε τη δεύτερη διαδρομή της σε μικρότερες αίθουσες στο κέντρο της πόλης και στη συνέχεια θα περνούσε έξω από τα αστικά κέντρα, στα προάστια, στη συνέχεια στις μικρότερες πόλεις και τελικά σε αγροτικές περιοχές, παίζοντας σε ολοένα και μικρότερες (και λιγότερο κερδοφόρες) αίθουσες και, εν τέλει, σε κάτι περισσότερο από έξι μήνες, ολοκλήρωνε την πορεία της (Belton, 2012, σ.69-70· Schatz, 1997, σ.16).

τις αίθουσες, προπληρώνουν τις ταινίες, πριν καν ολοκληρωθεί η παραγωγή τους, ως μία αναγκαιότητα χρηματοδότησης της κινηματογραφικής βιομηχανίας (Halsey, Stuart & Co., 1985, σ.206-8).

Παρόλο που το σύνολο των παραγωγών των οκτώ μεγάλων (major) εταιρειών του Χόλιγουντ αντιπροσωπεύει περίπου το 60% της ετήσιας παραγωγής του κλάδου, σχεδόν όλες οι Α' ποιότητας (A' class) ταινίες τους προβάλλονται στις Α' προβολής (καλύτερες) αίθουσες της χώρας και αποδίδουν και τα περισσότερα έσοδα συνολικά. Οι οκτώ μεγαλύτερες εταιρείες διέθεταν μεγαλύτερη εξουσία στον χώρο της διανομής και συγκέντρωναν περίπου το 95% όλων των ενοικιάσεων των ταινιών στο εθνικό δίκτυο<sup>35</sup>. Αυτή η ολιγοπωλιακή κατάσταση συνέβαλε περαιτέρω στη διατήρηση των ανεξάρτητων παραγωγών σε δευτερεύουσα και μειονεκτική θέση (Balio, 1985α, σ.254).

Επιπλέον, τη δεκαετία του '30 εμφανίζεται στις αίθουσες και η πρακτική των διπλών προβολών: δύο ταινίες στην τιμή της μίας. Αυτή η πρακτική επικρατεί στις αίθουσες Β' προβολής και κάτω. Στην ουσία προβάλλεται μία ταινία Α' ποιότητας (A' class) και μία δεύτερης (b-movie). Αυτές οι αίθουσες των διπλών προβολών χρειάζονταν περισσότερες ταινίες για να καλύψουν το πρόγραμμά τους και αυτό το κενό δεν συμπληρώθηκε τόσο από τα μεγάλα (major) στούντιο όσο από αρκετά μικρότερα της εποχής (Republic, Monogram κ.ά.), που κατασκεύαζαν φτηνές παραγωγές (Balio, 1985α, σ.260-1).

Μία ακόμα σημαντική στρατηγική των στούντιο, ήδη από τη δεκαετία του '20, ήταν να λειτουργούν με τους όρους της μαζικής διαφήμισης (mass marketing) δημιουργώντας ένα δίκτυο παγκόσμιας διανομής, παράλληλα με την ανάπτυξη των αιθουσών τους στις ΗΠΑ. Η κατοχή των αιθουσών οδήγησε στην μεγιστοποίηση κερδών, ελέγχου και εξουσίας στον κινηματογραφικό χώρο. Η λογική της επέκτασής τους ήταν ίδια με τη στρατηγική της μαζικής διαφήμισης των αλυσίδων καταστημάτων, μιας, στην ουσία, «λιανικής πώλησης» κινηματογραφικής ψυχαγωγίας, ενσωματώνοντας έτσι την κινηματογραφική βιομηχανία στην

<sup>35</sup> Από τις 18 χιλιάδες αίθουσες που λειτουργούν στις ΗΠΑ το 1945 οι πέντε (big five) καθετοποιημένες εταιρείες στούντιο κατείχαν και ήλεγχαν μόνο τις 3.000 αίθουσες. Οι περισσότερες από αυτές, όμως, ήταν οι καλύτερες αίθουσες Α' προβολής στις μητροπολιτικές περιφέρειες. Έτσι, έκοβαν περίπου το 70% των εισιτηρίων του αμερικανικού box-office (Balio, 1985α, σ.254-5' Litman, 1998, σ.13).

επικρατούσα τάση της μαζικής λιανικής πώλησης και της μεγάλης επιχειρηματικής πρακτικής που αναπτύσσεται εκείνη την εποχή<sup>36</sup> (Gomery, 1985, σ.218-9).

Ο φορντικός σχεδιασμός της μαζικής παραγωγής και της αναζήτησης της μαζικής κατανάλωσης θα οδηγήσει τα στούντιο στην αναζήτηση των διεθνών αγορών (Harvey, 2007, σ.191-4) σε μία συγκυρία ευνοϊκή, όπου έχει ξεσπάσει ο Α΄ παγκόσμιος πόλεμος, ώστε να αρχίσουν μία συστηματική προώθηση στις ξένες αγορές. Η Ιταλία, Γαλλία και Βρετανία, εμπλεκόμενες στον πόλεμο, μειώνουν τις παραγωγές τους και πολλές αίθουσές τους κλείνουν. Ο έλεγχος της αγοράς, έτσι, θα περάσει, σχετικά εύκολα, στο Χόλιγουντ, που πλέον θα κυριαρχήσει και εκτός Ευρώπης, στην Λατινική Αμερική, Ασία, Αφρική. Το Χόλιγουντ σχηματίζει ένα σύνδεσμο, την Κινηματογραφική Ένωση της Αμερικής (Motion Picture Association of America, MPAA), που θα λειτουργήσει ως πρεσβευτής στο εξωτερικό για να προωθεί τα συμφέροντα της χολιγουντιανής βιομηχανίας στο σύνολό της. Μέχρι το 1920 οι ΗΠΑ σε αγορές με κοινή γλώσσα (Αγγλία, Νέα Ζηλανδία, Αυστραλία, Καναδά) καταφέρνουν να ελέγχουν το 85% των προβολών. Αλλά και στον υπόλοιπο κόσμο τα ποσοστά είναι εξίσου υψηλά. Γρήγορα όλος ο κόσμος έγινε το εμπορικό κέντρο του Χόλιγουντ, ένα διεθνές μονοπώλιο, με ένα παγκόσμιο προϊόν (τύπος, στίλ, περιεχόμενο) που έπρεπε οι υπόλοιποι να «νικήσουν» (Gomery, 1998α, σ.63-4).

Κάθετη ολοκλήρωση, μονοπωλιακές εμπορικές πρακτικές, και ο φορντικός τυποποιημένος τρόπος παραγωγής λειτούργησαν ως παράγοντες επιρροής για τη διαμόρφωση της μορφής και του περιεχόμενου του προϊόντος, των ταινιών. Οι παράγοντες αυτοί ήταν σύμφυτοι με το σύστημα κινηματογραφικής παραγωγής. Αλλά, επειδή το Χόλιγουντ προσανατολίζεται, ώστε το προϊόν του να καταλήξει σε μαζικό ακροατήριο, υπήρξε ιδιαίτερη ευαισθησία στο περιεχόμενο των ταινιών ως αποτέλεσμα του εξωτερικού εκφοβισμού που ασκούσε η λογοκρισία. Θα πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι οι κινηματογραφικές ταινίες στην Αμερική δεν απολαμβάνουν τις συνταγματικές εγγυήσεις για την ελευθερία του λόγου παρά μόνο από το 1952 και μετά<sup>37</sup> (Balio, 1985α, σ.267-8).

<sup>36</sup> Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920, στις ΗΠΑ, η αλυσίδα καταστημάτων αναδείχθηκε ως ο κυρίαρχος τρόπος μαζικού μάρκετινγκ, αγαθών και υπηρεσιών: είδη παντοπωλείου, εξαρτήματα, βενζίνες, είδη ένδυσης κ.ά.. Κάθε αγορά ήταν σε θέση να προσφέρει στον καταναλωτή ένα τυποποιημένο προϊόν σε τιμή πολύ χαμηλότερη από τις επικρατούσες τιμές που διατίθενται από τις ανεξάρτητες επιχειρήσεις. Οι οικονομίες κλίμακας και η μονοπωλιακή (αγοραστική) δύναμη παρείχαν τις πηγές για τα μειωμένα κόστη (Gomery, 1985, σ.219).

<sup>37</sup> Ήδη από το 1907 στο Σικάγο η αστυνομία εγκρίνει τις ταινίες που προβάλλονται στην πόλη. Ο κινηματογράφος αντιμετωπίζεται ως διασκέδαση και εκμετάλλευση των μαζών και όχι ως τέχνη, ώστε να θεωρείται ότι πρέπει να ασκείται έλεγχος περιεχομένου. Η λογοκρισία ασκείται τοπικά

Η φορντική περίοδος, παράλληλα, αναπτύσσει και τους μηχανισμούς ενδυνάμωσης των εργατικών συνδικάτων, που γίνονται οι μεσάζοντες ανάμεσα στο κεφάλαιο και την εργασία, αλλά και οι εγγυητές της πειθαρχίας στο χώρο της εντατικής παραγωγής (Harvey, 2007, σ.185-9· Harvey, 1992, σ.132-5). Έτσι, και η ανάπτυξη του συστήματος παραγωγής στούντιο είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την άνοδο της οργανωμένης εργασίας. Καθώς κάθε βήμα της παραγωγικής διαδικασίας μετασχηματίστηκε και καταμερίστηκε, τα ανταγωνιστικά εργατικά συνδικάτα αντιμάχονταν, για να κερδίσουν τη δικαιοδοσία τους πάνω σ' αυτές τις νέες εργασιακές πραγματικότητες, αλλά και για να κωδικοποιήσουν τις ευθύνες τους. Κατά την περίοδο της ακμής του κλασικού Χόλιγουντ, το 1946, η εργασία οργανώθηκε μέσα από σαράντα τρία διαφορετικά σωματεία τεχνιτών και ταλέντων. Το μεγαλύτερο εργατικό συνδικάτο ήταν η Διεθνής Συμμαχία Υπάλληλων Θεατρικής Σκηνης (IA), η οποία είχε δεκατρείς τοπικές ενώσεις και πάνω από δέκα χιλιάδες μέλη στο Χόλιγουντ. Η IA ήλεγχε σχεδόν κάθε συνεργείο που απαιτείται για να γυριστεί μια ταινία, ενώ η Συνδιάσκεψη των Ενώσεων Στούντιο (CSU), με 7.000 μέλη, ήλεγχε αντίστοιχα και τα συνεργεία της προ-παραγωγής. Όπως και όλες οι σχετικές εργατικές κινήσεις σε άλλες βιομηχανίες, και στο Χόλιγουντ θα υπάρχουν κάποιες «μάχες», συγκρούσεις και πολιτικές αναταραχές<sup>38</sup> (Balio, 1985α, σ.271-2).

Στα τέλη της δεκαετίας του 1940 και τις αρχές του 1950, η αγορά του κινηματογράφου αρχίζει να συρρικνώνεται και να αποσταθεροποιείται. Δύο μεγάλα σοκ τραντάζουν το σύστημα των στούντιο. Το πρώτο, η αντιμονοπωλιακή δράση του Ανώτατου Δικαστηρίου των ΗΠΑ, που οδήγησε την βιομηχανία του κινηματογράφου σε αβεβαιότητες. Η γνωστή ως «απόφαση Paramount» ανάγκασε τα στούντιο να εκχωρήσουν τις αλυσίδες αιθουσών που κατείχαν<sup>39</sup>. Έτσι, η εξασφαλισμένη αγορά έφυγε και η απόδοση της κάθε ταινίας μειώθηκε κατακόρυφα. Το δεύτερο σοκ ήταν η

(Πενσυλβάνια, Νέα Υόρκη, Κάνσας, Μέριλαντ κ.ά.) με τμήματα λογοκρισίας, κάτι που καθιέρωσε το Ανώτατο Δικαστήριο των ΗΠΑ με νομολογία (Gomey, 1998α, σ.77).

<sup>38</sup> Παρόλο που τα εργατικά συνδικάτα συχνά βρέθηκαν, ειδικά στις ΗΠΑ, σε συχνές συγκρούσεις με τις διοικήσεις μεγάλων βιομηχανιών (Harvey, 2007, σ.186-8), τα στούντιο στο Χόλιγουντ πρόθυμα αποδέχτηκαν τις περισσότερες απαιτήσεις των εργατικών ενώσεων των τεχνικών και των σκηνοθετών που διοργάνωσε κυρίως η IA. Πέτυχαν μείωση των ωρών εργασίας, αύξηση μισθών και μεγαλύτερη ασφάλιση. Αυτές οι παραχωρήσεις είχαν για τα στούντιο σχετικά χαμηλό κόστος, δεδομένου ότι οι μισθοί που καταβάλλονταν σε αυτούς τους εργαζομένους αποτελούσαν ένα μικρό ποσοστό του συνολικού κόστους παραγωγής (Balio, 1985α, σ.273).

<sup>39</sup> Η σημαντικότητα της κατοχής αιθουσών για το στούντιο σύστημα φαίνεται και από το μέγεθος της επένδυσης. Οι τεράστιες εγκαταστάσεις παραγωγής, μαζί με τους μισθούς των σταρ και των συνεργείων, αντιπροσώπευαν μόνο το 5% της συνολικής επένδυσής τους, ενώ το 1% αντιστοιχούσε στη διανομή. Το υπόλοιπο 94% της επένδυσής του αφορούσε την ιδιοκτησία αιθουσών (King, 2002, σ.25-6· Kokonis, 2008, σ.182).

έλευση της τηλεόρασης που άλλαξε τη διάρθρωση της αγοράς και την προοπτική ανάπτυξής της<sup>40</sup> (Storper, 1994, σ.204).

Στα δύο μεγάλα μεταπολεμικά σοκ, η απάντηση της κινηματογραφικής βιομηχανίας, σύμφωνα με το γενικό μοντέλο του Storper, ήταν αποκαθετοποίηση και διαφοροποίηση των προϊόντων και μια σχετική μείωση του αριθμού των ταινιών που παράγονται<sup>41</sup> (Blair & Rainnie, 2000, σ.190). Πέρασαμε από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 και μετά στην προσέγγιση του «*package-unit approach*», όπου παραγωγοί και ατζέντηδες προτείνουν στα στούντιο το θέμα μιας ταινίας μαζί με ονόματα καλλιτεχνών πίσω και εμπρός από την κάμερα<sup>42</sup> (Gomery, 1998β, σ.249· Thompson & Bordwell, 2011, σ.337). Τα στούντιο, έτσι, οργανώνουν την παραγωγή μέσω συμβάσεων με εξωτερικούς συνεργάτες και όχι μέσω εσωτερικού συντονισμού (Sedgwick, 2002, σ.702). Έτσι εγκαταλείφθηκε η φορντική δομή των στούντιο των ολιγοπωλιακών αγορών, της κάθετης ενοποίησης και της μαζικής παραγωγής, προς ένα μεταφορντικό μοντέλο ευέλικτης παραγωγής (Storper, 1994, σ.195), το οποίο θα προσπαθήσουμε να αναλύσουμε παρακάτω.

## 2.2.2. Μεταφορντισμός και το Νέο Χόλιγουντ.

**2.2.2.1. Αποκαθετοποίηση και διαφοροποίηση του προϊόντος.** Οι εταιρείες που συμμετείχαν στη μονοπωλιακή δράση της Paramount εξακολούθησαν να κυριαρχούν ως επιχειρήσεις, με νέες όμως δομές και λειτουργίες. Ήδη, από τη δεκαετία του '50, εισήλθαν στην περίοδο των ομίλων, δηλαδή μίας μορφής εταιρικής οντότητας που είναι διαφοροποιημένη με τεράστια συμφέροντα και που δραστηριοποιείται σε εντελώς διαφορετικούς τομείς της αρχικής της δραστηριοποίησης. Για παράδειγμα, το 1967 η United Artists έγινε θυγατρική της Transamerica Corporation, ενός «παντός εδάφους» οργανισμού, που ασχολούνταν με

<sup>40</sup> Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '50, σχεδόν το 90% των σπιτιών στις ΗΠΑ είχαν συσκευές τηλεόρασης, ενώ οι τηλεοπτικοί σταθμοί αυξήθηκαν από 7 σε 517. Η επέκταση της τηλεόρασης αντικαθιστά σταδιακά τις ταινίες ως την κυρίαρχη δραστηριότητα του ελεύθερου χρόνου του αμερικανικού λαού και τα ετήσια έσοδα στο box office μειώθηκαν περίπου 23%, πιο αργά από τη συμμετοχή, επειδή οι τιμές των εισιτηρίων αυξήθηκαν κατά σχεδόν 40%. Ταυτόχρονα, πάνω από τέσσερις χιλιάδες αίθουσες έκλεισαν κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου (Balio, 1985β, σ.401-2).

<sup>41</sup> Σύμφωνα με τον ιστορικό Douglas Gomery (1998) υπάρχει και τρίτος σημαντικός λόγος που επήλθε η πτώση του στούντιο σίστεμ: η μεταπολεμική μεταμόρφωση της αμερικάνικης κοινωνίας, της αστικοποίησης και της έκρηξης γεννήσεων (baby-boom). Τα πλήθη μεταπολεμικά έκαναν οικογένειες, μετακόμισαν στα προάστια, αγόρασαν αυτοκίνητα, υγεία, μεγάλωσαν παιδιά, απέκτησαν άλλες προτεραιότητες που δε συμπεριελάμβαναν τον κινηματογράφο (Gomery, 1998β, σ.247-9).

<sup>42</sup> Τα στούντιο ακόμα και με αυτό το σύστημα παρέμειναν παντοδύναμα. Χωρίς την έγκρισή τους καμία παραγωγή τέτοιου τύπου δεν ξεκινούσε (Gomery, 1998β, σ.249· Sedgwick, 2002, σ.702).



τις ασφαλιστικές και τις χρηματοπιστωτικές υπηρεσίες<sup>43</sup> (Balio, 1985β, σ. 439). Έως το τέλος της δεκαετίας του 1960, τα μεγάλα στούντιο κυριαρχούσαν στην παραγωγή μέσα σε μια υβριδική δομή που περιελάμβανε ανεξάρτητους παραγωγούς και σε ένα σημαντικά μειωμένο χρονοδιάγραμμα παραγωγής. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, τα μεγάλα στούντιο ανταποκρίθηκαν στο μεταβαλλόμενο περιβάλλον κέρδους διαφοροποιώντας το προϊόν της ταινίας (Storper & Christopherson, 1987, σ. 106).

Οι τυποποιημένες κατηγορίες της λήψης ταινιών εγκαταλείφθηκαν και τα στούντιο του Χόλιγουντ στράφηκαν προς τον «εντυπωσιασμό» (ταινίες εντυπωσιασμού) και την αναδιαμόρφωση των ταινιών, τις οποίες προσέφεραν πλέον ως ένα «γεγονός» και όχι ως μία καθημερινή εμπειρία<sup>44</sup>. Η στρατηγική της διαφοροποίησης των προϊόντων οδήγησε τα στούντιο στους ανεξάρτητους παραγωγούς, ώστε να αναπτύξουν εκείνοι τα διαφοροποιημένα προϊόντα-φιλμ. Αυτή η στρατηγική συμμαχία τη δεκαετία του '60 αφορούσε και μία γενικότερη προσπάθεια των στούντιο να κυριαρχήσουν στις τηλεοπτικές αγορές με ταινίες που «γίνονται για την τηλεόραση» (*made-for-TV films*)<sup>45</sup> (Blair & Rainnie, 2000, σ.190), ενώ παράλληλα πουλούν ταινίες τους στην τηλεόραση (Gomery, 1998α, σ.307· Hoppenstand, 1998, σ.231).

Η διαφοροποίηση των προϊόντων έγινε μια βασική στρατηγική, για να επιστρέψουν οι άνθρωποι πίσω στις αίθουσες. Το «θεαματικό», ειδικότερα, αντιπροσώπευε μια προσπάθεια αναδιατύπωσης μιας ταινίας ως μορφή ψυχαγωγίας, και, σε συνδυασμό με τις τεχνικές καινοτομίες στόχευαν στην παρουσίαση μιας ταινίας αρκετά διαφορετικής από την τηλεόραση (Christopherson & Storper, 1986, σ.309). Τα στούντιο πόνταραν στο πλεονέκτημα του κινηματογράφου έναντι της τηλεόρασης: το μέγεθος και η ποιότητα της εικόνας. Η τηλεόραση ήταν ακόμα μαυρόασπρη και η ποιότητά της χαμηλή, ενώ το μέγεθός της μικρό. Το Χόλιγουντ,

<sup>43</sup> Αργότερα η United Artists άλλαξε χέρια πάλι και συγχωνεύτηκε με την MGM, για να σχηματίσουν την MGM/UA Entertainment Company (Balio, 1985β, σ.439-40).

<sup>44</sup> Αυτός ο τύπος ταινιών στην ουσία είναι η συνέχεια των Α' ποιότητας (A' class) ταινιών της κλασικής φορντικής περιόδου, οι οποίες τώρα ενισχύονται θεματικά και στιλιστικά με μεγαλύτερους προϋπολογισμούς, κορυφαίους σταρ πρωταγωνιστές κι ένα διεθνές cast ηθοποιών, ενώ γυρίζονται έγχρωμες, σχεδιασμένες για την ευρεία οθόνη (wide screen) και παρουσιάζονται ως μεγάλα θεάματα. Επίσης, η διάρκειά τους αυξήθηκε κοντά στις 3 ώρες και, σε ορισμένες περιπτώσεις, στις 4 ώρες. Κατά κανόνα, αποδείχτηκαν επιτυχίες στο box-office. Η πρώτη από αυτές τις ταινίες που είχε επιτυχία ήταν το βιβλικό επεισόδιο του Cecil B. DeMille, *Σαμψών και Γολιάθ* (1949), με 12 εκ. δολάρια κόστος, άφησε πίσω το σύνολο των ταινιών της σεζόν 1949 και άνοιξε το δρόμο για τις ταινίες υπερπαραγωγής (blockbusters) των 50s και 60s (Kokonis, 2008, σ.179).

<sup>45</sup> Η αποτυχία των στούντιο να επανακτήσουν τις μαζικές αγορές αντανakλάται και στην κρίση της κερδοφορίας του καπιταλισμού της δεκαετίας του 1970 (Blair & Rainnie, 2000, σ.190).

έτσι, θα πειραματιστεί με τεχνικές της *ευρείας οθόνης* (wide screen), κάτι που είχε ήδη ξεκινήσει από το 1929 αλλά χωρίς συνέχεια λόγω κόστους. Το 1953 αρχικά η 20<sup>th</sup> Century Fox με το *The Robe* (1953) θα αναπτύξει την τεχνική του Cinemascope, που ήθελε επιπλέον ειδικούς φακούς στις μηχανές προβολής στις αίθουσες, για να προβληθεί (Hoppenstand, 1998, σ.229).

Αναπτύχθηκαν κι άλλες παρόμοιες τεχνικές παρουσίασης, όπως οι τεχνικές Cinerama, Technicolor και οι τρισδιάστατες (3-D) ταινίες (Christopherson & Storper, 1986, σ.309). Η εκμετάλλευση αυτών των τεχνικών της *ευρείας οθόνης*, γενικότερα, οδηγεί τα στούντιο σε παραγωγή επικών ταινιών, ταινίες δηλαδή που η τηλεόραση δεν θα μπορούσε να παράγει, ούτε ως θέαμα, ούτε ως ποιότητα. Γυρίζονται έτσι οι γνωστές επικές βιβλικές και ιστορικές ταινίες με συμμετοχή χιλιάδων ανθρώπων<sup>46</sup>. Μια επιπλέον καινοτομία των στούντιο της εποχής είναι οι κινηματογραφικές αίθουσες drive-in. Ένας ακόμα τρόπος που επινοούν τα στούντιο, για να προσφέρουν ξεχωριστή εμπειρία στους θεατές, επιτρέποντάς τους να μπαίνουν μαζί με το αυτοκίνητό τους και να παρακολουθούν μέσα από αυτό την ταινία (Hoppenstand, 1998, σ.229-30). Αυτή η στροφή των στούντιο στις ταινίες «εντυπωσιασμού» σήμαινε αυξημένους προϋπολογισμούς και για την προώθηση και τη διαφήμιση. Το μέσο κόστος ανά ταινία θα αυξηθεί ραγδαία. Η MGM για παράδειγμα το 1952/53 ξόδευε 1,3 εκ. δολάρια κατά μέσο όρο ανά ταινία και την περίοδο 1954/55 1,8 εκ. δολάρια (Christopherson & Storper, 1986, σ.309).

Τα στούντιο στο Χόλιγουντ σταδιακά θα παύσουν να είναι εργοστάσια παραγωγής ταινιών, καθώς δεν μπορούσαν να ανταγωνιστούν τις ανεξάρτητες εταιρείες παραγωγής και τους εξειδικευμένους υπεργολάβους, τους οποίους και είχαν βοηθήσει να δημιουργηθούν (Blair & Rainnie, 2000, σ.190-1). Μετατόπισαν σημαντικό μέρος της διαχειριστικής ευθύνης για την παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών σε ανεξάρτητους παραγωγούς (Storper & Christopherson, 1987, σ.107). Το 1960, το 28% των αμερικανικών ταινιών θα παραχθούν από ανεξάρτητες εταιρείες, ενώ το 66% με τη συμμετοχή των μεγάλων στούντιο. Μέχρι το 1980 η κατάσταση είχε αντιστραφεί και οι ανεξάρτητες εταιρείες παρήγαγαν το 58% των ταινιών. Αυτή, όμως, η αλλαγή στον καταμερισμό της εργασίας είχε ως αποτέλεσμα τη μείωση του

<sup>46</sup> Αποκορύφωμα της εποχής η βιβλική ταινία *Ben-Hur* (1959, Wyler) με τα έντεκα κερδισμένα Όσκαρ. Η πιο ακριβή παραγωγή και το τέλος αυτών των επικών παραγωγών θα έρθει το 1963 με την *Κλεοπάτρα*, που πρωταγωνιστεί η Ελίζαμπεθ Τέιλορ και έφερε στα πρόθυρα της χρεοκοπίας την 20<sup>th</sup> Century Fox (Hoppenstand, 1998, σ.230).

μεγέθους των επιχειρήσεων<sup>47</sup>. Ωστόσο, ενώ αυξήθηκε αισθητά η παραγωγή των ανεξάρτητων εταιρειών την περίοδο 1969-1975, οι έξι μεγάλες (major) εταιρείες (Fox, Universal, Paramount, Warner, Columbia και United Artists) εισπράττουν, κατά μέσο όρο, πάνω από το 70% των εσόδων της Βόρειας Αμερικής σε ενοικιάσεις ταινιών. Μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1980, δηλαδή στο υψηλότερο σημείο (υποτίθεται) της μεταφορντικής εποχής και της ευέλικτης εξειδίκευσης, περίπου το 90% των εσόδων αντιστοιχεί στις έξι μεγάλες εταιρείες. Αυτό που, εν τέλει, συνέβη από τις μεγαλύτερες εταιρείες, ως αποτέλεσμα της «απόφασης της Paramount» (Paramount Decision) ήταν μία ουσιαστική ανασύνθεση της βιομηχανίας της ψυχαγωγίας (Blair & Rainnie, 2000, σ.190-1).

Τα τρία μικρά στούντιο (little majors) θα καταφέρουν πλέον, και μετά την «απόφαση της Paramount» (Paramount Decision), που η αγορά της εκμετάλλευσης ελευθερώνεται, να αναπτύξουν τη δύναμή τους στον χώρο της διανομής και να πλησιάσουν σε ανταγωνισμό τις πέντε μεγάλες εταιρείες (Big 5), ενώ αποδεσμεύονται από το να κατασκευάζουν μόνο ταινίες β' κατηγορίας (b-movies). Τα μεγάλα στούντιο θα «αγκαλιάσουν» και τις ανεξάρτητες εταιρείες, και ως σημαντική πηγή χρηματοδότησης ταινιών, θα έχουν και το μέσον απόκτησης δικαιωμάτων διανομής των ανεξαρτήτως παραγόμενων ταινιών. Ο χώρος της διανομής θα είναι πλέον το νέο κέντρο δύναμης και η πλέον σημαντική πηγή εσόδων στο κινηματογραφικό πεδίο<sup>48</sup> (Litman, 1998, σ.15).

Η διαδικασία της αναδιοργάνωσης δεν τελείωσε όμως με την απόκαθετοποίηση της κινηματογραφικής παραγωγής και τη δημιουργία μιας ευέλικτης

<sup>47</sup> Στο επίπεδο παραγωγής, τα ακαθάριστα έσοδα των δέκα κορυφαίων εταιρειών μειώθηκαν κατά 26% μέχρι το 1956. Τα συνδυασμένα κέρδη μειώθηκαν δραματικά, κατά 74%. Ως αποτέλεσμα, το Χόλιγουντ πέρασε σε μία περίοδο σημαντικών περικοπών. Η παραγωγή μειώθηκε αισθητά, κόπηκαν οι μακροπρόθεσμες συμβάσεις και οι αμοιβές σε ηθοποιούς, συγγραφείς, παραγωγούς, διευθυντές. Οι ηθοποιοί πλήττονται ιδιαίτερα: το 1947, 742 διέθεταν συμβόλαια και το 1956, μόλις 229. Το εργατικό δυναμικό συρρικνώθηκε επίσης: οι 24 χιλιάδες εργαζόμενοι του 1946 έγιναν 13 χιλιάδες δέκα χρόνια αργότερα (Balio, 1985β, σ.402).

<sup>48</sup> Οι τρεις μικρές εταιρείες (little majors) του στούντιο σίστεμ, Universal Pictures, Columbia Pictures και United Artists δεν είχαν τις δικές τους αίθουσες (Gomery, 1998α, σ.193), χρηματοδοτούσαν παραγωγές και διένειμαν ανεξάρτητες ταινίες. Οι υπόλοιπες πέντε εταιρείες (Big Five) Loews-MGM, Paramount Publix, Fox Film Corporation (μετά το 1935), Warner Bros, και RKO (μετά το 1928), ήταν κάθετα ολοκληρωμένες εταιρείες. Και οι «τρεις μικρές» και οι «πέντε μεγάλες» εταιρείες παρήγαγαν και διένειμαν ταινίες. Αυτές οι οκτώ εταιρείες συμπληρώθηκαν από μια ομάδα εταιρειών Poverty Row, Monogram, Republic, Mascot και άλλες, οι οποίες ειδικεύτηκαν σε ταινίες β' ποιότητας (χαμηλού κόστους), ενώ υπήρχαν και οι ανεξάρτητοι παραγωγοί Goldwyn και Selznick και οι ειδικοί σε κινούμενα σχέδια (animation), όπως οι Fleischer και Disney. Το κλειδί για αυτό το σύστημα ήταν ο έλεγχος των αιθουσών. Η «συμπαιγνία» μεταξύ των «μεγάλων πέντε» και των «τριών μικρών» εξασφάλισε ότι οι ταινίες που παρήγαγαν και οι ταινίες που διένειμαν είχαν εγγυημένη πρώτη προβολή στους κινηματογράφους που ανήκουν στην ομάδα των «μεγάλων πέντε» (Neale, 2000, σ.219).

παραγωγής. Τόσο τα μεγάλα στούντιο όσο και οι εξειδικευμένες ανεξάρτητες εταιρείες παραγωγής διαφοροποιούν τα προϊόντα τους και επεκτείνονται σε συναφείς αγορές. Για παράδειγμα, τα στούντιο συμμετέχουν οικονομικά σε επιχειρήσεις άλλων τομέων της ψυχαγωγίας, παίζοντας έναν ρόλο θεσμικού επενδυτή. Χρηματοδοτούν πολλαπλά πακέτα παραγωγής και επενδύουν κεφάλαια στη διανομή, ώστε να ελέγχουν διάφορα πεδία του μάρκετινγκ. Ως μία συνολικά βιομηχανία της ψυχαγωγίας (τηλεόραση, μουσική, βίντεο, κινηματογραφικές ταινίες) αποτελούν μέρος μίας οριζόντιας ολοκλήρωσης/ενοποίησης (horizontal integration) με νέα πρότυπα ψυχαγωγίας, και επικαλυπτόμενες τις αγορές και τις διαδικασίες παραγωγής. Μια ταινία για παράδειγμα έχει πλέον μία κερδοφόρα «μετά-ζωή» (after-life) εκτός κινηματογράφου: τηλεόραση, βιντεοκασέτες ή με το soundtrack της ταινίας. Όλη αυτή η μετά-ζωή σχετίζεται με τη διαφημιστική προώθηση του προϊόντος-ταινία (Storper, 1994, σ.215).

Σήμερα, το προϊόν των ταινιών είναι πολύ διαφοροποιημένο. Οι ταινίες τείνουν να έχουν σημαντικές διαφορές μεταξύ τους, και στην αφήγηση και στο επιτελείο των ηθοποιών, καθιστώντας έτσι πολύ δύσκολη τη συστηματική παραγωγή. Οι επιχειρήσεις κινηματογραφικής παραγωγής θα αρχίσουν να εκτελούν γενικά καθήκοντα και θα αρχίσουν να αναθέτουν, υπεργολαβικά, τις υπηρεσίες και τον εξοπλισμό τους σε έναν παραγωγό ο οποίος και φέρνει εις πέρας το όποιο κινηματογραφικό έργο. Η παραγωγή, στο σύνολό της, πραγματοποιείται μέσω μικρότερων, ανεξάρτητων παραγωγών εταιρειών, με μικρή ή μεγάλη συμμετοχή από τα στούντιο. Η κλίμακα παραγωγής γενικότερα είναι περιορισμένη και το εύρος των δραστηριοτήτων των στούντιο είναι σχετικά στενό. Επομένως, η παραγωγική διαδικασία πραγματοποιείται μέσω συναλλαγών της αγοράς μεταξύ αυτών των εξειδικευμένων μικρών επιχειρήσεων και όχι μέσω εσωτερικών συναλλαγών εντός μιας μεγάλης επιχείρησης, όπως έκαναν τα φορντικής δομής στούντιο την κλασική τους εποχή<sup>49</sup> (Storper & Christopherson, 1986, σ.9' Storper & Christopherson, 1987, σ.106-7).

Το παλαιό σύστημα στούντιο εσωτερικής παραγωγής χωρίστηκε τώρα σε ανεξάρτητους παραγωγούς, καθώς και σε «ενδιάμεσες εισροές» (Storper, 1994, σ.211-13), όπως ο φωτισμός, η επεξεργασία ήχου και φιλμ, οι εταιρείες ειδικών εφέ. Οι

<sup>49</sup> Τη δεκαετία του '70 και '80 πολλαπλασιάζονται οι ανεξάρτητες εταιρείες που συνεργάζονται με τα στούντιο: κατασκευών εφέ, κινουμένων σχεδίων, διαφημιστικές, εταιρείες παραγωγής, μοντάζ, φωτιστικών, κινηματογραφικών εργαστηρίων, ήχου κ.ά.. (Storper & Christopherson, 1987, σ.107-8).

μεγάλες δεξαμενές τεχνικού και δημιουργικού ταλέντου, που τα παλαιά στούντιο χρησιμοποιούσαν με μακροπρόθεσμα συμβόλαια, μεταπολεμικά περνούν σ' αυτές τις μικρότερες επιχειρήσεις, ή λειτουργούσαν ανεξάρτητα ή υπό πράκτορες και συγκεντρώνονταν για κάθε μεμονωμένη ταινία (Wayne, 2003, σ.93). Τελικά, αυτό σήμαινε το πλήρες τέλος των αποκλειστικών «συμβολαίων», κατά το οποίο ο συγγραφέας, οι ηθοποιοί, οι εξειδικευμένοι άνθρωποι παραγωγής εργαζόνταν αποκλειστικά για ένα στούντιο για μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο<sup>50</sup>. Αντικαταστάθηκαν από τις ανά ταινία συμβάσεις<sup>51</sup> (Christopherson & Storper, 1986, σ.309· Johnson-Yale, 2015, σ.35· Sedgwick, 2002, σ.695) κι έγιναν ελεύθεροι επαγγελματίες (Scott, 2002α, σ.959).

Οι τεχνικοί της παραγωγής υπέφεραν περισσότερο από άλλους εργαζόμενους, από το τέλος του συστήματος στούντιο. Χωρίς το μαθητευτικό σύστημα, για να φέρει νεοεισερχόμενους και νέους, ο κλάδος «γέρασε». Οι ηλικιωμένοι εργαζόμενοι, ήδη εγκατεστημένοι στον κλάδο, ήταν σε θέση να διατηρήσουν την απασχόληση εις βάρος των νεότερων εργαζομένων. Αυτό οφείλεται, εν μέρει, στην εγκαθίδρυση του συστήματος καταλόγου ονομάτων (roster) που προστατεύει τους εργαζομένους με βάση την αρχαιότητά τους στη βιομηχανία. Μια ανάλυση του Ταμείου Υγείας και Πρόνοιας για το 1957 δείχνει ότι το 91% ήταν άνδρες και μόνο το 6,4% ήταν κάτω των 30 ετών. Το 50% ήταν άνω των 50 ετών. Οι νέοι άνθρωποι απλά δεν ήταν σε θέση να κινηθούν στον κλάδο (Christopherson & Storper, 1986, σ.309).

<sup>50</sup> Η απόφαση του σταρ James Stewart να πάρει ποσοστό κερδών για τη συμμετοχή του στο γουέστερν *Winchester '73* (Anthony Mann) το 1950 θεωρείται συχνά ως σημείο ορόσημο ως προς την αλλαγή τρόπου πληρωμής των σταρ και διαφοροποίησης από το σύστημα των συμβολαίων του στούντιο σίστεμ. Νεότερες μελέτες, όπως της Carman (2015) (*Independent Stardom: Freelance Women in the Hollywood Studio System*, Austin, University of Texas Press) υποστηρίζουν, σε αντίθεση με την επικρατούσα ιστορική άποψη, ότι με αυτόν τον τρόπο (ως ελεύθερες επαγγελματίες), εργαζόνταν πολλές γυναίκες σταρ, ήδη από τη δεκαετία του 1930 (Kelly, 2018, σ.428). Οι Ruth Chatterton, Irene Dunne, Miriam Hopkins και Barbara Stanwyck, για παράδειγμα, διαμόρφωσαν τη σταδιοδρομία τους ως ελεύθερες επαγγελματίες, όταν τα στούντιο χειραγωγούσαν με συμβόλαια τους σταρ (Carman, 2012, σ.13-24). Μία τέτοια μείξη στον τρόπο διαμόρφωσης σταδιοδρομιών των σταρ μεταξύ σταθερών αποκλειστικών συμβολαίων και ελεύθερης επαγγελματικής σχέσης παρατηρούμε και στην περίπτωση του ελληνικού κινηματογράφου, ακόμα και την περίοδο της μαζικής παραγωγής ΠΕΚ, όπως θα δούμε παρακάτω στο αντίστοιχο κεφάλαιο της απασχόλησης (κεφ.6).

<sup>51</sup> Η άνοδος των ανεξάρτητων παραγωγών, και το σύστημα συμβάσεων ανά ταινία παρήγαγε και αντιφάσεις στο σταρ σίστεμ. Υπήρχε η ανάγκη πλέον να αναπαραχθεί η απόσταση μεταξύ της εικόνας του σταρ με τους χαρακτήρες που ερμηνεύει, εφόσον αυξάνεται η πιθανότητα εμπορικής αποτυχίας μιας ταινίας χωρίς την εγγύηση που πρόσφεραν τα στούντιο. Η εικόνα του σταρ πλέον υποδεικνύει τα «κοινωνικά ζητήματα», με προσεκτικά επιλεγμένες αφηγήσεις. Οι σταρ γίνονται ιδιοκτήτες της εικόνας τους και είναι η αλλαγή του τρόπου παραγωγής και οργάνωσης της βιομηχανίας των στούντιο που αλλάζει την εικόνα του σταρ και όχι το αντίθετο. Γίνονται οι 'life-style' σταρ, πολιτικοποιημένοι, κοινωνικοί «αντιπρόσωποι», χωρίς να είναι αφοσιωμένοι επαγγελματίες ηθοποιοί (King, 1986, σ.169-70).

Επίσης, τη δεκαετία του '50, και τα κινηματογραφικά είδη, όπως είχαν διαμορφωθεί, αλλάζουν και αναδιαμορφώνονται, όπως και το ίδιο το στούντιο σύστημα. Από τους δημοφιλείς τύπους ταινιών, που επαναλαμβάνονται και έχουν ως κέντρο τους κοινωνικές συγκρούσεις και προβλήματα που απασχολούν τους πολλούς, που ανέπτυξε το φορντικό Χόλιγουντ, νέες μορφές ταινιών αναπτύσσονται μαζί με την αλλαγή της παραγωγικής δραστηριότητας και της ευελιξίας της. Οι ταινίες αποκτούν ποικιλία, στρέφονται στην κοινωνική κριτική. Νέοι σκηνοθέτες, όπως οι Stanley Kubrik, Arthur Penn, Robert Altman, στρέφονται σε καλλιτεχνικά εκφραστικές ταινίες και ένα στιλ που σταδιακά θα αποκληθεί το «*Νέο Χόλιγουντ*», δίνοντας ώθηση προς έναν κινηματογράφο των δημιουργών. Κεντρική σημασία αποκτά το κινηματογραφικό στιλ και οι ίδιοι οι σκηνοθέτες. Αυτή η διαφοροποίηση έρχεται με έναν συνδυασμό παραγόντων: των ταινιών, του συστήματος παραγωγής και τις γενικότερες κοινωνικές συζητήσεις και συγκρούσεις<sup>52</sup>. Για παράδειγμα, τη δεκαετία του '60, η νεολαία ήταν ένα δυναμικό κοινό για το Χόλιγουντ, έτσι, θα προκύψουν και ταινίες προσανατολισμένες σ' αυτήν, με αντίστοιχους νέους σκηνοθέτες κι ένα νέο κύκλο θεμάτων, που θα θελήσει να περιγράψει το νέο Αριστερό κίνημα της νεολαίας, το φεμινιστικό κίνημα, τη «*μαύρη δύναμη*», τη σεξουαλική απελευθέρωση, όλα τα πολιτισμικά κινήματα της εποχής. Όλες αυτές οι παράμετροι θα αναπτύξουν έναν κοινωνικά κριτικό κινηματογράφο στο Χόλιγουντ (Kellner, 1998, σ.359).

Το *Νέο Χόλιγουντ*, που χαρακτηρίστηκε ως η «*Αναγέννηση*» του Χόλιγουντ, εγκαινιάζεται με τη *Bonnie and Clyde* (1967), που προσδίδει ένα νέο κινηματογραφικό στιλ, επηρεασμένο από το γαλλικό σινεμά του νέου κύματος. Το απότομο κόψιμο (jump cut) στο μοντάζ και άλλα αποπροσανατολιστικά εφέ, άμεσα δανεισμένα από το γαλλικό «*νέο κύμα*», χρησιμοποιούνται εδώ επιτυχώς, δημιουργώντας μία εντύπωση ανησυχίας και μια «*χειροπιαστή αίσθηση σεξουαλικής πείνας ή λαχτάρας*» (King, 2002, σ.12). Το νεανικό κοινό που προσανατολίζεται σε αυτές τις ταινίες αδιαφορεί για το σταρ σύστημα και ενδιαφέρεται για την ταυτότητα των χαρακτήρων, τις στιλιστικές προσεγγίσεις, τα συμβολικά μηνύματα, τις θεματικές αμφισημίες (Kramer, 1998, σ.297-9).

Επιπλέον, το *Easy Rider* (1969), μια παραγωγή που κόστισε μόλις 500 χιλιάδες δολάρια και έφερε πάνω από 25 εκατομμύρια έσοδα, ήρθε ως μία τυπική

<sup>52</sup> Το *Νέο Χόλιγουντ*, σύμφωνα με τον Schatz, είναι μία σύνθετη αλληλεπίδραση οικονομικών, αισθητικών και τεχνολογικών δυνάμεων (Schatz, 1993, σ.11).

περίπτωση της ομαδικής εργασίας των μικρών ανεξάρτητων παραγωγών. Ήταν μία ακόμα εμπορική επιτυχία, που ώθησε τα στούντιο προς αυτή την κατεύθυνση, χρηματοδοτώντας, δηλαδή, ταινίες που εκφράζουν το φαινόμενο της νεανικής κουλτούρας της δεκαετίας του 1960. Έτσι, ένα νέο είδος κινηματογράφησης πέρασε στην κυρίαρχη πορεία του Χόλιγουντ με μια νέα γενιά κινηματογραφιστών, οι οποίοι και θα συμβάλλουν αποφασιστικά στην κουλτούρα και τις επιχειρηματικές διαφοροποιήσεις του Χόλιγουντ (King, 2002, σ.12-3· Kokonis, 2008, σ.31). Αυτό που έχει ιδιαίτερη σημασία με την «Αναγέννηση» στο Νέο Χόλιγουντ είναι ότι αρχίζει μία περίοδος αλλαγών μέσα στην κινηματογραφική βιομηχανία, που δεν αφορά μόνο τις αφηγήσεις, τα θέματα, την προσφυγή της νεολαίας, και τον χαμηλό προϋπολογισμό, αλλά το πως εδραιωμένοι ηθοποιοί εμπλέκονται στην παραγωγή, δισκογραφικές εταιρείες και άλλες αμερικανικές βιομηχανίες μέσω ενημέρωσης επενδύουν στην παραγωγή, ή πως νέες εταιρείες, πιο μικρές και ευέλικτες (π.χ. BBS) αναπτύχθηκαν, για να παράγουν αυτές τις ταινίες (Elsaesser, 2012, σ.240)

Το Νέο Χόλιγουντ, έως τα μέσα της δεκαετίας του '70, θα έχει αναπτύξει ήδη ένα δυναμικό σημαντικό κορμό ταινιών των νέων σκηνοθετών-δημιουργών (Altman, Pollack κ.ά.) με ένα προφίλ φιλελεύθερο («*liberal outlook*») κι έναν «ριζοσπαστικό σκεπτικισμό» γύρω από το αμερικάνικο όραμα, ενώ, αντίθετα, το στούντιο σίστεμ της φορντικής κλασικής εποχής εξέφρασε μία θεμελιώδη σταθερή θετική στάση απέναντι στον κόσμο που απεικονίζει. Οι ταινίες του Νέου Χόλιγουντ, στην αφήγησή τους, αποφεύγουν τον ηρωικό πρωταγωνιστή με τα ξεκάθαρα κίνητρα και το ξεκάθαρο τέλος και στρέφονται σε ένα ασαφές, ανοικτό σε ερμηνείες, τέλος, με πρωταγωνιστές με ασαφή συναισθηματικά κίνητρα και θολή ταυτότητα. Ο αμερικανικός τύπος του ήρωα μεταλλάσσεται (Kramer, 1998, σ.299,293· Καλούδη, 2014, σ.51-8), ενώ, σύμφωνα με την ανάλυση του Sedgwick (2002), η επιτυχία των σταρ στο Νέο Χόλιγουντ δεν είναι αποτέλεσμα αποκλειστικά της χαρισματικής τους παρουσίας, αλλά πολλών συνδυαστικών παραγόντων: σκηνοθέτη, σεναρίου και του είδους (Sedgwick, 2002, σ.701). Ήδη από το 1970, ιστορικοί, όπως ο Elsaesser, εντοπίζουν «μαζικές αλλαγές» στον αφηγηματικό προσανατολισμό στο Νέο Χόλιγουντ από εκείνο του στούντιο σίστεμ<sup>53</sup>. Αυτές, όμως, οι αλλαγές που εντοπίζονται στην εικόνα του Νέου Χόλιγουντ και σχετίζονται και με τη νεανική κουλτούρα της εποχής, αναδύονται μέσα από τις νέες αντιλήψεις της παραγωγικής δράσης, ένα γενικό

<sup>53</sup> Η «κρίση του κινήτρου», σύμφωνα με τον Elsaesser, του ήρωα οδηγεί την αφηγηματική δράση σε έναν απροσδιόριστο τρόπο εξέλιξης (Robnik, 2004, σ.333-4).

επαναπροσδιορισμό της καπιταλιστικής παραγωγής, το μεταφορντισμό, όπου οικονομία και πολιτισμός αλληλοεξαρτώνται, καθώς και η παραγωγική και μη παραγωγική εργασία (Robnik, 2004, σ.333-6).

Επιπλέον, τη δεκαετία του '70, μία νέα μορφή θεαματικών ταινιών αναπτύσσεται με τις ταινίες *blockbuster* (υπερπαραγωγές), ή *high concept* («*υψηλού σχεδιασμού*») (Wyatt, 1994), των υψηλών προϋπολογισμών, που τα στούντιο θα επικεντρώσουν το ενδιαφέρον τους, για να αποκομίσουν υψηλά κέρδη και να φέρουν πίσω στις αίθουσες το κοινό<sup>54</sup> (Kellner, 1998, σ.360). Οι υπερπαραγωγές (*blockbusters*) μπορεί να ειπωθούν και ως η συνέχεια των φορντικών στούντιο, ή κατά μία άλλη εκδοχή, της άμεσης μεταπολεμικής αντίδρασης των στούντιο στην επέλαση της τηλεόρασης με τις ταινίες «*εντυπωσιασμού*» και τις ταινίες θεάματα, που παρουσιάζονταν ως ένα «γεγονός» (*event films*) (Kokonis, 2008, σ.178). Σύμφωνα με τον Schatz (1993), το Χόλιγουντ επιβίωσε μεταπολεμικά χάρη στη σύλληψη και ανάπτυξη αυτών των υπερπαραγωγών (*blockbusters*) (Schatz, 1993, σ.8-9).

Ενώ δηλαδή το Χόλιγουντ εστιάζει στο νεανικό κοινό και τις «*καλλιτεχνικές*» νέες τύπου ταινίες, παράλληλα, συνεχίζει να επιδιώκει κι ένα «*αδιαφοροποίητο μαζικό ακροατήριο*» με τις υπερπαραγωγές (Kramer, 1998, σ.293-4). Καθώς, δηλαδή, οι δυνάμεις που διαμορφώνουν τον τρόπο παραγωγής αλλάζουν διαχρονικά, το ίδιο κάνει και το προϊόν της ταινίας, προνοώντας ένα ορισμένο «*βλέμμα και ήχο*» στο σκηνικό. Αυτό το νέο «*βλέμμα και ήχος*» παρατηρείται στο ύφος των ταινιών *υψηλού σχεδιασμού*. Οι υπερπαραγωγές στοχεύουν στη μεγιστοποίηση της εμπορευσιμότητας, η οποία εκ νέου βασίζεται στους σταρ, την προώθηση, και με αφηγήσεις που να ταιριάζουν σε μια εθνική τάση ή συναίσθημα (Wyatt, 1994, σ.15).

Με την ανάπτυξη της υπερπαραγωγής το Χόλιγουντ διαφοροποιεί σημαντικά και την έως τότε πρακτική προώθησης του προϊόντος-ταινία. Το στούντιο σίστεμ του κλασικού Χόλιγουντ μέσα από το ισχυρό δίκτυο διανομής, την καθετοποίησή του και το ολιγοπώλιο, διατηρούσε το τρέιλερ ως στρατηγική στην προώθηση των ταινιών. Αυτή η στρατηγική μάρκετινγκ στην περίοδο του *Νέου Χόλιγουντ* δεν είναι αρκετή. Τα στούντιο καλλιεργούν στρατηγικές ζήτησης, ώστε το κοινό να αναζητά συγκεκριμένου τύπου ταινίες, πριν ακόμα βγουν στις αίθουσες: του περιβάλλοντος

<sup>54</sup> Το 1946 η προσέλευση στις κινηματογραφικές αίθουσες στις ΗΠΑ ήταν περίπου 90 εκατομμύρια εβδομαδιαία. Μέχρι το 1950 έπεσε στα 60 εκατομμύρια και το 1960 στα 40 εκατομμύρια. Στις αρχές της δεκαετίας του 1970 σημειώθηκε η χαμηλότερη προσέλευση κοινού με 17 εκατομμύρια εισιτήρια, και οι αριθμοί ανέκαμψαν σε περίπου 20 εκατομμύρια το 1980 και 27 εκατομμύρια το 2000 (King, 2002, σ.13).



μιας ταινίας (Film Environment). Οι παραγωγοί, δηλαδή, δημιουργούν ένα κλίμα για μια ταινία, με τεχνικές που έχουν ψυχολογικές και συναισθηματικές εκτάσεις για την ενίσχυση της κινηματογραφικής εμπειρίας. Ο Lucas είναι ο πρώτος που με το *Star Wars* (1977) δημιουργεί ένα νέο μοντέλο είδους, που θα μιμηθούν οι αντίστοιχες, των ειδικών εφέ, υπερπαραγωγές (high concept, blockbusters) επιστημονικής φαντασίας των δεκαετιών '80 και '90. Η πρώτη καινοτομία της ταινίας είναι ότι πλέον δεν διαφημίζονται οι σταρ (ο Lucas δεν είχε σταρ πρωταγωνιστές), αλλά δημιουργείται ένα κλίμα προσμονής της ταινίας για τους θεατές. Το τρέιλερ ήταν υψηλού στιλιστικά επιπέδου, υποσχόμενο περιπέτεια, φαντασία, φυγή, και συνοδεύτηκε με άρθρα σε περιοδικά, αλλά και τη νουβέλα που αφορούσε την ταινία. Οι αίθουσες που αρχικά προβλήθηκε ήταν λίγες, όμως κεντρικές, μητροπολιτικές, με εξελιγμένα συστήματα ήχου και εικόνας. Η αρχική επιτυχία της πρώτης προβολής σε αυτές τις αίθουσες δημιούργησε ένα κλίμα προσμονής στην υπόλοιπη χώρα για την ταινία<sup>55</sup>, ενώ ζητούμενο πλέον είναι ο θεατής να δει την ταινία δύο και τρεις φορές. Γι' αυτό έπρεπε να δημιουργηθεί ένα κλίμα γύρω από την ταινία και σε αυτό βοήθησε η δημιουργία παιχνιδιών, ρούχων, και άλλων σχετικών εμπορευμάτων, εμπνευσμένων από τους χαρακτήρες της ταινίας, που θα ξαναέφερνε τους νεότερους στις αίθουσες και θα κρατούσε όλη την ιδέα της ταινίας φρέσκια. Το ίδιο αποτέλεσμα είχε και η δημοσίευση προς πώληση της μουσικής της ταινίας. Παιχνίδια, κωμικά βιβλία, το μουσικό σάουντρακ, βίντεο παιχνίδια, θεματικά πάρκα, δημιούργησαν ένα θελκτικό περιβάλλον γύρω από την ταινία (film environment), που ανέδειξε μία νέα στρατηγική προώθησης από τα στούντιο για τις υπερπαραγωγές που πλέον χρηματοδοτεί<sup>56</sup> (Hoppenstand, 1998, σ.232-6).

Δύο ακόμα στρατηγικές που ακολουθούν τα στούντιο τις δεκαετίες '70, '80 και '90: ο «κινηματογραφικός αφηγηματικός κύκλος» (film narrative cycle), όπου τα στούντιο εντατικά επαναλαμβάνουν τις προηγούμενες επιτυχημένες αφηγήσεις (π.χ. οι επαναλήψεις των *Rocky*, *Friday the 13<sup>th</sup>*, κ.λπ.), ή αναπτύσσουν παρόμοιες (όπως π.χ. η σειρά του James Bond και παρόμοιες με αυτόν τον χαρακτήρα ταινίες), και η στρατηγική του «κορεσμού» (film saturation), όπου η ταινία θα πουληθεί εκτός των

<sup>55</sup> Μία στρατηγική που έχει περισσότερο ή λιγότερο εκτοπίσει προηγούμενες μεθόδους διανομής στο σύγχρονο Χόλιγουντ, βασίζεται στην αποκλειστική προβολή ταινιών σε μερικές επιλεγμένες Α' προβολής αίθουσες με την πεποίθηση όμως ότι η μέθοδος «από στόμα σε στόμα» θα λειτουργήσει υπέρ της συνέχειας των προβολών της ταινίας (Scott, 2002α, σ.973).

<sup>56</sup> Ο George Lucas άλλαξε για πάντα το Χόλιγουντ με το *Star Wars* με τις στρατηγικές διαφήμισης, αλλά και χρησιμοποιώντας έξοχα τον ήχο Dolby και τις δυνατότητες των υπολογιστών και του μοντελισμού (Gomery, 1998α, σ.445-6).

αιθουσών, σε ένα διεθνές κύκλωμα διανομής, σε συνδρομητικές τηλεοράσεις, σε βίντεο, ώστε να αναπτύξουν και νέες πηγές εσόδων, οι οποίες, τελικά, θα εξασφαλίσουν την ευημερία της σημερινής κινηματογραφικής βιομηχανίας (Hoppenstand, 1998, σ.232,236). Κάθε ταινία του Χόλιγουντ θα έχει εξατομικευμένη, προσαρμοσμένη διαφημιστική καμπάνια, που μπορεί να περιλαμβάνει τηλεοπτική εμφάνιση των σταρ, τρέιλερ για προώθηση, αφίσες και ηλεκτρονική διαφήμιση, διαφημιστικές πινακίδες, σύνδεση της ταινίας με εστιατόρια γρήγορου φαγητού (fast food) και πολλές άλλες εμπορικές συναλλαγές (Litman, 1998, σ.33).

Στην ουσία, μια νέα εποχή των στούντιο ξεκίνησε με τις υπερπαραγωγές (blockbusters). Το Χόλιγουντ μέσω αυτών των ταινιών επαναπροσδιορίζεται και στον τεχνολογικό τομέα με εκ νέου καινοτομίες στον χώρο των ειδικών εφέ, ή των κινουμένων σχεδίων, με έναν τρόπο που πριν δεν ήταν εφικτός<sup>57</sup> (Gomery, 1998β, σ.249-50). Η νέα αυτή κατεύθυνση θα δημιουργήσει και το δικό της σταρ σύστημα. Η παραδοσιακή εικόνα του αρσενικού θα εκπροσωπείται από σταρ, όπως ο Robert Redford και Clint Eastwood (αντίστοιχοι των John Wayne και Henry Fonda), ενώ νεότεροι σταρ, όπως οι Dustin Hoffman και Robert De Niro, δεν θα παίζουν τον ίδιο ρόλο σε δύο ταινίες στη σειρά (Gomery, 1998α, σ.438).

Υπάρχουν δύο προσεγγίσεις για την περίοδο του *Νέου Χόλιγουντ*: η πρώτη αναφέρεται στην περίοδο 1967-75, της «καλλιτεχνικής αναγέννησης» και των νέων κινηματογραφιστών (Altman, Pollack κ.λπ.) (Elsaesser, 2004, σ.37), και η δεύτερη, όπως το προσεγγίζει και η διατριβή, ενσωματώνει την εμπορική λογική που στηρίζει τη λειτουργία του Χόλιγουντ, ώστε να επεκτείνεται το *Νέο Χόλιγουντ* και μετά το 1975, συμπεριλαμβάνοντας και την περίοδο της εμφάνισης των υπερπαραγωγών (blockbusters), και υψηλού σχεδιασμού (high concept) ταινιών (Kramer, 1998, σ.299-303). Το *Νέο Χόλιγουντ*, έτσι, ορίζει τελικά ένα πεδίο εμπορικών συμφερόντων που περιλαμβάνει ταινίες, τηλεοπτικές εκπομπές, καλωδιακή τηλεόραση, δορυφορική μετάδοση, μουσική και ηχογραφήσεις, εκδόσεις εφημερίδων, περιοδικών και βιβλίων, θεματικά πάρκα, διαφήμιση, αθλητικές ομάδες και μια σειρά άλλων δραστηριοτήτων στις περιοχές ψυχαγωγίας και αναψυχής (Morgan, 1996, σ.4-5).

Το *Νέο Χόλιγουντ*, πέραν των τεχνολογικών ή αισθητικών του αλλαγών, στη μεταφορνητική του λογική, έχει περιέλθει σε μία περίοδο ενσωμάτωσης σε γιγάντιους

<sup>57</sup> Ταινίες, όπως το *Who framed Roger Rabbit* (1988) ή το *Jurassic Park* (1993), όπου κινούμενα σχέδια συνυπάρχουν με ανθρώπινους χαρακτήρες δεν θα υπήρχαν χωρίς την τεχνολογική εξέλιξη (Gomery, 1998β, σ.250).

βιομηχανικούς ομίλους (ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του '60), και στον πολλαπλασιασμό των συστημάτων διανομής των ταινιών, όπως η καλωδιακή τηλεόραση, ή το οικιακό βίντεο (ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του '70). Το μάρκετινγκ των πολυμέσων, πλέον, συνδέει την προβολή των ταινιών στις αίθουσες με μία παράλληλη δρομολόγηση μιας ολόκληρης σειράς δημοφιλών, συναφών καλλιτεχνικών προϊόντων (τραγουδία, παιχνίδια για ηλεκτρονικούς υπολογιστές κ.ά.). Η προβολή μιας ταινίας στην αίθουσα θα είναι και το κλειδί σε βοηθητικές αγορές των μέσων (media), όπως είναι το βίντεο και η καλωδιακή τηλεόραση. Αυτές οι αγορές θα αποφέρουν και τον κύριο όγκο των εσόδων της κινηματογραφικής βιομηχανίας από τα μέσα της δεκαετίας του '80 και εξής (Kramer, 1998, σ.299-303· Gomery, 1998α, σ.433-4).

Παρά, όμως, τις όποιες καινοτομίες, τεχνολογικές ή μη, η διαδικασία της κινηματογράφησης έχει παραμείνει εντυπωσιακά ίδια από την εποχή των στούντιο, κυρίως επειδή η αφηγηματική λογική παρέμεινε αμετάβλητη. Όπως τονίζει ο Gomery, παρά τις όποιες εταιρικές αλλαγές στη δομή των στούντιο μεταπολεμικά, ο ίδιος βρίσκει μάλλον μία συνέχεια κι ένα μοτίβο αυστηρά δομημένο και συνεχές στον τρόπο παραγωγής του Χόλιγουντ, παρά τις μεταλλάξεις και τις θεμελιώδεις αλλαγές (Gomery, 1998β, σ.249-50). Αυτό που έχει αλλάξει είναι η διαδικασία εξασφάλισης των υπηρεσιών ενός εξειδικευμένου εργατικού δυναμικού. Σχεδόν όλοι όσοι εργάζονται σε μια ταινία σήμερα είναι ανεξάρτητοι εργολάβοι, που προσλαμβάνονται ανά ταινία. Η ομοιότητα, όμως, με τον τρόπο παραγωγής των στούντιο και της γραμμής συναρμολόγησης παραμένει η ίδια. Οι ταινίες, δηλαδή, ακόμα γυρίζονται με την πιο οικονομικά αποδοτική αλληλουχία την οποία μπορούν να αναπτύξουν οι παραγωγοί, έτσι ώστε το γύρισμα να μην οργανώνεται από τη σειρά των σκηνών που παρουσιάζονται στο σενάριο, αλλά με τη χρήση μπλοκ σκηνών και ηθοποιών εκτός σειράς (Lewis, 2014, σ.188-90), κάτι που παρατηρούμε να κυριαρχεί, όπως θα δούμε παρακάτω, και στην ελληνική περίπτωση (κεφ.7).

Συνοψίζοντας, η κάθετη αποσύνθεση στη βιομηχανία κινηματογράφου του Χόλιγουντ έγινε σταδιακά. Αρχικά, τη δεκαετία του 1950, τα στούντιο χρησιμοποιούν ανεξάρτητους υπεργολάβους, για να απορροφήσουν το ασταθές μέρος της παραγωγής τους και να διαφοροποιήσουν το προϊόν, και τη δεκαετία του 1960, για ταινίες χαμηλού προϋπολογισμού και ταινίες για την τηλεόραση (made-for-TV). Από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 κι ύστερα, η απο-καθετοποίηση οδήγησε σε περαιτέρω διάλυση του κλάδου, που επηρέασε πλέον όλα τα είδη της παραγωγής, όχι

απλώς τις προσπάθειες δηλαδή ταινιών χαμηλού προϋπολογισμού σε ασταθή τμήματα της αγοράς. Τέλος, η στρατηγική των στούντιο να στραφεί σε υψηλού προϋπολογισμού παραγωγές (blockbusters, high-concept) θα οδηγήσει περαιτέρω στην από-καθετοποίηση τους (Christopherson & Storper, 1986, σ.311).

**2.2.2.2. Η διανομή, η απασχόληση και ο ανεξάρτητος κινηματογράφος.** Ο Wayne (2003) υποστηρίζει πως είναι σχετικά παραπλανητικό να εφαρμόσει κανείς τον όρο από-καθετοποίηση στον τομέα της παραγωγής, όταν η δεσπόζουσα θέση στην αγορά αξιολογείται από τις κάθετες συνδέσεις σε όλη την παραγωγή, τη διανομή και την εκμετάλλευση. Η διανομή παραμένει το σημείο κλειδί για τον έλεγχο της κινηματογραφικής βιομηχανίας, εφόσον συνδέει το προϊόν με το κοινό (Wayne, 2003, σ.93-4). Σύμφωνα με τον Scott (2002), η διανομή είναι το τμήμα της κινηματογραφικής βιομηχανίας του Χόλιγουντ, όπου το ολιγοπώλιο είναι περισσότερο εμφανές (Scott, 2002α, σ.969-70). Η επιτυχία, δηλαδή, μιας ταινίας εξαρτάται και από την προώθησή της στις εθνικές, αλλά και στις διεθνείς αγορές, που, κυρίως, όμως επιτυγχάνεται μέσω εξειδικευμένων επιχειρήσεων διανομής (Scott, 2002β, σ.334· Scott, 2002α, σ.969-71). Η πολιτιστική διανομή και όχι η πολιτιστική παραγωγή είναι το βασικό κλειδί στην εξουσία και το κέρδος αλλά και στην πολιτιστική πολλαπλότητα (Robins, 1989, σ.152). Όπως και ο Moran (1996) τονίζει, η παραγωγή υπάρχει, για να ικανοποιήσει τη ζήτηση που δημιουργείται από τον μηχανισμό της διανομής και όχι για το αντίθετο, η διανομή δηλαδή να υπάρχει για την εξυπηρέτηση της παραγωγής (Moran, 1996, σ.2).

Το Χόλιγουντ από την άλλη, μετά την απόφαση του Ανωτάτου Δικαστηρίου των ΗΠΑ (1948) αναγκάζεται να στερηθεί τον ολιγοπωλιακό του έλεγχο<sup>58</sup>. Αυτό, όμως, επανέρχεται στο προσκήνιο ως πρακτική τη δεκαετία του '80, όπου στο πολιτικό προσκήνιο επικρατεί ο νεοφιλελευθερισμός. Οι μεγάλες Χολιγουντιανές εταιρείες έτσι θα κινηθούν προς ένα μεγάλο πρόγραμμα επέκτασης<sup>59</sup> (Wayne, 2003, σ.94). Θα συγχωνευτούν με άλλους τομείς των πολιτιστικών βιομηχανιών,

<sup>58</sup> Βλέπε σχετικά κεφ.2.2.1 στο παρόν.

<sup>59</sup> Σύμφωνα με τον Gomery, τα έξι στούντιο που κυριάρχησαν στο ολιγοπώλιο την κλασική εποχή, ωχριούν εμπρός στο μέγεθος του ολιγοπωλίου που αναπτύσσουν τα ίδια ως πολυεθνικοί όμιλοι μετά τη δεκαετία του '80 (Gomery, 1998β, σ.252-3). Το Χόλιγουντ έγινε εξαιρετικά πιο κερδοφόρο, κεφαλαιοποιημένο και ισχυρότερο από ό, τι ήταν στην εποχή του στούντιο, ενσωματώνοντας πολλούς άλλους τομείς στη σφαίρα επιρροής του, ώστε η γραμμή διαχωρισμού ανάμεσα σε ό, τι είναι το Χόλιγουντ και σε ό, τι δεν είναι, να έχει γίνει μερικές φορές δύσκολο να διαχωριστεί (Moran, 1996, σ.5).

συμπεριλαμβανομένων των εκδόσεων, της τηλεόρασης, του βίντεο, της μουσικής, έτσι, ώστε η απελευθέρωση μιας ταινίας μεγάλου μήκους στις αίθουσες να προκαλέσει διαδοχή εμπορικών πωλήσεων σε μια σειρά παρακείμενων τομέων. Το πιο σημαντικό ξεκίνημα έγινε το 1985 με την εξαγορά της Twentieth-Century Fox από τον Rupert Murdoch. Εν τέλει, και τα τέσσερα δίκτυα τηλεοπτικών δικτύων των ΗΠΑ βρέθηκαν σε χέρια νέων ιδιοκτητών, δημιουργήθηκαν όμιλοι μέσω μαζικής ενημέρωσης, εξασφαλίζοντας στις εταιρείες αυτές εγγυημένη διανομή για τις ταινίες μεγάλου μήκους και τα τηλεοπτικά τους προγράμματα (Moran, 1996, σ.5· Lorenzen, 2007, σ.351· De Zoysa & Newman, 2002, σ.197-8). Η κυριότητα των δικτύων παρέχει στις εταιρείες αυτές πρόσβαση σε άλλες δύο σημαντικές αγορές: την αμερικανική εγχώρια καλωδιακή βιομηχανία και τις υπερπόντιες τηλεοπτικές αγορές (Moran, 1996, σ.5).

Οι μεγάλες εταιρείες, έτσι, μετακινήθηκαν εκ νέου στην κάθετη επανένταξη των αιθουσών και των δραστηριοτήτων διανομής τους. Αυτή η αλλαγή επιτράπη με μια αλλαγή των κανόνων από την ομοσπονδιακή κυβέρνηση, που επέτρεψε στις εταιρείες να ξαναγοράσουν αλυσίδες αιθουσών και να γίνουν σημαντική δύναμη στην εγχώρια διανομή, ενώ επεκτάθηκαν αντίστοιχα και σε διεθνές επίπεδο (Moran, 1996, σ.5· De Zoysa & Newman, 2002, σ.196· Scott, 2002α, σ.969). Παρά την απαγόρευση της καθετοποίησης μεταξύ διανομής και εκμετάλλευσης στον κινηματογραφικό χώρο μετά την «απόφαση της Paramount» (Paramount Decision) το 1948, καθώς περνούσαν τα χρόνια, και με τις εταιρείες να μεταπωλούνται και να απορροφούνται σε μεγαλύτερες εταιρείες-ομίλους, ετερογενών δραστηριοτήτων, τα αρχικά διατάγματα της δεκαετίας του '40 δεν κάλυπταν τις εξελίξεις<sup>60</sup>. Μέσα από τον ανταγωνισμό των εταιρειών τη δεκαετία του '80 κανείς, τελικά, δεν εμπόδισε μία επανακαθετοποίηση από τα στούντιο στον χώρο της διανομής και εκμετάλλευσης (Litman, 1998, σ.28).

Τα στούντιο, έτσι, απέκτησαν και πάλι το προβάδισμα στις εγχώριες και διεθνείς αίθουσες. Η Sony, MCA, Viacom, Warner Brothers ήδη στα τέλη της

<sup>60</sup> Η υπόθεση της Paramount οδήγησε σε μια σειρά αποφάσεων ενάντια στα στούντιο που αφορούσαν κυρίως απαγορεύσεις και διαταγές εκχώρησης αδειών για τον διαχωρισμό της εκμετάλλευσης από την παραγωγή και τη διανομή. Αρχές της δεκαετίας του '90 στις ΗΠΑ, πολλοί, συμπεριλαμβανομένου και του Υπουργείου Δικαιοσύνης, θεωρούσαν ότι τα διατάγματα είναι παραχημένα ή περιττά και πολλά ακυρώθηκαν. Οι τεχνολογικές καινοτομίες καθώς και οι αλλαγές στη ζήτηση, έχουν τροποποιήσει ριζικά την εμπορία και τη διανομή κινηματογραφικών ταινιών, ώστε αυτά τα διατάγματα να μοιάζουν πλέον αντι-ανταγωνιστικά και, ήδη, από τη δεκαετία του '80, το Υπουργείο Δικαιοσύνης των ΗΠΑ άρχισε να συζητά την απαλλαγή, ενώ ταυτόχρονα επέτρεψε σε μεγάλα στούντιο (αρχικά στη Columbia) να αγοράσουν αίθουσες προς μία εκ νέου καθετοποίησή τους (Wolf, 1993, σ.413-24).

δεκαετίας του '80, συνολικά διαθέτουν 2.370 αίθουσες στις ΗΠΑ και 1.037 στον Καναδά δίνοντάς τους τον πρώτο λόγο στον χώρο της διανομής στη Βόρεια Αμερική (Litman, 1998, σ.28-30). Εν τέλει, το 90% περίπου της διανομής ταινιών στις Ηνωμένες Πολιτείες (από το τέλος του 2011), ελέγχεται από τα κινηματογραφικά στούντιο Disney, Fox, Paramount, Sony (που κατέχει την Columbia), Universal και Warner Bros. Αυτά τα στούντιο του Χόλιγουντ ελέγχουν τον σχεδιασμό και την εκτέλεση της προώθησης και της εμπορίας (παραγωγή των τρέιλερ, σχεδιασμός αφισών και συντονισμός δοκιμαστικών προβολών), καθώς και την αντιγραφή και την εμπορία κόπιας στις αίθουσες για τις προβολές (Lewis, 2014, σ.190).

Παράλληλα, τα μεγάλα στούντιο ελέγχουν και τη διεθνή αγορά διανομής, περίπου τη μισή αγορά της Ευρώπης, ενώ τη δεκαετία του '80 εισπράττουν το 1/3 των εσόδων τους από τη διεθνή αγορά<sup>61</sup>. Το Χόλιγουντ, σταδιακά, επιβάλλει έναν σκληρό ανταγωνισμό και οι ανεξάρτητοι παραγωγοί δεν έχουν επιλογή παρά να διανείμουν τις ταινίες τους μέσω του δικτύου που διαθέτουν τα στούντιο του Χόλιγουντ, τα οποία, από τη δεκαετία του '20, συντηρούν γραφεία διανομής εκτός των ΗΠΑ (Gomery, 1998α, σ.436-7). Σύμφωνα με τον Gomery (1998), ο ισχυρότερος παράγοντας της ισχύος των στούντιο είναι η θεσμική ένωση της ΜΡΑΑ (Κινηματογραφική Ένωση της Αμερικής), που, από τη δεκαετία του '30, λειτουργεί ως ένας ουσιαστικός μάνατζερ για τα στούντιο<sup>62</sup>. Έτσι, το Χόλιγουντ κατάφερε να εισπράττει περισσότερα από τη διεθνή αγορά για τις υπερπαραγωγές (blockbusters) του παρά από τις ΗΠΑ (Gomery, 1998β, σ.252-3).

Στον ευρωπαϊκό χώρο, εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων (η Pathé και Gaumont στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα στη Γαλλία, η UFA τις δεκαετίες '20 και '30 στη Γερμανία, και η Cinecittà στη μεταπολεμική Ιταλία), οι σοσιαλιστικές κεντρικές και ανατολικές χώρες της Ευρώπης, όπως και η Ελλάδα, διέθεταν μικρής κλίμακας βιομηχανίες<sup>63</sup>,

<sup>61</sup> Η πιο κερδοφόρα αγορά παραμένει η Ευρώπη. Ωστόσο, αν και το μερίδιο του Χόλιγουντ είναι στο 61,3% (το 2005) στο παγκόσμιο box office, δεν είχε τόσο επιτυχία στις ταχέως αναπτυσσόμενες αγορές της Νοτιοανατολικής Ασίας. Στην Κίνα δεν μπορούν καν να καλύψουν τις ποσοτώσεις τους, καθώς οι τοπικές παραγωγές παραμένουν πιο δημοφιλείς (De Zoysa & Newman, 2002, σ.198· Crane, 2014, σ.369-72). Η Κίνα εφαρμόζει αυστηρή πολιτική προστατευτισμού για τις ταινίες του Χόλιγουντ (Crane, 2014, σ.373).

<sup>62</sup> Η ΜΡΑΑ σταδιακά αναλαμβάνει τον ρόλο διαπραγματευτή για τη βιομηχανία του Χόλιγουντ και το 1948 θα διαπραγματευτεί το σχετικό αγγλο-αμερικανικό σύμφωνο (Johnson-Yale, 2015, σ.34). Σήμερα ανήκουν σε αυτήν την Ένωση τα επτά μεγάλα στούντιο (majors): Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount Pictures, 20<sup>th</sup> Century Fox, Universal, Sony Pictures Entertainment (Columbia-Tristar), Walt Disney, Warner Brothers (Scott, 2002α, σ.961).

<sup>63</sup> Στην Πολωνία, για παράδειγμα, μεταπολεμικά οι εταιρείες παραγωγής ήταν ημι-αυτόνομες μονάδες κινηματογραφιστών, κρατικής ιδιοκτησίας, διαχείρισης και χρηματοδότησης πρωταρχικής σημασίας

συχνά ανοργάνωτες. Μεταπολεμικά, υπήρξε μια μικρή καθετοποίηση στο σύστημα διανομής και εκμετάλλευσης και τα περισσότερα στούντιο δούλεψαν με μια μορφή ενοικίασης (Vincendeau, 1998, σ.441-2). Στο σύγχρονο τοπίο, όμως, οι πτυχές της ευελιξίας του μεταφορντισμού αγγίζουν τις οργανωτικές μορφές, την παραγωγή και τη διανομή στην δημιουργική και πολιτιστική βιομηχανία. Οι μικρές επιχειρήσεις κυριαρχούν, οι οποίες εφαρμόζουν την ευελιξία στην απασχόληση και στις εργασιακές τους πρακτικές. Στη σύγχρονη μορφή τους, στην κινηματογραφική βιομηχανία στην Ευρώπη, οι εταιρείες παραγωγής είναι συχνά μικρές και από αυτές τις εταιρείες οι περισσότερες (το 80 με 100% σε δέκα χώρες στην Ευρώπη το 2005, συμπεριλαμβανομένης και της Ελλάδας) παράγουν μόνο μία ταινία (Dahlström & Hermelin, 2007, σ.115). Οι δομές αυτών των εταιρειών παραγωγής, χρησιμοποιώντας αυτή τη φόρμα της μίας μόνης ταινίας, καλύπτονται από μία ευέλικτη αγορά εργασίας. Έτσι, τα άτομα που εκτελούν διάφορα καθήκοντα στην παραγωγή ταινιών, βρίσκουν απασχόληση και σε άλλους τομείς εκτός των ταινιών. Οι περίοδοι της ανεργίας είναι κοινός τόπος πλέον. Επίσης, οι επιχειρήσεις πωλούν τις υπηρεσίες τους σε άλλους τομείς πέραν των κινηματογραφικών ταινιών. Φαίνεται πως, αν και τα κινηματογραφικά έργα είναι πολύπλοκα δίκτυα, οργανώνονται μέσω της ευέλικτης εργασίας και της χωρικής ευελιξίας. Η πραγματικότητα της προσωρινής ευελιξίας δείχνει και την αδυναμία και την ευπάθεια του κινηματογραφικού τομέα, τουλάχιστον στις ευρωπαϊκές παραγωγές (Dahlström & Hermelin, 2007, σ.115,120· Scott, 2006, σ.72-3).

Η οριζόντια δηλαδή ολοκλήρωση και η αναδιάρθρωση των βιομηχανικών συγκροτημάτων με τις επιχειρήσεις υπεργολαβίας να εξειδικεύονται σε ένα συγκεκριμένο είδος δραστηριότητας (π.χ. ειδικά εφέ) αλλά όχι σε συγκεκριμένη σταθερή παραγωγή, τις οδηγεί όχι μόνο σε κινηματογραφικές ταινίες αλλά σε, όσο το δυνατόν, περισσότερα τμήματα μορφών ψυχαγωγίας. Έτσι, σχεδόν όσοι εργάζονται στον κινηματογράφο στρέφονται για εργασία και στο βίντεο, στη διαφήμιση, σε βιομηχανικές και εκπαιδευτικές ταινίες, θεατρικές, ή ταινίες για την τηλεόραση (made-for-TV). Μόνο μια μικρή μειοψηφία εργαζομένων καταφέρνει να εργαστεί πλέον αποκλειστικά στον κινηματογράφο ή στην τηλεόραση. Η δημιουργία αυτού του ευέλικτου βιομηχανικού συγκροτήματος των μέσων ψυχαγωγίας (media) συνεπάγεται πως οι αναπτυσσόμενες διασταυρούμενες αγορές τους αντιστάθμισαν

---

για κρατική προπαγάνδα προώθησης της πολιτιστικής πολιτικής του σοσιαλιστικού κράτους (Ostrowska, 2012, σ.453).

ορισμένες από τις αβεβαιότητες που δημιούργησε η απο-καθετοποίηση των εταιρειών (Christopherson & Storper, 1986, σ.317).

Επίσης, πολλές από τις δεξιότητες που απαιτούνται για την παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών απαιτούνται και στις άλλες βιομηχανίες ψυχαγωγίας (τηλεόραση, βίντεο, ηχογράφηση, κ.ά.). Εφόσον αυτές οι βιομηχανίες επικεντρώνονται στον ίδιο χώρο με την παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών, οι εργαζόμενοι που διαθέτουν δεξιότητες που μπορούν να χρησιμεύσουν σε όλες τις βιομηχανίες θα βρουν μεγαλύτερο εύρος ευκαιριών απασχόλησης. Αυτή η ευελιξία στην απασχόληση συνδέεται με την τοπικότητα, εφόσον, δηλαδή, υπάρχει συγκεντρωμένο σε ένα τόπο ένα συγκρότημα βιομηχανιών ψυχαγωγίας, όπως στο Λος Άντζελες των ΗΠΑ, που διευκολύνει όλο τον πολιτιστικό τομέα να αντισταθμίσει τους κινδύνους που δημιουργεί η ευέλικτη αυτή μορφή εργασίας για το εργατικό δυναμικό. Οι επιχειρήσεις αλληλοεξυπηρετούνται με ομάδες εργαζομένων, που χρησιμοποιούν από κοινού (Christopherson & Storper, 1986, σ.317).

Ο σύγχρονος ευέλικτος δημιουργικός τομέας, όμως, συμπεριλαμβάνει όλους τους τομείς της νέας παγκόσμιας οικονομίας, από τη βιομηχανία υψηλής τεχνολογίας έως τις βιομηχανίες πολιτιστικών προϊόντων. Κυριαρχείται από ένα πυκνό δυναμικό εργατών, επιχειρήσεων, ιδρυμάτων, υποδομών, διαύλων επικοινωνίας και άλλων συστατικών, που εκτείνονται ευρέως στον γεωγραφικό χώρο. Αυτό το δίκτυο είναι γεμάτο με συνεργατικές αλληλεπιδράσεις, απ' όπου προκύπτουν αυξημένες επιδόσεις, διαδικασίες κοινωνικοποίησης, μια κουλτούρα παράδοσης. Κυρίως, είναι ένας τόπος μάθησης και συσσώρευσης γνώσης (Scott, 2006, σ.78).

Το εργατικό δυναμικό που διαμορφώνεται με αυτόν τον τρόπο είναι ένα πολύτιμο περιουσιακό στοιχείο των συστημάτων παραγωγής και η μεταφορά γνώσεων αποτελεί βασικό στοιχείο της εργασιακής διαδικασίας, ειδικότερα στην πολιτιστική οικονομία όπου ο ανταγωνισμός σχετίζεται με την αισθητική απεικόνιση. Επίσης, οι πλέον πολυεθνικοί όμιλοι της πολιτιστικής βιομηχανίας διαθέτουν, σχεδόν πάντοτε, επίσημες και ανεπίσημες εργατικές ενώσεις, που φέρνουν τους εργαζόμενους σε σταθερή αλληλεπίδραση. Οι εργαζόμενοι συμμετέχουν σε αυτές τις ενώσεις, και ενημερώνονται για την αγορά εργασίας αλλά και για τις νέες εξελίξεις στους εξειδικευμένους τομείς της δραστηριότητάς τους, μειώνοντας έτσι και την αβεβαιότητα που, συνήθως, βιώνουν στις πολιτιστικές βιομηχανίες (Scott, 2006, σ.74-5).



Επίσης, στις περισσότερες δημιουργικές επιχειρήσεις οι εργαζόμενοι δεν είναι «σταρ», ούτε είναι πλούσιοι ή ιδιαίτερα επιτυχημένοι. Στην πραγματικότητα, η πλειοψηφία των εργαζομένων στον πολιτιστικό τομέα εργάζεται σε σχετικά ανώνυμες επιχειρήσεις και ζουν από τα ακανόνιστα εισοδήματα στα κατ' αποκοπή «έργα», ή με χαμηλούς μισθούς, συχνά απλής επιβίωσης. Η έννοια της αίγλης (glamor) είναι για ελάχιστους, και ο πλούτος και η φήμη είναι ασυνήθιστα, επίσης για λίγους. Επιπλέον, παρά την εμφανή τους «ελευθερία» και «ανεξαρτησία», πολλοί εργαζόμενοι και μικρές επιχειρήσεις εμπλέκονται σε σχέσεις εξάρτησης με μεγάλες, εταιρικές ή πολυεθνικές επιχειρήσεις, που καθορίζουν σθεναρά τους όρους της «ανεξάρτητης» παραγωγής (Banks, 2007, σ.10).

Ο μεταφορντισμός, δηλαδή, έχει εντελώς διαφορετικές επιδράσεις στους σταρ και στους «δημιουργικούς» ανθρώπους από ό,τι στους βιοτεχνικούς εργάτες. Όπως είδαμε, σε αντίθεση με την εποχή του συστήματος των στούντιο, οι περισσότερες κινηματογραφικές παραγωγές του Χόλιγουντ πραγματοποιούνται πλέον από μικρές εταιρείες για λογαριασμό ανεξάρτητων παραγωγών, που συνάπτουν συμβάσεις με μεγάλους διανομείς ή περιφερειακές επιχειρήσεις για την προβολή ταινιών σε όλο τον κόσμο, μοιράζοντας τα έσοδα, ενώ τα έξοδα περιλαμβάνουν και προκαταβολές για τη χρηματοδότηση των ταινιών. Όσον αφορά, όμως, την αγορά εργασίας το Χόλιγουντ έχει διεθνοποιηθεί, ενώ η επιλογή, ενίοτε, γυρισμάτων και παραγωγών εκτός των ΗΠΑ είναι, κυρίως, επιλογή μείωσης κόστους και μόνο. Η διασπορά της παραγωγής σε ανεξάρτητες εταιρείες δεν σημαίνει διασκορπισμό δύναμης. Οι μικρές επιχειρήσεις ποτέ δεν κατάφεραν μια κάποια καθετοποίηση, ήταν πάντοτε στη σκιά των μεγάλων στούντιο και δεν μπορούν ή μπορούσαν να αντέξουν οικονομικές αποτυχίες<sup>64</sup>. Η κύρια χρηματοδότηση και ο ουσιαστικός έλεγχος παραμένουν στα χέρια των μεγάλων στούντιο (majors) και ο νέος διεθνής καταμερισμός της εργασίας, μάλλον, έχει επηρεάσει και τις πολιτιστικές βιομηχανίες εκτός των ΗΠΑ, εφόσον οι χολιγουντιανές παραγωγές που εκτελούνται στο εξωτερικό, πολλές φορές προσελκύονται από τις ευνοϊκές συνθήκες που δημιουργούν εθνικές κρατικές πολιτικές (Miller, 1998, σ.377-8).

<sup>64</sup> Η μεγάλη έξαρση κινηματογραφικής παραγωγής από ανεξάρτητες εταιρείες στις ΗΠΑ σημειώνεται τη δεκαετία του '80. Ενώ το 1980 παράγονται 57 ταινίες έναντι 134 των μεγάλων στούντιο, το 1990 αντίστοιχα η παραγωγή από τις ανεξάρτητες εταιρείες φτάνει τις 227 ταινίες (έναντι 158 των στούντιο) και το 2000 τις 270 ταινίες (έναντι 191). Πολλές από αυτές τις εταιρείες διατηρούν συμμαχίες με τα στούντιο, αλλά αρκετές λειτουργούν σε μία ξεχωριστή σφαίρα εμπορικών και δημιουργικών δραστηριοτήτων (Scott, 2002α, σ.961-4).

Αυτή η διαπλοκή των ανεξάρτητων εταιρειών με τα στούντιο στο Χόλιγουντ έχει μακρά ιστορία, δείχνει, όμως, και πως διαφοροποιήθηκε και το ίδιο το Χόλιγουντ μέσω αυτών στη μεταφορντική του λογική. Από τα τέλη της δεκαετίας του '70 έως τα τέλη της δεκαετίας του '80 και την επιτυχία της *runaway* ταινίας *sex, lies, and videotape* (Steven Soderbergh) το 1989, η πρώτη από αυτές τις περιόδους – της ανεξάρτητης παραγωγής – χαρακτηρίζεται από ένα συγκεκριμένο τύπο ταινίας, αυτό που ο Tzioumakis (2012) αποκάλεσε ταινία χαμηλού προϋπολογισμού. Την ταινία την παρήγαγαν και διένειμαν, κυρίως, εταιρείες που δεν είχαν δεσμούς με τις μεγαλύτερες εταιρείες του Χόλιγουντ. Αυτός ο τύπος ταινίας επωφελήθηκε από μια αναδυόμενη εκείνη την εποχή βιομηχανική και θεσμική δραστηριότητα που δέχθηκε σημαντική υποστήριξη, όπως το Ινστιτούτο Sundance, το Ανεξάρτητο Πρόγραμμα Κινηματογράφου (PBS), η αμερικανική σειρά Playhouse, και αρκετές εταιρείες διανομής. Μερικοί διανομείς δημιούργησαν τις εταιρείες τους (τέλη του '70, αρχές του '80) με σκοπό να υποστηρίξουν αυτό το είδος ταινιών (First Run, Samuel Goldwyn, Cinecom κ.ά.), ενώ προϋπάρχοντες διανομείς, με σημαντική δραστηριότητα στην ανεξάρτητη παραγωγή ταινιών ποιότητας, αποφάσισαν να αναπτύξουν τέτοιου είδους εγχειρήματα (όπως η Atlantic Releasing Corporation και η New Line Cinema). Η ανεξάρτητη ταινία επωφελήθηκε, επίσης, από την ανάπτυξη του πρώτου κύματος των εξειδικευμένων τμημάτων «classics» των χολιγουντιανών στούντιο στις αρχές της δεκαετίας του '80 (United Classics, Triumph Films, Universal Classics, Twentieth Century Fox, International Classics και Orion Classics). Οι εταιρείες αυτές κυκλοφόρησαν μόνο λίγες αμερικάνικες ταινίες και επένδυσαν στην παραγωγή (Tzioumakis, 2015, σ.21-2).

Μετά τη μεγάλη εμπορική επιτυχία του *sex, lies, and videotape* το 1989 και άλλων ανεξάρτητων ταινιών εκείνης της εποχής (*Stand and Deliver*, Ramón Menéndez, 1988, *Do The Right Thing*, Spike Lee, 1989 και *Roger and Me*, Michael Moore, 1990), στις αρχές της δεκαετίας του 1990 παρατηρήθηκε έξαρση της δραστηριότητας στον ανεξάρτητο τομέα υψηλής ποιότητας. Το μεγαλύτερο μέρος, όμως, αυτών των παραγωγών ήταν υπό την αιγίδα των μεγάλων στούντιο, τα οποία θα βρεθούν σε ένα δεύτερο κύμα ανάπτυξης εξειδικευμένων τμημάτων, ιδρύοντας θυγατρικές εταιρείες (π.χ. Sony Pictures Classics το 1992), είτε εξαγοράζοντας πρώην ανεξάρτητους παραγωγούς-διανομείς, όπως η Disney τη Miramax το 1993. Καθώς ένας μεγάλος αριθμός ταινιών συνεχίζει να παράγεται και να διανέμεται από εταιρείες χωρίς δεσμούς με τα μεγάλα στούντιο, τα εξειδικευμένα θυγατρικά τμήματά τους

(Fine Line Features, Miramax, Sony Classics και New Line Cinema) θα βρεθούν στην κορυφή της σχετικής αγοράς. Ορισμένες από αυτές τις εταιρείες άρχισαν ξεχωριστά να χρηματοδοτούν και να παράγουν ταινίες, έχοντας εγγυημένη τη διανομή. Δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός ότι αυτές οι εταιρείες άρχισαν να προσελκύουν πολλούς επιτυχημένους ανεξάρτητους κινηματογραφιστές (Robert Altman, Hal Hartley και Gus Van Sant στην Fine Line Features, Quentin Tarantino και Kevin Smith στη Miramax) και, κατά κάποιον τρόπο, συνέβαλαν στη δημιουργία ενός ανεξάρτητου κινηματογραφικού τομέα δύο επιπέδων: το πρώτο υπό την αιγίδα των μεγάλων στούντιο του Χόλιγουντ και το δεύτερο έξω από αυτό. Ταυτόχρονα, όμως, ο τομέας που δεν είχε δεσμούς με τα στούντιο συνέχισε να αυξάνεται, δημιουργώντας μια προοδευτικά μεγαλύτερη συμφόρηση στην αγορά για την ανεξάρτητη ταινία. Δεδομένης, όμως, αυτής της έντονης διαπλοκής των μεγάλων στούντιο στην ανεξάρτητη κινηματογραφική σκηνή, μοιάζει μάλλον με μία οριζόντια ενοποίηση της μεταφορντικής λογικής των στούντιο, και ο χαρακτηρισμός «ανεξάρτητη παραγωγή», για τους κινηματογραφιστές, κριτικούς, ή τον Τύπο και το σινεφίλ κοινό, έμοιαζε λανθασμένος. Από αυτή την άποψη, η ετικέτα «indie» (σύντμηση της λέξης independent-ανεξάρτητος) επικράτησε σχεδόν αμέσως (Tzioumakis, 2015, σ.23).

Οι παραπάνω αλλαγές στην ανεξάρτητη παραγωγή στα στούντιο του Χόλιγουντ είχαν σαφή αντίκτυπο στην αισθητική των ταινιών. Από τη μία πλευρά, υπήρξε ο συσχετισμός των λειτουργιών της ανεξάρτητης κινηματογραφικής παραγωγής με τα στούντιο του Χόλιγουντ, ενώ θα προκύψει αυξητικά και η χρήση συμβάσεων που μέχρι τώρα συνδέονταν μόνο με τα στούντιο, όπως, για παράδειγμα, η παρουσία των star (Angelica Huston στο *The Grifters*, 1990, Stephen Frears, River Phoenix στο *In My Own Private Idaho*, 1992, Gus Van Sant, και Harvey Keitel στο *Reservoir Dogs*, 1992, Quentin Tarantino κ.ά.) (Tzioumakis, 2015, σ.24).

Από την άλλη, οι μικρότερες ανεξάρτητες εταιρείες κινηματογράφου «indies», που δε σχετίζονται με τα στούντιο του Χόλιγουντ, λειτουργούν κάτω από μια σημαντικά διαφορετική οικονομία κλίμακας, κάνοντας ταινίες με σημαντικά πιο αυστηρούς προϋπολογισμούς και κυκλοφορούν σε πολύ λιγότερες αίθουσες. Πρόκειται για ένα μοντέλο που απλά προσπαθεί να υποσκελίσει το κόστος μιας ταινίας με τα έσοδά της, με ποσά προϋπολογισμών κατά πολύ μικρότερα, τα οποία συχνά καθοδηγούν τις αισθητικές αποφάσεις. Υπάρχει ένα γνωμικό στην ανεξάρτητη κινηματογραφική παραγωγή: «η συζήτηση είναι φτηνή, η δράση είναι δαπανηρή». Πράγματι, οι αφηγήσεις τους στρέφονται γενικά στις σχέσεις (μεταξύ των ανθρώπων)

και επιλέγουν συχνά τον διάλογο στη ροή τους. Αυτή η επιλογή είναι ταυτόχρονα μια αφηγηματική σύμβαση, μια αισθητική παράδοση και μία οικονομική λύση (Lewis, 2014, σ.186).

Πλέον, η πλειονότητα των ανεξάρτητων αμερικανικών ταινιών, που έφθασε στις αίθουσες όλου του κόσμου τα τελευταία χρόνια, ήταν σχετικά μεγάλης κλίμακας *indiewood* (ανεξάρτητες) παραγωγές, που συνδέθηκαν, κατά κύριο λόγο, με εξειδικευμένες (θυγατρικές) εταιρείες των στούντιο (Fox Searchlight, Focus Features ή διαφοροποιημένες ανεξάρτητες εταιρείες, όπως η Lionsgate) και λειτούργησαν υπέρ της από-καθετοποίησης των στούντιο. Επιπλέον, υπάρχει κι ένα σημαντικό επίπεδο διεθνούς απήχησης που χαρακτηρίζει την ανεξάρτητη αμερικανική ταινία, ως ξεχωριστή κατηγορία κινηματογραφικών ταινιών, αλλά και ως μια καλά καθορισμένη θεσμοποιημένη δραστηριότητα, που υποστηρίζει αυτή την κατηγορία, όπως τα φεστιβάλ (Tzioumakis, 2015, σ.19-20).

**2.2.2.3. Κινηματογραφική πολιτική και γεωγραφική ευελιξία.** Η κυβερνητική πολιτική και παρέμβαση για τον κινηματογράφο αφορά ένα δίκτυο πρακτικών και θεσμών που αποσκοπούν στη διατήρηση και αναγέννηση της παραγωγής, της διανομής και της εκμετάλλευσης. Αυτές οι κατευθύνσεις περιλαμβάνουν την τεχνική κατάρτιση, φορολογικές ελαφρύνσεις, κυβερνητική βοήθεια σε τοπικό επίπεδο, νομοθεσία περί πνευματικής ιδιοκτησίας, συμφωνίες συμπαραγωγής, προγράμματα της Ευρωπαϊκής Ένωσης, εκπαίδευση στα μέσα μαζικής ενημέρωσης, αρχειοθέτηση, καθώς και τη λογοκρισία (Miller, 2003, σ.134). Γενικότερα, η πολιτισμική πολιτική (cultural policy) «αγκαλιάζει» τον ευρύ τομέα της δημόσιας διαδικασίας που εμπλέκεται στη διαμόρφωση, εφαρμογή, αλλά και την αμφισβήτηση της κυβερνητικής παρέμβασης και στήριξης της πολιτιστικής δραστηριότητας (Cunningham, 2003, σ.14).

Η «κινηματογραφική πολιτική» (film policy) ορίζεται πλέον ως οποιοσδήποτε τύπος κρατικής παρέμβασης σε βασικούς τομείς της ταινίας: ανάπτυξη (επιχορηγήσεις πρακτορείων κινηματογράφου, εργαστήρια, φεστιβάλ κινηματογράφου κ.λπ.), παραγωγή (άδειες λήψης και εργασίας, φορολογικά κίνητρα, λογοκρισία σεναρίων κ.λπ.), διανομή (συστήματα διαβάθμισης, ποσοστώσεις, δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας κ.λπ.), εκμετάλλευση (φόροι στα εισιτήρια, ρύθμιση τιμών των εισιτηρίων, μέτρα ασφαλείας κ.λπ.), προώθηση (φεστιβάλ, πρακτορεία εξαγωγών, επίσημα στοιχεία και αναφορές), την εκπαίδευση ή παιδεία

(κινηματογραφικές σχολές, ακαδημαϊκά τμήματα κινηματογραφικών σπουδών κ.λπ.), καθώς και την εν γένει συντήρηση γύρω από μία κινηματογραφική ταινία (κινηματογραφικές αίθουσες, εθνικά κινηματογραφικά κέντρα, αρχεία κ.λπ.) (Mingant & Tirtaine, 2018, σ.5-6).

Γενικά, η αυξανόμενη παγκόσμια κινητικότητα της ευελιξίας του μεταφορντισμού με τα κινηματογραφικά *runaway* έργα (*runaway film projects*) αποτελεί κι ένα σημαντικό στοιχείο του διεθνούς καταμερισμού της εργασίας στον πολιτιστικό τομέα. Τα εμπορικά έργα του Χόλιγουντ είναι αποτέλεσμα αυτού που ονομάζεται *laissez-faire* της κινηματογραφικής βιομηχανίας, χωρίς δηλαδή κρατική επένδυση και χρηματοδότηση στην εκπαίδευση για τον κινηματογραφικό τομέα ή στην παραγωγή ταινιών. Αντιθέτως, στην Ευρώπη κυριαρχεί μία «*παρεμβατική*» (*dirigiste*) πολιτιστική πολιτική στην κινηματογραφική βιομηχανία, δηλαδή ένα σύστημα που περιλαμβάνει σημαντική κρατική στήριξη και χρηματοδότηση (Dahlström & Hermelin, 2007, σ.113· Lorenzen, 2007, σ.349). Σύμφωνα με τον Moran (1998), όλα τα κράτη, εκτός ΗΠΑ, Ινδίας και Κίνας, από το 1939 και εξής είναι εξαρτημένα από κρατικές χρηματοδοτήσεις (Moran, 1998, σ.368). Χώρες που έχουν υψηλό ετήσιο αριθμό μη επιδοτούμενων κινηματογραφικών παραγωγών, είναι χώρες με τεράστια ακροατήρια, όπως είναι η Ινδία (1.049 ταινίες παραγωγή το 2005), η Κίνα (330 ταινίες παραγωγή το 2006), οι ΗΠΑ (599 ταινίες παραγωγή το 2006), αλλά και η Ιαπωνία (417 ταινίες παραγωγή το 2006) (Lorenzen, 2007, σ.349). Στην Ελλάδα η πολιτική της κρατικής χρηματοδότησης μέσω του ΕΚΚ θα επικρατήσει μετά τη δεκαετία του '70 (Κολοβός, 2002α, σ.198,200-4).

Αυτό που παρατηρείται να συμβαίνει στα κράτη εκτός των ΗΠΑ, είναι πως ο όρος «*κινηματογραφική βιομηχανία*» αναφέρεται σε δύο διακριτά συστήματα. Στο ένα σύστημα η διανομή και η εκμετάλλευση βρίσκονται στον έλεγχο εθνικών ιδιωτικών επιχειρηματικών συμφερόντων, ενώ, πολλές φορές, λειτουργούν σε σύμπραξη με τις μεγάλες εταιρείες του Χόλιγουντ. Το δεύτερο σύστημα σχετίζεται με την παραγωγή ταινιών στον εθνικό χώρο και δέχεται κρατική στήριξη. Οι κυβερνήσεις αναπτύσσουν πρακτορεία, επιτροπές, συμβούλια, εταιρείες, ένα ευρύ φάσμα προστατευτικών μέτρων. Αυτά τα εργαλεία πολιτικής περιλαμβάνουν ένα πλέγμα θεσμικών πρωτοβουλιών: χρηματοδότηση με πίστωση, δάνεια χαμηλών επιτοκίων, συμπαραγωγές με κρατική βοήθεια, διάφορες επιδοτήσεις και επιχορηγήσεις, προκαταβολές διανομής, συμπαραγωγές μεταξύ κράτους και ιδιωτικών παραγωγών ή μεταξύ κρατικών, ιδιωτικών και ξένων παραγωγών, φόρους εισιτηρίων, φόρους επί

των κερδών, εμβάσματα από ξένους διανομείς και φόρους στην παραγωγή (Moran, 1996, σ.7).

Στον ευρωπαϊκό χώρο, η ιδέα ότι είναι απαραίτητο για ένα κράτος να προστατεύσει την ανεξαρτησία της παραγωγής των ταινιών του εμφανίστηκε για πρώτη φορά στη Γερμανία του Κάιζερ, ακριβώς στη μέση του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, όπου οι ευρωπαϊκές εταιρείες έχαναν σταδιακά τον έλεγχο της αγοράς τους από το Χόλιγουντ, το οποίο λόγω του πολέμου βρίσκει χώρο να εδραιωθεί. Οι Βρετανοί και οι Γάλλοι, οργάνωσαν τρόπους σχετικής προστασίας απέναντι στο Χόλιγουντ, ενώ στη Γερμανία μετά το 1917 με την οργάνωση της UFA ως εθνικής κινηματογραφίας, η έννοια του προστατευτισμού θα αναπτυχθεί πιο έντονα (Mattelart, 1998, σ.478-9· Cucco, 2018, σ.263). Γενικότερα, στην Ευρώπη στο μεσοπόλεμο, οι πολιτικοί ενθάρρυναν πρωτοβουλίες που προσπαθούσαν να δημιουργήσουν συμμαχίες με ξένους εταίρους. Η δεκαετία του 1920 ήταν μια περίοδος γόνιμων δραστηριοτήτων από σκανδιναβικές, βρετανικές, γαλλικές, ιταλικές και γερμανικές κινηματογραφικές εταιρείες με συμπαραγωγές, με στόχο την καταπολέμηση της οικονομικής και πολιτιστικής κυριαρχίας του Χόλιγουντ στην παγκόσμια αγορά<sup>65</sup> (Jäckel, 1996, σ.86). Σε αυτή την ιστορική περίοδο θα οριοθετηθεί και η βασική γραμμή της δημόσιας κινηματογραφικής πολιτικής στην Ευρώπη έως τις μέρες μας, που είναι η σύγκλιση των οικονομικών και πολιτιστικών στόχων (Cucco, 2018, σ.263). Στο τέλος, όμως, του Β΄ παγκοσμίου πολέμου η Αμερικάνικη κυβέρνηση με κάθε τρόπο προσπάθησε να ανατρέψει αυτές τις προστατευτικές μεθόδους χρησιμοποιώντας την ευκαιρία που τους δόθηκε από την οικονομική βοήθεια που πρόσφεραν με το περίφημο σχέδιο Marshall (Mattelart, 1998, σ.479).

Η ισορροπία των συναλλαγών δεν ήταν όπως σήμερα. Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα η Γαλλία πουλούσε πάρα πολλές ταινίες στις ΗΠΑ, ενώ Γαλλία και Ιταλία είχαν την πρωτοκαθεδρία διανομής στη Λατινική Αμερική. Όμως, η δυνατότητα της φορντικής μαζικής παραγωγής ταινιών και η απόσβεση κόστους στην τοπική αγορά

<sup>65</sup> Οι συμπαραγωγές αποτελούν συστηματικά μέρος της διεθνούς κινηματογραφικής βιομηχανίας από τη δεκαετία του 1950, όταν η Γαλλία και η Ιταλία υπέγραψαν την πρώτη συμφωνία ανασυγκρότησης των εθνικών κινηματογραφικών βιομηχανιών τους μετά τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο. Από τη δεκαετία του 1960 οι συμπαραγωγές έγιναν «ανάγκη για χώρες με μέτρια κινηματογραφική βιομηχανία και ένα μικρό δυναμικό της αγοράς» και έχουν χρησιμοποιηθεί ως στρατηγική από τις εθνικές κινηματογραφικές βιομηχανίες σε όλη την ιστορία του ευρωπαϊκού κινηματογράφου (Morawetz, Hardy, Haslam & Randle, 2007, σ.423), ακόμα και στις Ανατολικές χώρες πριν από την πτώση του Τείχους (Mazierska, 2012, σ.483-503).

βοήθησαν, για να κατακτήσουν τις διεθνείς αγορές, ενώ αγόρασαν και τοπικούς διανομείς, όπου χρειάστηκε (π.χ. Βραζιλία). Τη δεκαετία του '30 ήδη οι πωλήσεις εκτός ΗΠΑ προσέφεραν το ένα τρίτο των αποδόσεων της βιομηχανίας. Όταν ο ήχος μπήκε στον κινηματογράφο, τα στούντιο έστησαν τμήματα ξένων γλωσσών απευθυνόμενα στις μη αγγλόφωνες χώρες. Όμως ήταν και ο τρόπος ζωής, του μοντερνισμού, της ομορφιάς, της νεανικότητας, του πλούτου, που παρουσίαζαν οι χολιγουντιανές ταινίες και γοήτευαν τις ξένες αγορές. Παρά τις όποιες πρακτικές των στούντιο για κυριαρχία σε παγκόσμιο επίπεδο, αυτό που έπαιξε καίριο ρόλο ήταν οι δύο παγκόσμιοι πόλεμοι, που στην Ευρώπη, για παράδειγμα, θα οδηγήσουν σε καθυστέρηση ή και κλείσιμο των σχετικών κινηματογραφικών επιχειρήσεων. Στην Ιταλία θα σταλούν κοντά 2.000 ταινίες την τετραετία του Β' παγκοσμίου πολέμου (Miller, 1998, σ.372). Η ΜΡΑΑ (Κινηματογραφική Ένωση της Αμερικής) θα λειτουργεί ως το «μικρό υπουργείο εξωτερικών» των ΗΠΑ πουλώντας τον αμερικανικό τρόπο ζωής σε όλο τον κόσμο (Miller, 1998, σ.372· Sorlin, 2004, σ.131-58), ενώ βοηθά στην εποχή με τον αντί-φασισμό και τον αντί-κομμουνισμό ως επικρατούσα ιδεολογία. Παράλληλα, η αμερικανική κινηματογραφική βιομηχανία έχει ενισχυθεί από δεκαετίες μέσω προγραμμάτων φορολογικής πίστωσης, προμήθειες υλικού, εκπροσώπησης από το Κρατικό Εμπορικό Τμήμα, συναλλαγματική βοήθεια, και τη διατήρηση ολιγοπωλιακής εγχώριας αγοράς<sup>66</sup>. Η αμερικανική κυβέρνηση διέθεσε σημαντικούς πόρους για τη δημιουργία και διατήρηση μιας κινηματογραφικής βιομηχανίας «ιδιωτικού τομέα», αποτέλεσμα ιδεολογίας και οικονομικού οφέλους (Miller, 1998, σ.372).

Στην περίπτωση της Γαλλίας θα υπάρξει ειδική συμφωνία των Blum-Byrnes, που ονομάστηκε έτσι από τον Γάλλο αντιπρόσωπο Leon Blum και τον Αμερικανό υπουργό Εξωτερικών James Byrnes. Υπεγράφη στην Ουάσινγκτον τον Μάιο του 1946 και περιείχε μια σημαντική ποσόστωση χρόνου προβολής υπέρ των Αμερικανών, που θα φέρει αναστάτωση στην γαλλική παραγωγή, ώστε να επαναδιαπραγματευθεί τους όρους η γαλλική κυβέρνηση το 1948. Η Γαλλία, όχι μόνο

<sup>66</sup> Η Αμερικανική κυβέρνηση θα υποστηρίξει τη βιομηχανία του Χόλιγουντ και το αντίστροφο. Ο Σκούρας, πρόεδρος της 20<sup>th</sup> Century Fox αμέσως μετά το Β' παγκόσμιο πόλεμο θα συνδράμει ως «ιερό καθήκον» στον «διαφωτισμό» και τον «ελεύθερο τρόπο ζωής» της ανθρωπότητας, μια περίοδος που οι ΗΠΑ στέκονται απέναντι στον κομμουνισμό και αντιλαμβάνονται τις χολιγουντιανές ταινίες, εκτός από οικονομική πηγή, ως ένα ισχυρό μέσο «μη προφανούς» προπαγάνδας ώστε να ενταχθεί στην εξωτερική τους πολιτική. Το Χόλιγουντ, από την άλλη, ως βιομηχανία που έχει ανάγκη τις αγορές και το κέρδος, χρειάζεται την κυβέρνηση των ΗΠΑ, για να επιβάλλει ευνοϊκούς εμπορικούς όρους και να διεισδύσει σε ξένες αγορές, αλλά δεν χρειάζεται καν να αλλάξει το περιεχόμενο των ταινιών του, αφού, όπως είναι, προβάλλει τον αμερικανισμό (Guback, 1986, σ.245-75).

στην Ευρώπη, αλλά και σε παγκόσμιο επίπεδο, λόγω αυτής της πολιτικής του προστατευτισμού που διατήρησε σταθερά από την αρχή, κατάφερε να είναι από τις λίγες χώρες που έχει έναν κινηματογραφικό πλουραλισμό και αυτονομία σε εθνικό επίπεδο (Mattelart, 1998, σ.479-82).

Συχνά, το γαλλικό σινεμά περιγράφεται ως εναλλακτική λύση στο κυρίαρχο μοντέλο του Χόλιγουντ. Αυτή η ιδιαιτερότητά του οφείλεται στο ισχυρό κανονιστικό πλαίσιο και στο ολοκληρωμένο, εξελιγμένο σύστημα υποστήριξης που έχει αναπτύξει η Γαλλία, ειδικά τα τελευταία χρόνια. Κατάφερε να διατηρήσει σταθερά απασχολημένους τους επαγγελματίες του κλάδου, τόσο στο εθνικό πλαίσιο όσο και στο διεθνές με συμπαραγωγές. Το 2005, η γαλλική κινηματογραφική παραγωγή έφτασε σε ένα ρεκόρ 240 ταινιών, οι μισές από τις οποίες ήταν συμπαραγωγές με ξένους εταίρους. Αυτή η ικανότητα της Γαλλίας να διατηρήσει μια συγκεκριμένη κινηματογραφική κουλτούρα και έναν επιχειρηματικά ζωντανό κινηματογράφο, εξακολουθεί να εξηγείται, ως ένα βαθμό, από την προστατευτική της στάση έναντι της εγχώριας βιομηχανίας της (Jäckel, 2007, σ.21).

Αντίστοιχη συμφωνία θα υπάρξει και με τους Βρετανούς, την Αγγλο-αμερικάνικη συμφωνία του 1948. Χωρίς, όμως, τα ίδια αποτελέσματα, οι συμφωνίες αυτές θα επηρεάσουν και τους εργαζόμενους του Χόλιγουντ, κυρίως τους ανθρώπους «κάτω από τη γραμμή» (below the line), δηλαδή τους τεχνικούς (ηλεκτρολόγους, σκηνογράφους κλπ.). Η πλήρης απασχόληση έχει μετατραπεί, μεταπολεμικά, όπως είδαμε, σε συμβάσεις έργου, και, όταν άρχισαν σταδιακά να γυρίζονται εκτός ΗΠΑ ταινίες, οι περισσότερες θέσεις εργασίας συμπληρώνονται από προσωπικό τοπικά, ειδικά στην Ευρώπη, όπου διετίθετο έμπειρο και εξειδικευμένο εργατικό δυναμικό από τις τοπικές βιομηχανίες. Με αρκετές εντάσεις σχετικά με τις μεταβαλλόμενες συνθήκες παραγωγής στο αποκορύφωμά τους, το αγγλοαμερικανικό σύμφωνο κινηματογράφου του 1948 θα γίνει και σημείο αναφοράς για το Χόλιγουντ. Ήταν μια πολιτική που κατέστησε σαφή μία νέα «γεωμετρία εξουσίας» (power-geometry) στη βιομηχανία του Χόλιγουντ, όπου το εργατικό δυναμικό παραγωγής πλέον έχει και ελάχιστο έλεγχο ή επιρροή στη ροή κεφαλαίων και σε πόρους, καθώς οι δουλειές τους γίνονταν εμπορεύματα διαπραγμάτευσης στην παγκόσμια αγορά (Johnson-Yale, 2015, σ.33-5), συμπληρώνοντας την εργασιακή ασάφεια και την αβεβαιότητα της εποχής του μεταφορντισμού (Harvey, 2007, σ.206-9).

Η αναδιάρθρωση κεφαλαίων της κρίσης του καπιταλισμού προς το μεταφορντισμό τη δεκαετία του '70 και η συγχώνευση των στούντιο σε πολυεθνικούς



ομίλους, θα οδηγήσει σε νέες στρατηγικές για την κυριαρχία του παγκόσμιου ακροατηρίου. Η Βρετανία και η Λατινική Αμερική θα είναι, έως τη δεκαετία του '70, οι πιο προσοδοφόρες αγορές, ενώ θα υπάρξουν και νέες μορφές εμπορικής εκμετάλλευσης των ταινιών με νέα είδη, όπως για παράδειγμα οι αфро-αμερικανικές ταινίες, για το σχετικό εσωτερικό κοινό (blax-platoitation genre) (Miller, 1998, σ.372-3). Οι μεταβολές της δεκαετίας του '70 στους βιομηχανικούς μηχανισμούς της παραγωγής και της διανομής ταινιών, γενικότερα του οπτικοακουστικού τομέα, θα δημιουργήσουν νέες προοπτικές αλλά και εντάσεις. Οι ΗΠΑ, ειδικά τη δεκαετία του '80 επί Reagan, πιάζουν αφόρητα για το άνοιγμα των αγορών στον οπτικοακουστικό τομέα, ενώ η Λατινική Αμερική και οι χώρες της Αφρικής, μέσω της Unesco, δημιουργούν προϋποθέσεις προστατευτισμού (Mattelart, 1998, σ.479-82). Η αμερικανική κυβέρνηση, σε συνεργασία με τα στούντιο, θα σχηματίσουν κινηματογραφικά καρτέλ σε παγκόσμιο επίπεδο με ειδικές υπηρεσίες και γραφεία σε αγγλόφωνες και γαλλόφωνες χώρες. Για παράδειγμα δημιουργούν την Αφρικανική εταιρεία εξαγωγής ταινιών (African Motion Picture Export Company), που κατακτά την αγορά των πρώην βρετανικών αποικιών τουλάχιστον κατά το ήμισυ. Επιπλέον, το Χόλιγουντ εκμεταλλευόμενο τον υπερπληθωρισμό της δεκαετίας του '70 και '80, που αποδεκατίζει την κινηματογραφική παραγωγή του Μεξικού και της Αργεντινής διεισδύει περισσότερο και στη Λατινική Αμερική (Miller, 1998, σ.372-3).

Η προσπάθεια των στούντιο για το άνοιγμα των αγορών τη δεκαετία του '80 οφείλεται στο γεγονός ότι οι ξένες αγορές είναι πλέον σημαντικές, ειδικά η Ευρώπη, τόσο, ώστε η Ευρωπαϊκή Ένωση αργότερα να στραφεί επίσης σε μία λογική προστατευτισμού<sup>67</sup> (Mattelart, 1998, σ.479-82). Αυτός ο ανταγωνισμός μεταξύ της Ευρώπης και των Ηνωμένων Πολιτειών επαναλαμβάνεται σε συχνές περιόδους, από την εποχή των συμφωνιών «Blum-Byrnes» του 1946 με τη Γαλλία έως και τη δεκαετία του 1980, όταν η Ευρωπαϊκή Ένωση και το Συμβούλιο της Ευρώπης ξεκίνησαν τα Οπτικοακουστικά Προγράμματα και παράλληλα μεμονωμένες χώρες προσπάθησαν να καταπολεμήσουν την κυριαρχία του Χόλιγουντ. Γι' αυτό υπήρξε και

<sup>67</sup> Σύμφωνα με τις εκτιμήσεις που πραγματοποίησε το 1990 το Ινστιτούτο των οπτικοακουστικών μέσων και τηλεπικοινωνιών στην Ευρώπη (*Institut de l' audio-visuel et de telecommunications en Europe - DATE*), τα αμερικανικά έσοδα από τις χώρες της (τότε) ΕΟΚ έφθασαν τα 3,719 δισεκατομμύρια δολάρια (από τα οποία τα 1,134 δισ. δολάρια από τον κινηματογράφο, 1,278 δισ. δολάρια από την τηλεόραση και 1,307 δισ. δολάρια από το βίντεο), ενώ τα αντίστοιχα έσοδα της ΕΟΚ στις ΗΠΑ ήταν μόλις στα 247 εκ. δολάρια, που σημαίνει πως προκύπτει μια ελλειμματική διαφορά 3,472 δισ. δολαρίων (Mattelart, 1998, σ.481-2). Στην Ευρώπη τη δεκαετία του '80 το Χόλιγουντ κατάφερε μία αύξηση κατά 90% των εισιτηρίων που έκοψε (Miller, 1998, σ.378-9).

η αυξανόμενη ανάγκη να αποφασιστεί μια κοινή ευρωπαϊκή πολιτική για τον κινηματογράφο (Sojcher, 2002, σ.306).

Από οικονομικής άποψης, όμως, οι ευρωπαϊκές ταινίες είναι τόσο αδύναμες, ώστε δεν θα μπορούσαν να εμφανιστούν στις αίθουσες, εάν η μηχανή του Χόλιγουντ με τις υπερπαραγωγές (blockbusters) δεν συντηρούσε στην ουσία και την ίδια τη φυσική υποδομή και υπόσταση των αιθουσών, αλλά και την κουλτούρα να συνεχίζει να πηγαίνει κανείς σινεμά για να δει ταινίες. Αυτό είναι και ένα σημαντικό επιχείρημα, κατά τον Elsaesser (2005), που ανατρέπει τη συνήθη αντίληψη ότι η ηγεμονία του Χόλιγουντ καταπνίγει τον εθνικό κινηματογράφο. Αντιθέτως, υποστηρίζει ο Elsaesser, η ισχυρή θέση της παγκόσμιας αγοράς του Χόλιγουντ είναι στην πραγματικότητα απαραίτητη προϋπόθεση για την τοπική και εθνική ποικιλομορφία<sup>68</sup> (Elsaesser, 2005, σ.16-7). Παρ' όλα αυτά, η κυβέρνηση των ΗΠΑ, κατά καιρούς, επιχειρεί να κινηθεί νομικά ενάντια σε οποιοδήποτε πολιτιστικό προστατευτισμό δεν της αρέσει. Γι' αυτό και το Χονγκ Κονγκ κατηγορήθηκε για εκείνο που οι ΗΠΑ ονόμασαν «πειρατεία»<sup>69</sup>. Αυτό είναι όμως γνώρισμα της ελεύθερης αγοράς και αυτό που τελικά συμβαίνει είναι ότι το Χόλιγουντ επιτίθεται ενάντια στη λογική του κρατικού προστατευτισμού ανά τον κόσμο, ενώ όμως παράλληλα, υποστηρίζει δυναμικά τα συμφέροντά του εξασφαλίζοντας σταθερά την υποστήριξη της αμερικάνικης κυβέρνησης (Miller & Maxwell, 2006, σ.45).

Το αμερικανικό σινεμά, δηλαδή, ενώ εμφανίζεται προς τα έξω ως μία κινηματογραφική βιομηχανία ιδιωτικής φύσεως, έχει επηρεαστεί βαθιά από τη νομοθεσία και τη ρύθμιση των δημοτικών, κρατικών και ομοσπονδιακών κυβερνήσεων ή τις δραστηριότητες των υπηρεσιών και οργανισμών της κυβέρνησης, το Σύνταγμα, τις εργασιακές σχέσεις, τον ηθικό κώδικα. Γενικά, η κινηματογραφική πολιτική του Χόλιγουντ είχε σταθεί σε κάποιες εσωτερικές επιχειρηματικές ρυθμίσεις

<sup>68</sup> Ωστόσο, οι εθνικοί κινηματογράφοι στην Ευρώπη είναι ενίοτε ενωμένοι σε μία αντί-Χόλιγουντ διάθεση. Παρατηρούνται διαβαθμίσεις εχθρότητας ανά χώρα σε κυβερνητικό επίπεδο. Η Γαλλία είναι πιο ανοιχτά εχθρική απ' ό,τι η Ολλανδία ή η Δανία κι έχει μεγαλύτερη επιτυχία στη διατήρηση του δικού της μεριδίου της εγχώριας παραγωγής στις αίθουσες της χώρας της παρά, για παράδειγμα, η Γερμανία. Καμία χώρα στην Ευρώπη, εκτός από τη Γαλλία, δεν έχει σύστημα ποσοστώσεων, όπως η Νότια Κορέα, αλλά και οι δύο χώρες υπόκεινται σε έντονες πιέσεις από τον Παγκόσμιο Οργανισμό Εμπορίου (ΠΟΕ) για τη μείωση ή ακόμη και την κατάργηση αυτής της μορφής προστατευτισμού. Ο αμερικανικός κινηματογράφος αισθάνεται αυτόν τον προστατευτισμό ως απειλή, οικονομική και πολιτιστική, αν και οικονομικά οι ευρωπαίοι γνωρίζουν ότι εξαρτώνται από τις ταινίες του Χόλιγουντ για την προσέλκυση κοινού κάθε εβδομάδα στις αίθουσες (Elsaesser, 2005, σ.16-7).

<sup>69</sup> Το Χόλιγουντ αντιμετωπίζει πρόβλημα στις ασιατικές αγορές, όπως στην Ινδονησία, που από τη δεκαετία του '80 υπάρχει μεγάλη πτώση στις εισαγωγές χολιγουντιανών ταινιών. Το Χόλιγουντ κατηγορεί την παρέμβαση της τοπικής κυβέρνησης, αλλά περισσότερο η ευθύνη αφορά τη δημοφιλία των ταινιών από Χονγκ-Κονγκ και Ταϊβάν (Miller, 1998, σ.378-9).

της βιομηχανίας, για να ελέγχει το κόστος της παραγωγής, ενώ παράλληλα προσεταιρίζεται τους αμερικανικούς θεσμούς, για να εξασφαλίσει στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα ένα ολιγοπώλιο, αλλά και να αναπτυχθούν σημαντικοί θεσμοί που θα παίζουν σημαντικό ρόλο διεθνώς, όπως για παράδειγμα ο θεσμός των Όσκαρ το 1927 (Moran, 1998, σ.366-7).

Τα τελευταία είκοσι χρόνια υπήρξε μια στροφή πολιτικής σε μια ολοένα και πιο σημαντική παρέμβαση των τοπικών περιφερειών εντός των εθνικών κρατών (π.χ. γαλλικές επαρχίες, ιταλικές περιφέρειες, ελβετικά καντόνια κ.λπ., αλλά και πολλοί δήμοι) στον τομέα της κινηματογραφικής δραστηριότητας, κατά τρόπο πολύ διαφορετικό από ό,τι συνέβαινε τις προηγούμενες δεκαετίες. Στο παρελθόν, η ταινία έμοιαζε ως μια δραστηριότητα που πρέπει, όμως, να διατηρηθεί λόγω της αισθητικής και πολιτιστικής της αξίας και από την οποία δεν ήταν απαραίτητο να περιμένουμε οικονομικά οφέλη. Αυτό που προέκυπτε, επομένως, ήταν οι τοπικές περιφέρειες να υποστηρίζουν και να χρηματοδοτούν κινηματογραφικά φεστιβάλ και διάφορες προβολές, χωρίς να παρεμβαίνουν στην προώθηση της κινηματογραφικής κουλτούρας (Cucco, 2018, σ.265).

Στα τέλη της δεκαετίας του '80, κάποιες τοπικές αρχές στην κεντρική και βόρεια Ευρώπη άρχισαν να δημιουργούν οικονομικά κεφάλαια για την υποστήριξη της κινηματογραφικής παραγωγής, προκειμένου να βγουν από μια αρνητική οικονομική περιδίνηση. Το επιτυχημένο εγχείρημα έστρεψε ευρύτερα την πολιτική κατεύθυνση σε όλη την Ευρώπη με παρόμοιο τρόπο: κινηματογραφικά κονδύλια, επιτροπές ταινιών και ειδικοί νόμοι για την υποστήριξη της τοπικής κινηματογραφικής παραγωγής. Με άλλα λόγια, άρχισε να ανακύπτει στην Ευρώπη ένας ανταγωνισμός μεταξύ των περιφερειών της, για να φιλοξενηθούν οπτικοακουστικές παραγωγές (τοπικές ή ξένες), με σκοπό την οικονομική ωφέλεια για την κοινότητα, την ανάπτυξη της τοπικής επιχειρηματικότητας, την απασχόληση, το ενδιαφέρον των καταναλωτών, τις εξαγωγές, τον τουρισμό, γενικότερα μία ευρύτερη οικονομική ανάπτυξη (Cucco, 2018, σ.266), ώστε η έννοια του χώρου στο σύγχρονο μεταφορντικό τοπίο αποκτά ιδιαίτερη σημασία (Robins, 1989, σ.147).

Οι εθνικές πολιτικές ταινιών ορίζονται σιωπηρά ως απάντηση στην κυριαρχία του Χόλιγουντ και υποστηρίζουν την εγχώρια παραγωγή, αλλά σε ένα μεταφορντικό, ευέλικτο πλέον, πλαίσιο, που έχει εδραιωθεί και έχει αλλάξει τον τρόπο με τον οποίο δημιουργούνται οι ταινίες, με ένα πλέγμα σχέσεων των κινηματογραφικών βιομηχανιών σε όλο τον κόσμο. Το αυξανόμενο κύμα των *runaway* παραγωγών

(runaway productions) στη δεκαετία του 1990 οδήγησε στο «νέο διεθνή καταμερισμό της πολιτιστικής εργασίας», την παγκοσμιοποίηση των εργασιακών διαδικασιών, τα μέσα, με τα οποία το Χόλιγουντ συντονίζει και υπερασπίζεται την εξουσία του, και τον ρόλο των πολιτικών των εθνικών κυβερνήσεων. Έτσι, καθώς η παραγωγή ταινιών και τηλεοπτικών εκπομπών γίνεται φαινόμενο παγκόσμιας διασποράς με υψηλό κόστος, είναι καίριας σημασίας η ισορροπία μεταξύ των συμφερόντων του κεντρικού σχεδιασμού του Χόλιγουντ και των εκάστοτε «τοπικών συμφερόντων» (Mingant & Tirtaine, 2018, σ.1-2).

Αυτή η εξέλιξη είναι εμφανής στην περίπτωση της Νέας Ζηλανδίας, που καταφέρνει αυτά τα νέα μοντέλα παραγωγής να τα μετατρέπει προς όφελός της, όπως κατάφερε με την παραγωγή της τριλογίας του *Lord of the Rings* (2001-2003) του Peter Jackson. Με τον ίδιο τρόπο, η Βόρεια Ιρλανδία πετυχαίνει κάτι αντίστοιχο με την εξαιρετικά επιτυχημένη τηλεοπτική σειρά *Game of Thrones* (HBO, 2011-19). Γερμανικά ομόσπονδα κράτη, πόλεις, αναπτύσσουν προγράμματα, για να προσελκύσουν μια κάποια κινηματογραφική δραστηριότητα, αναπτύσσοντας έναν ανταγωνισμό με στόχο τα οικονομικά και συμβολικά οφέλη (Mingant & Tirtaine, 2018, σ.6).

Στο σύγχρονο, όμως, μεταφορντικό τοπίο υπάρχουν νέοι «παίκτες» στο προσκήνιο στον οπτικοακουστικό τομέα που παίζουν σημαντικό ρόλο. Έτσι, ένα χαρακτηριστικό της ευελιξίας και της οικονομικής αλληλοδιείσδυσης, που επικράτησε γενικώς από τις αρχές του 21ου αιώνα, αφορούσε και στον κόσμο του κινηματογράφου, με εκτεταμένες επενδύσεις: το Χόλιγουντ σε κινεζικές και ινδικές εταιρείες, και η κινεζική Alibaba, της Σαγκάης η Shanghai Film Group (SFG) ή η Huahua Media και η ινδική Reliance στο Χόλιγουντ. Οι επίσημες συμπαραγωγές λειτουργούν όλο και περισσότερο ως μέσα ολοκλήρωσης. Τα τελευταία δέκα χρόνια, η Ινδία έχει υπογράψει συμφωνίες με τις δυτικές χώρες (Ηνωμένο Βασίλειο, Καναδάς, Γαλλία, Γερμανία, Ιταλία, Ισπανία, Νέα Ζηλανδία, Πολωνία), καθώς και με άλλες αναδυόμενες χώρες (Βραζιλία, Κίνα, Νότια Κορέα) με μια λογική που αναμειγνύει τη δικτύωση Βορρά-Νότου και Νότου-Νότου. Σε αυτό το πλαίσιο, ο Mingant θεωρεί πως σημαντικοί ήταν τρεις παράγοντες σε μία τέτοια εξέλιξη για το Χόλιγουντ: α) η αποτυχία της παραδοσιακά ισχυρής επιθετικής πολιτικής των Χολιγουντιανών προϊόντων της Αμερικής στις διαπραγματεύσεις με τη Γενική Συμφωνία Δασμών και Εμπορίου (GATT-General Agreement on Tariffs and Trade), που την ανάγκασε να αγκαλιάσει τις διεθνείς συνεργασίες – και της

Κινηματογραφικής Ένωσης της Αμερικής (MPAA) – β) η ανάπτυξη νέων τεχνολογιών επικοινωνίας καθιστούσε εφικτές και κερδοφόρες τις *runaway* παραγωγές (*runaway productions*) και γ) η ανάπτυξη ενός ισχυρού διεθνούς ακροατηρίου με το άνοιγμα των πρώην Ανατολικών χωρών, αλλά και των νέων τεχνολογιών (VHS, DVD, κ.λπ.), που οδήγησε στην προώθηση ενός νέου είδους Χόλιγουντ, του «*παγκόσμιου τοπικού κινηματογράφου*» (*global-local film*) (Mingant, 2010, 2011) (Mingant & Tirtaine, 2018, σ.2-6).

Παρόλο που η παραγωγή αμερικάνικων κινηματογραφικών ταινιών παραμένει σήμερα κυρίαρχη, η λέξη *Χόλιγουντ* καλύπτει μια πραγματικότητα που είναι πολύ διαφορετική από αυτήν που ήταν πριν από είκοσι χρόνια. Έχοντας μάλλον αφήσει κατά μέρος, για την ώρα, τις επιθετικές πολιτικές, το Χόλιγουντ, ακόμα πιο ευέλικτο, πληθαίνει τις συμπαραγωγές, γίνεται εταίρος, αλλά ακολουθώντας και στόχους άλλων χωρίς, απαραίτητα, να ηγείται. Οι πολιτικοί ιθύνοντες της Αφρικής, για παράδειγμα, ανησυχούν λιγότερο για τις προσπάθειες του Χόλιγουντ και επικεντρώνονται στην ανάπτυξη εναλλακτικών μοντέλων παραγωγής και διανομής ταινιών που συνδέονται με την τεχνολογική εξέλιξη. Η Νιγηρία είναι ένα εμβληματικό μοντέλο με την άνοδο του τοπικού κέντρου παραγωγής *Nollywood* με την ανάπτυξη του VHS στις αρχές της δεκαετίας του 1990 και τη μετάβασή του στο πλέον διεθνές *New Nollywood*, που περιλαμβάνει τη χρήση του διαδικτύου από τις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα<sup>70</sup>. Αυτή η εξέλιξη, όμως, δεν σήμανε και τη λύση προβλημάτων. Οι αφρικανικές χώρες αντιμετωπίζουν σήμερα τοπικά κινηματογραφικά ζητήματα, όπως είναι η πειρατεία ή η κινηματογραφική παιδεία (Mingant & Tirtaine, 2018, σ.2-6).

Παρ' όλες τις αντιξοότητες, το σύγχρονο εμπόριο της κινηματογραφικής βιομηχανίας απέχει πολύ από μια μονομερή άσκηση εξουσίας. Το ευέλικτο μεταφορντικό σύγχρονο τοπίο εξελίσσεται σε πολλά επίπεδα, ενώ η στόχευση του κοινού γίνεται ολοένα και πιο συγκεκριμένη: ο Σον Κόνερι, για παράδειγμα, είναι πρωταγωνιστής στο Χόλιγουντ γιατί το Ευρωπαϊκό κοινό τον προτιμά, ενώ ο Michael Apted μιλά με αισιοδοξία για μια βαθμιαία «*ευρωπαϊκή εξέλιξη του Χόλιγουντ*» (Miller, 1998, σ.378). Επιπλέον, οι σχέσεις στον οπτικοακουστικό τομέα (Τηλεόρασης-κινηματογράφου) έχουν γίνει ολοένα και πιο σημαντικές. Στο νέο

<sup>70</sup> Το *Nollywood*, στη Νιγηρία, είναι μία εναλλακτική προσέγγιση της κινηματογραφικής παραγωγής, η οποία παράγει έως και 1.000 ταινίες ετησίως με μέσο προϋπολογισμό ύψους \$ 5.000 έως 10.000. Οι ταινίες διανέμονται ευρέως μέσω των δικτύων VHS, DVD και τηλεόρασης. Πολλές άλλες αφρικανικές χώρες έχουν παρόμοιες βιομηχανίες (Crane, 2014, σ.379).

διεθνή καταμερισμό της εργασίας, οι πολυεθνικοί αμερικανοκεντρικοί όμιλοι των Turner Broadcasting, Time Warner, Disney, Viacom ή NBC και άλλων αποτελούν ταυτόχρονα και το κέντρο της ταχύτατα αναπτυσσόμενης δυτικοευρωπαϊκής πολιτιστικής βιομηχανίας, βρίσκοντας νέους τρόπους παραγωγής, διανομής και επέκτασης (ό.π., σ.379).

Στην πολιτιστική βιομηχανία εν γένει, τη μεταφορντική περίοδο που οι αστάθειες επιδεινώνονται, εφόσον μεγάλες επιχειρήσεις (ή μεγάλες εταιρείες) και μικροί ανεξάρτητοι παραγωγοί συναγωνίζονται μεταξύ τους για το μερίδιο αγοράς, οι εταιρείες οδηγούνται σε κάθετη και οριζόντια διάσπαση. Συνεπώς, η παραγωγή διαχέεται πολύ συχνά σε δίκτυα πολλών διαφορετικών επιχειρήσεων. Οι πυκνές διασυνδέσεις που διασχίζουν κάθετα και οριζόντια τον πολιτιστικό τομέα σημαίνουν ότι οι βιομηχανίες πολιτιστικών προϊόντων, γενικά, έχουν την τάση να σχηματίζουν ομίλους εταιρειών και η τάση αυτή ενισχύεται από τις τεράστιες συνολικές απαιτήσεις εργασίας και της οικονομίας, που απορρέουν από τη συνύπαρξη πολλών αλληλένδετων επιχειρήσεων σε ένα μέρος. Αυτό το φαινόμενο αποκτά χωρική διάσταση στο μεταφορντικό τοπίο και τέτοιοι εταιρικοί οικισμοί εμφανίστηκαν, κυρίως, σε μεγάλες μητροπολιτικές περιοχές, όπως η Νέα Υόρκη, το Λος Άντζελες, το Παρίσι, το Λονδίνο ή το Τόκιο, όπου σχηματίζουν ξεχωριστές βιομηχανικές συνοικίες ή περιοχές (Scott, 2006, σ.72-3).

Αυτές, όμως, οι μητροπολιτικές περιοχές σχετίζονται με τις λειτουργίες των υψηλότερων μισθών της *Νέας Οικονομίας*, η οποία αναπτύσσεται στο μεταφορντικό περιβάλλον μετά τη δεκαετία του '70, το οποίο καθιστά μια πολύ επιλεκτική γεωγραφία με κεντρικό ρόλο, στη συντριπτική πλειοψηφία, περιοχές με υψηλό κόστος γης και εργασίας, όπως είναι η Νέα Υόρκη, η Βοστώνη, το Σικάγο και η Ουάσιγκτον για τις ΗΠΑ και οι οποίες ακολούθησαν τις αντίστοιχες Λονδίνο, Παρίσι, Τόκιο, Ζυρίχη και Μόναχο. Οι μητροπολιτικές αυτές περιοχές δημιούργησαν ένα μοτίβο αστικής οικονομικής «*αναζωπύρωσης*» στα τέλη του εικοστού αιώνα. Αυτές οι μητροπολιτικές περιοχές ανέπτυξαν τις χωρικά συγκεντρωμένες βιομηχανίες της νέας οικονομίας υψηλών μισθών και υψηλής ειδίκευσης, ειδικά από τη δεκαετία του '80 κι ύστερα (Storper, Kemeny, Makarem & Osman, 2015, σ.1-14,210-11).

Η αλλαγή στον μεταφορντισμό, δηλαδή, έθεσε αυτήν την έννοια του χώρου, την κοινωνική παραγωγή του χώρου και της χωρικότητας, ως κεντρική αναφορά, με νέες πολιτικές που οριοθετούν αυτή την κίνηση (Robins, 1989, σ. 147). Έτσι, ακόμα και στις ΗΠΑ, που το Χόλιγουντ, λόγω της αφθονίας χώρου των πλατό από την

εποχή του φορντικού στούντιο σίστεμ, δραστηριοποιείται παραδοσιακά στην περιοχή του Λος Άντζελες, υπήρξε η τάση αποκέντρωσης της απασχόλησης και των επιχειρήσεων προς τη Νέα Υόρκη. Γενικότερα, οι ταινίες μεγάλου μήκους, που έγιναν με σημαντική συμμετοχή από τις μεγάλες (majors) εταιρείες των στούντιο στις ΗΠΑ, τείνουν να γυρίζονται στο Λος Άντζελες και τη Νέα Υόρκη. Οι ταινίες που γυρίζονται από ανεξάρτητες εταιρείες και κινηματογραφούνται εκτός των ΗΠΑ, συνήθως γυρίζονται σε μη ευρωπαϊκές τοποθεσίες, ενώ οι ταινίες που έχουν κινηματογραφηθεί εντός των ΗΠΑ, γυρίζονται σε τοποθεσίες μακριά από τα παραδοσιακά κέντρα του Λος Άντζελες και της Νέας Υόρκης. Οι σχετικές διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στα μεγάλα στούντιο και τις ανεξάρτητες επιχειρήσεις παραγωγής είναι διαφορές που σχετίζονται με τις οικονομικές πιέσεις που αντιμετωπίζουν (Storper & Christopherson, 1987, σ.109-12).

Για παράδειγμα, οι εταιρείες παραγωγής χρησιμοποίησαν τοποθεσίες εκτός του Λος Άντζελες και της Νέας Υόρκης, για να αποφύγουν τη σχετική εργατική νομοθεσία. Οι κανόνες που θέτει το Συνδικάτο Δυτικής Ακτής κυριαρχούν σε ακτίνα 300 μιλίων από το Χόλιγουντ. Αυτοί, όμως, οι κανόνες περιορίζουν τη διάρκεια της εργάσιμης ημέρας και αναγκάζουν μια παραγωγή να χρησιμοποιήσει περισσότερες ημέρες γυρίσματος απ' ό, τι θα συνέβαινε σε μία άλλη τοποθεσία. Αυτή η διαφορά παραμένει κρίσιμη, δεδομένου του σταθερά υψηλού κόστους μιας ημέρας γυρίσματος (Christopherson & Storper, 1986, σ.318). Η αποκέντρωση συμβαίνει, κυρίως, για δύο βασικούς λόγους: αναζήτηση ρεαλιστικών θέσεων για εξωτερικά γυρίσματα (που ήταν πάντα ένα ζητούμενο) και αναζήτηση μειωμένου κόστους παραγωγής (πιο πρόσφατο φαινόμενο). Στο σύγχρονο Χόλιγουντ, οι επιχειρήσεις που ασχολούνται με αυτές τις δύο μορφές αποκέντρωσης αναφέρονται ως «δημιουργικοί δραπετές» (creative runaways) και «οικονομικοί δραπετές» (economic runaways) αντίστοιχα (Scott, 2002α, σ.966-7).

Η βιομηχανία παραγωγής των ταινιών εξαρτάται πλέον από την ικανότητα να κινητοποιείται συνεχώς και ταυτόχρονα σε διαφορετικές γεωγραφικές κλίμακες: από το τοπικό έως το διεθνές πεδίο. Έτσι, η παραγωγή ταινιών, γεωγραφικά, δεν επεκτείνεται σ' ένα τοπικό, περιφερειακό ή ακόμα και εθνικό πεδίο, αλλά εντάσσεται σ' ένα παγκοσμιοποιημένο σύστημα. Η κατανάλωση των ταινιών για μεγάλο διάστημα γίνεται σε μία διεθνή αγορά, όπου κυριαρχούν ιστορικά οι ΗΠΑ. Αυτή η κυριαρχία μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο, ενισχύει την πεποίθηση για την ενίσχυση των εγχώριων ταινιών παραγωγής. Αυτή η υποστήριξη έγινε μέρος των εθνικών

πολιτιστικών πολιτικών, που διευκόλυναν στις ταινίες την ανάπτυξη τοπικών αφηγήσεων στις εθνικές γλώσσες. Στην Ευρώπη αυτό οδήγησε και σε διακρατικές συμφωνίες, με πρωτοπόρες την Γαλλία και Ιταλία. Συμπαραγωγές συμφωνούνται με διμερείς συμφωνίες σ' ένα συγκεκριμένο πλαίσιο ταινιών. Υπάρχει, έτσι, μία σαφής τάση διεθνοποίησης της κινηματογραφικής παραγωγής και ο αριθμός των συμπαραγωγών στην Ευρώπη από το 1997 έως το 2002 αυξήθηκε κατά 25%. Επιπλέον, οι τεχνολογικές εξελίξεις και το μειωμένο κόστος των μεταφορών και επικοινωνιών, αύξησε την κινητικότητα στην παραγωγή ταινιών, αλλά και τον ενδοεθνικό και διεθνή ανταγωνισμό στα κινηματογραφικά έργα, που περιλαμβάνει χαμηλό εργατικό κόστος αλλά και φορολογικά κίνητρα (Dahlström & Hermelin, 2007, σ.113).

Ως εκ τούτου, ο μεταφορντισμός και το νέο καθεστώς συσσώρευσης που επεκτείνεται ήδη από δεκαετία του '70 θα δημιουργήσει και νέες χρηματοδοτικές και διαχειριστικές αποφάσεις στην παγκόσμια πλέον αγορά, με νέες νομισματικές πολιτικές και εμπορευματικές συμφωνίες και συναλλαγές. Οι εθνικές οικονομίες υποκαθίστανται από τη νέα παγκόσμια οικονομία. Ο χώρος αποκτά σημασία, όπως και η έννοια της ταχύτητας, στις επιχειρηματικές πρακτικές. Ο μεταφορντισμός βλέπει αυτή την εξέλιξη εκτός εθνικών θεσμικών και οικονομικών πολιτικών, μία εξέλιξη χωρίς σύνορα. Στην πολιτιστική βιομηχανία αυτό θα σημαίνει έναν ιμπεριαλισμό, αμερικανικής κυρίως προέλευσης, και της διεθνούς διασποράς των καπιταλιστικών πολυεθνικών ομίλων (Miller, 1998, σ.376-7).

Συνοψίζοντας, αυτό που έχει ενδιαφέρον είναι ότι στο σύγχρονο ευέλικτο και παγκοσμιοποιημένο πεδίο, η κουλτούρα τοποθετείται στο κέντρο της συζήτησης, όπως και ο πολιτιστικός ιμπεριαλισμός. Η κινηματογραφική βιομηχανία του Χόλιγουντ θα κινηθεί σε πολλαπλασιασμό *runaway* παραγωγών (*runaway production*)<sup>71</sup>, ενώ ο τόπος γυρισμάτων θα σημαίνει ένα μέσο διαφοροποίησης των ιστοριών. Μεταξύ των ετών 1950 και 1973 μόνο το 60% των αμερικανικών ταινιών γυρίζεται στις ΗΠΑ, καθώς τα στούντιο αναζητούν φτηνότερο εργατικό δυναμικό σε ξένες αγορές. Πολλαπλασιάζονται οι *runaway* παραγωγές (19 σε αριθμό το 1949, 183

<sup>71</sup> Σύμφωνα με τον Steinhart (2013), αυτές οι μεταπολεμικές συμπαραγωγές των *runaway* ταινιών (*runaway productions*) με την Ευρώπη και, κατά συνέπεια, οι αλληλεπιδράσεις μεταξύ των κινηματογραφιστών του Χόλιγουντ και των ευρωπαϊών ομολόγων τους, και με τη διαφορετικότητα στις κουλτούρες παραγωγής, άλλαξαν τον κλασικό τρόπο παραγωγής του Χόλιγουντ (Steinhart, 2013, σ.135-151· Szczepanik & Vonderau, 2013, σ.5).



το 1969, κυρίως στην Ευρώπη<sup>72</sup>), όπως και οι συμπαραγωγές. Παράλληλα, τα στούντιο συγκεντρώνουν κεφάλαια από διανομείς από όλο τον κόσμο πριν από κάποια παραγωγή στο Λος Άντζελες, ενώ αγοράζουν ξένες αίθουσες και εταιρείες διανομής, ώστε να μοιράζονται τον κίνδυνο και το κέρδος με την τοπική επιχειρηματικότητα. Τη δεκαετία του '90 θα αναπτυχθεί ένα πραγματικό παγκόσμιο καρτέλ διανομής, όπως είναι αυτό της Warner ή της United International. Αυτό θα οδηγήσει και σε ένα νέο διεθνή καταμερισμό εργασίας στην πολιτιστική βιομηχανία (Miller, 1998, σ.377).

#### **2.2.2.4. Οι σύγχρονες εταιρικές δομές της κινηματογραφικής βιομηχανίας.**

Η συζήτηση γύρω από τη δομή των μεγάλων στούντιο του Χόλιγουντ, των συγχωνεύσεών τους σε πολυεθνικούς ομίλους, το ολιγοπώλιό τους ή όχι, η σημασία των μικρών παραγωγών και η ανάπτυξη και εξέλιξη εν γένει της αμερικανικής κινηματογραφικής βιομηχανίας, παραμένει ζωντανή. Οι Christopherson και Storper ήταν αρκετά πρωτότυποι και σημαντικοί, ώστε να εντοπίσουν και να αναδείξουν την στροφή της βιομηχανίας μεταπολεμικά από τον φορντισμό στον μεταφορντισμό, από τη σταθερότητα των μεγάλων στούντιο προς την ευελιξία, τους μικρούς παραγωγούς και τη διαφοροποίηση των προϊόντων τους, ειδικά την περίοδο που το κάνουν (δεκαετία '80), όπου το πεδίο και το τοπίο στο Χόλιγουντ παρέμενε ακόμα κάπως θολό. Υπήρξαν, ακολούθως, αρκετοί ιστορικοί ερευνητές (και όχι μόνο), που έδωσαν έμφαση όχι στην ανάπτυξη της ευέλικτης εξειδίκευσης στο Χόλιγουντ, αλλά στάθηκαν στα σύγχρονα πρότυπα παραγωγής, ως την κύρια έκφραση της οικονομικής δύναμης των μεγάλων εταιρειών (Aksoy και Robins, 1992· Wasko, 1994· Smith, 1998· Blair και Rennie, 2000· Balio, 1998· Gomery, 1998· Litman, 1998, και Maltby, 1998) (Scott, 2002α, σ.958-9).

Σύμφωνα με τον Scott (2002), η ύπαρξη μιας ολιγοπωλιακής αγοράς και των ισχυρών μεγάλων εταιρειών (majors) δεν αποκλείει και την ύπαρξη, παράλληλα, ενός πυκνού δικτύου μικρών, ευέλικτων επιχειρήσεων, που καινοτομούν και αναπτύσσουν ένα σύστημα παραγωγής βασισμένο στην ευέλικτη εξειδίκευση, όπως το ανέλυσαν ή το εννόησαν οι Christopherson-Storper. Μια ακριβέστερη απεικόνιση του Χόλιγουντ σήμερα προϋποθέτει αναγνώριση των σημαντικών ρόλων που διαδραματίζουν τόσο

<sup>72</sup> Τέτοιες *runaway* παραγωγές (runaway productions) θα υπάρξουν και στην Ελλάδα: *The Boy on the Dolphin* (1957, 20th Century Fox, του Jean Negulesco), *Never on Sunday* (1960, Lopert Films, του Jules Dassin), *The Guns of Navarone* (1961, Columbia, του J. Lee Thompson) και το *Zorba the Greek* (1964, 20th Century Fox, του Κακογιάννη) (Papadimitriou, 2018α, σ.5).

οι μεγάλες όσο και οι μικρές επιχειρήσεις, δηλαδή τα μεγάλα στούντιο, οι ανεξάρτητες εταιρείες παραγωγής, και οι επιχειρήσεις που τους παρέχουν διαφορετικές εξειδικευμένες υπηρεσίες. Παράλληλα, αυτές οι δραστηριότητες εντάσσονται σε ένα, πλέον, παγκοσμιοποιημένο περιβάλλον, που ενσωματώνεται και η παγκοσμιοποίηση της αγοράς του Χόλιγουντ, ένα φαινόμενο που ενίσχυσε και χωρικά τη Νότια Καλιφόρνια για παραγωγές κινηματογραφικών ταινιών όλων των ειδών. Όπως και να 'χει, η ενδιαφέρουσα αυτή συζήτηση παραμένει ενδιαφέρουσα και ζωντανή (Scott, 2002α, σ.958-9).

Για τον Robins (1989), η αναπτυξιακή καπιταλιστική λογική των εταιρειών είναι προς την κατεύθυνση της οριζόντιας, αλλά ταυτόχρονα και της κάθετης ολοκλήρωσης, δηλαδή της επέκτασης της μονοπωλιακής λογικής της συγκέντρωσης που χαρακτήριζε το φορντικό καθεστώς συσσώρευσης, κι αυτό σε μία όλο και πιο παγκόσμια κλίμακα<sup>73</sup>. Η μετατροπή, γενικότερα, της συσσώρευσης πέρα από τον φορντισμό έρχεται συνδυαστικά με τις διαδικασίες της κάθετης αποσύνθεσης και της κάθετης ολοκλήρωσης. Θεωρεί, όμως, σημαντικό να τονιστεί πως οι λογικές της ολοκλήρωσης και της αποσύνθεσης δεν είναι αντιφατικές αλλά, μάλλον, συμπληρωματικές. Κι ενώ η αποσύνθεση και η τοπικοποίηση είναι σημαντικές, ωστόσο, η ολοκλήρωση και η παγκοσμιοποίηση παραμένουν τα κυρίαρχα παραδείγματα που συνδέουν τις δυνάμεις τους (Robins, 1989, σ.149-152,157).

Αυτό που φάνηκε ιδιαίτερα την δεκαετία του 1980 και 1990, σε πλανητικό επίπεδο, μέσα από τις περίφημες ασιατικές οικονομίες («*tiger economies*»), όπως η Νότια Κορέα και η Ιαπωνία, είναι αυτό που χαρακτηρίζει τον μεταφορντισμό, δηλαδή η άνοδος νέων οικονομικών περιφερειών, που, σε κάποιο βαθμό, υπονομεύουν την Δυτική οικονομική και πολιτιστική ηγεμονία. Η διείδυση στο Χόλιγουντ Ιαπώνων κατασκευαστών ηλεκτρονικών, όπως η Sony, η οποία αγόρασε την Columbia/Tristar το 1989 και η Matsushita που αγόρασε την MCA/Universal το 1990, φανερώνει συμβολικά αυτήν την αλλαγή των σχέσεων εξουσίας. Παρ' όλα αυτά, η Matsushita αποσύρθηκε αργότερα, έπειτα από οικονομικές αποτυχίες ταινιών, ενώ η Sony γαντζώθηκε στην Columbia, αλλά μόνο οικονομικά, χωρίς να αναδιαρθρώνει πολιτιστικές αξίες και κατευθύνσεις του Χόλιγουντ (Wayne, 2003, σ.89).

<sup>73</sup> Η εξέλιξη του Robert Murdoch μέσω του Fox Broadcasting, της 20<sup>th</sup> Century Fox και του Sky Channel, επιτυγχάνοντας έναν ολοκληρωμένο έλεγχο πάνω στην παραγωγή, τη διανομή και τη μετάδοση είναι, επίσης, ένα προφανές παράδειγμα στα παραπάνω (Robins, 1989, σ.151).

Επί του παρόντος, τα *μεγάλα* στούντιο (*major studios*) και τα *μικρά* στούντιο (*mini-majors studios*) της βιομηχανίας του Χόλιγουντ οδηγούν τη βιομηχανία του κινηματογράφου. Είναι ικανά τα στούντιο αυτά να προωθήσουν τη χρηματοδότηση ενός έργου είτε εσωτερικά είτε σε μία ανεξάρτητη παραγωγή με ένα πλαίσιο σύμβασης. Το ολιγοπώλιο έχει, δηλαδή, πολύ καλά εδραιωθεί, ακόμη και μέσα σε μία ευέλικτη εξειδικευμένη κινηματογραφική βιομηχανία (Storper, 1994, σ.222). Δηλαδή, το Χόλιγουντ αρχικά ήταν ένας μονός ή διπλός ταμίας της πολιτιστικής βιομηχανίας (κάνοντας κινηματογράφο και μετά κινηματογράφο και τηλεόραση), ενώ σήμερα είναι το επίκεντρο μίας πολύ-τομεακής και ολοκληρωμένης βιομηχανίας της κουλτούρας (Wayne, 2003, σ.94).

Για να εκτιμήσουμε πλήρως την κλίμακα, το πεδίο εφαρμογής και το ενδιαφέρον των κινηματογραφικών επιχειρήσεων στις Ηνωμένες Πολιτείες, πρέπει να εξετάσουμε την περίπλοκη δομή των εταιρειών που ελέγχουν τώρα τα στούντιο του Χόλιγουντ. Στα τέλη του 2011, έξι εταιρείες κυριάρχησαν στο εταιρικό τοπίο του Χόλιγουντ και, κατ' επέκταση, στα αμερικανικά μέσα μαζικής ενημέρωσης: η Time Warner<sup>74</sup>, η Disney<sup>75</sup>, η The News Corporation<sup>76</sup>, Sony<sup>77</sup>, η Viacom<sup>78</sup>, η Comcast<sup>79</sup>. Αυτές οι έξι γιγάντιες εταιρείες ελέγχουν περίπου το 95% της αγοράς ταινιών στις Ηνωμένες Πολιτείες. Είναι πλέον πολυεθνικοί όμιλοι που δραστηριοποιούνται σε μια κάθετα ολοκληρωμένη αγορά ψυχαγωγίας, που εκμεταλλεύεται τις *συνέργειες*, τις στρατηγικές σχέσεις, δηλαδή, μεταξύ των μέσων μαζικής ενημέρωσης και των

<sup>74</sup> Μερική λίστα των εταιρειών της Time Warner, Inc. περιλαμβάνει ενδεικτικά κινηματογραφικά στούντιο (Warner Bros. Pictures, Warner Bros. Pictures International, New Line Cinema, Turner Original Productions, DC Entertainment), τηλεοπτικά δίκτυα (HBO, Cinemax, CNN, TBS & TNT, The Cartoon Network), εκδοτικούς οίκους και περιοδικά (Warner Books, *Time*, *People*, *Entertainment Weekly*, DC Comics) και άλλου είδους εταιρείες (Cable delivery outfits, AOL online services and Netscape, Theme parks, CNN Radio, TMZ.com) (Lewis, 2014, σ.185). Η Time Warner που σχηματίστηκε το 1989 είναι η μεγαλύτερη εταιρεία MME στον κόσμο και έχει βάση τις ΗΠΑ. Διαθέτει προσωπικό γύρω στα 350 χιλιάδες άτομα και θυγατρικές εταιρείες στην Ευρώπη, Λατινική Αμερική, Ασία, Αυστραλία (Γκίντενς, 2009, σ.511· περισσότερα, βλ. Fitzgerald, 2012).

<sup>75</sup> Συμπεριλαμβάνει τα τμήματα ταινιών Disney-Buena Vista, Pixar, and Miramax, τα τηλεοπτικά δίκτυα ABC και ESPN, τα περιοδικά Discover και Us Weekly, τα κόμικ της Marvel books και τα θρυλικά «*θεματικά πάρκα*» (Lewis, 2014, σ.185).

<sup>76</sup> Συμπεριλαμβάνει τα τμήματα ταινιών 20th Century Fox και Fox Searchlight, τα τηλεοπτικά δίκτυα Fox network on TV, FX, και Fox News, την εφημερίδα Wall Street Journal και το διαδικτυακό site AmericanIdol.com (Lewis, 2014, σ.185).

<sup>77</sup> Συμπεριλαμβάνει τα τμήματα ταινιών Columbia Tristar, Sony Pictures, Sony Pictures Classics, και Sony Pictures Imageworks, τη δισκογραφική Sony Music συμπεριλαμβανομένων των Columbia, Epic, και RCA, τη Sony electronics retail και την κινητή τηλεφωνία Sony Ericsson Mobile Communications (Lewis, 2014, σ.185).

<sup>78</sup> Συμπεριλαμβάνει τα τμήματα ταινιών Paramount Pictures and Paramount Vantage, τα τηλεοπτικά κανάλια MTV και Nickelodeon, και τα Shockwave Games (Lewis, 2014, σ.185).

<sup>79</sup> Συμπεριλαμβάνει τα τμήματα ταινιών Universal Pictures και Focus Features, τα τηλεοπτικά δίκτυα NBC, Telemundo, και Bravo, τα XFINITY TV/Internet και Voice, τις αθλητικές ομάδες The Philadelphia 76ers και Philadelphia Flyers (Lewis, 2014, σ.185).

εταιρειών πληροφόρησης που μοιράζονται και την εταιρική ιδιοκτησία<sup>80</sup> (Lewis, 2014, σ.185-6). Όπως δείχνει η ανάλυση του Lewis (2014) με το παράδειγμα των επτά ταινιών δράσης του *Batman*, η σημασία των συνεργειών ως μέσου της βιομηχανίας και της εμπορευματοποίησης είναι ξεκάθαρη (ό.π., σ.186).

Όπως έχουν προτείνει αρκετοί ιστορικοί ερευνητές (Acheson and Maule, 1994· Wasko, 1994· Balio, 1998· Gomery, 1998· Puttnam and Watson 1998· Prince, 2000), η αυξανόμενη πολυπλοκότητα αυτών των συγκροτημάτων μπορεί να ερμηνευτεί ως το αποτέλεσμα εσωτερικοποίησης των *συνεργειών* μέσω των διαφόρων τμημάτων των ΜΜΕ και των βιομηχανιών ψυχαγωγίας (ή ακόμα και της ψηφιακής τεχνολογίας) (Scott, 2002α, σ.961). Όπως και να 'χει, αυτή η τεράστια παραγωγή και διάδοση όλων αυτών των γιγάντιων εταιρειών στον ψυχαγωγικό χώρο και των ΜΜΕ στις βιομηχανικές κοινωνίες έφερε πολλούς αναλυτές στη θέση να μιλήσουν για έναν ιμπεριαλισμό των μέσων μαζικής ενημέρωσης και μία πολιτιστική αυτοκρατορία. Τα ηλεκτρονικά μέσα διαχέουν σε πλανητικό επίπεδο τα δυτικά πολιτιστικά προϊόντα, ενώ προβληματίζει και ο, κατ' επέκταση, αμερικανικός έλεγχος των παγκόσμιων επικοινωνιών και της πολιτιστικής έκφρασης (Γκίντενς, 2009, σ.512).

Μία περίπτωση από τις παραπάνω που μπορούμε να δούμε για τις νέες αυτές εταιρικές δομές, όπως ανέλυσε ο Wayne (2003), είναι το παράδειγμα της Disney διότι έχει αναδιαρθρωθεί και διασωθεί έπειτα από μακρές μειώσεις τα τελευταία 20 χρόνια (Wayne, 2003, σ.94-5). Μέχρι το 2001 τα συμφέροντα της Disney χωρίστηκαν μεταξύ τηλεόρασης και καλωδιακών καναλιών (38%), πάρκα και θέρετρα (28%) ψυχαγωγικά στούντιο – ταινίες, τηλεόραση, βίντεο, (24%) – και καταναλωτικά προϊόντα (10%), όπως άδειες για προϊόντα της Disney ή εκδόσεις. Είναι σαφές ότι υπάρχει μία τεράστια δυναμική *συνέργειας* στην διασταύρωση των ΜΜΕ (cross media). Εκτός από αυτή τη μορφή της *cross-media* (διασταύρωση ΜΜΕ) διάρθρωσης, υπάρχει η οριζόντια ολοκλήρωση (*horizontal integration*). Για παράδειγμα, η Disney έχει διάφορα στούντιο παραγωγής που το καθένα εξειδικεύεται με υλικό για διαφορετικά ακροατήρια, ανάλογα με τις ηλικίες και τα γούστα. Η Walt Disney Pictures παράγει παιδικές ταινίες, όπως το «*Lion King*» (1994), που με τη σειρά τους παράγουν και εικονογραφικό υλικό για θεματικά πάρκα και άλλα εμπορεύματα. Η Touchstone Pictures, από την άλλη, παράγει ταινίες με μεγάλους

<sup>80</sup> Το κινηματογραφικό πλεόνασμα και το τηλεοπτικό πλεόνασμα το 2007 ήταν μεγαλύτερο από το συνδυασμένο πλεόνασμα των τομέων των τηλεπικοινωνιών, διαχείρισης και παροχής συμβουλών, νομικών και ιατρικών υπηρεσιών και μεγαλύτερο από τομείς, όπως οι υπηρεσίες πληροφορικής και πληροφοριών και οι ασφαλιστικές υπηρεσίες (Hofmann, 2013, σ.10).

προϋπολογισμούς και σταρ πρωταγωνιστές, όπως π.χ. το «*The Sixth Sense*» (1999) με τον Bruce Willis ή το «*Pearl Harbor*» (2001) με τον Ben Affleck κ.ά. (Wayne, 2003, σ.96-7).

Το 1993 η Disney αγόρασε τη Miramax (με 80 εκ. δολάρια), που απευθύνεται σε πιο «*art-house*», σινεφίλ κοινό, με μικρότερους προϋπολογισμούς και ισχυρές διασυνδέσεις στην ευρωπαϊκή κινηματογραφική βιομηχανία, όπως το *Shakespeare in Love* (2000), καθώς και πιο ανεξάρτητο αμερικανικό κινηματογράφο, όπως οι *Συμμορίες της Νέας Υόρκης* (2002)<sup>81</sup>. Επίσης, η Disney δραστηριοποιείται και στην αγορά των εφηβικών ταινιών μέσω της Dimension Films, ενός τμήματος της Miramax. Η Dimension Films, επίσης, ειδικεύεται σε ταινίες τρόμου, όπως το «*Scary movie*» (2000) κ.ά.<sup>82</sup> (Wayne, 2003, σ.97).

Κάθε ένα από αυτά τα στούντιο, μάλλον, είναι ημι-αυτόνομο στο επίπεδο του εταιρικού ονόματος, μάρκας ή σήματος (branding), με στόχο, σχεδόν πάντα, ένα παγκόσμιο ακροατήριο. Την ίδια στιγμή υπάρχει και μία κάθετη ολοκλήρωση με την Buena Vista International (BVI), που λειτουργεί μ' ένα ισχυρό παγκόσμιο δίκτυο διανομής, για να εξασφαλίσει σε όλες τις ταινίες της Disney πρόσβαση σε μεγάλα ακροατήρια. Η BVI κάνει εισπράξεις πάνω από 1 δις δολάρια από τις ξένες αγορές και μόνο από τα box-office (ταμείο). Η BVI είναι, επίσης, υπεύθυνη για πολλαπλές προβολές με άλλες εταιρείες, με αμοιβαίο όφελος. Έτσι, προϊόντα, όπως τα McDonald's, Nestle, ποτά Robinson, προωθούνται σε συνδυασμό με ένα τεράστιο μάρκετινγκ για ταινίες, δίνοντας ένα κολοσσιαίο προφίλ στην αγορά υποστηρίζοντας το υλικό της με μικρότερους πόρους (Wayne, 2003, σ.97).

Όπως διαπιστώνουμε, η μητρική εταιρεία αγοράζει και πουλά πολλούς κρίκους της αλυσίδας βασικών προϊόντων της, όσο το δυνατόν περισσότερο. Στο μεταφορντικό τοπίο οι δομές των εταιρειών, παγκόσμιες πλέον, τονίζουν την αυτονομία των θυγατρικών εταιρειών έναντι της μητρικής εταιρείας. Η αυτονομία αυτή δεν είναι ουτοπική· αντιθέτως, οφείλει να είναι αποτελεσματική, για να συνεργαστεί με τη μητρική εταιρεία. Δεν πρέπει, όμως, να συγχέουμε την αυτονομία

<sup>81</sup> Το Χόλιγουντ τη δεκαετία του 1960, ως μέρος της μεταφορντικής διαδικασίας αναδιοργάνωσής του, κινήθηκε προς τις ταινίες τέχνης (Morgan, 1996, σ.6). Η Miramax είχε ξεκινήσει ως ανεξάρτητη εταιρεία διανομής το 1982 και, όταν στράφηκε στην παραγωγή, κατάφερε να επιτύχει εμπορικά (*Sex, Lies and Videotape*, 1989, Soderbergh, κ.ά.) και ποιοτικά με ταινίες που κέρδισαν βραβεία σε Φεστιβάλ, ακόμα και Όσκαρ (*The Piano*, 1993, *Campion*, *The Crying Game*, 1992, Jordan, κ.ά.) (Balio, 1998, σ.66).

<sup>82</sup> Η αναδιάταξη στο εταιρικό μεταφορντικό τοπίο είναι εν εξελίξει. Μεταξύ 2008 και 2010, έκλεισαν μερικές θυγατρικές των στούντιο, όπως οι Warner Independent Pictures, η Paramount Vantage, το Picturehouse και, ίσως, για την Disney η Miramax Films (Tzioumakis, 2015, σ.19-20).

της μάρκας (brand name) με την πραγματική και ουσιαστική αυτονομία. Στις δομές του σύγχρονου καπιταλισμού ο υπεργολάβος είναι μία μορφή αποκεντρωμένης συσσώρευσης. Στο φορντικό μοντέλο υπήρχε η πυραμιδική ιεραρχική δομή της εξουσίας που ελέγχει όλες τις εργασίες (U-Form structure). Η δύναμη λειτουργούσε εντός της μητρικής εταιρείας και είχε στοιχεία εξαναγκασμού μέσα από τα πολλαπλά διαχειριστικά στρώματα της επιχείρησης. Στη μεταφορντική δομή μιας σύγχρονης παγκόσμιας εταιρείας, η λογική της συσσώρευσης χαράσσεται μέσα από τις επίσημες αυτόνομες θυγατρικές ή υπεργολαβικές εταιρείες. Κάθε μονάδα γίνεται ένα κέντρο κέρδους. Αν μία μονάδα, εντός της εταιρείας, δεν είναι επαρκώς προσαρμοσμένη στην παγκόσμια εταιρική στρατηγική, τότε ο κεντρικός έλεγχος ασκείται άμεσα και κατά τη θέληση της μητρικής εταιρείας (Wayne, 2003, σ.98).

Τα μεγάλα στούντιο (majors) στην πλειοψηφία τους, πιθανότατα, παραχωρούν σημαντικό έλεγχο στις μεγαλύτερες θυγατρικές εταιρείες σχετικά με τις αποφάσεις παραγωγής και επεξεργασίας. Οι τυπικές διαδικασίες περιλαμβάνουν συμφωνίες χρηματοδότησης, παραγωγής και διανομής, συμφωνίες συμπαραγωγής, κοινοπραξίες, συμφωνίες διαχωρισμού δικαιωμάτων, συμβάσεις πρώτης προβολής και οποιοσδήποτε συνδυασμός αυτών των ρυθμίσεων. Τα μεγάλα στούντιο συνάπτουν, επίσης, συμβάσεις με ανεξάρτητες εταιρείες για τη διανομή ταινιών που έχουν ήδη ολοκληρωθεί, πριν φθάσουν στην προσοχή κάποιου στούντιο. Πολλοί ανεξάρτητοι παραγωγοί, επίσης, συνάπτουν μονομερώς πακέτα σεναρίων, ηθοποιών, σκηνοθετών και άλλων περιουσιακών στοιχείων που παρουσιάζουν στη συνέχεια στα στούντιο με την ελπίδα να εξασφαλίσουν μια συμφωνία παραγωγής ή διανομής, αν και λίγοι τα καταφέρνουν (Scott, 2002α, σ.963).

Είναι σημαντικό να σημειωθεί, στο πλαίσιο αυτό, ότι, ενώ οι μεγαλύτερες χολιγουντιανές εταιρείες σήμερα είναι σίγουρα από-καθετοποιημένες από τα στούντιο της κλασικής εποχής, ποτέ δεν εγκατέλειψαν πλήρως την ικανότητά τους να παράγουν κινηματογραφικές ταινίες σε στούντιο (in house), και διατήρησαν παράλληλα ένα σημαντικό μερίδιο κάθετης ολοκλήρωσης. Πολλές από αυτές τις εταιρείες, για παράδειγμα, εξακολουθούν να κατέχουν ηχητικά στούντιο μεγάλης κλίμακας, να διατηρούν σημαντικές εγκαταστάσεις για την προ- και μετά-παραγωγή (pro and post-production), οι οποίες είναι, επίσης, διαθέσιμες για ενοικίαση σε άλλες εταιρείες (Scott, 2002α, σ.961).

Επιπλέον, ο ανταγωνισμός φέρνει και θετικά αποτελέσματα στην πολιτική των επιχειρήσεων. Η τάση, όμως, του καπιταλισμού είναι προς το μονοπώλιο,

συγκέντρωση και συγκεντροποίηση του κεφαλαίου, που είναι στο κέντρο της οικονομικής του λογικής. Η διαλεκτική του μονοπωλίου και του ανταγωνισμού έχει υφάνει νέες οργανωτικές μορφές, μέσω των οποίων η διαδικασία της συσσώρευσης συνεχίζεται στις μεταβαλλόμενες ιστορικές συνθήκες. Αυτές οι αλλαγές επηρέασαν τα πολιτιστικά προϊόντα που παράγει το βιομηχανικό συγκρότημα του Χόλιγουντ (Wayne, 2003, σ.99). Ένα από τα πλεονεκτήματα αυτών των ρυθμίσεων είναι ότι επιτρέπουν στους παραγωγούς να διατρέχουν τον κόσμο αναζητώντας το ταλέντο, δεξιότητες και ιδέες. Οι μεγάλες εταιρείες του Χόλιγουντ είναι η κινητήρια δύναμη πίσω από αυτή την τάση, καθώς προωθούν συνεχώς τον αγώνα για την παραγωγή επιτυχημένων παγκόσμιων κινηματογραφικών ταινιών (Scott, 2006, σ.77-8).

Αμέσως παρακάτω θα αναπτύξουμε την οπτική της *παραγωγής της κουλτούρας*, όπως την ανέπτυξε ο Peterson (1976), την οπτική του «κόσμου της τέχνης» (Art Worlds) του Becker (1982) που λειτουργεί συμπληρωματικά, καθώς και την αλλαγή οπτικής που συστήνει ο Caldwell (2006, 2008) προς την *κουλτούρα της παραγωγής*, επιδιώκοντας να συνδυάσουμε το μακροσκοπικό θεωρητικό παράδειγμα του φορντισμού-μεταφορντισμού με ένα μέσο και μικρο - κοινωνιολογικό επίπεδο, που προσφέρουν τα θεωρητικά μοντέλα των Peterson, Becker και Caldwell.

### **2.3. Από την «παραγωγή της κουλτούρας» στην «κουλτούρα της παραγωγής».**

#### **Επαγγελματικές πρακτικές στην κινηματογραφική παραγωγή**

Η θεωρία των φορντισμού-μεταφορντισμού είναι μία κοινωνικοοικονομική προσέγγιση, που θα μας δώσει εκείνα τα θεωρητικά εργαλεία για να συνθέσουμε τη μακροσκοπική δομή της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής. Ωστόσο, για την αρτιότερη κατανόηση της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής και μία ουσιαστικότερη ανάλυσή της, χρειαζόμαστε, επίσης, προσεγγίσεις, οι οποίες θα συμπληρώσουν την έρευνα γύρω από την περίπτωση του ελληνικού σινεμά και τη δομή του και θα συνδυάσουν τη μακροσκοπική με τη μικροεπίπεδη κοινωνιολογική οπτική, που στην ελληνική βιβλιογραφία δεν έχει επαρκώς αξιοποιηθεί. Έτσι, η ανάλυση και ο σχολιασμός της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής στη διατριβή γίνεται και μέσα από την κοινωνιολογική οπτική της *παραγωγής της κουλτούρας* (production of culture) (Peterson, 1976, σ.669-84), αλλά και λαμβάνοντας, επίσης, υπόψη μας την αλλαγή προσέγγισης, σε μικρο-κοινωνιολογικό επίπεδο, που συστήνει ο Caldwell στις έρευνες για την παραγωγική διαδικασία των κινηματογραφικών βιομηχανιών, την «κουλτούρα της παραγωγής» (culture of production) (Caldwell,

2006, σ.113). Παράλληλα, η ανάλυσή μας θα σταθεί και στην οπτική του «κόσμου της τέχνης» (Art Worlds) του Becker (1982), η οποία λειτουργεί συμπληρωματικά και όχι ανταγωνιστικά με την οπτική της *παραγωγής της κουλτούρας*. Αυτά τα συστήματα ανάλυσης είναι πολύ χρήσιμα, όπως θα δούμε παρακάτω, αλλά με διακριτά επίπεδα ανάλυσης (Santoro, 2008α, σ.48).

Η προσέγγιση της «*παραγωγής της κουλτούρας*» λαμβάνει ως σημείο εκκίνησης την παρατήρηση ότι η φύση και το περιεχόμενο των «*συμβολικών*» προϊόντων διαμορφώνονται από το κοινωνικό, νομικό και οικονομικό πεδίο, όπου και παράγονται (Peterson, 1982, σ.143). Επικεντρώνεται στο «*πώς τα συμβολικά αυτά στοιχεία διαμορφώνονται μέσα στα συστήματα που δημιουργούνται, διανέμονται, αξιολογούνται, διδάσκονται και συντηρούνται*» (Peterson & Anand, 2004, σ.311). Ωστόσο, η μεγαλύτερη υπόσχεση της οπτικής της *παραγωγής της κουλτούρας* είναι η σύνδεσή της με ένα μεγαλύτερο σώμα θεωρίας και έρευνας σχετικά με τους οργανισμούς της παραγωγής, τα επαγγέλματα και τις σταδιοδρομίες σε αυτούς. Εστιάζει στους τρόπους με τους οποίους οργανώνεται η παραγωγή εκφραστικών συμβόλων (π.χ. λογοτεχνία, μουσική, ταινία, βίντεο) και πως η οργάνωση της παραγωγής επηρεάζει τη φύση και το περιεχόμενο εκείνου που παράγεται. Οι αλλαγές στις διαδικασίες και τις ρυθμίσεις παραγωγής με την πάροδο του χρόνου θα επιφέρουν αλλαγές και στο περιεχόμενο του καλλιτεχνικού προϊόντος (Ryan, 2007, σ.222-3), ένα σημαντικό επιχείρημα για την έρευνα στον τρόπο της κινηματογραφικής παραγωγής, αφού οι δομές της επηρεάζουν και τις δομές της αφήγησης και της αισθητικής των ταινιών (Papadimitriou, 2014, σ.14,12).

Υπήρξαν αρκετές έρευνες που ασχολήθηκαν από τη δεκαετία του '70 και εφεξής με την *παραγωγή της κουλτούρας* (Peterson & Berger, 1975, για τη λαϊκή μουσική, DiMaggio, 1982, για τις εικαστικές τέχνες και τις συμφωνικές ορχήστρες, Powell, 1985, για την εκδοτική παραγωγή, η μελέτη της μόδας της Crane, 1997, κ.ά.). Τα πολιτισμικά προϊόντα, γενικά, τείνουν να αλλάζουν αργά με την πάροδο του χρόνου. Ωστόσο, κάποιες φορές οι αλλαγές είναι τόσο ραγδαίες, ώστε να μεταβάλλεται και η αισθητική τους δομή. Σύμφωνα με τον Peterson, τέτοιες αλλαγές αναδεικνύονται μέσα από έξι πτυχές που συμπληρώνουν την οπτική της *παραγωγής της κουλτούρας*: *τεχνολογία, νομοθεσία και κανονισμοί, δομή της βιομηχανίας, οργανωτική δομή, επαγγελματική σταδιοδρομία και το πεδίο της αγοράς* (Peterson & Anand, 2004, σ.313).



Το σχήμα που προτείνει ο Peterson, λοιπόν, είναι ο κατάλληλος τρόπος να οργανωθεί η συζήτησή μας, όπως θα δούμε παρακάτω. Η *τεχνολογία*, για παράδειγμα, μπορεί να αλλάξει αρκετά την πολιτιστική έκφραση. Στον χώρο της μουσικής, η ενίσχυση, ο χειρισμός και η μετάδοση του ήχου, τη μετέβαλλε ριζικά στον 20ο αιώνα, ενώ η ανακάλυψη της μεθόδου εγγραφής της μουσικής και το ραδιόφωνο της επέτρεψαν να αναπαράγεται χρονικά και χωρικά (Peterson & Anand, 2004, σ.313-5). Επίσης, οι τεχνολογίες του βίντεο αναμόρφωσαν ριζικά την παγκόσμια δημοφιλή κουλτούρα και η έλευση της τηλεόρασης άλλαξε και το περιεχόμενο του κινηματογράφου. Το υψηλό κόστος της τηλεοπτικής παραγωγής, μαζί με το χαμηλό κόστος μετάδοσης, οδήγησε στη διάδοση των αμερικανικών τηλεοπτικών προϊόντων σε όλο τον κόσμο. Εν τέλει, αργότερα, οι καλωδιακές και οι δορυφορικές τεχνολογίες ανατρέπουν την ίδια την τηλεόραση (Peterson, 1982, σ.145). Επιπλέον, φαίνεται ότι η τεχνολογία διαδραματίζει σημαντικό ρόλο και στα επαγγέλματα των μέσων μαζικής ενημέρωσης. Κάποια τα εξαλείφει, δημιουργεί καινούργια (π.χ. μηχανικός στούντιο) και κάποια τα μεταμορφώνει σημαντικά (π.χ. ηχολήπτης μιξάζ) (Peterson, 1982). Το βασικό σημείο εδώ είναι ότι, καθώς αλλάζουν τα επαγγέλματα της πολιτισμικής παραγωγής, άλλο τόσο συμβαίνει και με τα πολιτισμικά προϊόντα (Ryan, 2007, σ.228,225).

Επίσης, οι *νόμοι* και οι *κανονισμοί* δημιουργούν τις βασικές αρχές που διαμορφώνουν τον τρόπο δημιουργίας στον καλλιτεχνικό κόσμο (Peterson & Anand, 2004, σ.314-5). Για παράδειγμα, ο νόμος περί πνευματικών δικαιωμάτων μετασχηματίζει ολόκληρες κατηγορίες δημιουργικής δραστηριότητας σε περιουσιακά στοιχεία που μπορούν να αγοραστούν, να πωληθούν, να κλαπούν και για τα οποία προσφεύγουν σε δίκη. Η επέκταση, επίσης, του νόμου για την κάλυψη νέων τάξεων δημιουργικής δραστηριότητας μπορεί να διαμορφώσει την ανάπτυξη της μορφής ολόκληρης της τέχνης. Άλλες μορφές νόμων και κυβερνητικών ρυθμίσεων είναι επίσης σημαντικές, όπως οι αντιμονοπωλιακοί νόμοι, οι νόμοι για τη λογοκρισία ή οι ρυθμίσεις των μέσων ενημέρωσης (Peterson, 1982, σ.144). Ο αντιμονοπωλιακός νόμος του 1948, για παράδειγμα, στις ΗΠΑ, όπως ήδη, αναλύσαμε, έπαιξε σημαντικό ρόλο στα στούντιο του Χόλιγουντ, που ουσιαστικά οδηγήθηκαν στην αποκαθετοποίησή τους με ένα σύνολο άλλων παραγόντων (Wolf, 1993, σ.413-24· Kokonis, 2008, σ.182).

Όσον αφορά τη *δομή της βιομηχανίας*, τα βιομηχανικά πεδία (Bourdieu, 1993) τείνουν να συσπειρώνονται γύρω από τις νέες τεχνολογίες, τις εξελισσόμενες νομικές

ρυθμίσεις και τις πρόσφατα «αναδεδωμένες» (conceptualized) αγορές, μια διαδικασία που χαρακτηρίζεται ως «θεσμοποίηση». Μελέτες αυτής της διαδικασίας περιλαμβάνουν του Peterson (1997) για τη μουσική country, της Jones (2001) για τη βιομηχανία του κινηματογράφου κ.ά.. Το καθένα από τα βιομηχανικά πεδία ανασυγκροτούνται, σε μεγάλο βαθμό, ως απάντηση στις παραπάνω τρεις διαφοροποιητικές δυνάμεις. Οι δημιουργικές βιομηχανίες δομούνται, κυρίως, με τρεις τρόπους: α) πολλές μικρές ανταγωνιστικές επιχειρήσεις που παράγουν μια ποικιλία προϊόντων, β) μερικές κάθετα ολοκληρωμένες επιχειρήσεις που τείνουν να παράγουν μαζικά τυποποιημένα προϊόντα, ή γ) ένα πιο ανοιχτό σύστημα, που αποτελείται από στοχευμένα τμήματα επιχειρήσεων στην αγορά και, επιπλέον, μικρές εξειδικευμένες επιχειρήσεις και υπηρεσίες, όπου τα πρώτα παράγουν τα πιο εμπορικά προϊόντα και οι δεύτερες τα πιο καινοτόμα. Η βιομηχανία της εμπορικής μουσικής εξελίχθηκε σύμφωνα με τον Peterson μέσα από αυτές τις τρεις μορφές. Στα τέλη της δεκαετίας του '40, κυριαρχούσαν λίγες μεγάλες εταιρείες με κυρίαρχη μία ομοιογενή μουσική. Την περίοδο 1954-1968, αναπτύχθηκαν πολλές μικρές δισκογραφικές εταιρείες και η μουσική έγινε πολύ διαφορετική και καινοτόμα, αλλά μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1980 οι μεγάλες εταιρείες κατάφεραν να κυριαρχήσουν αγοράζοντας ή δημιουργώντας στοχευμένα τμήματα στην αγορά, κάνοντας διαφορετική μουσική χωρίς όμως καινοτομίες (Peterson & Anand, 2004, σ.315-6).

Στον χώρο της κινηματογραφικής βιομηχανίας του Χόλιγουντ, όπως αναλύσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, επικράτησε μια παρόμοια λογική, σύμφωνα με το μοντέλο των Storper and Christopherson (1986, 1987). Τα καθετοποιημένα στούντιο κυριάρχησαν μέχρι τα τέλη του '40, όπου σταδιακά αναπτύχθηκαν μικρές κινηματογραφικές επιχειρήσεις εξειδικευμένων υπηρεσιών (ειδικών εφέ κ.ά.) αλλά και ανεξάρτητες (Storper & Christopherson, 1986, σ.9' Storper & Christopherson, 1987, σ.106-7), όπου και αναδύονται και οι καινοτόμες ταινίες της *Αναγέννησης του Νέου Χόλιγουντ* (King, 2002, σ.12). Τα στούντιο, όμως, επικράτησαν και συγχωνεύθηκαν σε ομίλους με άλλες εταιρείες, γιγαντώθηκαν προς ένα ολιγοπώλιο, αγόρασαν ανεξάρτητες (Miramax κ.ά.) και δημιούργησαν θυγατρικές εταιρείες για διαφοροποιημένα προϊόντα (Touchstone Pictures της Disney κ.ά.) (Wayne, 2003, σ.96-9' Tzioumakis, 2015, σ.23).

Τρεις, επίσης, είναι, σύμφωνα με τον Peterson, και οι χαρακτηριστικές οργανωτικές μορφές της δομής της πολιτιστικής βιομηχανίας: (α) η γραφειοκρατική μορφή με σαφή καταμερισμό της εργασίας και ένα πολυεπίπεδο σύστημα εξουσίας

που εξασφαλίζει οργανωτική συνέχεια, (β) η επιχειρηματική μορφή χωρίς ξεκάθαρη κατανομή της εργασίας και χωρίς ιεραρχία πολλαπλών στρωμάτων και γ) μια πολυποίκιλη μορφή μεγάλης εταιρείας που στρέφεται σε ευέλικτες μορφές ανάπτυξης, χωρίς να εγκαταλείπει τον κεντρικό έλεγχο. Οι μεγάλες εταιρείες αξιοποιούν το δυναμικό μιας προβλέψιμης ρουτίνας, τη μεγάλης κλίμακας διανομή και τη λογική της τυποποίησης και του μάρκετινγκ. Οι ρουτίνες ακολουθούν μία σειρά αποφάσεων με στόχο ένα άγνωστο (προϊόν) να γίνει οικείο (Peterson & Anand, 2004, σ.316-7). Γι' αυτό, το Χόλιγουντ για παράδειγμα, προσαρμόζει αφηγήσεις με ομοιότητες γύρω από το «καλούπι» των αποδεκτών κινηματογραφικών ειδών (Neale, 2000, σ.218-9).

Επιπλέον, η λογική των στρατηγικών συνέργιας και επωνυμίας (brand name), που προκύπτει από τη δημιουργία προϊόντων σε συναφείς πολιτιστικούς τομείς (ταινίες, βιβλία, βίντεο και παιχνίδια), έχει οδηγήσει στην άνοδο και την κυριαρχία μεγάλων εταιρικών πολυεθνικών ομίλων, που συγκεντρώνουν διαφοροποιημένες εισροές μέσω της κάθετης ολοκλήρωσης. Ωστόσο, παράλληλα, τείνουν είτε να αναδιοργανωθούν σε πολλαπλές, μικρές, διακριτές μονάδες είτε να απλοποιήσουν τον έλεγχο, ευνοώντας ένα στιλ ηγετικής επιχειρηματικότητας (Peterson & Anand, 2004, σ.316).

Η *οργανωτική δομή*, ως πεδίο έρευνας, δεν έχει λάβει ιδιαίτερη προσοχή. Αυτό οφείλεται, εν μέρει, στο γεγονός ότι επικρατεί η ισχυρή ιδέα του 19ου αιώνα για μια αυθόρμητη, εμπνευσμένη, μοναχική, δημιουργική ιδιοφυΐα, που έστρεψε συχνά την ακαδημαϊκή και λαϊκή προσοχή στον δημιουργό εις βάρος του σύνθετου συνόλου θεσμών και οργανισμών που αναζητούν, χρηματοδοτούν, εμπορεύονται και ζουν από τη «καλλιτεχνική μεγαλοφυΐα». Ο Howard Becker (1982), και όσοι υιοθέτησαν την οπτική του, προσπάθησε να αποκαταστήσει αυτήν την ανισορροπία και παρουσίασε τρόπους με τους οποίους η οργανωτική δομή επηρεάζει τη μορφή και το περιεχόμενο των πολιτισμικών έργων. Σύμφωνα με την ανάλυση της Lyon (1975) για παράδειγμα, αναδεικνύεται η επίδραση της οργανωτικής δομής στο έργο που παράγεται μέσα από το παράδειγμα της οργανωτικής δομής μεταξύ εταιρειών θεάτρου με τα θέατρα ρεπερτορίου. Στη μία περίπτωση, πολλοί ηθοποιοί εργάζονται σε τυποποιημένους ρόλους κάτω από τις απαιτήσεις του σκηνοθέτη, ενώ ο σταρ καλλιτέχνης ελκύει το κοινό, στη δεύτερη περίπτωση, το θέατρο χτίζεται σε μία ομάδα ηθοποιών συγκρίσιμων επιπέδων και φήμης. Ο σκηνοθέτης εδώ παίζει λιγότερο ρόλο και οι ρόλοι δεν είναι τυποποιημένοι. Επιπλέον, οι σταδιοδρομίες επηρεάζονται από μία

σταθερή συνεργασία στις εταιρείες θεάτρου, ενώ στα θέατρα ρεπερτορίου οι συνεργασίες χτίζονται ανά παράσταση (Peterson, 1982, σ.147). Ανάλογες διαφορές ήδη διαπιστώσαμε διαχρονικά και στη δομή των στούντιο του Χόλιγουντ στα προηγούμενα κεφάλαια, ενώ θα το δούμε και παρακάτω στην ελληνική περίπτωση, μεταξύ μαζικής (ΠΕΚ) και ανεξάρτητης (ΝΕΚ) παραγωγής (κεφ. 5,6,7).

Η κουλτούρα, επίσης, παράγεται μέσω μιας συλλογικής δραστηριότητας με τέτοιο τρόπο, ώστε κάθε πολιτισμικό πεδίο να αναπτύσσει ένα διακριτό σύστημα σταδιοδρομίας (Becker, 1982· Menger, 1999). Τα δίκτυα εργασιακών σχέσεων, που αναπτύσσονται από τους συντελεστές ενός έργου, συστήνουν αυτό που αποκαλείται «*κουλτούρα της παραγωγής*» (Peterson & Anand, 2004, σ.317). Ο Becker, τη δεκαετία του '70, υποστήριξε ότι η καλλιτεχνική παραγωγή αποτελεί το αποτέλεσμα συλλογικής προσπάθειας και όχι ατομικής, ως ένα σύνολο, δηλαδή, παραγόντων που επιτρέπουν την παραγωγή ενός καλλιτεχνικού έργου (ό.π., σ.312· Σκαρπέλος, 2019, σ.36-7). Ο Becker επεξηγεί την οπτική της *παραγωγής της κουλτούρας* στο πεδίο της τέχνης. Δείχνει ότι η δημιουργία της τέχνης είναι μία συλλογική δράση που είναι προϊόν των κανόνων, των συμβάσεων και των *ρουτινών εργασίας* των καλλιτεχνών που εργάζονται σε συνεργασία (Peterson, 1979, σ.154· Becker, 2008, σ.xii,1). Όπως σημειώνει και ο Peterson, από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 η αναδυόμενη οπτική του «*κόσμου της τέχνης*» (Art World) του Becker λειτουργεί συμπληρωματικά με την οπτική της *παραγωγής της κουλτούρας* (Santoro, 2008α, σ.48), κάτι που ενισχύει την επιλογή μας να συνδυάσουμε τα δύο θεωρητικά παραδείγματα.

Ο συνδυασμός της *παραγωγής της κουλτούρας* με τον *κόσμο της τέχνης* του Becker δεν είναι πρώτη φορά που προτιμάται. Έχουν γίνει διάφορες εμπειρικές μελέτες μέσα σε αυτή την παράδοση, για να εξεταστεί ο τρόπος με τον οποίο διαμορφώνονται τα πολιτιστικά προϊόντα κατά τη διάρκεια της παραγωγής. Στο πλαίσιο, όμως, της οπτικής της *παραγωγής της κουλτούρας* η μικρο-κοινωνιολογική προοπτική του Becker, η οποία επικεντρώνεται στην περιγραφή του τρόπου δημιουργικής συνεργασίας στις αλληλεπιδράσεις κατά την παραγωγή πολιτιστικών προϊόντων, μοιάζει ιδιαίτερα χρήσιμη, ως μία πραγματιστική διαδικαστική προσέγγιση σύμφωνα με την Strandvad (2013), που εστιάζει στην ανάλυση της δανέζικης κινηματογραφικής παραγωγής. Για τη Strandvad ο συνδυασμός των δύο προσεγγίσεων, της οπτικής της *παραγωγής της κουλτούρας* και της μικροκοινωνιολογικής προσέγγισης του *κόσμου της τέχνης* του Becker, δεν φτάνει. Εστιάζει στο ίδιο το προϊόν (ταινία), που μπορεί να είναι η αιτία ή αφορμή για

συνεργασία ή τη λύση της και όχι μόνο στις κοινωνικές αλληλεπιδράσεις των εμπλεκομένων. Η εμπειρική της έρευνα θα την οδηγήσει, έτσι, να στραφεί στην κοινωνικο-υλική οπτική, στο πλαίσιο της κοινωνιολογίας της τέχνης, που έχει πρωτοπορήσει ο γάλλος κοινωνιολόγος του πολιτισμού Antoine Hennion (Strandvad, 2013, σ.36,30-43). Στην εμπειρική μας ανάλυση, δεν προέκυψε αντίστοιχα τέτοια ανάγκη επέκτασης των θεωρητικών μας προσεγγίσεων.

Ο Becker, ειδικότερα, εστιάζει στον *κόσμο της τέχνης* (art world), ο οποίος υποστηρίζει την καλλιτεχνική παραγωγή και δημιουργεί το κοινό που θα δεχθεί τις δημιουργίες του, το οποίο είναι σημαντικό, για την ύπαρξη των καλλιτεχνικών έργων. Κάθε δημιουργός-καλλιτέχνης έχει συνεργάτες, των οποίων η συμμετοχή είναι ουσιαστική για το τελικό αποτέλεσμα μίας πολιτιστικής παραγωγής και πρέπει να τους λαμβάνουμε σημαντικά υπόψη ως προς τον τρόπο επίδρασής τους στην παραγωγή (Smith, 2006, σ.269-70· Becker, 2008, σ.1-25). Ο Becker θα σταθεί ειδικότερα και στην έννοια της «*σύμβασης*» (convention), που αφορά τα πράγματα που κάνουν οι άνθρωποι της τέχνης και εκείνα που κατανοούν οι άνθρωποι που παρακολουθούν, ακούν, διαβάζουν (Becker, 2008, σ.xiv-xv). Οι άνθρωποι που συνεργάζονται για την παραγωγή ενός έργου τέχνης, συνήθως, δεν αποφασίζουν τα πράγματα από την αρχή. Πολλές αποφάσεις βασίζονται σε προηγούμενες συμφωνίες, που σταδιακά έγιναν κλασικές, συμβατικές και συνηθισμένες. Είναι συμφωνίες που έχουν γίνει μέρος του *συμβατικού* τρόπου να κάνουν πράγματα σε ένα πεδίο τέχνης, όπως π.χ. το σωστό μήκος μιας παράστασης ή μιας ταινίας. Οι *συμβάσεις* καθιστούν εφικτό τον εύκολο και αποτελεσματικό συντονισμό της δραστηριότητας μεταξύ των καλλιτεχνών και του προσωπικού υποστήριξης. Αυτές οι συμβάσεις, όταν υπάρχουν, το κοινό τις αναγνωρίζει και ανταποκρίνεται εύκολα, π.χ. το στερεότυπο ενός χαρακτήρα μιας ταινίας. Οι συμβάσεις οδηγούν στην τυποποίηση, αλλά δεν είναι άκαμπτες, συχνά, όμως, περιορίζουν τους δημιουργούς (Becker, 2008, σ.29-32). Η έννοια της «*σύμβασης*» και της «*συλλογικής δράσης*» (collective action) χρησιμοποιήθηκαν από τους επιστήμονες με τον ίδιο τρόπο κι έτσι δόθηκε η ευκαιρία στον Becker να εκμεταλλευτεί το πρωτογενές υλικό τους στην έρευνά του (Becker, 2008, σ.xiv-xv).

Ο Becker, επηρεασμένος από τη δουλειά του J. A. Sutherland (1976) για τον εκδοτικό χώρο, θα διαπιστώσει ότι, εκτός από τον υπεύθυνο δημιουργό, κι άλλοι άνθρωποι συμμετείχαν και ενεπλάκησαν στη διαδικασία επεξεργασίας παραγωγής του προϊόντος τέχνης, με επιλογές που διαμόρφωσαν και το τελικό του αποτέλεσμα.

Μέσα σε αυτό το πνεύμα, θα μπει σε μια συγκριτική διαδικασία, ώστε να ανακαλύψει κι άλλα αντίστοιχα παραδείγματα σε άλλους χώρους παραγωγής τέχνης: στον κινηματογράφο οι μοντέρ και οι μουσικοσυνθέτες των ταινιών, στον εικαστικό χώρο οι επιμελητές μουσείων και οι ιδιοκτήτες γκαλερί, στον εκδοτικό χώρο οι επιμελητές βιβλίων κ.ο.κ.. Τέλος, ο Becker διαπίστωσε τη μεγάλη λίστα του καταλόγου συμμετεχόντων σε μία χολιγουντιανή ταινία στους τίτλους τέλους ως το απόλυτο σύμβολο των συνεργατικών δικτύων, που παράγουν την τέχνη, για την οποία ερευνούσε (Becker, 2008, σ. xviii). Η εστίαση στην ανάλυση ενός «κόσμου» μας βοηθά να αντιληφθούμε ότι όλοι όσοι συνεισφέρουν σ' ένα έργο συμμετέχουν με κάποιον τρόπο στην παραγωγή του. Αυτή η οπτική μας δείχνει πως μπορούμε να ενσωματώσουμε στην έρευνά μας για την κατασκευή-παραγωγή της τέχνης τους ανθρώπους, που συμβατικά δε χρησιμοποιούνταν σε μια τέτοια ανάλυση: τεχνικούς, ανθρώπους του κεφαλαίου ή όλους τους ανθρώπους που ο Becker ονόμασε «προσωπικό υποστήριξης»<sup>83</sup> (Becker, 2008, σ.384).

Όλες οι τέχνες που γνωρίζουμε έως την τελική τους μορφή και παρουσίαση προϋποθέτουν την συνεργασία πολλών ανθρώπων. Ορισμένες τέχνες κατανέμουν τις δραστηριότητες με λεπτομέρεια στην παραγωγή ενός έργου. Το Χόλιγουντ, για παράδειγμα, σε μια τυπική παραγωγή ταινίας διαθέτει λεπτομερή καταμερισμό εργασίας και αναγνωρίζοντας ρητά του συμμετέχοντες, τους απαριθμεί στους τίτλους τέλους. Οι μεγάλοι κόστους παραγωγές διαθέτουν ιδιαίτερα υψηλό καταμερισμό εργασίας, που, εν μέρει, επιβάλλεται και από τα εργασιακά συνδικάτα, αλλά και από τη δημόσια επιβράβευση, η οποία στηρίζει τη σταδιοδρομία στην κινηματογραφική βιομηχανία (Becker, 2008, σ.7).

Ο Peterson, όσον αφορά τη σταδιοδρομία στην πολιτιστική βιομηχανία, αντιπαραβάλλει δύο γενικούς τρόπους διαμόρφωσης: είτε μέσω ενός ελεγχόμενου περιβάλλοντος προβλέψιμων σταδιοδρομιών, από τα «πάνω προς τα κάτω», είτε σε ανταγωνιστικό περιβάλλον, που οι σταδιοδρομίες μοιάζουν χαοτικές και ενθαρρύνουν την καινοτομία. Σε αυτήν την περίπτωση, οι σταδιοδρομίες ξεκινούν «από τα κάτω προς τα πάνω», μάλλον από τα περιθώρια των συμβατικών επαγγελμάτων (Peterson & Anand, 2004, σ.317). Η οπτική της παραγωγής της

<sup>83</sup> Το προσωπικό υποστήριξης παίζει κι αυτό τον ρόλο του σε ένα έργο. Για παράδειγμα, αν οι προμηθευτές δεν προσφέρουν τα γεύματα στους ανθρώπους στο συνεργείο του κινηματογράφου στην τοποθεσία γυρισμάτων, θα πάνε κάπου αλλού, κάτι που θα διαρκέσει περισσότερο χρόνο, άρα και το κόστος παραγωγής θα αυξηθεί. Αυτό σημαίνει ότι είτε πρέπει να εξοικονομηθούν περισσότερα χρήματα είτε κάτι άλλο θα κοπεί από την παραγωγή. Και στις δύο αυτές εκδοχές θα υπάρξουν σοβαρές συνέπειες στην τελική μορφή της ταινίας (Becker, 2008, σ.384).

*κουλτούρας* εξετάζει την εξέλιξη των σταδιοδρομιών ως ακόμα μία σημαντική πτυχή της διαδικασίας της παραγωγής. Οι κανόνες δόμησής τους επηρεάζουν τους ρόλους στην παραγωγή, δηλαδή ως προς το ποιοι προσλαμβάνονται, τον τύπο της κατάρτισης που χρειάζεται, τι αμοιβές δίνονται, ποιες είναι οι δημιουργικές ρουτίνες που ακολουθούνται κ.ο.κ. (Ryan, 2007, σ.227).

Φαίνεται πως δεν υπάρχει σαφές όριο στην κατανομή των καθηκόντων. Το έργο της ένδυσης, η κατανομή των ρόλων των ηθοποιών, η προετοιμασία του σεναρίου, η προετοιμασία των τοπίων για γύρισμα, η σκηνοθεσία, η παρακολούθηση της συνέχειας των διαλόγων, η φωτογραφική απεικόνιση της ταινίας – ακόμα και η διαχείριση οικονομικών και πρακτικών θεμάτων στα γυρίσματα – αφορούν θέσεις εργασίας κατανεμημένες μεταξύ πολλών ανθρώπων, των οποίων τα ονόματα διακρίνουμε στους τίτλους. Αυτή, όμως, η λίστα δεν μας δίνει τον πλήρη εμπλεκόμενο καταμερισμό της εργασίας. Κάποιος, για παράδειγμα, θα έχει δακτυλογραφήσει αντίγραφα του σεναρίου, κάποιος άλλος τα κομμάτια από την παρτιτούρα του μουσικοσυνθέτη, κάποιοι ανώνυμοι μουσικοί θα εκτέλεσαν τη μελωδία κ.ο.κ.. Στην πραγματικότητα, η δημιουργία ενός έργου τέχνης ακροβατεί, συνήθως, ανάμεσα στα άκρα: είτε ένα άτομο που κάνει τα πάντα είτε ένα ξεχωριστό άτομο να εκτελεί κάθε μικρότερη δραστηριότητα (Becker, 2008, σ.7-9).

Για να αναλύσουμε τον *κόσμο της τέχνης* ψάχνουμε χαρακτηριστικά είδη των εργαζομένων και τη δέσμη των καθηκόντων που ο καθένας ασκεί (Becker, 2008, σ.7-9), ειδικά στη σύγχρονη εποχή, που το Χόλιγουντ, για παράδειγμα, έχει στραφεί σε έναν παγκόσμιο τρόπο παραγωγής, με εταιρικούς ομίλους μέσω ενημέρωσης, που κινητοποιούν εκατοντάδες ή χιλιάδες εργαζομένων για κάθε κινηματογραφική ταινία ή τηλεοπτική σειρά. Ωστόσο, αυτοί οι εργαζόμενοι και η εργασία τους παραμένουν, σε μεγάλο βαθμό, αόρατες στο γενικό κοινό. Στην πραγματικότητα, από την αρχή του κινηματογραφικού μέσου επικρατεί η ιδέα ότι όλα, όσα έχουν σημασία, συμβαίνουν στην οθόνη και όχι πίσω από αυτή. Στα περισσότερα μέρη του κόσμου και στις περισσότερες κινηματογραφικές βιομηχανίες, η επαγγελματική ζωή των εργαζομένων πίσω από την οθόνη είναι σπάνια αντικείμενο προσοχής. Όμως, το περιβάλλον κάθε ταινίας μεγάλου μήκους φέρει αρκετά σημεία σημαντικών δεξιοτεχνιών. Για παράδειγμα, τα κοστούμια σχετίζονται αδρά με το χαρακτήρα της εκάστοτε πλοκής και εναρμονίζονται συνολικά με τα σκηνικά και την εικονογραφία. Ομοίως, μια σύνθετη εξέδρα φωτισμού απαιτεί τις ευέλικτες και συνεργατικές προσπάθειες ηλεκτρολόγων, χειριστών και τεχνικών φωτισμού (Curtin & Sanson, 2017, σ.1-3).

Επιπλέον, σε αντίθεση με τη φορντική καθετοποιημένη γραμμή συναρμολόγησης, η σύγχρονη μεταφορντική παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών αφορά συχνά επιχειρήσεις μεγάλης κλίμακας, οι οποίες διακρίνονται από τη συνεργατική παραγωγή αρκετών πρωτοτύπων δεξιοτεχνιών, που προκύπτουν από δεκάδες δημιουργικές επιλογές: τα μικρόφωνα, οι κάμερες και τα στηρίγματα που τοποθετούνται και επανατοποθετούνται, οι γωνίες που ρυθμίζονται, τα επίπεδα ήχου που αναμειγνύονται και παρακολουθούνται. Πριν από κάθε γύρισμα γίνονται δεκάδες συνεργατικοί υπολογισμοί με τους συγγραφείς ή τις συναντήσεις παραγωγής· ειδικότερα, όταν πολλές ταινίες μεγάλου μήκους και τηλεοπτικές σειρές σχεδιάζονται στο Χόλιγουντ και εκτελούνται σε τοποθεσίες σε όλο τον κόσμο. Αυτό απαιτεί μία ιδιαίτερα πολύπλοκη οργάνωση, μεγάλης κλίμακας, και σε ανθρώπινο δυναμικό και σε εξοπλισμό. Επίσης, καθώς κάθε έργο μετακινείται στη φάση της μεταπαραγωγής, με τον εμπλουτισμό ηχητικών εφέ ή μουσικής στα πλάνα, εμπλέκεται ένα ακόμα στρώμα δεξιοτήτων. Η κινηματογραφική παραγωγή χωρίζεται σε δεκάδες ειδικότητες και, παρόλο που τα μέλη του προσωπικού συγκεντρώνονται τακτικά, για να κρίνουν το υλικό ή να συντονίσουν τα καθήκοντά τους, το μεγαλύτερο μέρος της εργασίας τους είναι αρκετά μοναχικό και απαιτεί επιμονή και σχολαστικότητα (Curtin & Sanson, 2017, σ.3-4).

Έτσι, η καθημερινότητα των εργαζομένων στην παραγωγική διαδικασία της κινηματογραφικής ή τηλεοπτικής βιομηχανίας, οι άνθρωποι «πίσω από τη σκηνή», έχουν γίνει πλέον συχνά, εκτός από αντικείμενο δημόσιας προβολής και σχολιασμού, και ερευνητικό υλικό για τους ερευνητές και τους σπουδαστές. Θα μπορούσε να ειπωθεί πως η παραγωγική διαδικασία στη βιομηχανία των MME είναι, επίσης, μία *παραγωγή κουλτούρας* (production culture), που μυθοποιήθηκε από τα MME, όσο και η κουλτούρα μπροστά από τις κάμερες (Mayer, Banks & Caldwell, 2009, σ.1-2). Αυτή η οπτική μας μεταφέρει από την οπτική της *παραγωγής της κουλτούρας*, που συστήνει ο Peterson, στην προσέγγιση της «*κουλτούρας της παραγωγής*» (culture of production) που συστήνει ο Caldwell, και μας βοηθά για μία μικροεπίπεδη και μικροκοινωνιολογική εστίαση στην παραγωγική διαδικασία. Οι βιομηχανίες είναι, συν τοις άλλοις, πολιτισμός, οι παραγωγοί είναι και οι ίδιοι θεατές. Οι επαγγελματίες της κοινότητας που εργάζονται στα MME δημιουργούν επίσης κουλτούρα. Γενικότερα, ο «*αστερισμός*» των συμπεριφορών και ανταγωνισμών στο πλαίσιο της βιομηχανίας είναι μία «*ζωντανή*» θεωρία για την κουλτούρα, που μπορεί να είναι χρήσιμη για μια κριτική στη βιομηχανική πρακτική (Caldwell, 2006, σ.112-3).



Ο Caldwell υποστηρίζει πως η βιομηχανία στα ΜΜΕ πρέπει να γίνει αντιληπτή και ως ένα είδος τοπικής συνδιαλλαγής κουλτούρας και έκφρασης για τη ζώσα κοινότητα που κατασκευάζει τις ταινίες, τα τηλεοπτικά προγράμματα, τις εκπομπές για το τι γίνεται «πίσω από τις κάμερες», τα DVD κ.λπ.. Η κινηματογραφική βιομηχανία και τα τηλεοπτικά δίκτυα είναι πολύ σημαντικά πεδία για μια εθνική οικονομία ή τη διεθνή αγορά, ώστε οι ταινίες και η τηλεόραση να επηρεάζονται από τους μακροσκοπικούς κοινωνικοοικονομικούς παράγοντες. Όμως, πίσω από αυτό, εμπεριέχεται και μία μικρο-κοινωνική διαδικασία σε τοπικό πολιτισμικό επίπεδο. Με λίγα λόγια, η τηλεόραση και ο κινηματογράφος δεν παράγουν μόνο μαζική ή λαϊκή κουλτούρα (popular culture) – όπως ήταν η κοινή αντίληψη αρκετών μελετητών για πολλές δεκαετίες – αλλά και οι ίδιες οι κοινότητες αυτών που εργάζονται και δημιουργούν στα Μέσα (media) αποτελούν πολιτισμικές εκφράσεις και οντότητες και, όπως σε άλλες κουλτούρες, ωφελούνται από τις διαδικασίες και τις συλλογικές πρακτικές, αποκτούν και ενισχύουν την πολιτισμική τους ταυτότητα, αναπτύσσουν τους εαυτούς τους και τα ενδιαφέροντά τους και αποτελούν ταυτόχρονα και οι ίδιοι κοινό των Μέσων (media) (Caldwell, 2008, σ.1-2).

Επίσης, αυτό που ο Caldwell ονόμασε «πολιτισμική βιομηχανική πρακτική» (cultural industrial practice) είναι πρακτική που διέπει την παραγωγή του κινηματογράφου, τον κόσμο της, όπως π.χ. εκείνων που δουλεύουν στις κάμερες. Δηλαδή, ο κόσμος της παραγωγής, έχοντας συγκεκριμένες εργασιακές συνθήκες συμμετέχει με μία ατομική δραστηριότητα σε μία πιο γενικευμένη προοπτική. Για παράδειγμα, παρατηρείται ότι ακόμα και σήμερα ακολουθούν μία τεύλορική λογική, της γραμμής παραγωγής, ώστε ο καθένας στην παραγωγή να κάνει μία πολύ συγκεκριμένη δουλειά (ρουτίνας) καθημερινά. Παρ' όλα αυτά, οι απασχολούμενοι σε μία κινηματογραφική παραγωγή επικοινωνούν μεταξύ τους και διατηρούν εκείνες τις πολιτισμικές αλληλεπιδράσεις που διαμορφώνουν, εν τέλει, και τη μορφή της ψυχαγωγίας σε πολιτισμικές εικόνες. Αυτές οι φόρμες αλληλεπίδρασης στη διάρκεια των γυρισμάτων, για παράδειγμα, πρέπει οι ερευνητές να τις λάβουν υπόψη τους, καθώς μοιάζει να είναι ένα όριο μεταξύ της θεωρίας του κινηματογράφου και της εργασίας στον κινηματογράφο. Δηλαδή, αυτό που τελικά συστήνει ο Caldwell και λαμβάνουμε υπόψη μας για τη διατριβή, είναι πως, για να κατανοηθεί καλύτερα η κουλτούρα που παράγεται από την κινηματογραφική παραγωγή, πρέπει να εξετάσουμε πιο κοντινά την κουλτούρα της ίδιας της κινηματογραφικής παραγωγής· ειδικότερα, τις συνθήκες και τις συμβάσεις των επαγγελματιών της βιομηχανίας

(Caldwell, 2008, σ.6-7), παρακολουθώντας, για παράδειγμα, τον τρόπο που συστηματικά εργάζονται, ντεκουπάρουν ή όχι τα σενάρια τους, επιλέγουν με συγκεκριμένο τρόπο το στήσιμο των σκηνών και των πλάνων τους, τους συνεργάτες τους, κ.ά..

Αυτή η πολιτισμική πρακτική που καθορίζει ο Caldwell συνδέεται με κοινωνικά θέματα. Το *μικροεπίπεδο* (micro level), για παράδειγμα, ακόμα κι ενός εργαλείου που κάποιος μπορεί να ζητήσει, μπορεί να εμπλέκει κι ένα επίπεδο βασικών κοινωνικών ζητημάτων: πώς χρησιμοποιείται ή ανταλλάσσεται αυτό το εργαλείο; Πώς χρησιμοποιείται; Με ποιό σκοπό; Με τις απαντήσεις σε τέτοιου τύπου ερωτήματα προκύπτουν και ζητήματα κοινωνικών ρυθμίσεων, ιεραρχίας εξουσίας, προσωπικών συμφερόντων, διαπροσωπικών ορίων. Σε αυτό το επίπεδο αρχίζει να ξεδιαλώνεται μία «κοινωνική» (social) διάσταση με σαφήνεια (Vonderau, 2013, σ.16), όπως, για παράδειγμα, μία κάμερα που κοστίζει κάποιος να κατέχει, ο εξοπλισμός και η χρήση του ή παράδοσή του, ακόμα και χωρίς οικονομικό όφελος, για καλλιτεχνικούς λόγους ή για την αλληλεγγύη ενός εσωτερικού κύκλου της τέχνης (Becker, 2008), είναι ζητήματα που απασχολούν τη διατριβή.

Όλη αυτή η προσέγγιση του Caldwell εντάσσεται σε ένα πεδίο ευρύτερο, των σπουδών στην παραγωγή (production studies) των ΜΜΕ. Οι έρευνες στην παραγωγική διαδικασία της βιομηχανίας των ΜΜΕ είναι ένας τομέας που έρχεται από τις πολιτισμικές σπουδές (cultural studies), αλλά αποτελεί στην ουσία ένα διεπιστημονικό πεδίο και, ουσιαστικά, από μόνο του συστήνει ένα νέο ακαδημαϊκό πεδίο. Η έννοια της παραγωγής αντιμετωπίζεται πλέον ως προϊόν κουλτούρας. Πώς, για παράδειγμα, οι παραγωγοί των ΜΜΕ παράγουν κουλτούρα και στη διαδικασία της; Γι' αυτό εξετάζεται η ιεραρχία της παραγωγής, για να γίνει κατανοητό πώς οι άνθρωποι που εργάζονται μοιράζονται πρακτικές και κουλτούρες (Mayer, Banks & Caldwell, 2009, σ.2).

Συνοπτικότερα, οποιαδήποτε διαίρεση του εργατικού δυναμικού της πολιτιστικής βιομηχανίας (τοπικού, εθνικού ή παγκόσμιου) ορίζεται όχι μόνο από την κατανομή καθηκόντων και ευθυνών αλλά και από τις διαφορετικές συνθήκες εργασίας. Οι «*συνθήκες εργασίας*» δεν αναφέρονται απλώς στον βαθμό άνεσης των γυρισμάτων (κάνει πολύ ζέστη ή πολύ κρύο, ασκώ τις δημιουργικές μου ικανότητες στο έργο μου κ.ο.κ.). Ο όρος αναφέρεται, επίσης, στις πολιτικές και οικονομικές πτυχές της εργασίας, όπως της αμοιβής, του ελέγχου της εργασίας και των εργαζομένων, της πρόσβασης των εργαζομένων σε παροχές υγείας και

συνταξιοδότησης (Stahl, 2009, σ.54), στοιχεία που εξετάζονται στη λεπτομέρειά τους στη διατριβή.

Μια πρώτη διάκριση, για παράδειγμα, είναι οι διαφορές που προκύπτουν από τη διαφοροποίηση του «δημιουργικού» από το «τεχνικό» προσωπικό μιας δημιουργικής βιομηχανίας. Αυτή η διάκριση δεν είναι η μόνη. Υπάρχουν διαφορές που εγείρονται μέσα από ανταγωνισμούς μεταξύ ομάδων μέσα στις πολιτιστικές επιχειρήσεις. Αυτά τα αποτελέσματα, κωδικοποιημένα με νόμο ή και εθιμοτυπικά, εξομαλύνθηκαν με την πάροδο του χρόνου, ώστε να φαίνονται πλέον ως διαφορές μεταξύ των εργαζομένων και όχι βασικά στοιχεία νομοθετημένων διαφορών. Για παράδειγμα, η έννοια των πνευματικών δικαιωμάτων αυτομάτως διαχωρίζει τους δημιουργούς από τους μη δημιουργούς. Αλλά, το συγγραφικό δικαίωμα, επί παραδείγματι, δεν είναι απλώς μία λειτουργία της δημιουργικότητας: το δόγμα της «εργασίας προς μίσθωση» προσδίδει στους εργοδότες την πνευματική ιδιοκτησία που παράγεται στον χώρο εργασίας, αποξενώνοντας τους εργαζόμενους στα μέσα ενημέρωσης, και επιτρέπει, επίσης, την εκδίωξη των περισσότερων ελεύθερων επαγγελματιών. Επίσης, οι συνδικαλιστές συχνά έχουν κερδίσει «οιονεί ιδιοκτησιακά» δικαιώματα, ενάντια στη λογική της μισθωτής εργασίας, μέσω της απειλής της απεργίας, αλλά και μεταξύ τους υπάρχουν διαστρωματώσεις (Stahl, 2009, σ.54-5). Εστιάζοντας στις εσωτερικές διαστρωματώσεις των εργαζομένων, αναλύουμε και περιγράφουμε τη δημιουργική παραγωγική διαδικασία σε ένα ρεαλιστικό μικρο-επίπεδο, συμπληρώνοντας τις μακροσκοπικές οπτικές του φορντισμού, μεταφορντισμού και της παραγωγής της κουλτούρας. Ήδη, η μικροεπίπεδη στροφή ανάλυσης που προτείνει ο Becker (1982) για τον *κόσμο της τέχνης* μας οδηγεί προς τα εκεί (Becker, 2008, σ.1-25· Strandvad, 2013, σ.36).

Έτσι, εξετάζουμε την ιεραρχία της παραγωγής και, πως οι εμπλεκόμενοι σ' αυτήν μοιράζονται πρακτικές και κουλτούρες (Mayer, Banks & Caldwell, 2009, σ.2), πως κατανέμονται οι ρόλοι στην παραγωγή, ποιος επιλέγει, π.χ. το σενάριο, τον τρόπο λήψης του πλάνου ή της σκηνής. Πόσο συμμετέχουν τα δημιουργικά επαγγέλματα στην διαδικασία; Οι ηθοποιοί, π.χ., έχουν λόγο στο σενάριο και στους συνεργάτες; Οι τεχνικοί πόσο ρόλο παίζουν στις δημιουργικές επιλογές των γυρισμάτων; Τα σενάρια ντεκουπάρονται ή όχι; Αν ναι, ποιός τα ντεκουπάρει και γιατί; Είναι τρόποι, δηλαδή, με τους οποίους η εξουσία λειτουργεί τοπικά στην παραγωγική διαδικασία της κινηματογραφικής παραγωγής και δημιουργεί ανισότητες (Mayer, 2009, σ.15). Αυτές οι πρακτικές της παραγωγής συμπληρώνουν το μακροσκοπικό επίπεδο του

φορντισμού και μεταφορντισμού, θεωρητικά παραδείγματα που είναι χρήσιμα στην ανάλυση της δομής της παραγωγής, την ενδεχόμενη ευελιξία της, τις εργασιακές μεταβολές και δομές κ.ά. (Harvey, 2007, σ.175,206-9), αλλά χωρίς να στέκεται στη λεπτομέρεια της εσωτερικής διάρθρωσης της εργασίας, όπως μας επιτρέπει η μικροεπίπεδη προσέγγιση της «*κουλτούρας της παραγωγής*» (Caldwell, 2006, σ.112-3).

Ο Caldwell θεωρεί πως οι γενικευμένες θεωρίες κινηματογράφου «*ενός μεγέθους για όλα*» είναι παρακινδυνευμένες για θέματα με ετερογένεια, όπως προκύπτουν σε ασταθή εργασιακά και επιχειρηματικά πεδία, σε μεγάλες οικονομίες φάσματος, σε αλλαγές στον τρόπο παραγωγής και σε τεχνολογικές επίσης μεταβολές. Γι' αυτό συστήνει την προσοχή προς την «*τοπική κουλτούρα*» (local culture) (Caldwell, 2008, σ.13). Επιπλέον, σύμφωνα με τον Drake (2013), ακόμα και οι πολιτικές των δημιουργικών βιομηχανιών θα μπορούσαν να ενσωματωθούν σε μελέτες της *κουλτούρας της παραγωγής*, κι αυτό, επειδή οι πολιτικές ή στρατηγικές μιας βιομηχανίας δεν στρέφονται μόνο στον συντονισμό των δημιουργικών διαδικασιών, αλλά συχνά διαμορφώνουν, υποστηρίζουν έναν περιορισμό, όσον αφορά τη δημιουργικότητα στην πολιτιστική παραγωγή (Drake, 2013, σ.221).

Σύμφωνα με τον Peterson, η κατασκευή επαγγελματικών σταδιοδρομιών στην πολιτισμική παραγωγή βασίζεται στην εξισορρόπηση της ανάγκης για καινοτομία με τις αντίστοιχες οργανωτικές απαιτήσεις των εταιρειών παραγωγής (Ryan, 2007, σ.228). Η κατανομή των δημιουργικών, βιοτεχνικών, λειτουργικών και επιχειρηματικών επαγγελμάτων σε έναν τομέα, καθορίζεται, σε μεγάλο βαθμό, από τη δομή του. Μια τέτοια δομή δημιουργεί την ανάγκη για εξειδικευμένους *πυλωρούς* (gatekeepers) (Hirsch 1972), όπως και *ταλαντούχους πράκτορες* (agents) (Bielby & Bielby, 1999), οι οποίοι προτιμούν επιλεκτικά μόνο ένα τμήμα ενός συνόλου παραγωγής, αυξάνοντας έτσι τις στρεβλώσεις στην ηλικία, το φύλο και άλλα δημογραφικά χαρακτηριστικά (Peterson & Anand, 2004, σ.317).

Αυτή η ανάγκη για εξειδικευμένους *πυλωρούς* ξεκινά, κατά βάση, από το γεγονός πως οι πολιτιστικές βιομηχανίες απευθύνονται σε ένα σχεδόν άγνωστο, μαζικό κοινό και, ως εκ τούτου, απρόβλεπτο, παρά τις όποιες προσπάθειες διάφορων ερευνητών της αγοράς να αντιληφθούν την όποια τάση του. Κανείς δεν ξέρει με βεβαιότητα ποιες συμβάσεις εκτιμά και αποδέχεται το μαζικό ακροατήριο, ποιες κατηγορίες, κουλτούρα ή καλλιτεχνικές αντιλήψεις μπορούν να πληροφορούν για τις επιλογές τους. Έτσι, οι δημιουργοί δεν μπορούν να παράγουν ή οι διαμεσολαβητές να

παραγγείλουν έργο, που θα ανταποκριθεί με σιγουριά στην προτίμηση του κοινού (Becker, 2008, σ.123-5). Μια από τις βασικές ιδέες της οπτικής της *παραγωγής της κουλτούρας* είναι ότι αυτές οι δομές αγοράς ή αυτό που γνωρίζει ο παραγωγός για το ακροατήριό τους είναι συχνά ελαττωματικό<sup>84</sup> (Ryan, 2007, σ.228).

Επιπλέον, ανεξάρτητα από το μέγεθος κάποιας εταιρείας, οι έρευνες έδειξαν πάντοτε μία αβεβαιότητα στην πολιτιστική παραγωγή. Το Χόλιγουντ, για παράδειγμα, παράγει κάθε χρόνο υπερπαραγωγές (πχ. οι ταινίες *Ishtar*, *The Last Action Hero*), που δεν επιτυγχάνουν εμπορικά. Αυτή η αβεβαιότητα προκύπτει ακριβώς από το γεγονός πως είναι σχεδόν αδύνατο να γνωρίζει κάποιος από πριν τι θα πετύχει εμπορικά και τι όχι στον πολιτιστικό τομέα. Γι' αυτό οι επιτυχημένες αφηγηματικές συνταγές των ειδών, το σταρ σύστημα κ.ά. επιλέγονται ως λύσεις μείωσης της αβεβαιότητας (Smith, 2006, σ.272).

Γενικότερα, όταν εξετάζονται τα μοτίβα της κατανάλωσης της κουλτούρας από τις δημιουργικές βιομηχανίες, συχνά διατυπώνεται από τους εμπλεκόμενους παραγωγούς ότι «δίνουν στο κοινό αυτό που θέλει», χωρίς όμως να είναι ακριβώς αλήθεια. Η έρευνα μέσα από την οπτική της *παραγωγής της κουλτούρας* έδειξε ότι οι παραγωγοί κατασκευάζουν μια συγκεκριμένη εικόνα των χαρακτηριστικών του κοινού<sup>85</sup>. Στις πολιτιστικές βιομηχανίες, αυτές οι πεποιθήσεις βασίζονται σε παράγοντες, όπως είναι η έρευνα αγοράς, ακροαματικότητα, η εμπειρία ή και το ένστικτό των παραγωγών (Zafirau, 2009, σ.190-202). Αυτή η κατασκευασμένη εικόνα επισημαίνει κάποιες από τις προτιμήσεις και υποβαθμίζει κάποιες άλλες με βάση τα συμφέροντα μιας επιχείρησης. Αυτή η κατασκευασμένη εικόνα στη βιβλιογραφία της οπτικής της *παραγωγής της κουλτούρας* αναφέρεται ως *αγορά*, και η

<sup>84</sup> Για παράδειγμα, το 1984 τα τηλεοπτικά δίκτυα ABC και CBS «γνώριζαν» ότι οι κωμικές σειρές δεν ήταν πλέον ελκυστικές στο κοινό και ότι οι λευκοί Αμερικανοί δεν θα ενδιαφέρονταν να δουν ένα πρόγραμμα για μια μαύρη οικογένεια ανώτερης μεσαίας τάξης. Η σχετική εκπομπή απορρίφθηκε και από τα δύο δίκτυα, προτού επιλεγεί τελικά από το NBC. Τελικά, με τον τίτλο *The Cosby Show*, το NBC βρέθηκε, από την τελευταία θέση, στην πρώτη θέση ακροαματικότητας, καταγράφοντας κι ένα μεγάλο μερίδιο «λευκού» κοινού. Οι πολιτιστικές βιομηχανίες είναι γεμάτες από παραδείγματα τέτοιων θεαματικά λανθασμένων εκτιμήσεων για τις προτιμήσεις του κοινού (Ryan, 2007, σ.228).

<sup>85</sup> Και μέσα από την προσέγγιση των μελετών στην παραγωγή (production studies) εξάγονται παρόμοια συμπεράσματα. Οι παραγωγοί των ΜΜΕ συχνά καταλήγουν σε αβέβαιες εκτιμήσεις, ως προς το που απευθύνονται, ποιο είναι το κοινό και τι περιεχόμενο εκείνο προτιμά. Πολλές φορές το «κοινό» έχει χαρακτηριστικά που βρίσκονται στη φαντασία των παραγωγών παρά στην πραγματικότητα. Στο Χόλιγουντ, για παράδειγμα, οι παραγωγοί συχνά στέκονται στις δικές τους εικασίες σχετικά με το τι θα «δουλέψει» για τους σινεφίλ θεατές (Zafirau, 2009, σ.190).

άποψη είναι ότι οι αγορές είναι κάτι πολύ περισσότερο από οικονομικές οντότητες<sup>86</sup> (Ryan, 2007, σ.228).

Για να μιλήσουμε για τις αγορές και το μάρκετινγκ, πρέπει στην ουσία να αναφερθούμε στο κοινό, τον καταναλωτή ή το αφοσιωμένο κοινό μιας κουλτούρας. Η «Αγορά» υποδηλώνει το κοινό, όπως αυτό αναγνωρίζεται και εννοείται από τους υπεύθυνους για τη λήψη οικονομικών αποφάσεων μιας εμπορικής πολιτιστικής βιομηχανίας. Όταν αυτοί οι άνθρωποι λένε ότι δεν υπάρχει «αγορά» για ένα συγκεκριμένο πολιτιστικό έργο ή ότι η «αγορά» δεν θα το δεχτεί, αυτό σημαίνει ότι, κατά τη γνώμη τους, δεν θα είναι επικερδές το προϊόν, ώστε να δικαιολογηθεί η παραγωγή, η διανομή και η προώθησή του (Peterson, 1982, σ.145-6).

Σύμφωνα με τον Hirsch (1972) υπάρχουν τρεις λύσεις για τις πολιτιστικές βιομηχανίες: α) πολλαπλασιασμός των ανθρώπων που κάνει τις επαφές και τις δημόσιες σχέσεις, συνδέει δηλαδή εταιρείες και καλλιτέχνες ή τα MME εν γένει, ώστε πολλές φορές αυτές οι σχέσεις να βελτιώνουν τα πολιτιστικά προϊόντα, β) η στρατηγική της «υπερπαραγωγής», πολλά προϊόντα, δηλαδή, ταυτόχρονα στην αγορά, πολλές ταινίες για παράδειγμα, ώστε η μία επιτυχημένη εμπορικά να καλύψει ενδεχομένως την αποτυχία κάποιων άλλων και γ) ο προσεταιρισμός από τις εταιρείες των «πυλωρών» (gate keepers), των ανθρώπων δηλαδή που λειτουργούν έξω από τις εταιρείες, αλλά είναι άνθρωποι «κλειδιά» για την προώθηση ενός προϊόντος. Για παράδειγμα, ένας ραδιοφωνικός παραγωγός που επιλέγει ποια τραγούδια θα παίζει στο ραδιόφωνο ή ένας εκδότης που επιλέγει ένα συγκεκριμένο βιβλίο προς έκδοση και όχι κάποιο άλλο (Becker, 2008, σ.123· Hirsch, 1972, σ.650-1· Smith, 2006, σ.272-3).

Οι καλλιτεχνικοί επιχειρηματίες, οι διαμεσολαβητές, οι χρηματοδότες έχουν παρόμοιο ρόλο με εκείνο των πυλωρών, γιατί προωθούν συγκεκριμένα είδη. Χρησιμοποιούν την κοινωνική τους ή οικονομική τους επιφάνεια και σχετίζονται με πολιτιστικές δραστηριότητες πιστεύοντας ότι αξίζει τον κόπο. Είναι ενδεχομένως κοινωνικές ελίτ που για λόγους γοήτρου υποστηρίζουν π.χ. μουσεία, συμφωνικά έργα

<sup>86</sup> Οι ερευνητές (DiMaggio & Hirsch, 1976· DiMaggio, 1977) σημείωσαν τη σημασία της διάρθρωσης της αγοράς, η οποία μπορεί να κυμαίνεται από τον άριστο ανταγωνισμό έως το μονοπώλιο. Οι Peterson & Berger (1975) σημειώνουν τη σημασία της διάρθρωσης της αγοράς για τη δημιουργική διαδικασία στη μουσική βιομηχανία. Κοιτάζοντας τη μουσική βιομηχανία και τα αισθητικά της στοιχεία από το 1948 έως το 1973 φαίνεται πως, σε περιόδους έντονου ανταγωνισμού, τα μουσικά στίλ είναι διαφορετικά, ενώ σε περιόδους ολιγοπωλίου η μουσική είναι πολύ πιο ομοιογενής. Επιπλέον, δείχνουν ότι οι αλλαγές στη δομή της αγοράς προηγούνται των αλλαγών των μουσικών στίλ. Αυτό τους οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η δομή της αγοράς είναι ζωτικής σημασίας για τη διαμόρφωση του περιεχομένου των συμβόλων που παράγονται (Peterson, 1979, σ.158).

κ.ά.. Μέσω τέτοιων δραστηριοτήτων συχνά περιθωριοποιούνται οι χαμηλές κοινωνικά τάξεις (Smith, 2006, σ.273-4· Becker, 2008, σ.93-122). Οι *πυλωροί* και οι *χορηγοί* μπορούν να εκληφθούν ενίοτε ως σημαντικοί μέτοχοι της πολιτισμικής παραγωγής, ενώ αυτές οι αλληλεπιδράσεις σ' ένα, κατά συνέπεια, πολύπλοκο δυναμικό σύστημα γύρω από την πολιτισμική παραγωγή, αξίζει να σημειωθούν, εφόσον όλοι οι συμμετέχοντες έχουν ένα ξεχωριστό συμφέρον και ενδιαφέρον. Για παράδειγμα, ένας εξωτερικός χρηματοδότης ή διάφορες εταιρείες μπορεί να ενδιαφέρονται για μεγάλη δημοσιότητα και κέρδος, ενώ οι εύποροι ιδιώτες μπορεί να χρηματοδοτούν συχνά για προσωπικό τους γούστο, ή οι επιμελητές μπορεί να ενδιαφέρονται για την ανάπτυξη καινοτομιών κ.ο.κ. (Smith, 2006, σ.274).

Συνοψίζοντας, σημειώνουμε πως το σχήμα διάρθρωσης της προσέγγισης της *παραγωγής της κουλτούρας* παρέχει ένα πλαίσιο στο οποίο λεπτομερείς ξεχωριστές έρευνες μπορούν να αποκτήσουν μεγαλύτερο νόημα συνδεδεμένες μεταξύ τους (Peterson, 1982, σ.149). Οι έξι πτυχές που αναλύει ο Peterson φαίνονται αρκετά συζευγμένες μεταξύ τους, ώστε μια σημαντική αλλαγή σε μία από αυτές μπορεί να ξεκινήσει έναν κύκλο αποσταθεροποίησης και αναδιοργάνωσης σε ολόκληρη τη δομή της παραγωγής. Έτσι, ανάλογα με τη διαμόρφωση των πτυχών της παραγωγής, τα πολιτιστικά πεδία τείνουν, σύμφωνα με τον Peterson, προς μία από τις τρεις καταστάσεις: (α) ολιγοπωλιακά και σταθερά, που παράγουν μία κοινότυπη αισθητική, β) ταραγμένα και ανταγωνιστικά, καλλιεργώντας την καινοτομία και (γ) ανταγωνιστικά και πάλι ολιγοπωλιακά, αλλά προς τη διαφορετικότητα χωρίς καινοτομία. Οι συνέπειες αυτής της αυξανόμενης σύγχρονης τρίτης μορφής για την κουλτούρα και τους δημιουργικούς ανθρώπους παραμένουν αρκετά απροσδιόριστες (Peterson & Anand, 2004, σ.318). Γενικότερα, οι παραπάνω πτυχές του Peterson και η μικροανάλυση των Becker και Caldwell, καθώς και οι πρότερες μακροοικονομικές αναλύσεις του φορντισμού και μεταφορντισμού, μας οδηγούν σε μία πληρέστερη ανάλυση του ελληνικού κινηματογράφου. Στο επόμενο κεφάλαιο θα δούμε τις κύριες ερευνητικές υποθέσεις εργασίας γύρω από το πεδίο της παραγωγής και ποια στοιχεία της είναι σημεία προσοχής για το δικό μας εγχείρημα.

#### **2.4. Η Έρευνα της Παραγωγής στον Ελληνικό Κινηματογράφο.**

Είναι σημαντικό να στοιχειοθετήσουμε τα όρια της έρευνας μας γύρω από την παραγωγή εστιάζοντας στον ελληνικό κινηματογράφο και στα σημεία καμπής του, αφού εντοπίσουμε και τα σχετικά κύρια σημεία γύρω από τις αντίστοιχες έρευνες

εκτός ελληνικού χώρου. Αρχικά, επεκτείνοντας τη μελέτη προς τις δομές της κινηματογραφικής παραγωγής του ελληνικού κινηματογράφου, είναι χρήσιμο να σημειώσουμε και μία σύντομη περιοδολόγησή του. Παρόλο που, όπως σε κάθε ιστορική περιοδολόγηση, δεν υπάρχει απολυτότητα μεταξύ των περιόδων, η ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου μπορεί να διακριθεί σε τέσσερις (4) περιόδους: α) τον προπολεμικό ελληνικό κινηματογράφο, έως το 1940, που ορίζεται από μία πρωτόγονη τεχνολογία και μικρές πρώτες απόπειρες για ομιλούντα κινηματογράφο, β) τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (ΠΕΚ), που αποτελείται από το λαϊκό (popular) κινηματογράφο των ιδιωτών παραγωγών, που παράγουν κινηματογράφο των ειδών (genres) και των «αστέρων» (stars), και αρχίζει από τα τέλη της δεκαετίας του '40 και διαρκεί έως τις αρχές της δεκαετίας του '70, γ) το Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο (ΝΕΚ), που είναι, κυρίως, κινηματογράφος τέχνης (art cinema) της δεκαετίας '70 και '80, και δ) τον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο (ΣΕΚ), που αφορά τον «πολύπλευρο» κινηματογράφο των δεκαετιών 1990 και 2000, που προσπαθεί να ξανακερδίσει το κοινό, να επανακτήσει τη δημοφιλία του. Η διάκριση των περιόδων έχει σχέση με ορισμένα τεχνικά, βιομηχανικά, θεματολογικά και τυπικά χαρακτηριστικά (Papadimitriou, 2009, σ.50). Μια διαφορετικής λογικής περιοδολόγηση ανά 25ετία για τον 20ο αιώνα αναπτύσσει ο Κωνσταντινίδης (Constantinidis, 2000, σ.2-11), ενώ η Στασινοπούλου εξετάζει τρεις περιόδους συνδυάζοντας την πολιτική με την πολιτιστική ιστορία (Stassinopoulou, 2012, σ.132).

Η διάκριση του ελληνικού κινηματογράφου σε Νέο και Παλιό καθιερώνεται από τη δεκαετία του '70<sup>87</sup>. Αυτή η διάκριση αντιστοιχεί στον διαχωρισμό μεταξύ του κινηματογράφου τέχνης (ΝΕΚ) και τον εμπορικό ή λαϊκό και δημοφιλή κινηματογράφο (ΠΕΚ). Παρόμοιες διακρίσεις βρίσκουμε και στην Ιταλία, τη Γαλλία ή τη Γερμανία. Με οικονομικούς όρους ο ΠΕΚ είναι κινηματογράφος εμπορικός, ενώ ο ΝΕΚ επιχορηγείται κυρίως από το κράτος και ιδιώτες. Ο ΣΕΚ συνδυάζει και τα δύο. Υφολογικά ο ΠΕΚ είναι κινηματογράφος που βασίζεται στα είδη (genre) και τους σταρ, ενώ ο ΝΕΚ στοχεύει στην έκφραση μοντερνιστικών καλλιτεχνικών

<sup>87</sup> Ο όρος «*Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος*» πρωτοεμφανίζεται στο περιοδικό *Ελληνικός Κινηματογράφος* (τχ.1, Οκτ.1966) από τον Φώτη Αλεξίου (ψευδώνυμο του Αλέξη Γρίβα) (βλ. κεφ.4.2.1). Πιο συστηματικά καταγράφεται αρχικά στο εμβληματικό περιοδικό υποστήριξής του *Σύγχρονου Κινηματογράφου*, στο τεύχος 3 και σε μία συζήτηση μεταξύ του κριτικού Ραφαηλίδη με τον σκηνοθέτη Αγγελόπουλο (π.*Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τχ.3, Νοεμ.1969, σ.21-9). Ο όρος, στη συνέχεια, επικρατεί μέσα από τις σελίδες των επόμενων τευχών του περιοδικού, αλλά και διαδίδεται και στις σχετικές συζητήσεις των κινηματογραφικών περιοδικών της δεκαετίας του '70 (*Φιλμ κ.ά.*) (Βαλούκος, 2011, σ.37).



ενδιαφερόντων των σκηνοθετών του (Παπαδημητρίου, 2009, σ.37-8). Δεν είναι πάντα αποδεκτός αυτός ο διαχωρισμός (Βαμβακάς, 2009, σ.388-9). Ο Μωραΐτης θεωρεί ότι ο διαχωρισμός σε Παλιό και Νέο είναι άστοχος. Ουσιαστικά το Νέο είναι μόνο ο Αγγελόπουλος και λίγοι άλλοι. Οι υπόλοιποι διατηρούν, λίγο έως πολύ, τους ίδιους φιλικούς κώδικες με την προηγούμενη περίοδο<sup>88</sup> (Μωραΐτης, 2002, σ.35-46). Ούτε αξιολογικός μπορεί να είναι αυτός ο διαχωρισμός, σύμφωνα με την Παραδείση, αφού υπάρχουν καλές και κακές ταινίες και στις δύο περιόδους (Παραδείση, 1993, σ.50). Η Χάλκου διακρίνει, ήδη από τη δεκαετία του '60, εξίσου ποιοτικές ταινίες με εκείνες της περιόδου ΝΕΚ (Chalkou, 2008; Thanouli, 2015). Περισσότερο αφορά δύο διαφορετικά συστήματα παραγωγής και διανομής, που ως συνέπεια επηρεάζουν και το αισθητικό αποτέλεσμα (Παραδείση, 1993, σ.50). Γι' αυτό και η έρευνα που επιχειρήσαμε στη διατριβή, με επίκεντρο τις δομές της παραγωγής, έχει ιδιαίτερη σημασία (Paradimitriou, 2014, σ.14,12). Επίσης, η Σωτηροπούλου θεωρεί αδόκιμη τη διαφοροποίηση και διαχωρισμό μεταξύ παλαιού και νέου ελληνικού κινηματογράφου. Κάθε ταινία είναι ένα «*αυθύπαρκτο δημιούργημα*», ενώ οι διαχωρισμοί δημιουργούν «*ψευτοδιλήμματα και ψευτοπροβλήματα*»<sup>89</sup> (Σωτηροπούλου, 1995, σ.24).

Για τη διατριβή, η αναφορά σε ΝΕΚ και ΠΕΚ δεν είναι αξιολογική, μόνο χρονική, και στο βαθμό που ο διαχωρισμός παραμένει ισχυρή αναφορά και σημείο τριβής για τις όποιες μεταβολές (αισθητικές, τεχνικές, οργάνωσης παραγωγής, διανομής, εκμετάλλευσης). Άλλωστε, η διάκριση του σινεμά του δημιουργού έναντι του κυρίαρχου, δημοφιλούς (mainstream) σινεμά, φέρνει νέες συζητήσεις μεταξύ των δύο πόλων και νέες διαχωριστικές γραμμές, τέχνης έναντι ψυχαγωγίας κ.ο.κ. (Dyer & Vincendeau, 1992, σ.7-8).

Σύμφωνα με τον Βαλούκο, η πιο σωστή ονομασία για το ΝΕΚ θα ήταν «*Ανεξάρτητος*» κινηματογράφος και να υπολογίζεται το εύρος του έως το 1981, που εμφανίζεται στην πολιτική σκηνή το ΠΑΣΟΚ και το ΕΚΚ προκύπτει ως ο κύριος χρηματοδότης του. Ο ΝΕΚ δεν ήταν ένα κίνημα με κοινή συνισταμένη την

<sup>88</sup> Η αμφισβήτηση του διαχωρισμού και των ορίων μεταξύ ΠΕΚ και ΝΕΚ έχει ξεκινήσει από νωρίς. Ήδη, το 1980 ο Θόδωρος Σούμας εκφράζει τις διαφωνίες του σε σχετικό άρθρο του στο περιοδικό *Φιλμ* (Σούμας, 1980, σ.6-14).

<sup>89</sup> Για τη Σωτηροπούλου, ο ελληνικός κινηματογράφος παραμένει ενιαίος και τη μόνη διάκριση που κάνει είναι μεταξύ ταινιών μαζικής παραγωγής, που σκοπό έχει το κέρδος μέσα από ιδιωτικές χρηματοδοτήσεις, και σ' εκείνες τις ταινίες που οφείλονται σε προσωπική έκφραση και ανάγκη (Σωτηροπούλου, 1995, σ.24).

αισθητική<sup>90</sup>, αλλά με κοινή συνισταμένη τα συνεργατικά φθηνά συνεργεία, τον ιδεολογικό (αριστερό) προσανατολισμό και μία αδιαμεσολάβητη επιλογή θέματος, ώστε η επικράτηση της κρατικής επιχορήγησης, μέσω του ΕΚΚ, να στρέψει σε μία άλλη μορφή διαμεσολάβησης την παραγωγή, θεματικά, συνεργατικά και ιδεολογικά. Αυτή η αλλαγή, για τον Βαλούκο, συντελείται το 1981 με την δυναμική είσοδο του ΠΑΣΟΚ στην κοινωνικοπολιτική ζωή της χώρας, το οποίο και ενθαρρύνει αυτήν την πολιτική κρατικής χρηματοδότησης. Γι' αυτό τοποθετεί εκεί το τέλος του ΝΕΚ και όχι στα τέλη της δεκαετίας του '80, όπως κάνει η συνήθης ακαδημαϊκή παραδοχή (Βαλούκος, 2011, σ.41-8). Στη διατριβή, όπου χρειάστηκε, εντοπίσαμε τις σχετικές αλλαγές που διαμορφώνονται γενικότερα στη δομή της παραγωγής και σε όλα τα διαφορετικά πεδία που εξετάσαμε, παράλληλα με τις όποιες πολιτικές αλλαγές και την αλλαγή κατεύθυνσης της πολιτιστικής πολιτικής που ακολουθήθηκε την εκάστοτε περίοδο (Ζορμπά, 2014).

Εμείς τοποθετούμε το άνω όριο της έρευνάς μας το 1990, το συμβολικό όριο του τέλους του ΝΕΚ και της αρχής του ΣΕΚ. Είναι ένα όριο που προκύπτει όχι μόνο από την αλλαγή ύφους και στιλ ταινιών (Κοκοπής, 2012, σ.46), αλλά και από τις ριζικές αλλαγές στον τρόπο παραγωγής, διανομής και χρηματοδότησης και την εμφάνιση νέων δημιουργών και κινηματογραφικών προσεγγίσεων (Κολοβός, 2002α, σ.205· Κοκοπής, 2012, σ.48· Σιφακή, 2003α, σ.7· Λαμπρινός, 2003γ, σ.213· Κομνηνού, 2014, σ.66). Επίσης, μία «γενικά αποδεκτή τομή» για τον ελληνικό κινηματογράφο είναι το 1942 στην Κατοχή, όταν γυρίζεται η *Φωνή της Καρδιάς* (σκην. Ιωαννόπουλου) στην Αθήνα με σημαντικές τεχνικές αναβαθμίσεις, που εισάγει και την πρώτη περίοδο συστηματικής παραγωγής (Στασινοπούλου, 1995, σ.423) και στην ουσία την αρχή του ΠΕΚ. Γι' αυτό το λόγο θέτουμε ως αρχή της έρευνάς μας αυτήν την χρονολογία<sup>91</sup>.

Μία δεύτερη τομή στον κινηματογράφο του ΠΕΚ αναδύεται, όταν στις αρχές της δεκαετίας του '70 μειώνονται ραγδαία τα εισιτήρια των ταινιών στους κινηματογράφους, με αποτέλεσμα οι κινηματογραφικές αίθουσες, αρχικά Β' προβολής και της επαρχίας, να κλείνουν με γρήγορους ρυθμούς. Αυτό το δεύτερο συμβολικό όριο τοποθετείται, όταν βγαίνει στις αίθουσες η ταινία *Η Μαρία της*

<sup>90</sup> Αντίστοιχο προβληματισμό διατυπώνει και ο Λαμπρινός (Λαμπρινός, 2003γ, σ.203-4), ενώ και από την ανάλυση του Γιάννη Σκοπετέα των φιλικών κωδικών των ταινιών του ΝΕΚ, δεν προκύπτει ενιαία μορφή κινήματος, το κινηματογραφικό στιλ βρίθκει ποικιλίας και συχνά συγγενεύει με το στιλ των ταινιών του στούντιο σίστεμ (Σκοπετέας, 2002α, σ.89-100).

<sup>91</sup> Συμπωματικά, το 1942 είναι και η χρονιά του απογείου του κλασικού Χόλιγουντ των στούντιο (Storper, 1994, σ.203).

σιωπής το 1972 (σκην. Δαλιανίδη), μια παραγωγή της Φίνος Φιλμ που αποτυγχάνει εμπορικά. Η παραγωγή των ελληνικών ταινιών στο εξής πέφτει κατακόρυφα (Στασινοπούλου, 1995, σ.423). Αυτό το συμβολικό όριο θα το θέσουμε και ως άνω όριο του ΠΕΚ, επιπλέον, επειδή ήδη οι νέοι κινηματογραφιστές που αναπτύσσουν τον ΝΕΚ έχουν δυναμικά εμφανιστεί. Ο Αγγελόπουλος με την *Αναπαράσταση* το 1970 δημιουργεί αίσθηση και βραβεύεται στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης παρά το κλίμα της λογοκρισίας που επικρατεί, ενώ το 1972 στο 13<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης δύο από τους κύριους κινηματογραφιστές του ΝΕΚ θα θριαμβεύσουν: ο Βούλγαρης με το *Προξενιό της Άννας* και ο Αγγελόπουλος με τις *Μέρες του '36* (Stassinopoulou, 2015, σ.834,841· Στεφανή, 2007,σ.80· Horton, 1997α, σ.75-6).

Γενικότερα, στον ελληνικό χώρο, δεν έχει μελετηθεί επαρκώς ο τρόπος παραγωγής του ελληνικού κινηματογράφου μεταπολεμικά, σε μια προσπάθεια σύνδεσης και αμφίδρομης αλληλεπίδρασης της κουλτούρας και της οικονομίας (Jameson, 1999, σ.19). Η ελληνική βιβλιογραφία για το σινεμά είναι περισσότερο επικεντρωμένη στην ιστορία του κινηματογράφου και την αισθητική των ταινιών του, ενώ μελέτες για την ελληνική κινηματογραφική βιομηχανία είναι περιορισμένες (οι τρεις κύριες είναι των Κουάνη<sup>92</sup>, Κομνηνού<sup>93</sup> και Κολοβού<sup>94</sup>) (Sifaki, 2003α, σ.3,14· Nikolaidou, 2017, σ.291-9).

Είναι σημαντική η έρευνα στην παραγωγική διαδικασία, διότι προσφέρει απαντήσεις στη σχέση κουλτούρας και κοινωνίας (Peterson, 1976, σ.678). Εκτός του ελληνικού χώρου, η έρευνα στα θέματα παραγωγής έχει προχωρήσει ουσιαστικά. Τη δεκαετία του 1980 εμφανίζεται μία θεωρία στις ΗΠΑ από τον David Bordwell και τους συνεργάτες του, που επικεντρώνεται στη μελέτη του κινηματογράφου ως βιομηχανία από τη μία και, από την άλλη, δίνεται έμφαση στην ανάλυση των ταινιών μέσω της φόρμας και του στυλ (φορμαλιστική προσέγγιση) (Bordwell, Staiger & Thompson, 1985). Αυτοί χρησιμοποίησαν τον όρο «κλασικό», για να ορίσουν το στυλ (group style) της χρυσής εποχής του Χόλιγουντ (1914-1960). Αυτό, όμως, το στυλ το συνέδεαν με την ορθολογιστική μαζική παραγωγή της περιόδου, που τη θεώρησαν βάση του χολιγουντιανού σινεμά. Αυτό έφερε τις κινηματογραφικές μελέτες σ' ένα μεταίχμιο μεταξύ θεωρητικής ανάλυσης και μιας πιο πραγματιστικής «βιομηχανικής

<sup>92</sup> Κουάνης, Π. (2001). *Η κινηματογραφική αγορά στην Ελλάδα 1944-1999. Καταναλωτικά πρότυπα στην αγορά των κινηματογραφικών ταινιών στην Ελλάδα μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο*. Αθήνα: Finatec-Multimedia A.E.

<sup>93</sup> Κομνηνού, Μ. (2001). *Από την Αγορά στο Θέαμα. Μελέτη για τη συγκρότηση της Δημόσιας σφαίρας και του Κινηματογράφου στη Σύγχρονη Ελλάδα, 1950-2000*. Αθήνα: Παπαζήσης.

<sup>94</sup> Κολοβός, Ν. (2000). *Κινηματογράφος. Η τέχνη της βιομηχανίας*. Αθήνα: Καστανιώτης.

και *φορμαλιστικής*» προσέγγισης (Belton, 1998, σ.231-3· Bordwell, Staiger & Thompson, 1985/2005, σ.xvi-xvii· Bordwell, 1985/2005, σ.2-10· Kramer, 1998, σ.306-7· Papadimitriou, 2009, σ.61).

Η προσέγγισή τους για το κλασικό Χόλιγουντ ανέλυσε τη στιλιστική εξέλιξη του σε συνδυασμό με την τεχνολογική, αλλά και τις αλλαγές στην οικονομική δομή της βιομηχανίας. Αυτές οι τεχνολογικές και οικονομικές δυνάμεις διαμεσολαβούνται από ολόκληρο το σύστημα (τρόπος παραγωγής) των βιομηχανικών πρακτικών, συμπεριλαμβανομένων και εκείνων των διαφόρων επαγγελματικών οργανώσεων όπως, παραδείγματος χάρη, είναι η Ακαδημία Κινηματογραφικών Τεχνών και Επιστημών, η Αμερικανική Εταιρεία Κινηματογράφου και η Εταιρεία Μηχανικών Κινηματογράφου (και Τηλεόρασης) (Belton, 1998, σ.231-3).

Λόγω της οπτικής τους, οι Bordwell, Staiger και Thompson δεν θεώρησαν σημαντική την επιρροή των οικονομικών και θεσμικών αλλαγών από το 1960 κι ύστερα στο Χόλιγουντ – πολλές από τις οποίες, όμως, αλλοίωσαν αμετάκλητα τις μορφές των προϊόντων του. Η Wyatt (1994), για παράδειγμα, αναλύοντας τις *υπερπαραγωγές* (blockbusters) του *υψηλού σχεδιασμού* (high concept) που αναπτύσσει το Χόλιγουντ στα μέσα της δεκαετίας του '70, διευκρινίζει πως αυτές οι οικονομικές και θεσμικές αλλαγές, της συσσώρευσης της κινηματογραφικής βιομηχανίας, της ανόδου της τηλεόρασης, και των νέων μεθόδων και στρατηγικών διανομής και διαφήμισης, επέκτειναν και τροποποίησαν σημαντικά τα χαρακτηριστικά του κλασικού χολιγουντιανού μοντέλου (Wyatt, 1994, σ.16).

Ομοίως, ιστορικοί, όπως οι Douglas Gomery και Robert Allen (1985), ανέδειξαν πως οι πρακτικές της κινηματογραφικής παραγωγής στο Χόλιγουντ επηρεάζονται από τις μετατοπίσεις στη βιομηχανική δομή του. Οι Gomery και Allen περιέγραψαν τη σχέση μεταξύ βιομηχανικού τρόπου παραγωγής και πολιτιστικού προϊόντος-ταινίας. Οι συνθήκες παραγωγής αναπτύσσουν ένα σύνολο πρακτικών και αντιλήψεων για το πως ένα συγκεκριμένο είδος ταινίας *«πρέπει»* να φαίνεται και να ακούγεται. Ιστορικά, καθώς οι δυνάμεις που διαμορφώνουν τον τρόπο παραγωγής αλλάζουν, το ίδιο κάνει και το προϊόν της ταινίας, προς ένα ορισμένο *«βλέμμα και ήχο»*. Για παράδειγμα, αυτή η εξέλιξη, νέου βλέμματος και ακουστικής, είναι προφανής, όπως υποστηρίζει η Wyatt (1994), στο ύφος των ταινιών *υψηλού σχεδιασμού* (high concept) (Wyatt, 1994, σ.15).

Οι αναθεωρητές ιστορικοί όμως, όπως χαρακτηρίστηκε αυτή η γενιά των Bordwell, Thompson, Staiger, Gomery, Allen κ.ά., τονίζουν τα θεσμικά όργανα και

τις διαδικασίες και όχι τις βιωματικές εμπειρίες των ανθρώπων. Οι Gomery και Allen συστηματοποιούν την ιστορική τους προσέγγιση ως το αποτέλεσμα συγκεκριμένου τρόπου παραγωγής, που καθορίζεται από ποικίλους οικονομικούς, τεχνολογικούς, και ιδεολογικούς προσανατολισμούς. Αναπτύσσουν, έτσι, μία προσέγγιση που μετά βίας στέκεται στην αισθητική ανάλυση των ταινιών και επικεντρώνεται στο προϊόν, ως αποτέλεσμα ενός περίπλοκου πλέγματος των διαφόρων οικονομικών, τεχνολογικών και κοινωνικών δυναμικών (Belton, 1998, σ.228-31).

Επιπλέον, η ανάλυση της Wasko (2003), που στρέφεται στην πολιτική οικονομία του Χόλιγουντ, βασίζεται σε διαφορετικά επιστημονικά πεδία (ιστορία, πολιτική επιστήμη, οικονομία, κοινωνιολογία), για να αναλύσει τις κοινωνικές σχέσεις και τις σχέσεις εξουσίας, που συνιστούν αμοιβαία την παραγωγή, τη διανομή και την κατανάλωση. Η Wasko, επίσης, αντιμετωπίζει τις ταινίες ως εμπορεύματα, που παράγονται και διανέμονται μέσα σε μια καπιταλιστική βιομηχανική δομή, αναλύοντας τους τρόπους της πολιτισμικής παραγωγής και κατανάλωσης στις καπιταλιστικές κοινωνίες (Wasko, 2003, σ.6-14).

Τη δεκαετία του '90 οι σχετικές προσεγγίσεις, τουλάχιστον όσον αφορά το Χόλιγουντ, στράφηκαν, εκτός από την έως τότε μακροσκοπική του οπτική, σε μικροσκοπικές προσεγγίσεις (Musser, Bowser, Gunning, Staiger, κ.ά.) και ειδικά σε πρωταρχικές ιστορικές περιόδους (Musser, 1897-1907 ή Bowser, 1907-15 κ.ά.). Οι θεωρητικοί εδώ εστιάζουν στις πρακτικές της βιομηχανίας, για παράδειγμα στο πως διατυπώνεται μία αφήγηση και γιατί (Musser, 1990). Ακολουθώντας το παράδειγμα των Bordwell, Staiger, Thompson, αυτές οι προσεγγίσεις βασίστηκαν σε πρωτογενή έρευνα χρησιμοποιώντας εμπορικά περιοδικά, ημερήσια και εβδομαδιαία (τοπικά) ενημερωτικά δελτία, εθνικά και τοπικά αρχεία, αρχεία του Ανωτάτου και τοπικών δικαστηρίων των ΗΠΑ και διάφορες ειδικές συλλογές, από τα λευκώματα έως τα προσωπικά και εταιρικά χαρτιά που στεγάζονται σε βιβλιοθήκες, μουσεία και πανεπιστήμια. Αυτό το ποικίλο ιστορικό υλικό χρησιμοποιείται, για να παρέχει ένα τεχνολογικό, οικονομικό και πολιτιστικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο ο πρώιμος κινηματογράφος λαμβάνει χώρα ως πρακτική ψυχαγωγίας παράλληλα με άλλες σύγχρονες μορφές εμπορικών ψυχαγωγικών δραστηριοτήτων (Belton, 1998, σ.233-4· Kramer, 1998, σ.306-7). Είναι μια μεθοδολογία που έρχεται κοντά στη δική μας προσπάθεια και θα αναλύσουμε εκτενώς στο επόμενο κεφάλαιο.

Γενικότερα, οι θεωρητικοί και ιστορικοί του κινηματογράφου θα επηρεαστούν από τις ακαδημαϊκές αλλαγές στην προσέγγιση, που ξεκινούν ήδη τη δεκαετία του

'70 και επηρεάζονται από τη δομική ανθρωπολογία και τις ανθρωπιστικές επιστήμες. Πλησιάζοντας προς τα τέλη του 20<sup>ου</sup> αιώνα, το σινεμά αρχίζει να εξετάζεται ως ένα σύστημα και όχι ως το αποτέλεσμα ατομικών επιλογών. Τα γεγονότα είναι πλέον τα προϊόντα, όχι απομονωμένα χαρακτηριστικά, είναι δομές που υπάρχουν σε ένα πολύπλοκο σύστημα διασύνδεσης και η αμερικανική ιστοριογραφία του κινηματογράφου στο τέλος του 20<sup>ου</sup> αιώνα στρέφεται προς μία θεσμική προσέγγιση του Χόλιγουντ ως φαινομένου του αμερικάνικου πολιτισμού (Belton, 1998, σ.235).

Αυτή η συζήτηση συνεχίζεται, όπως και η πολυφωνία γύρω από αυτά τα ζητήματα, που είναι γόνιμη. Επιπλέον, τη δεκαετία του 1990, αναπτύσσεται η συστηματική ακαδημαϊκή προσέγγιση του εμπορικού (popular) κινηματογράφου της Ευρώπης (Dyer & Vincendeau, 1992), ενώ τη δεκαετία 2000 θα γίνει και ο εμπορικός/λαϊκός κινηματογράφος του κόσμου, όπως π.χ. το Bollywood, αντικείμενο έρευνας. Αυτή η στροφή, συμπεριέλαβε και τον εμπορικό ελληνικό κινηματογράφο του ΠΕΚ (Papadimitriou, 2009, σ.61). Ο λαϊκός (δημοφιλής) και εμπορικός κινηματογράφος στις ευρωπαϊκές χώρες δεν είναι πάντα αναγνωρισμένος, ακόμα και στην εκάστοτε εθνική κινηματογραφική ιστορία. Ακόμα κι αν αναφέρεται, συνήθως περιθωριοποιείται, σε αντίθεση με τις χαμηλής θέασης ταινίες τέχνης, υψηλής αποδοχής, όμως, στην κινηματογραφική παράδοση των χωρών. Σπάνια βγαίνει έξω από τα σύνορα του εκάστοτε έθνους κάποια γνώση περί του λαϊκού κινηματογράφου, αλλά ούτε και οι ίδιες οι δημοφιλείς λαϊκές ευρωπαϊκές ταινίες. Όταν συμβαίνει κάτι τέτοιο, συνήθως «επανασκευάζονται» για τις αίθουσες τέχνης. Αυτό που ενδιαφέρει τους Dyer & Vincendeau, όταν υπογράφουν τη μελέτη τους το 1992, είναι αυτός ο λαϊκός εμπορικός κινηματογράφος να βγει έξω από τα εθνικά του σύνορα (Dyer & Vincendeau, 1992, σ.1).

Ειδικότερα για τον δημοφιλή ευρωπαϊκό κινηματογράφο, οι αναλύσεις επικεντρώθηκαν εξ αρχής γύρω από το κινηματογραφικό είδος και το σταρ σύστημα. Στον ευρωπαϊκό χώρο αυτή η προσέγγιση δεν συστηματοποιήθηκε, ούτε πήρε ενιαία μορφή, δεδομένου των εθνικών συνόρων της μεγάλης ευρωπαϊκής οικογένειας αλλά και της έλλειψης πολλών ταινιών με υπότιτλους. Αυτές οι δύο πτυχές, γενικότερα, δημιούργησαν πρόβλημα και η ακαδημαϊκή έρευνα δεν στράφηκε συστηματικά προς τα εκεί. Το δημοφιλές σινεμά θα μείνει χώρος ανεξερεύνητος ως τα τέλη του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ένας βασικός λόγος που συνέβη αυτό είναι ότι ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος αντιμετωπίστηκε με την προκατάληψη ότι αφορά μόνο το σινεμά τέχνης. Δηλαδή, τα δημοφιλή κινηματογραφικά είδη δεν ανταποκρίνονται στην παγκόσμια ιδέα που

υπάρχει για το ευρωπαϊκό σινεμά (εκτός αν εστιάσουν σε κάποιον δημιουργό, όπως γίνεται με τα «σπαγγέτι» γουέστερν του Sergio Leone ή τις κωμωδίες του Tati). Επιπλέον, οι εθνικές κινηματογραφίες συντηρούν την ιδέα ότι αξίζει προώθησης για το κύρος τους το σινεμά τέχνης και, τρόπον τινά, ντρέπονται για τη δημοφιλή τους παραγωγή (Vincendeau, 1998, σ.445-6). Άλλωστε, οι εθνικές πολιτιστικές πολιτικές δαπανούν μεγάλα ποσά στην κινηματογραφική βιομηχανία ως σημαντική πολιτιστική αξία που παίζει ρόλο στη διαμόρφωση «πολιτιστικής ταυτότητας» και «στην άρθρωση κοινωνικής συνείδησης» (Crane, 2014, σ.365-6).

Γι' αυτό, σε αντίθεση με το Χόλιγουντ, οι κινηματογραφικές σπουδές ελάχιστα ασχολήθηκαν με το βιομηχανικό πλαίσιο του ευρωπαϊκού κινηματογραφικού χώρου. Οι όποιες εμπειρικές έρευνες, λοιπόν, στράφηκαν σε τοπικό επίπεδο και στα ευρωπαϊκά κινηματογραφικά κινήματα ή τον τρόπο χρηματοδότησης. Επιπλέον, επικράτησε να μελετάται ο κινηματογράφος των πιο κεντρικών χωρών, ειδικά ο βρετανικός, ο γαλλικός, ο ιταλικός, ο γερμανικός και ο σοβιετικός. Η υπόλοιπη Ευρώπη λογίστηκε ως περιφέρειες: Κεντρική Ευρώπη, Βόρεια Ευρώπη, ενώ μικρές χώρες, όπως το Βέλγιο, η Αυστρία, η Ελβετία, η Πορτογαλία, η Ολλανδία και, φυσικά, η Ελλάδα, έμειναν έως πρόσφατα στην ερευνητική απομόνωση αν όχι στη λήθη. Υπάρχουν ελάχιστες, μεγάλης κλίμακας, έρευνες για την ευρωπαϊκή παραγωγή, διανομή και εκμετάλλευση στην αγγλική γλώσσα. Παρ' όλα αυτά, υπήρξε μία σημαντική επέκταση των ερευνών για το ευρωπαϊκό σινεμά εν γένει: θεωρητικές και ιστορικές έρευνες των εθνικών κινηματογραφιών και ταυτοτήτων ή, σ' ένα πλαίσιο επικαιρότητας της Ευρώπης, με τον ξεχωριστό ρόλο του εθνικού σινεμά στην Ευρωπαϊκή Ένωση ή σε σχέση με τα σοβαρά προβλήματα που βίωσαν πανευρωπαϊκά, βάσει του έντονου ανταγωνισμού που δέχονται από το Χόλιγουντ (Vincendeau, 1998, σ.441-7).

Μετά τη δημοσίευση του έργου του Pierre Sorlin, *European Cinemas, European Societies* (1991), του Duncan Petrie, *Screening Europe* (1992) και των Richard Dyer και Ginette Vincendeau, *Popular European Cinema* (1992), αναπτύχθηκε ένα νέο ακαδημαϊκό πεδίο. Ιδιαίτερα η δουλειά των Dyer και Vincendeau (1992) κατευθύνθηκε στα δημοφιλή κινηματογραφικά είδη και στράφηκε γύρω από τη φύση της ταυτότητας της ευρωπαϊκής κουλτούρας. Υπάρχουν δύο αναδυόμενες τάσεις, η μία αναζητά κοινά ευρωπαϊκά χαρακτηριστικά και η άλλη των εθνικών ιδιαιτεροτήτων. Ταυτόχρονα, οι περισσότερες πανευρωπαϊκές στατιστικές (π.χ. παραγωγής ταινιών) αναγκαστικά αναλύονται στον εθνικό τους χώρο, για να

έχουν νόημα. Έτσι, οι ερευνητές (και οι θεατές) στρέφονται ακόμα περισσότερο στην πλούσια ποικιλία των εθνικών κινηματογραφικών βιομηχανιών, που εν τέλει απαρτίζουν αθροιστικά τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο (Vincendeau, 1998, σ.447).

Κι ενώ η γενική ιδέα που επικρατεί (και ήδη σχολιάσαμε εκτενώς) είναι ότι το Χόλιγουντ κυριαρχεί στον δημοφιλή κινηματογράφο ανά τον κόσμο (Crane, 2014, σ.365,379), εστιάζοντας στις μικρότερες εθνικές κινηματογραφίες, παρατηρείται ότι συχνά ο δημοφιλής κινηματογράφος μπορεί να είναι οτιδήποτε άλλο εκτός από το Χόλιγουντ, ώστε, εν τέλει, και η ισορροπία δυνάμεων στην παγκόσμια διανομή να διαταράσσεται (Iordanova, 2010, σ.23-24). Έτσι, η στροφή ανάλυσης στις εθνικές κινηματογραφικές παραγωγές είναι πεδίο που είναι προσοδοφόρο και σε ένα ευρύτερο περιφερειακό επίπεδο. Ως αναλυτικό εργαλείο στο πλαίσιο των κινηματογραφικών σπουδών, η έννοια του μικρού έθνους υπόσχεται να ρίξει φως σε μερικούς από τους τρόπους με τους οποίους υπόγειες, εθνικές, διεθνείς, διακρατικές, περιφερειακές και παγκόσμιες δυνάμεις συνδυάζονται και ανταγωνίζονται στον τομέα του κινηματογράφου (Hjort & Petrie, 2007, σ.2).

Η εστίαση σε εθνικό επίπεδο διευκολύνεται από το γεγονός ότι οι εθνικοί φορείς μπορούν να παρέχουν χρήσιμα στοιχεία, όπως το εγχώριο box office (Papadimitriou, 2018β, σ.488). Άλλωστε, σύμφωνα με τον Hill (2016), παρά την «κήρυξη του θανάτου» του «εθνικού» από διάφορους ερευνητές, το «εθνικό», ως μονάδα ανάλυσης, εξακολουθεί να διαρθρώνει τον τρόπο κατηγοριοποίησης, χρηματοδότησης, προώθησης και κατανόησης των ταινιών διαφόρων ειδών, που ακολουθούν και μια σειρά κοινωνικών παραγόντων, όπως πολιτικούς, δημόσιους υπαλλήλους μέχρι κινηματογραφιστές, κριτικούς και το κοινό (Hill, 2016, σ.707).

Η Ελλάδα ως χώρα είναι μικρή σε παγκόσμιο επίπεδο, αλλά και στο πλαίσιο της ευρωπαϊκής περιφέρειας (ΑΕΠ στο 0,31% της παγκόσμιας οικονομίας, και 0,68% του προϋπολογισμού της Ευρωπαϊκής Ένωσης με στοιχεία του 2015). Ακόμα κι αν αναλυθεί μακροσκοπικά, τα οικονομικά ποσά που εμπλέκονται ή το ποσοστό θέασης των ταινιών της, είναι συγκριτικά ελάχιστα με τα εξαιρετικά μεγέθη άλλων, παγκόσμιας εμβέλειας κινηματογραφιών, όπως είναι για παράδειγμα το Χόλιγουντ. Παρ' όλα αυτά, η εστίαση σε μικρά και περιφερειακά έθνη παραμένει πεδίο ζωτικής σημασίας για την κατανόηση τόσο της τοπικής όσο και της παγκόσμιας κουλτούρας αλληλεπίδρασης της παραγωγής, καθώς επιτρέπει γνώση για την κουλτούρα και με συγκεκριμένες πρακτικές και επιλογές. Επιπλέον, στο πλαίσιο της σύγχρονης ψηφιακής επανάστασης, οι μικρές, περιθωριοποιημένες φωνές οφείλουν να



ακούγονται, έστω εν μέρει (Papadimitriou, 2017, σ.166). Στο πλαίσιο αυτό, η έρευνα συνολικά στην παραγωγική διαδικασία του ελληνικού κινηματογράφου, έστω στον ιστορικό χρόνο (1942-1990), αλλά εξαιρετικής σημαντικότητας όγκου παραγωγής και εγχώριας θέασης, παραμένει γόνιμη και μπορεί να εντάσσεται και να συνδιαλέγεται στο ευρύτερο πλαίσιο μικρών εθνικών κινηματογραφιών και να φωτίσει ένα ακόμα θολό κομμάτι της γενικότερης ευρωπαϊκής περιφέρειας (Hess, 2003, σ.50-51).

Άλλωστε, το ενδιαφέρον για τον ελληνικό κινηματογράφο στο σύνολό του, στον αγγλόφωνο κόσμο, έχει ξεκινήσει με επιτυχία από το 2009 με τις προσπάθειες της Λυδίας Παπαδημητρίου και το αγγλόφωνο άρθρο της «*Οι Ελληνικές Κινηματογραφικές Σπουδές σήμερα: αναζητώντας ταυτότητα*» (Greek Film Studies Today: In Search of Identity), που προσέφερε μια συστηματική κριτική ανασκόπηση της υπάρχουσας βιβλιογραφίας στον ελληνικό κινηματογράφο με στόχο την εξέλιξη του σε διεθνές επίπεδο, χρησιμοποιώντας τον όρο «*ελληνικές κινηματογραφικές σπουδές*» (Greek film studies) για πρώτη φορά. Ο ελληνικός κινηματογράφος, έκτοτε, αναλύεται συστηματικά σε ακαδημαϊκό επίπεδο. Έτσι, θα εμφανιστούν αρκετά σχετικά αγγλόφωνα άρθρα, ενώ παράλληλα εκδίδονται και αγγλόφωνα βιβλία γύρω από τον ελληνικό κινηματογράφο με διάφορες προσεγγίσεις (Papadimitriou & Tzioumakis, 2012· Karalis, 2012, 2016· Hadjikyriacou, 2013· βλ. βιβλιογραφία και Vasileiou, 2015, σ.139-52· Kouppi, 2017, σ.376-95), που, πολύ συχνά, είναι ιστορικού προσανατολισμού. Οι συγγραφείς εξετάζουν το ιστορικό κινηματογραφικό τοπίο μέσω σύγχρονων θεωρητικών προσεγγίσεων. Μερικές φορές δίνεται προτεραιότητα στην κατανόηση της ευρύτερης κουλτούρας μιας ιστορικής περιόδου ή σε συγκεκριμένες ταινίες (π.χ. Mini, 2012, 2016· Thanouli, 2012, 2015· Basea, 2015· Kosmidou, 2017), είδη (Nikolaidou, Roupou & Chalkou, 2017· Roupou, 2018), δημιουργούς (Koutsourakis, Steven, 2015· Karalis, 2014, 2016· Kassaveti, 2018), ηθοποιούς (Kourelou, 2015). Όποια κι αν είναι η έμφαση, είναι σημαντικό να τονιστεί ότι οι ιστορικές προσεγγίσεις βρίσκονται σε διάλογο με τις σύγχρονες θεωρητικές ανησυχίες (Papadimitriou, 2014, σ.8-10· Kouppi, 2017, σ.376-95).

Η πρόσφατη ακαδημαϊκή δραστηριότητα σχετικά με τον ελληνικό κινηματογράφο, ωστόσο, στρέφεται όλο και περισσότερο στις πτυχές του πρόσφατου ελληνικού κινηματογράφου (Kazakoroulou & Fotiou, 2017). Όπως, για παράδειγμα, οι μελέτες του queer κινηματογράφου στις ταινίες των Κωνσταντίνου Γιαννάρη, Άννας Κόκκινου και του Πάνου Κουτρά (Παπανικολάου, 2008, 2010) ή οι φεμινιστικές αναλύσεις (των δημοφιλών ταινιών της Όλγα Μαλέα (Kazakoroulou,

2011, 2017) ή οι βιομηχανικές και αφηγηματικές αναλύσεις των ελληνικών υπερπαραγωγών (blockbusters) της δεκαετίας του 2000 (Eleftheriotis, 2012· Kokonis, 2012· Papadimitriou, 2011), καθώς και μελέτες γύρω από τη μετανάστευση (Κακλαμανίδου, 2011· Παπανικολάου, 2009) ή το «νέο κινηματογράφο της χειραφέτησης» (new cinema of emancipation) (Chalkou, 2012) (Papadimitriou, 2014, σ.10-1· Kouprí, 2017, σ.376-95).

Το πεδίο, όμως, μιας βιομηχανικής-οικονομικής ανάλυσης του ελληνικού σινεμά, εν γένει, παραμένει πεδίο που χρειάζεται έρευνα. Σ' αυτήν την περίπτωση είναι χρήσιμη η έρευνα αρχείου για οικονομικά δεδομένα των εταιρειών παραγωγής, που έως τώρα αγνοήθηκαν. Για τη Φίνος Φιλμ για παράδειγμα, που ήταν η κυριότερη εταιρεία παραγωγής του ΠΕΚ, η έρευνα μέχρι πρόσφατα βασίστηκε σε προφορικές μαρτυρίες συνεργατών της, ηθοποιών, σκηνοθετών, των συνεργείων κ.ά. (Papadimitriou, 2009, σ.55). Τα αρχεία της εταιρείας δεν ήταν διαθέσιμα. Όμως στη διπλωματική εργασία που πραγματοποιήσαμε, στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού προγράμματος «Πολιτιστική Διαχείριση» του Παντείου Πανεπιστημίου, τα αρχεία της Φίνος Φιλμ αναδείχθηκαν και προσέφεραν στοιχεία πολύ σημαντικά για την έρευνά μας<sup>95</sup>. Αποτέλεσαν μία σημαντική αφετηρία για τη νέα μας προσπάθεια.

Ίσως προκύπτει ένα εύλογο ερώτημα για την ενασχόληση σημαντικού μέρους της έρευνάς μας με τον εμπορικό ελληνικό κινηματογράφο του μακρινού παρελθόντος. Σαράντα και πλέον χρόνια μετά το τέλος του, όμως, οι ταινίες αυτής της περιόδου είναι ακόμα παρούσες στην ελληνική κοινωνία με τις διαρκείς τηλεοπτικές επαναλήψεις<sup>96</sup>, αλλά και με τον νοσταλγικό τρόπο που οι χαρακτήρες, η

<sup>95</sup> Η μελέτη με τον τίτλο «Ο Φορντισμός στην Κινηματογραφική Παραγωγή: Μελέτη Περίπτωσης της Φίνος Φιλμ» εκπονήθηκε στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού προγράμματος «Πολιτιστική Διαχείριση» του τμήματος ΕΜΠΟ του Παντείου Πανεπιστημίου και παραδόθηκε τον Μάιο του 2015, όπου και εξετάστηκε επιτυχώς. Στη μελέτη αυτή παρατίθενται, για πρώτη φορά, αρκετά στοιχεία από το αρχείο της Φίνος Φιλμ, ώστε να αναδειχθεί η εξαιρετική φορντική λειτουργία της πιο επιτυχημένης, με όρους ποσότητας και ποιότητας, εταιρείας της περιόδου ΠΕΚ (Kartalou, 2011, σ.55).

<sup>96</sup> Στα εβδομαδιαία τηλεοπτικά προγράμματα υπάρχει σταθερά η εκπομπή «Ελληνική ταινία» σε ζώνες υψηλής ακροαματικότητας, που προβάλλονται οι ταινίες του ΠΕΚ και επιτυγχάνουν τεράστια ακροαματικότητα. Στη συνήθεια του θεατή, η «ελληνική ταινία» ως όρος είναι ταυτόσημος με τον παλιό εμπορικό/λαϊκό κινηματογράφο των δεκαετιών 1950 και 1960, κυρίως, που παρήγαγε κατά κόρον ταινίες μελό και φαρσοκωμωδίες (Κατωμένος, 2002, σ.12,16-7· Στάθη, 2002, σ.86). Ως τις μέρες αυτές, που γράφονται αυτά τα κεφάλαια, η ελληνική ταινία της εποχής ΠΕΚ βρίσκεται σταθερά στις πρώτες δέκα θέσεις υψηλής ακροαματικότητας (*Ο Τρελός τα 'χει 400*, 1968, Καραγιάννης, με πρωταγωνιστή τον Κωνσταντάρη, για παράδειγμα, θα φτάσει τους 965.000 θεατές, 5<sup>η</sup> θέση για την εβδομάδα 31.12.18-06.1.19) (TV, *Καθημερινή*, 20-26 Ιανουαρίου 2019, σ.8). Η προσοχή της κοινής γνώμης στον ΠΕΚ παραμένει υψηλή, ακόμα και για τις βιογραφίες του σταρ σίστεμ της εποχής του (Papadimitriou, 2013, σ.71). Η εφημερίδα *Καθημερινή* από 07 Οκτωβρίου 2018 προσφέρει στην κυριακάτικη έκδοσή της και μία ξεχωριστή, ανά εβδομάδα, βιογραφία των σταρ της εποχής ΠΕΚ (Βουγιουκλάκη, Κωνσταντάρης, Κούρκουλος, Αλεξανδράκης, κ.ά.) (Βασιλειάδου, 2018).

αισθητική, η αφήγηση, επανεγγράφονται σε σύγχρονα κινηματογραφικά έργα και σε τηλεοπτικές σειρές (Καρτάλου, 2008, σ.260). Χωρίς, όμως, να μελετηθεί επαρκώς ο τρόπος παραγωγής αυτής της περιόδου, αν και ο ΠΕΚ απαξιώθηκε στον κριτικό λόγο, τα είδη του για τους θεωρητικούς και ιστορικούς του ελληνικού κινηματογράφου, από την δεκαετία του '90 και μετά, γίνονται χρήσιμο εργαλείο για την ανάλυσή του (κυρίως από τους Στασινοπούλου, Παραδείση, Αθανασάτου, Καρτάλου, Παπαδημητρίου, Δελβερούδη, Κυμιωνή)<sup>97</sup> (Καρτάλου, 2002, σ.26-7,34-5· Δερμεντζόπουλος, 2004, σ.266-7· Δερμεντζόπουλος, 2001, σ.25-6· Nikolaidou, Rourou & Chalkou, 2017, σ.1-2· Rourou, 2018, σ.184-5).

Ο λαϊκός/εμπορικός κινηματογράφος υπήρξε, ήδη από τις δεκαετίες του '50 και του '60, θέμα ακαδημαϊκού ενδιαφέροντος, ειδικότερα από τον André Bazin και άλλους κριτικούς κινηματογράφου του περιοδικού *Cahiers du Cinéma*, αναλύοντας τον αμερικανικό εμπορικό κινηματογράφο. Οι θεωρητικοί αυτοί ανέπτυξαν και τη *θεωρία του δημιουργού*, δίνοντας αξία καλλιτεχνική και στον εμπορικό κινηματογράφο, μέσα από την ανάδειξη του ρόλου του σκηνοθέτη ως καλλιτέχνη, ακόμα κι αν αυτός εργάζεται σε μια εμπορική βιομηχανία που τον καθοδηγεί. Τη δεκαετία του '70, η «*θεωρία των ειδών*» είδε τον εμπορικό κινηματογράφο ως το αποτέλεσμα μίας αλληλεπίδρασης τριών παραγόντων: της βιομηχανίας, του κοινού και του δημιουργού της ταινίας (Papadimitriou, 2009, σ.60-1).

Η αναθεωρημένη κατανόηση του κινηματογραφικού είδους (film genre) στράφηκε πιο ρεαλιστικά τις συνθήκες μέσα στις οποίες παρήχθησαν ταινίες μεγάλου μήκους, ώστε η ταινία να γίνει και η πρώτη πολιτισμική μορφή των μαζικών μέσων επικοινωνίας που απέκτησε ακαδημαϊκή αξία. Την ίδια εποχή οι πολιτισμικές σπουδές (cultural studies) ανέπτυξαν θεωρητικά εργαλεία για την έρευνα συστηματικά στις μαζικές πολιτισμικές μορφές. Οι κινηματογραφικές σπουδές (film studies) και οι πολιτισμικές σπουδές (cultural studies) ανέπτυξαν κοινό ενδιαφέρον στην ανάλυση των λαϊκών/δημοφιλών μορφών και την ιστορία των πολιτισμικών ή βιομηχανικών συστημάτων που παρήγαγαν αυτές τις μορφές (Elsaesser, 2012, σ.26· Turner, 1998, σ.195-7).

Επιπλέον, όπως συμβαίνει και με προσεγγίσεις στον τρόπο παραγωγής, οι *κουλτούρες της παραγωγής* σπάνια μελετήθηκαν ιστορικά, χρησιμοποιώντας για

<sup>97</sup> Υπάρχουν γύρω στα 220 τυπωμένα βιβλία σχετικά με τον ελληνικό κινηματογράφο και τα μισά από αυτά εκδόθηκαν μετά το 2000. Τα μισά βέβαια από αυτά τα βιβλία δεν είναι ακαδημαϊκού θεωρητικού χαρακτήρα, παρά βιογραφίες, αναμνήσεων συλλογές, υλικό όμως πρωτογενές για περαιτέρω μελέτη πάνω στον ελληνικό κινηματογράφο (Papadimitriou, 2009, σ.51).

παράδειγμα αρχειακά έγγραφα, απομνημονεύματα ή προφορικές πηγές και χωρίς να υποβαθμίζεται η σημασία των καθημερινών εμπειριών. Η υπάρχουσα βιβλιογραφία δεν παρέχει ενδείξεις προς μια τέτοια κατεύθυνση. Με λίγες εξαιρέσεις, δεν υπάρχουν έρευνες αρκετές στις ιστορικές διαδικασίες. Οι ιστορίες της βιομηχανίας του σινεμά και των μέσων επικοινωνίας και ενημέρωσης, επικεντρώθηκαν σε οργανωτικές δομές, πολιτικούς θεσμούς ή άτομα με επιρροή, και αγνόησαν τις παραγωγικές κοινότητες ως κοινωνικές ομάδες. Τα τελευταία χρόνια, έρευνες σχετικά με τις γυναίκες (ιδίως γυναίκες σκηνοθέτριες και σεναριογράφους), κυρίως για την πρώιμη κινηματογραφική βιομηχανία των ΗΠΑ, αφήνουν υποσχέσεις, για να καλυφθεί αυτό το κενό, όσο και κάποιες ιστορίες μεμονωμένων επαγγελματιών ομάδων, συνεργατικής ή βιομηχανικής πατρότητας, ή της μετανάστευσης των εργαζομένων. Το ίδιο εντυπωσιακή είναι και η ισχυρή γεωπολιτική προκατάληψη που υπάρχει. Μόλις πρόσφατα, οι εθνογραφικές μελέτες των ΜΜΕ άρχισαν, τελικά, να διερευνούν κουλτούρες της παραγωγής σε μέρη εκτός Δύσης, όπως π.χ. οι έρευνες για τις παραγωγικές διαδικασίες στο Μουμπάι και το Χονγκ Κονγκ. Ακόμα κι όταν υπήρχαν εξαιρέσεις (Tejaswinti Ganti ή Georgina Born), οι παραγωγικές κοινότητες ή τα αντίστοιχα συστήματα παραγωγής τους δεν ερευνοούνταν. Επίσης, όσον αφορά τις εθνικές κινηματογραφίες των μικρών κρατών της Ανατολικής και Κεντρικής Ευρώπης, παραμένουν έως τις μέρες μας περιθωριοποιημένοι, ακόμα κι αν, τουλάχιστον στις πρώην Ανατολικές χώρες, διατηρείται πλούσιο αρχειακό υλικό (Szczerpanik & Vonderau, 2013, σ.4).

Ειδικότερα, η μελέτη, γενικά στην ελληνική βιομηχανία κινηματογράφου και στις εταιρείες που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο, όπως η Φίνος Φιλμ ή η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος (περίοδος ΠΕΚ) ή η ανεξάρτητη παραγωγή της περιόδου (ΝΕΚ) που ακολουθεί, μας επιτρέπει να μιλήσουμε συνολικά για τον ελληνικό κινηματογράφο. Η ανάλυση της παραγωγής με συστηματικούς όρους, όπως η προσέγγισή της μέσω του κοινωνικοοικονομικού θεωρητικού μοντέλου του φορντισμού και του μεταφορντισμού και, συμπληρωματικά, τα θεωρητικά εργαλεία των Peterson, Becker και Caldwell, των πολιτισμικών σπουδών (cultural studies) και των σπουδών στην παραγωγή (production studies), μας επιτρέπει μία πιο ολοκληρωμένη προσέγγιση του κινηματογράφου. Μας επιτρέπει να αναλύσουμε τις ταινίες ως πολιτιστικά προϊόντα, χωρίς να περιοριστούμε στην αποτίμηση της αισθητικής τους ή στους δημιουργούς τους, που, συνήθως, επικεντρώνεται συχνά η θεωρητική συζήτηση. Άλλωστε, η αφήγηση των ταινιών δεν είναι αυθύπαρκτη, ένας ταλαντούχος ηθοποιός ή

χαρισματικός σκηνοθέτης δεν αποτελεί την μοναδική αιτία για ένα μεγάλο έργο τέχνης. Το ίδιο το προϊόν είναι εξίσου σημαντικό και αναλύοντας την παραγωγική διαδικασία μπορούμε να αποκτήσουμε μία πιο ολοκληρωμένη οπτική για τον κινηματογράφο.

Οι έρευνες, γενικότερα, που στράφηκαν σε πολιτισμικούς και θεσμικούς παράγοντες ξεφεύγουν από τις όποιες ρομαντικές αντιλήψεις πως τα προϊόντα του πολιτισμού είναι αποτελέσματα μιας «θείας έμπνευσης» ή της φαντασίας του δημιουργού, χωρίς να λαμβάνεται υπόψη η κοινωνία ή τα άτομα που τον περιβάλλουν. Οι κοινωνικές δομές δεν είναι ανεξάρτητες του δημιουργού, αλλά ο δημιουργός και η πρακτική του δραστηριότητα εμπλέκονται με αυτές (Smith, 2006, σ.269· Wolff, 1993, σ.1-9). Είναι σύνηθες να ξεχνάμε τις *κοινωνικές συνθήκες της παραγωγής*, όπου ένας δημιουργός εργάζεται. Το περιβάλλον, δηλαδή, ενδέχεται να επηρεάσει ένα καλλιτεχνικό προϊόν. Για παράδειγμα, η ύπαρξη πολιτισμικών δικτύων, ακαδημιών, κοινοτικών θεσμών, μορφές υποκουλτούρας και άλλων παραγόντων, βοηθούν ή όχι την πολιτιστική παραγωγή, ιδίως όταν αναφερόμαστε σε πρωτοποριακές μορφές τέχνης, π.χ. τον κινηματογράφο τέχνης. Έτσι, στα ευρέως διαδεδομένα πολιτισμικά προϊόντα η έρευνα καταδεικνύει τον σημαντικό ρόλο των εταιρειών, του οικονομικού κέρδους και των, κατά συνέπεια, εξουσιαστικών σχέσεων ως βασικών παραγόντων για την παραγωγή πολιτισμικών προϊόντων, κάτι που παρατηρήσαμε στο φορντικό Χόλιγουντ, ενώ, αντιθέτως, στο περιθώριο αναπτύσσονται οι καλλιτεχνικοί κόσμοι, που συχνά τονίζεται η σημασία των κοινωνικών δικτύων, της αλληλεγγύης και των κοινών αισθητικών αντιλήψεων (Crane, 1992, σ.113-5· Smith, 2006, σ.275), όπως παρατηρούμε να τονίζεται ιδιαίτερα, για παράδειγμα στην ελληνική περίπτωση ανάπτυξης του καλλιτεχνικού *Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου* (NEK) (Σολδάτος, 2002, σ.23).

Επιπλέον, ειδικότερα, ο τρόπος της παραγωγής στον κινηματογράφο που αναλύθηκε από τους ιστορικούς (όπως οι Bordwell, Staiger, Thompson, Neale, Gomery, Schatz κ.ά.) αφορά ένα σύστημα που δεν υπάρχει στο σύγχρονο τοπίο των μέσων (media), των ομίλων και των συγχωνεύσεων, αλλά, παρ' όλα αυτά, εντοπίζονται στοιχεία συνέχειας και σύγκλισης, παρά τα σημεία καμπής που εμφανίζει το πεδίο της κουλτούρας και της βιομηχανίας τις τελευταίες πέντε δεκαετίες. Παρόλο, δηλαδή, που το σύστημα του στούντιο (studio system) εκλείπει στις μέρες μας, οι μελέτες του τρόπου παραγωγής του παρέχουν πιο ολιστικά μοντέλα αλληλεπίδρασης με όρους και οπτικές, που το σύγχρονο τοπίο των μέσων (media)

μπορεί και οφείλει να λάβει υπόψη του, αφού το βοηθά να γίνει περισσότερο κατανοητό (Caldwell, 2006, σ.116-7).

Για παράδειγμα, τα αρχαιακά τεκμήρια, οι ίδιες οι ταινίες, οι κώδικες εμπορίου, η δομή των στούντιο και της εργασίας, η διαφήμιση και η διανομή, οι τελετουργίες των επαγγελματιών, στοιχειοθετούν αυτές τις έρευνες και εξηγούν, επίσης, τις αποφάσεις σύγχρονων επαγγελματιών του χώρου. Οι σύγχρονες έρευνες θα ήταν λάθος να αδιαφορήσουν γι' αυτές τις προσεγγίσεις. Έτσι, η ενασχόληση με την παραγωγική διαδικασία του κινηματογράφου στον ιστορικό χρόνο δεν αποδυναμώνει την έρευνα για την βιομηχανία του κινηματογράφου σήμερα. Αντιθέτως, την ενδυναμώνει (Caldwell, 2006, σ.117).

Βασιστήκαμε, λοιπόν, στη θεωρητική βάση των Christopherson & Storper (1986, 1987), Becker (1982), Peterson (1976, 1979, 1982, 1985) και Caldwell (2006, 2008, 2009), καθώς και των μακροσκοπικών κοινωνικοοικονομικών μοντέλων του φορντισμού και του μεταφορντισμού. Ασχοληθήκαμε, ειδικότερα, με εταιρείες που έπαιξαν σημαντικό ρόλο την περίοδο που εξετάζουμε, όσον αφορά τον όγκο της παραγωγής τους και την εμπορευσιμότητα των προϊόντων τους, και των οποίων βρήκαμε αρκετά αρχαιακά δεδομένα, όπως η Φίνος Φιλμ, η Τζέιμς Πάρις, Κονιτσιώτη, Καραγιάννης-Καρατζόπουλος<sup>98</sup>, που υπάρχουν ενδείξεις ότι ακολούθησαν το φορντικό μοντέλο παραγωγής (Παπαδημητρίου, 2009, σ.40). Η Φίνος Φιλμ μαζί με την Καραγιάννης-Καρατζόπουλος και την Τζέιμς Πάρις τη δεκαετία 1965-75 συγκεντρώνουν τον κύριο όγκο της ελληνικής παραγωγής (Σωτηροπούλου, 1989, σ.83-4). Εξετάσαμε και μικρότερες εταιρείες (Athena Film Productions) που στήθηκαν στο πλαίσιο, ενδεχομένως, ενός μεταφορντικού μοντέλου με ελάχιστες παραγωγές ή τις ανεξάρτητες παραγωγές της περιόδου ΝΕΚ (Γιώργος Σταμπουλόπουλος, Τώνια Μαρκετάκη κ.ά.) (Κολοβός, 2002α, σ.159). Επιπλέον, παρά τις στοιχειώδεις πρωτογενείς πηγές, εξετάσαμε την πιθανή φορντική ή μεταφορντική λειτουργία εταιρειών που γυρνούσαν τις ερωτικές και τις εν γένει εμπορικές ταινίες τη δεκαετία του '70 και '80, οι οποίες συντήρησαν και, ενίοτε, μονοπώλησαν το εγχώριο box-office (Karalis, 2012, σ.164-7,198) και προσπάθησαν να αναβιώσουν, εν πολλοίς, τον εμπορικό ΠΕΚ μετά την πτώση του (Κασσαβέτη,

<sup>98</sup> Για την Καραγιάννης-Καρατζόπουλος δε διατηρείται αρχείο της εταιρείας, το οποίο σύμφωνα με τον Αντώνη Καρατζόπουλο έχει καταστραφεί οτιδήποτε προ πενταετίας. Η εταιρεία συνεχίζει να λειτουργεί από το 1967 που συστάθηκε για πρώτη φορά. Παρόλα αυτά, ο κύριος Αντώνης Καρατζόπουλος είχε την ευγενική καλοσύνη να μας παραχωρήσει μία πλούσια σε ερευνητικό υλικό συνέντευξη, ώστε να συμπληρώσουμε τα κενά εκείνα για την οργανωτική δομή της εταιρείας και το ρόλο της στον ευρύτερο ελληνικό κινηματογραφικό χώρο.

2014α, σ.22-3,172-3,297). Αναζητήσαμε τα πιθανά στοιχεία που οδήγησαν στην αλλαγή παραδείγματος στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή και τα σημεία καμπής της. Όπως, για παράδειγμα, παρατηρούμε κατά την ανάπτυξη του *Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*, ένα νέο στιλ παραγωγής, χρηματοδότησης, κινηματογράφησης, στις αρχές της δεκαετίας του '70, την παράλληλη πτώση του ελληνικού box-office και της περιόδου του εμπορικού ΠΕΚ και της μαζικής παραγωγής, αλλά και των εταιρειών που τη χρηματοδότησαν (Φίνος Φιλμ, κ.ά.), την εμφάνιση της τηλεόρασης κ.ά. (Λαμπρινός, 2003γ, σ.202-4).

Τέλος, ως υποθέσεις προς διερεύνηση υπήρξαν η πιθανή επιρροή της τηλεόρασης και της διαφήμισης, ως πεδία απασχόλησης ή συμπαραγωγής, ενώ σημαντική είναι η έρευνα του θεσμικού πλαισίου (νόμων περί κινηματογραφίας, περί ΕΚΚ κ.λπ.). Η *κυβερνητική πολιτική* και οι *κρατικοί θεσμοί* διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο σε μία πολιτισμική δραστηριότητα. Το κράτος, για παράδειγμα, ανέλαβε σταδιακά εκείνο να προωθεί και να πριμοδοτεί οικονομικά την υψηλή τέχνη. Το κράτος δεν στηρίζει μόνο ατομικά, αλλά και συνολικά διάφορα πολιτιστικά γεγονότα, φεστιβάλ, αίθουσες τέχνης, θέατρα, δημιουργεί πολιτιστικές δομές σε μία χώρα (Smith, 2006, σ.274). Επίσης, οι εμπορικοί οργανισμοί μπορούν με διάφορες στρατηγικές της αγοράς να πετύχουν περιορισμένο ανταγωνισμό με τους αντιπάλους τους ή καθορισμό τιμών, χωρίς, όμως, τη νομοθετική δύναμη που μπορεί να προσφέρει το κράτος με πολιτικά μέτρα. Γι' αυτό, όταν στραφούμε στην κινηματογραφική πολιτική, οφείλουμε να δίνουμε βάρος στον ρόλο των κρατικών μηχανισμών και το νομοθετικό πλαίσιο (Moran, 1998, σ.365).

Επιπλέον, η προσέγγιση μέσω του θεωρητικού προσανατολισμού του φορντισμού-μεταφορντισμού, της οπτικής της *παραγωγής της κουλτούρας*, όπως και οι προσεγγίσεις των Becker και Caldwell και των μελετών στην παραγωγή (production studies), μας οδήγησαν σε νέα ερευνητικά ερωτήματα και παρατηρήσεις. Γενικότερα, η επισκόπηση της βιβλιογραφίας ενός πεδίου φέρνει στο προσκήνιο νέα ερωτήματα, αλλά και περαιτέρω μελέτη ή ακόμα και αναθεώρηση αρχικών ερωτημάτων (Bryman, 2017, σ.35). Πώς ακριβώς, λοιπόν, διαρθρώνεται η δομή της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής; Πώς η τεχνολογία, το θεσμικό πλαίσιο, η δομή και η οργάνωση των εταιρειών, η διάρθρωση της αγοράς και οι επαγγελματικές σταδιοδρομίες εξελίσσονται; Πώς επηρεάζουν την κινηματογραφική παραγωγή; Πώς η εσωτερική ιεραρχική δομή των εταιρειών παραγωγής, π.χ. στη Φίνος Φιλμ ή στην Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, επηρεάζουν το τελικό αποτέλεσμα (προϊόν); Πώς οι

συμβάσεις-ρουτίνες ή η συλλογική δράση είναι σημαντικές σε μία παραγωγική διαδικασία; Σε τί διαφέρει η οργανωμένη παραγωγή του ΠΕΚ από τον ασυμβίβαστο ανεξάρτητο χαρακτήρα του ΝΕΚ; Είναι πράγματι ανεξάρτητος ο ΝΕΚ;

Στο κεφάλαιο της μεθοδολογίας που ακολουθεί θα μιλήσουμε αναλυτικότερα για τις ερευνητικές πηγές, τα ευρήματά μας και τις μεθόδους που υιοθετήθηκαν.



### 3. Μεθοδολογία

Η έρευνά μας είναι πολυμεθοδολογική. Ο σκοπός αυτής της έρευνας είναι η διερεύνηση και η χαρτογράφηση του ελληνικού κινηματογράφου υπό το πρίσμα της παραγωγικής του διαδικασίας, που ελάχιστα έχει μελετηθεί, μέσα από το θεωρητικό μοντέλο του φορντισμού/μεταφορντισμού, υιοθετώντας μια κοινωνιολογική οπτική της παραγωγής της κουλτούρας (production of culture) (Peterson, 1976, σ.669-84), την οπτική του κόσμου της τέχνης (Becker, 1982), αλλά και λαμβάνοντας υπόψη μας την αλλαγή προσέγγισης που συστήνει ο Caldwell στις έρευνες για την παραγωγική διαδικασία των κινηματογραφικών βιομηχανιών προς την «κουλτούρα της παραγωγής» (culture of production) (Caldwell, 2006, σ.113). Η γενική μεθοδολογική μας προσέγγιση κινείται στο πλαίσιο της ποιοτικής κοινωνικής έρευνας και τα όποια ποσοτικά στοιχεία χρησιμοποιήσουμε (π.χ. στοιχεία για το ελληνικό box-office κ.ά.) θα αντληθούν είτε από τη βιβλιογραφία είτε από πρωτογενείς πηγές της έρευνάς μας (περιοδικά εποχής, όπως *Τα Θεάματα*, αρχειακό υλικό εταιρειών κ.ά.).

Θα χρησιμοποιήσουμε το λογικό μοντέλο της «παραγωγής» ως τρόπο έρευνας, δηλαδή θα κινηθούμε από το γενικό στο ειδικό, από θεωρητικά μοντέλα/μοτίβα, για να ελέγξουμε αν ταιριάζουν στο ερευνητικό μας πεδίο (Babbie, 2011, σ.58-65). Ο συγκεκριμένος ρόλος της παραγωγικής θεωρίας καθόρισε και την εμπειρική μας έρευνα, τη διαδικασία δηλαδή συλλογής δεδομένων (Bryman, 2017, σ.48-9). Θα προσπαθήσουμε να εξετάσουμε αν, και κατά πόσο, οι γενικές αρχές του φορντισμού και του μεταφορντισμού εξηγούν το παραγωγικό μοντέλο του ελληνικού κινηματογράφου ή αναδεικνύουν πιθανά στοιχεία που φανερώνουν αλλαγή παραδείγματος στην παραγωγική του διαδικασία την περίοδο 1942-1990. Επιπλέον, πτυχές που αναδεικνύει η κοινωνιολογική οπτική της παραγωγής της κουλτούρας του Peterson θα αξιολογηθούν και θα συστηματοποιηθούν στο πλαίσιο καταγραφής και ανάλυσης του τρόπου παραγωγής του ελληνικού κινηματογράφου (Peterson & Amand, 2004, σ.313), όπως, επίσης, η κοινωνιολογική προσέγγιση του Becker και των πτυχών του «κόσμου της τέχνης» που αναλύει (Becker, 2008, σ.1-25), καθώς και η αλλαγή προσέγγισης που συστήνει ο Caldwell και οι μελέτες στην παραγωγή (production studies) σε ένα μικροεπίπεδο ανάλυσης της κουλτούρας της παραγωγής (Caldwell, 2006, σ.113· Szczepanik & Vonderau, 2013, σ.4-5· Mayer, Banks & Caldwell, 2009, σ.2). Ακολουθώντας το φορντικό και το μεταφορντικό θεωρητικό μοντέλο, τις θεωρητικές πτυχές του Peterson, του Becker, του Caldwell και των

σπουδών στην παραγωγή, για να αναλύσουμε τα δεδομένα για τον τρόπο παραγωγής και λειτουργίας του ελληνικού κινηματογράφου, ενδεχομένως μας οδηγήσουν σε νέα ερευνητικά ερωτήματα, απαντήσεις και νέες θεωρητικές προτάσεις (Yin, 2003, σ.111-2).

Ο ερευνητικός σχεδιασμός, στην προκειμένη περίπτωση, ενσωματώνει ουσιαστικά μία «θεωρία» του τι είναι αυτό που μελετάται (Yin, 2003, σ.28-9). Πιο συγκεκριμένα, η θεωρία και η έρευνα στηρίζεται σε ορισμένα «*παραδείγματα*», δηλαδή ένα πλαίσιο αναφοράς, παρατήρησης και κατανόησης των πραγμάτων. Η θεωρία του φορντισμού και του μεταφορντισμού, καθώς και τα στοιχεία που θέτουν την αλλαγή αυτή του παραδείγματος, μέσα και από το μοντέλο της θεωρίας που αντίστοιχα ανέπτυξαν οι Storper και Christopherson (1986, 1987) για τη μετάβαση του Χόλιγουντ από τον φορντισμό στον μεταφορντισμό, έθεσαν ένα πρώτο πλαίσιο εντός του οποίου έπρεπε να κινηθούμε και τα μοτίβα που πρέπει να εξηγηθούν. Επίσης, η οπτική της *παραγωγής της κουλτούρας* και οι πτυχές της, όπως τις αναλύει ο Peterson (Peterson & Amand, 2004, σ.313), η μικρο-κοινωνιολογική προσέγγιση του *κόσμου της τέχνης* του Becker (1982) και της αλλαγής προς την κουλτούρα της παραγωγής, που συστήνει ο Caldwell (2008), αποτελούν «*παραδείγματα*», θεωρητικά μοντέλα, που θα προσπαθήσουμε να ακολουθήσουμε (Babbie, 2011, σ.75-8).

Στην έρευνά μας, μέσα από τα παραπάνω θεωρητικά μοντέλα, στραφήκαμε σε αναζήτηση αρχειακού υλικού από σημαντικές εταιρείες παραγωγής της περιόδου ΠΕΚ, όπως ήταν η Φίνος Φιλμ, η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, η Τζέιμς Πάρις και όσες έπαιξαν σημαντικό ρόλο την περίοδο αυτή και μπορούσαμε να βρούμε στοιχεία. Μας ενδιέφερε, αρχικά, η σχέση τους με τον φορντισμό ως μοντέλο παραγωγής τους, αλλά και με τα επιμέρους, δευτερεύοντα ζητήματα, που σχετίζονται μ' αυτό το θέμα, όπως είναι η τυποποίηση, η κάθετη ολοκλήρωση, το νομοθετικό πλαίσιο του κινηματογράφου της εποχής, η λογοκρισία, το σταρ σύστημα, ή η *κουλτούρα παραγωγής* τους, σύμφωνα με το μοντέλο του Caldwell. Η έρευνα κινήθηκε και σε αχαρτογράφητες περιπτώσεις, όπως ήταν οι εταιρείες παραγωγής ερωτικών ταινιών, όπως η Ανδρομέδα Φιλμ, που κατάφεραν, στα μέσα της δεκαετίας του '70, να βρεθούν με παραγωγές τους στις πρώτες θέσεις του ελληνικού box-office (Karalis, 2012, σ.164-82). Προσπάθεια χωρίς, όμως, επιτυχία. Τα στοιχεία αυτού του χώρου παραμένουν ελάχιστα, αφού οι σχετικές εταιρείες έχουν κλείσει. Όλες οι περιπτώσεις ερευνήθηκαν προς την αναζήτηση της αλλαγής παραδείγματος και των μεταβολών στον τρόπο παραγωγής στον ελληνικό κινηματογράφο την περίοδο 1942-1990. Η

ανεξάρτητη παραγωγή στο ΝΕΚ με ιδιωτική χρηματοδότηση, όπως οι περιπτώσεις του Γιώργου Παπαλιού ή του Γιώργου Σαμιώτη, που χρηματοδοτούν ταινίες των Αγγελόπουλου, Παναγιωτόπουλου κ.ά. (Μητροπούλου, 1980, σ.530) ή η κρατική χορηγία μέσω του ΕΚΚ, ήταν θέματα που μας απασχόλησαν ιδιαίτερα, αφού έστρεψαν την παραγωγή σε νέες μορφές χρηματοδότησης, νέες εταιρικές δομές, επαγγελματικές σταδιοδρομίες, ενός νέου τρόπου συμβάσεων της κινηματογράφησης (Λαμπρινός, 2003γ, σ.202-4). Το μεταφορντικό μοντέλο παραγωγής καθορίζει, σε αυτήν την περίπτωση, τα δευτερεύοντα θέματα έρευνας, όπως η ευέλικτη και ανεξάρτητη παραγωγή, οι εργασιακές μεταβολές και δομή κ.ά. (Harvey, 2007, σ.175,206-9).

Τα εμπειρικά μας ευρήματα μπορούν να θεωρηθούν πιο ισχυρά, εάν, μία ή περισσότερες περιπτώσεις, υποστηρίζουν το θεωρητικό μας πλαίσιο. Η ανάλυση της περίπτωσης του Χόλιγουντ τη χρυσή εποχή των στούντιο και η μετάβασή του προς ένα νέο, μεταφορντικό, μοντέλο παραγωγής, μία θεωρία που υποστηρίζεται από τους Storper και Christopherson, είναι ένα πρότυπο πλαίσιο που χρησιμεύει γόνιμα στην ανάλυση της ελληνικής βιομηχανίας (Yin, 2003, σ.31-3,116-7,119). Δεν στεκόμαστε όμως μόνο σε μία σύγκριση. Αναλόγως, αναζητούμε, μέσω των έξι πτυχών της ανάλυσης της οπτικής της *παραγωγής της κουλτούρας* του Peterson (Peterson, 1976, 1979, 1982, 1985· Peterson & Amand, 2004), τα στοιχεία που συμπληρώνουν το παραπάνω θεωρητικό μοντέλο, χωρίς να περιορισθούμε σε αυτό, ενώ η οπτική του Becker (1982) για τον κόσμο της τέχνης και οι εσωτερικές διεργασίες και ιεραρχίες, που συστήνει ο Caldwell για την παραγωγική διαδικασία και οι αντίστοιχες μελέτες προσέγγισης της παραγωγής (production studies) προς την *κουλτούρα της παραγωγής* (Caldwell, 2006, 2008· Mayer, Banks & Caldwell, 2009), αποτελούν όλα εκείνα τα θεωρητικά εργαλεία που θα συμπληρώσουν τη μακροσκοπική κοινωνιολογική ανάλυση του φορντισμού-μεταφορντισμού με τις μικρο-επίπεδες κοινωνιολογικές προσεγγίσεις των Becker και Caldwell. Άλλωστε, η κοινωνιολογία, ήδη από την εποχή του Weber, στράφηκε σε ένα γόνιμο μεθοδολογικό διάλογο σύνδεσης του μικρο-μάκρο, όπου η συλλογική δράση αναλύεται και μέσα από την ατομική πρωτοβουλία (Αστρινάκης, 2003, σ.183-4).

Αυτό που, όμως, καθόρισε τη σημαντική εστίαση στη μικροκοινωνιολογία, μεταβαίνοντας στον 21<sup>ο</sup> αιώνα, είναι η κριτική που άσκησε σε ορθολογιστικά γνωσιακά μοντέλα, αναδεικνύοντας ότι η συμπεριφορά της καθημερινότητας δεν ακολουθεί ορθολογιστικά μοντέλα λήψης αποφάσεων. Οι ατομικές πρωτοβουλίες

στηρίζονται συχνά σε υπονοούμενες, άρρητες συμβάσεις, ρουτίνες (Αστρινάκης, 2003, σ.179), κάτι που ενισχύει η προσέγγιση του Becker για τον *κόσμο της τέχνης* (Becker, 2008, σ.28-32). Μέσα από τη μικροσυμπεριφορά, τις μικροδιαδικασίες και τους μικρομηχανισμούς, οι συλλογικές και ατομικές δράσεις εξηγούν καλύτερα την κοινωνική δομή. Η μικροκοινωνιολογία έφερε στο πεδίο μία αναλυτική υφή και εμπειρική βάση που στρέφεται στην ατομική ζωή και εμπειρία, σε μικροκαταστάσεις και μικρογεγονότα. Αυτή η μικροσκοπική προσέγγιση, εν τέλει, οδηγεί σε μία νέα αντίληψη για την κοινωνική θεωρία και επεκτείνεται στην πολιτισμική της διάσταση. Οι μικροκοινωνιολογικές θεωρήσεις της συμβολικής αλληλεπίδρασης, της κοινωνιολογικής φαινομενολογίας, της εθνομεθοδολογίας, της δραματουργικής ανάλυσης κ.ά., επεξεργάζονται επαρκέστερα τη λειτουργία της κοινωνίας (Αστρινάκης, 2003, σ.180-1).

Αποτελεί κέρδος η σύζευξη μικρο-/μάκρο-διασυνδέσεων στην κοινωνιολογία και για τις δύο οπτικές. Ούτε οι κοινωνικές ιεραρχίες ενός μακροσκοπικού επίπεδου οφείλουν να παραμελούνται ούτε οι φορείς δράσης μιας μικροσκοπικής οπτικής, ώστε ο συνδυασμός να δημιουργεί πληρέστερη εικόνα του κοινωνικού κόσμου. Για να επιτευχθεί αποτελεσματικά μία τέτοια προοπτική, πρέπει να απορριφθεί η διάκριση μίας μικρο-/μάκρο- διαντίδρασης και να εξετάζουμε κάθε μικρή ομάδα, εταιρεία, φορέα, θεσμό, σε μικρο-/μέσο- και μάκρο- επίπεδο, ειδικότερα, όταν πρόκειται για ιεραρχημένα, δομημένα κοινωνικά σύνολα (Μουζέλης, 2000, σ.55-8).

Στην περίπτωση που εξετάζουμε εμείς, ο συνδυασμός μικροσκοπικής και μακροσκοπικής θεώρησης γύρω από τον ελληνικό κινηματογράφο αναπτύσσει μία νέα προσέγγιση, ελπίζοντας στην πληρέστερη ανάλυση και κατανόηση των παραγωγικών μεταβολών και εξελίξεων στον κινηματογραφικό χώρο. Ειδικότερα στις μέρες μας, η μελέτη στην παραγωγή της βιομηχανίας των Μέσων (media) χρησιμοποιεί θεωρητικό υλικό από τις κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες, καθώς και πρωτογενές υλικό από τους ίδιους τους ανθρώπους που εργάζονται σε αυτές τις βιομηχανίες, που βοηθούν για να θεωρητικοποιηθεί η παραγωγή ως κουλτούρα. Τα εμπειρικά δεδομένα συγκεντρώνονται από τη ρουτίνα της παραγωγής και το σύμπλεγμα των διαδικασιών της παραγωγής, τις οικονομικές και πολιτικές δυνάμεις, την τεχνολογική εξέλιξη, τους τρόπους διανομής, δεδομένου των δημογραφικών διαφορών και κουλτούρας στους οποίους απευθύνεται (Mayer, Banks & Caldwell, 2009, σ.4).

Ο Becker, για παράδειγμα, μας δείχνει ερευνητικούς τρόπους ψάχνοντας ακατέργαστο υλικό, πρωτογενείς πηγές, κυρίως με γνώμονα το αξίωμα που είχε στο νου του, πως η κοινωνική ζωή είναι συλλογική δράση. Έτσι, έψαξε εκείνο το υλικό που του ανεδείκνυε τους ανθρώπους που είχαν με κάποιον τρόπο βοηθήσει στη δημιουργία ενός έργου τέχνης και στάθηκε στις περιγραφές διαφόρων περιστατικών στις συνεργασίες τους (Becker, 2008, σ. xv). Αντίστοιχα, έχοντας κατά νου το θεωρητικό μας πλαίσιο οδηγηθήκαμε στις αντίστοιχες πηγές τεκμηρίωσης.

Γενικότερα, οι πιο διαδεδομένες πηγές τεκμηρίων ή ενδείξεων είναι έγγραφα τεκμηρίωσης (documentation), αρχειακό υλικό, συνεντεύξεις, επιτόπια παρατήρηση και συμμετοχική παρατήρηση (Yin, 2003, σ. 85, 88-9). Στη μελέτη μας, μετά από ενδελεχή βιβλιογραφική έρευνα, για να συλλέξουμε εμπειρικά δεδομένα, χρησιμοποιήσαμε αρχειακή έρευνα, γραπτό και οπτικό υλικό, καθώς και συνεντεύξεις συντελεστών της παραγωγικής διαδικασίας, μία μέθοδος που συχνά χρησιμοποιείται και στις σύγχρονες μελέτες για την παραγωγική διαδικασία των κινηματογραφικών βιομηχανιών (Caldwell, 2008, σ. 14). Από την αρχειακή έρευνα αποκομίσαμε στοιχεία (αποκλειστικά συμβόλαια ηθοποιών, αιθουσαρχών, ντεκουπαρισμένα σενάρια, ισολογισμούς κ.λπ.), που πιστοποιούν πτυχές του φορντισμού (τυποποίηση, κάθετη ολοκλήρωση, λογοκρισία, σταρ σύστημα κ.ά.), του μεταφορντισμού (ευέλικτη και ανεξάρτητη παραγωγή, εργασιακές μεταβολές και δομή κ.ά.), της *παραγωγής της κουλτούρας* του Peterson και των μοντέλων των Becker και Caldwell (δομή οργάνωσης, εταιρικές δομές, επαγγελματικές πρακτικές κ.ά.). Παράλληλα, οπτικό υλικό (π.χ. παλαιές τηλεοπτικές συνεντεύξεις, ταινίες κ.ά.) και οι συνεντεύξεις συμπληρώνουν και αναδεικνύουν επιπρόσθετα το σύμπλεγμα των διαδικασιών της παραγωγής, την κουλτούρα της παραγωγής, τις δημιουργικές αποφάσεις και επιλογές, την απασχόληση και δομή της παραγωγικής διαδικασίας. Αυτό ουσιαστικά επέτρεψε στη διατριβή να εστιάσει στη βιωμένη εμπειρία των συντελεστών σε ένα μικροεπίπεδο, και να αναδείξει ενδελεχώς και τον «κόσμο» της κινηματογραφικής τέχνης, των εσωτερικών αλληλεπιδράσεων και σχέσεων της παραγωγής. Η έρευνα του νομοθετικού πλαισίου, επιπλέον, αποτέλεσε μία ακόμα πηγή για τη φορολογία, τις οικονομικές και πολιτικές δυνάμεις, τα θεσμικά όρια, που επιδρούν στην παραγωγική διαδικασία του κινηματογράφου.

Η συλλογή δεδομένων, αρχειακών τεκμηρίων και συνεντεύξεων σταμάτησε όταν επήλθε ο θεωρητικός κορεσμός, όταν δηλαδή τα καινούργια δεδομένα δεν προσέφεραν κάτι καινούργιο στις πτυχές και θεματικές των θεωρητικών μας

προσεγγίσεων. Έτσι, οι δεκατρείς (13) ποιοτικές συνεντεύξεις που πραγματοποιήσαμε, δεδομένων των δυσκολιών προσέγγισης των ανθρώπων μεγάλης ηλικίας ή λίγων εν ζωή, για να μας μιλήσουν για το παρελθόν, μας έδωσαν την αίσθηση ενός κορεσμού για τα θέματα και τις κατηγορίες που θέλαμε να προσεγγίσουμε, ώστε να τις καλύψουμε πλήρως. Παρ' όλα αυτά, ειδικότερο κριτήριο ήταν ο κομβικός ρόλος των ανθρώπων που επιλέξαμε στον κινηματογραφικό χώρο, ώστε να έχουμε σκόπιμη δειγματοληψία, για να απαντηθούν τα ερευνητικά μας ερωτήματα (Bryman, 2017, σ.462-75).

Η ποιοτική συνέντευξη, ως επί το πλείστον, είναι περισσότερο μία συζήτηση, όπου εξετάζονται θέματα εις βάθος, παρά μία σειρά απαντήσεων σε τυποποιημένες ερωτήσεις (Babbie, 2011, σ.494). Από τις δεκατρείς (13) στο σύνολο ποιοτικές συνεντεύξεις, οι τρεις (3) ήταν αδόμητες και οι δέκα (10) ημι-δομημένες:

**Πίνακας 1.** Συνεντευξιαζόμενοι με αλφαβητική σειρά (επώνυμο)

Όνοματεπώνυμο	Ημερομηνία συνέντευξης
Θανάσης Αρβανίτης	10 Απριλίου 2018
Παντελής Βούλγαρης	25 Μαΐου 2018
Όμηρος Ευστρατιάδης	12 Σεπτεμβρίου 2018
Νίκος Καβουκίδης	09 Ιουνίου 2018
Αντώνης Καρατζόπουλος	30 Απριλίου 2018
Μυρτώ Κονιτσιώτη	17 Ιανουαρίου 2018
Ζήνος Παναγιωτίδης	07 Μαΐου 2018
Γιώργος Πανουσόπουλος	11 Απριλίου 2018
Νίκος Περράκης	17 Ιανουαρίου 2018
Θανάσης Ρεντζής	23 Απριλίου 2018
Γεώργιος Σγουράκης	27 Σεπτεμβρίου 2017
Γεώργιος Σπέντζος	04 Οκτωβρίου 2017
Αλέξανδρος Σπέντζος	04 Οκτωβρίου 2017

Οι αδόμητες συνεντεύξεις προέκυψαν αυθόρμητα και απρογραμματίστα<sup>99</sup>. Αυτές οι αδόμητες συνεντεύξεις είναι ελεύθερες, μη καθοδηγούμενες, λεπτομερείς, διαλογικές συνεντεύξεις, όπου ο ερευνητής προσπαθεί να στοιχειοθετήσει διάφορες όψεις των ζητημάτων που τον απασχολούν από τον συνεντευξιαζόμενο. Πραγματευόμαστε τα θέματα, όπως ανακύπτουν από μία ελεύθερη συζήτηση, αναπτύσσοντας νέες υποθέσεις με πρωτοβουλίες που προκύπτουν από την

<sup>99</sup> Οι απρογραμματίστες, αδόμητες, συνεντεύξεις ήταν των: Σγουράκη Γεώργιου, Κονιτσιώτη Μυρτώ και του Αλέξανδρου Σπέντζου. Η πρώτη περίπτωση προέκυψε με την παραχώρηση καταστατικών ίδρυσης του Σωματείου Παραγωγών (ό,τι υπήρχε), η δεύτερη περίπτωση προέκυψε, όταν μου παραχωρήθηκε μέρος του αρχείου της εταιρείας του Κλέαρχου Κονιτσιώτη, που διαχειρίζεται και διαθέτει η ανιψιά του Μυρτώ Κονιτσιώτη, και η τρίτη περίπτωση προέκυψε συμπτωματικά μετά τη συνέντευξη με τον Γιώργο Σπέντζο στον χώρο της κινηματογραφικής αίθουσας Ιντεάλ, με τον ένα εκ των δύο αδερφών και συν-διαχειριστών της Σπέντζος Φιλμ, Αλέξανδρο.

ευρηματικότητα του ερευνητή κατά τη διάρκεια της συνέντευξης (Becker & Geer, 2003, σ.164).

Για το μεγαλύτερο μέρος των συνεντεύξεων (10) που επιλέχθηκε η διαδικασία των ημι-δομημένων συνεντεύξεων, υπήρχε μεν μία λίστα με ερωτήσεις με συγκεκριμένα θέματα προς συζήτηση, ένας οδηγός δηλαδή συνέντευξης, αλλά με ελευθερία και στον τρόπο απάντησης και στη σειρά των ερωτήσεων που δεν ήταν δεδομένη. Επιπλέον, τέθηκαν ερωτήσεις εκτός οδηγού λόγω ροής του λόγου των συνεντευξιαζόμενων. Η διαδικασία υπήρξε ευέλικτη και οι συνεντεύξεις στάθηκαν σε ό,τι ο συνεντευξιαζόμενος θεώρησε σημαντικό (Bryman, 2017, σ.515,526-7). Η ευελιξία αφορούσε, όμως, κι άλλα ζητήματα. Μερικές φορές, έχοντας κλείσει την ηχογράφηση ειπώθηκαν σημαντικά πράγματα κι έτσι κρατήθηκαν επιπλέον σημειώσεις επί τόπου ή υπήρχε εκ νέου ηχογράφηση (όπ., σ.527).

Από τις δέκα (10) ημι-δομημένες συνεντεύξεις οι τέσσερις (4) ήταν τηλεφωνικές. Παρότι οι ποιοτικές συνεντεύξεις τελούνται δια ζώσης, η επιλογή αυτή ήταν των συνεντευξιαζόμενων, που είτε βρίσκονταν μακριά (Αρβανίτης, Καβουκίδης, Πανουσόπουλος) είτε είχαν πίεση χρόνου (Παναγιωτίδης)<sup>100</sup>. Ενώ η δια ζώσης συνέντευξη υπερέχει, εφόσον παρατηρούνται και οι αντιδράσεις προσώπου, σώματος, επιφωνημάτων στη διάρκεια των ερωτήσεων ή γενικότερης διάθεσης, στις τηλεφωνικές δεν παρατηρήσαμε διαφορές σχετικά με την ποιότητα των δεδομένων μας ούτε με τη χρονική διάρκεια, που παρέμειναν, όπως οι υπόλοιπες, μακρές σε διάρκεια (τουλάχιστον μιάμιση ώρα η κάθε μία) (Bryman, 2017, σ.520,528-9).

Συνολικά, οι δεκατρείς συνεντεύξεις ξεπέρασαν τις 22 ώρες σε διάρκεια. επιλέχθηκε να γίνει ολοκληρωτική απομαγνητοφώνηση και με λεπτομέρεια, ώστε να έχουμε πλήρη εποπτεία του υλικού. Όλες οι συνεντεύξεις αφορούσαν θέματα που οι συνεντευξιαζόμενοι συνάντησαν, έζησαν, εργάστηκαν, στον ιστορικό χρόνο. Ως εκ τούτου, οι συνεντεύξεις συχνά είχαν ένα χαρακτήρα βιογραφίας, σίγουρα εξιστόρησης προσωπικών γεγονότων, που, κάποιες φορές, συνδυάστηκε και με προσωπικά τεκμήρια (επιστολές, φωτογραφίες). Η έμφαση, όμως, παρέμεινε όχι στο άτομο και στη ζωή του αλλά στα συγκεκριμένα γεγονότα του παρελθόντος, που αφορούσαν τη σχέση των συνεντευξιαζόμενων με τον ελληνικό κινηματογράφο (Bryman, 2017, σ.530-2).

<sup>100</sup> Οι τέσσερις τηλεφωνικές συνεντεύξεις ήταν των: Θανάση Αρβανίτη, Νίκου Καβουκίδη, Ζήνου Παναγιωτίδη, Γιώργου Πανουσόπουλου.

Ο ιστορικός χρόνος του θέματος της διατριβής (1942-1990) είχε και ένα άλλο πρόσωπο. Υπήρχε (και υπάρχει φυσικά) μεγάλη δυσκολία εύρεσης πηγών δεδομένων, είτε αρχειακών είτε προσώπων να μιλήσουν για εκείνη την εποχή. Αρκετοί σημαντικοί άνθρωποι που ενεπλάκησαν στην παραγωγική διαδικασία του ελληνικού κινηματογράφου εκείνης της περιόδου δεν είναι πλέον στη ζωή και, όσοι είναι, είναι αρκετά μεγάλης ηλικίας. Αυτό είχε διπλή σημασία για την έρευνά μας. Δεν είναι εύκολα προσβάσιμοι οι ζώντες, ενώ άλλοι, αρκετοί, ενθουσιάζονται να μιλήσουν για τη δουλειά τους. Όσοι επέλεξαν να δώσουν συνέντευξη είχαν αυτή τη διάθεση προσφοράς, κάτι που προσωπικά εκτιμήθηκε ιδιαίτερα και τους ευχαριστώ. Παρ' όλα αυτά, υπήρξαν περιπτώσεις ανθρώπων που προσεγγίστηκαν και δεν ανταποκρίθηκαν, ενώ κάποιοι, λόγω μεγάλης ηλικίας (και, κατά συνέπεια, προσωπικής κούρασης) δεν κατάφεραν, παρά την επιμονή μας, να δώσουν συνέντευξη, ώσπου τελικά έφυγαν από τη ζωή (Δήμος Θεός).

Η επιλογή των προσώπων, λοιπόν, έχει να κάνει με την προσέγγιση του θέματος σε συνδυασμό με τη διαθεσιμότητα των επιλογών. Προσεγγίστηκαν σημαντικοί άνθρωποι της περιόδου (1942-1990): ο Παντελής Βούλγαρης υπήρξε πολυβραβευμένος σκηνοθέτης (σεναριογράφος και παραγωγός σε κάποιες ταινίες του) που ξεκίνησε να εργάζεται από την περίοδο του ΠΕΚ στη Φίνος Φιλμ πριν στραφεί αποκλειστικά στη σκηνοθεσία και γίνει εμβληματική μορφή του ΝΕΚ. Γνωρίζει άριστα την παραγωγική διαδικασία και στις δύο διακριτές περιόδους (Γιαννακάκης, 2007, σ.23-9· Κολώνιας, 2002, σ.70-100). Παρόμοια, πίσω από τις κάμερες, ο Γιώργος Πανουσόπουλος, (διευθυντής φωτογραφίας, σκηνοθέτης, παραγωγός, διαφημιστής) ξεκινά στον ΠΕΚ, ενώ είναι από τους πρώτους που συνεργάζονται με κινηματογραφιστές του ΝΕΚ (*Κιέριον*, 1967, Δήμος Θεός), πριν περάσει στη σκηνοθεσία και την παραγωγή των ταινιών του (Κερκινός, 2005, σ.8-10). Ο Θανάσης Αρβανίτης<sup>101</sup>, πολυβραβευμένος μηχανικός ήχου, εργάστηκε για χρόνια στη Φίνος Φιλμ, πριν συστήσει δικό του εργαστήριο και εργαστεί σε πολλές και σημαντικές ταινίες του ΝΕΚ, πολλές από αυτές του Αγγελόπουλου (*Θίασος*, 1975, κ.ά.), του Βούλγαρη (*Ακροπόλ*, 1991, κ.ά.), ενώ συνδικαλίστηκε για πολλά χρόνια σε εξέχουσες θέσεις (Αρχιμανδρίτης, 2013, σ.104-6· Καμβασινού, 2005, σ.328-9· Πουλάκης, 2007, σ.242· Σολδάτος, 2002, σ.255).

<sup>101</sup> Ο Θανάσης Αρβανίτης είναι αδελφός του σημαντικού διευθυντή φωτογραφίας Γιώργου Αρβανίτη, σημερινού προέδρου του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και μόνιμου συνεργάτη στο παρελθόν του Αγγελόπουλου στη Δ/ση Φωτογραφίας (Μητροπούλου, 1980, σ.282-310· Horton, 1997α, σ.7· Horton, 1997β, σ.2).



Επίσης, ο Νίκος Περράκης, βραβευμένος σκηνοθέτης που δραστηριοποιείται ως τις μέρες μας, αρχικά φημισμένος τη δεκαετία του '80 με ταινίες, στις οποίες εμφανίζεται και ως συμπαραγωγός. Παράλληλα, σκηνογράφος, διευθυντής παραγωγής σε ταινίες άλλων, πολλές στο εξωτερικό, αναλύει σημαντικά τον χώρο τη δεκαετία του '80 (Κερκινός, 2005, σ.70,152,165). Ακόμα, ο Θανάσης Ρεντζής συνδυάζει τον άνθρωπο που συνδικαλίστηκε με επιτυχία για χρόνια (πρόεδρος της Εταιρίας Ελλήνων Σκηνοθετών κ.ά.) και εργάστηκε σε καίριες θεσμικές θέσεις (διευθυντής στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, διευθυντής προγράμματος στην ΕΡΤ), ενώ υπήρξε και σκηνοθέτης-παραγωγός της περιόδου ΝΕΚ, πρωτοποριακών πειραματικών ταινιών, ενίοτε βραβευμένων (*Ηλεκτρικός Άγγελος*, 1981). Επιπλέον, διατήρησε για αρκετά χρόνια πρωτοποριακό περιοδικό γύρω από τον κινηματογράφο (*Φιλμ* 1974-1985, 29 τεύχη) (Vassiliou, 2015, σ.127-8· Μίγδου, 2019).

Επίσης, ο Αντώνης Καρατζόπουλος, ένας εκ των ιδρυτών της Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, της εταιρείας που, μαζί με τη Φίνος Φιλμ και τη Τζέιμς Πάρις, έβγαζαν τη δεκαετία 1965-75 τον κύριο όγκο της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής (Σωτηροπούλου, 1989, σ.83-4), την οποία διοικεί έως τις μέρες μας. Από το 1956 στον κινηματογραφικό χώρο, αρχικά ως οπερατέρ, αργότερα ως μοντέρ, παραγωγός και διανομέας, ο Καρατζόπουλος είναι σημαντική πηγή δεδομένων για το σύνολο του ελληνικού κινηματογράφου και σπάνια δίνει συνεντεύξεις (Κεχαγιάς, 1996, σ.10). Ακόμα, ο Νίκος Καβουκίδης, επίσης κινηματογραφιστής, που ξεκινά το 1955 στη Φίνος Φιλμ, «μικρός για όλες τις δουλειές», γιος του συνεργάτη του Φίνου, Γιώργου Καβουκίδη και συμπαραγωγού της πρώτης ταινίας της Φίνος Φιλμ, *Η Φωνή της Καρδιάς* (1942, Ιωαννόπουλος) (Λαζαρίδης, 1999, σ.193· Σολδάτος, 2004α, σ.147,150). Εξελίχθηκε σε έναν από τους σημαντικότερους διευθυντές φωτογραφίας τόσο στον αποκαλούμενο ΠΕΚ όσο και στον ΝΕΚ. Παράλληλα, σκηνοθέτησε και παρήγαγε ντοκιμαντέρ, αλλά υπήρξε χρηματοδότης και παραγωγών του ΝΕΚ (Ζέρβας, 2003, σ.185· Καβουκίδης, 2000, σ.52· Κούνδουρος, 1998, σ.352-4· Μητροπούλου, 1980, σ.311· Σολδάτος, 2004β, σ.265,349· Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.330).

Ο Όμηρος Ευστρατιάδης είναι σκηνοθέτης πάνω από 100 ταινιών του ελληνικού κινηματογράφου, ξεκινώντας στον χώρο από το 1955 σε όλα τα πιθανά πόστα ενός συνεργείου. Ασχολείται, εν τέλει, με τη σκηνοθεσία μόνο του εμπορικού κινηματογράφου διαχρονικά στον χώρο (ενεργός έως τις μέρες μας), εμπλεκόμενος και με τη βιντεοπαραγωγή και την τηλεόραση (Λαζαρίδης, 1999, σ.441· Σολδάτος,

2004β, σ.17-8,245-6). Ο Γιώργος Σγουράκης ήταν αποκλειστικά παραγωγός ελληνικού ντοκιμαντέρ για την τηλεόραση (*Μονόγραμμα* κ.ά.), ενώ διακρίθηκε και για τη συνδικαλιστική του δράση, ως πρόεδρος συχνά του Συνδέσμου Παραγωγών (ΣΕΠΚΤΒ&Π - Σύνδεσμος Ελλήνων Παραγωγών Κινηματογράφου-Τηλεόρασης-Βίντεο & Πολυμέσων) κ.ά. (Μήτση, 2012, σ.8· Ζαχαράτου, 2017). Η Μυρτώ Κονιτσιώτη εργάζεται χρόνια στον ελληνικό κινηματογράφο, είναι ανιψιά του Κλέαρχου Κονιτσιώτη, του «*πρίγκιπα*» του ΠΕΚ, όπως συχνά τον αποκαλούσαν (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.232-3). Διαχειρίζεται το αρχείο της εταιρείας του Κλέαρχου Κονιτσιώτη, μέρος του οποίου μας παραχώρησε ευγενικά, ενώ ο πατέρας της, Αμιλίου, υπήρξε διευθυντής παραγωγής ταινιών κυρίως στο ΝΕΚ, όπως του Αγγελόπουλου (Στάθη, 2000, σ.283,292,301), κι έτσι πρόσφερε χρήσιμες πληροφορίες τόσο για τον πατέρα όσο και το θείο της.

Τέλος, στον χώρο της διανομής, πέραν του Καρατζόπουλου, προσεγγίσθηκαν οι Ζήνος Παναγιωτίδης, που δραστηριοποιείται από τις αρχές της δεκαετίας του '70 στον χώρο (Κουάνης, 2001, σ.87· Σολδάτος, 2002, σ.122,163) και οι Γιώργος και Αλέξανδρος Σπέντζος, που με τη Σπέντζος Φιλμ είναι στον χώρο των αιθουσαρχών και της διανομής από τη δεκαετία του '60 και εξής. Ειδικότερα, ο Γιώργος Σπέντζος μας μεταφέρει και τα προσωπικά του βιώματα και αναμνήσεις στην αρχή της εταιρείας, ως εταιρείας παραγωγής τη δεκαετία του '40 με ιδρυτή τον πατέρα του Χρήστο Σπέντζο (Λαζαρίδης, 1999, σ.45-6,240). Ο συνδυασμός των παραπάνω προσώπων δημιουργούν ένα πλέγμα που αφορά την περίοδο που εξετάζουμε (1942-1990) την παραγωγή, τη διανομή και την εκμετάλλευση στον ελληνικό κινηματογραφικό χώρο.

Ανατρέχοντας ο συνεντευξιαζόμενος στο παρελθόν και μιλώντας για γεγονότα που έχουν συμβεί τριάντα, σαράντα, πενήντα, ακόμα και εξήντα χρόνια πριν, είναι, φυσικά, σχεδόν αδύνατον να θυμάται πολλές λεπτομέρειες. Παρ' όλα αυτά, ήταν εντυπωσιακή η μνήμη ορισμένων. Οι συνεντεύξεις, λοιπόν, φέρουν περιορισμένο εύρος λεπτομερειών σε κάποιες περιπτώσεις, αλλά σχηματίζουν με σαφήνεια και σημαντικές επισημάνσεις το γενικό πλαίσιο, άλλοτε όμως (εντυπωσιακά) και στη λεπτομέρειά του. Όπως και να 'χει, παραμένουν σημαντικός ερευνητικός πλούτος.

Στις περισσότερες περιπτώσεις ανάλυσης δεδομένων μία συνήθης πρακτική είναι η *κωδικοποίηση* και εφαρμόζεται και στις περιπτώσεις ποιοτικών συνεντεύξεων (Bryman, 2017, σ.629-30). Η *κωδικοποίηση* στόχο έχει να επιτρέψει τη δημιουργία

ενός συστήματος ανάκτησης δεδομένων και την αντίστοιχη ταξινόμηση, κατηγοριοποίησή τους. Έτσι, μπορούμε εύκολα να ανατρέξουμε σε αυτές τις σημειώσεις κατά τη συγγραφή της έρευνας. Μία απλή και πρώτη μορφής καταλογογράφηση των σημειώσεων είναι η θεματική, κάτι που θα κάνει και την ανάκτηση ευκολότερη. Παρ' όλα αυτά, η κωδικοποίηση εμπεριέχει και μία σημαντικότερη λειτουργία ανάλυσης δεδομένων, που είναι και η ανακάλυψη μοτίβων μεταξύ των δεδομένων. Τα μοτίβα έτσι παραπέμπουν και στη θεωρητική κατανόηση του ερευνητικού εγχειρήματος. Η *κωδικοποίηση*, έτσι, μαζί με τον συσχετισμό εννοιών είναι διαδικασία περισσότερο εκλεπτυσμένη από απλή θεματική ανάλυση. Η οργανωτική αρχή της κωδικοποίησης δεδομένων στις ποιοτικές αναλύσεις είναι η *έννοια*. Οι σχετικές αναφορές με βάση τις έννοιες μπορεί να είναι μακροσκελείς ή ακόμα και σύντομες. Στην ποιοτική ανάλυση δεν είναι στόχος η τυποποίηση των δεδομένων αλλά η εννοιολογική ταξινόμηση (Babbie, 2011, σ.621-22).

Κατά κανόνα, στην κωδικοποίηση του υλικού στις απομαγνητοφωνήσεις κρατιούνται σημειώσεις στο περιθώριο, οι οποίες σταδιακά μετατρέπονται σε κωδικούς. Έτσι, τμήματα των συνεντεύξεων εμφανίζονται με συγκεκριμένα ονόματα ή ετικέτες. Οι κωδικοί, όμως, δεν πρέπει να θεωρούνται μόνο ως μέσο για την κατάτμηση των δεδομένων μας. Στην ουσία, μπορούμε μέσω των κωδικών να χαρτογραφήσουμε τις πιο γενικές ιδιότητες των εννοιών που διαμορφώνονται (Bryman, 2017, σ.631-2). Ο ερευνητής τοποθετεί τα δεδομένα του σε ομοιόμορφο σύνολο κατηγοριών με ένα συστηματικό και συνεπή τρόπο (Mason, 2011, σ.201).

Ένα ερώτημα που προκύπτει είναι από που αντλεί κανείς τις κατηγορίες του για τα δεδομένα του. Αυτό σχετίζεται με το αν η μεθοδολογική μας προσέγγιση σχεδιάστηκε, για να «ελέγξει» ήδη διαμορφωμένες ιδέες και υποθέσεις ή, αντίθετα, να παράγει τέτοιες ιδέες, προτάσεις, θεωρίες μέσα από τα ερευνητικά μας δεδομένα. Στην περίπτωσή μας, οι κατηγορίες βασίζονται σε κάποιον θεμελιωμένο τρόπο με βάση κάποια εξελισσόμενη θεωρία που δίνουν στα δεδομένα τους (π.χ. *φορντισμός*). Οι κατηγορίες, λοιπόν, των δεδομένων μας οφείλουν να σχετίζονται με τα ερευνητικά μας ερωτήματα, να διασταυρώνονται με αυτά (Mason, 2011, σ.217-20). Προέκυψαν συστηματικά γενικότερες κατηγοριοποιήσεις, που σχετίζονται άμεσα με το θεωρητικό μας πλαίσιο, όπως: τυποποίηση, διανομή-εκμετάλλευση, σταρ σύστημα, κόστος παραγωγών, τεχνολογικός εξοπλισμός, λογοκρισία κ.ά..

Η επιλογή της συνέντευξης ως μεθόδου προσέγγισης ενός εξεταζομένου αντικειμένου είναι μία επιλογή ποιοτικής κοινωνικής έρευνας, σύνθετης ερευνητικής

διαδικασίας, που απαιτεί και τη σχέση του κοινωνικού επιστήμονα με το συνεντευξιζόμενο. Ο ερωτώμενος έχει έτσι τη δυνατότητα να είναι στο επίκεντρο της έρευνας, να αναπτύξει τις σκέψεις του, να αφηγηθεί «τα έργα και τις ημέρες του» (Καλφόπουλος, 2003, σ.18). Πρέπει να γνωρίζουμε ότι οι συνεντεύξεις και οι δηλώσεις των συντελεστών που εργάζονται στις κινηματογραφικές βιομηχανίες είναι υλικό πλούσιο για έρευνα και ανάλυση, πολιτισμικά αποκαλυπτικό υλικό. Όμως, δεν πρέπει να ξεχνάμε πως τέτοιες δηλώσεις και απαντήσεις από αυτούς τους εμπλεκόμενους στην κινηματογραφική βιομηχανία έχουν μία οπτική του προσωπικού βιώματος και οπτικής, και συχνά ωραιοποίησης. Έτσι, όπως είναι γενικότερα το τοπίο (ειδικά το σύγχρονο) στα μέσα μαζικής επικοινωνίας και ενημέρωσης, υπάρχουν μυστικά και εσωτερικές διαδικασίες, όπου οι εργαζόμενοι, για διάφορους προσωπικούς λόγους, δεν μπορούν να αποκαλύψουν. Πρέπει να τοποθετούμε αυτές τους τις τοποθετήσεις σ' ένα ευρύτερο πλαίσιο, οικονομικό, πολιτιστικό και της παράδοσης αυτής της βιομηχανίας (Caldwell, 2008, σ.14).

Συχνά, δηλαδή, οι ερωτώμενοι δεν λένε όσα θα ήθελε να μάθει ο ερευνητής. Ίσως δεν θέλουν και πολύ να μιλήσουν για θέματα που θεωρούν ότι είναι ασύνετο να μιλήσουν ή που φανερώνουν έλλειψη ευαισθησίας. Πολλές φορές ο ερευνητής δεν γνωρίζει αρκετά κάποια θέματα, λεπτομέρειες κάποιου ζητήματος, ώστε να ρωτήσει γι' αυτά. Άλλοτε, οι ερωτώμενοι δεν έχουν αρκετές πληροφορίες, για να μιλήσουν για κάποιο ζήτημα. Η «αντίσταση» ενός ερωτώμενου είναι ζήτημα που συμβαίνει συχνά και υπάρχουν διάφοροι τρόποι αντιμετώπισης. Όσον αφορά, όμως, τα θέματα που ο ερωτώμενος ή ο ερευνητής δεν γνωρίζουν καλά, είναι δύσκολο να αντιμετωπισθούν. Ο ερωτώμενος, δηλαδή, συχνά δεν έχει ιδέα τι πρέπει να αποκαλύψει ή δε θέλει να το κάνει, ενώ ο ερευνητής, παράλληλα, αγνοεί για πιο σημαντικό θέμα ο ερωτώμενος κρύπτεται ή υπολείπεται. Πολλά πράγματα στην καθημερινότητα ενός ανθρώπου, ιδιαίτερα την εργασιακή, είναι απαρατήρητα, περνούν ανεπαίσθητα, ώστε δύσκολα τα σχολιάζουν στον ερευνητή. Ίσως δεν συνειδητοποιούν συχνά τη σημαντικότητα λεπτομερειών και δεν αναφέρουν πράγματα που οι ίδιοι θεωρούν ασήμαντα, για έναν ερευνητή όμως σημαντικά, ειδικά, όταν θέλει να προσδιορίσει την *κουλτούρα της παραγωγής*. Υπάρχουν, όμως, και γεγονότα που, ίσως, δεν μπορούν να εκφράσουν, έχουν ασαφή αισθήματα γι' αυτά. Κάποια θέματα που θίγονται παρουσιάζουν κενά, επειδή ο ερωτώμενος αποφεύγει να απαντήσει, ειδικά προσωπικού περιεχομένου, πολιτικών αποχρώσεων ή προσωπικών σχέσεων, που μπορούν να διαταραχθούν ή να αποκαλυφθούν, ακόμα κι αν έχουν περάσει αρκετά χρόνια. Ο ερευνητής, έτσι, δεν θα

γνωρίσει και ερευνητικές περιοχές που θα προέκυπταν, ενδεχομένως, αν κατείχε όλες τις αποκαλυπτικές πληροφορίες (Becker & Geer, 2003, σ.166). Γι' αυτό πολλές φορές στις έρευνες που αφορούν την κουλτούρα μιας παραγωγής επιλέγεται η συμμετοχική παρατήρηση ως μέθοδος, διότι ο ερευνητής βιώνει και ερευνά την καθημερινότητα και τις δραστηριότητες των ανθρώπων. Σε εμάς αυτό ήταν αδύνατον λόγω του ιστορικού χαρακτήρα του ερευνητικού πεδίου.

Οι ερευνητές συχνά έχουν επίγνωση των παραπάνω προβλημάτων, αλλά χωρίς πάντα να καταφέρνουν να τα αντιμετωπίζουν με επιτυχία. Προσπαθούν μέσω των πορισμάτων του υλικού που έχουν συλλέξει να αντιμετωπίσουν τις δυσκολίες κάνοντας ουσιαστικά μία «*πεπαιδευμένη εικασία*», παραπομπή για όσα δεν λέγονται σε μία συνέντευξη. Οι εικασίες δεν είναι απαραίτητα άστοχες, όταν γίνονται, παραμένουν όμως εικασίες. Έτσι, συχνά οι ερευνητές αναζητούν υλικό με διάφορους τρόπους, για να καλύψουν τα κενά και να αποκαλυφθεί ή αναπτυχθεί ό,τι δεν λέγεται ή αποφεύχθηκε να ειπωθεί στις συνεντεύξεις. Με αυτό τον τρόπο, η πολυμεθοδολογική μας έρευνα αποκτά ιδιαίτερη χρησιμότητα. Όμως, ακόμα κι έτσι, ο ερευνητής ποτέ δεν μπορεί να ευαισθητοποιηθεί για ζητήματα που δεν έχει ακριβή γνώση. Η συμμετοχική παρατήρηση δίνει τη δυνατότητα σε έναν ερευνητή να ξεπεράσει ακόμα και τέτοιες περιπτώσεις (Becker & Geer, 2003, σ.167-8).

Εμείς, χωρίς να έχουμε τη δυνατότητα της συμμετοχικής παρατήρησης – που φυσικά δεν αποτελεί πανάκεια, έχοντας αρκετά μειονεκτήματα (Becker & Geer, 2003, σ.165) – προσφεύγουμε συμπληρωματικά με τις συνεντεύξεις σε πρωτογενείς πηγές, αρχεία εταιρειών, προσωπικά αρχεία, βιογραφίες, αυτοβιογραφίες, συνεντεύξεις συντελεστών σε τηλεοπτικά δίκτυα, σε περιοδικά εποχής, σε δεκάδες βιβλία που προσέγγισαν την ελληνική κινηματογραφική παραγωγή με διάφορους τρόπους, ακαδημαϊκού ή ακόμα και δημοσιογραφικού χαρακτήρα, ελπίζοντας να καλύψουμε και τα κενά που διαχρονικά υπάρχουν γύρω από την ελληνική κινηματογραφική παραγωγή. Συνδυάζονται, έτσι, τα τεκμήρια κρατικής προέλευσης (π.χ. νόμοι, προεδρικά και νομοθετικά διατάγματα για το θεσμικό πλαίσιο του κινηματογράφου), ιδιωτικής προέλευσης (αρχεία εταιρειών, όπως π.χ. της Φίνος Φιλμ, της Τζέημς Πάρις, του Κλέαρχου Κονιτσιώτη κ.ά., αρχεία οργανισμών, όπως π.χ. αρχεία του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών, πρακτικά συνεδριάσεων κ.ά.), υλικό των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης (περιοδικά, τηλεοπτικά προγράμματα, εφημερίδες), αλλά και διαδικτυακά τεκμήρια (επίσημοι ιστότοποι, π.χ. εταιρειών, Φίνος Φιλμ, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου κ.ά.) (Bryman, 2017, σ.597-602).

Η ανάλυση πηγών γραπτών τεκμηρίων (επιστολές, ισολογισμοί εταιρειών, προϋπολογισμοί, βιβλία, εγχειρίδια, πρακτικά συνελεύσεων, περιοδικά, εφημερίδες, πρόχειρες σημειώσεις κ.ά.) και οπτικού υλικού (π.χ. συνεντεύξεις παλαιών τηλεοπτικών εκπομπών κ.ά.) αποτελούν κύρια μέθοδο στις κοινωνικές έρευνες. Η καταφυγή στο αρχειακό υλικό είναι μία λύση για τον ιστορικό χρόνο του θέματος της διατριβής. Οι ζώσες μαρτυρίες έχουν κατά πολύ εκλείψει. Το γραπτό ή οπτικό υλικό μας δίνει πρόσβαση σε γεγονότα και διαδικασίες, στα οποία δεν μπορούμε αλλιώς να ανατρέξουμε. Ο συνδυασμός όμως των γραπτών, οπτικών τεκμηρίων με τις συνεντεύξεις είναι συνήθης. Και αυτό γίνεται είτε συμπληρωματικά είτε για λόγους επιβεβαίωσης. Τα γραπτά τεκμήρια μπορούν, λοιπόν, να επιβεβαιώσουν προφορικές μαρτυρίες είτε να δώσουν και μία εναλλακτική οπτική ή να εισάγουν νέα ερευνητικά ερωτήματα (Mason, 2011, σ.130-5). Πιο συγκεκριμένα τα τεκμήριά μας αντλούνται:

## Πίνακας 2. Τεκμήρια αρχείων

Πηγή	Είδος
Φίνος Φιλμ	Μέρος του αρχείου (ό,τι έχει απομείνει: συμφωνητικά κ.ά.)
Κλέαρχος Κονιτσιώτης	Μέρος του αρχείου (συμφωνητικά κ.ά.)
Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο του Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τράπεζας (Ε.Λ.Ι.Α)	Μέρος του αρχείου των: Τζέημς Πάρις, Γιώργου Σταμπουλόπουλου, Τώνιας Μαρκετάκη, Νίκου Περράκη, Νίκου Ευθυμίου, Γιώργου Σαρρή – Athena Film Productions.
Ένωση Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου και Τηλεόρασης – Οπτικοακουστικού Τομέα (ΕΤΕΚΤ-ΟΤ)	Μέρος του αρχείου (επιστολές, συλλογικές συμβάσεις κ.ά., αρχεία που σχετίζονται με τον κινηματογράφο).
Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών (ΣΕΗ)	Το μεγαλύτερο μέρος του αρχείου (επιστολές, πρακτικά συνεδριάσεων, συμβόλαια, αρχεία σχετικά με τον κινηματογράφο).
Συνδέσμος Παραγωγών Κινηματογράφου, Τηλεόρασης, Βίντεο και Πολυμέσων (ΣΕΠΚΤΒ&Π) και Σωματείο Παραγωγών Ελληνικής Τηλεόρασης (ΣΠΕΤ, μετέπειτα ΣΑΠΟΕ-Σύνδεσμος Ανεξάρτητων Παραγωγών Οπτικοακουστικών Έργων)	Καταστατικά ιδρύσεως.
Ταινιοθήκη της Ελλάδος	Μέρος του αρχείου (σενάρια, άδειες προβολής, περιοδικά εποχής όπως <i>Τα Θεάματα</i> κ.ά.).
Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας (ΑΣΚΙ)	Αρχείο σωματείων, όπως της ΕΤΕΚ προ της δικτατορίας κ.ά.

Στο σύνολό τους τα παραπάνω τεκμήρια φτάνουν τις μερικές εκατοντάδες σε έντυπη μορφή και ξεπερνούν τις 42.000 φωτογραφίες σε ψηφιακή μορφή.

Πρέπει να έχουμε υπόψη μας κατά την ερμηνεία των όποιων από τα παραπάνω τεκμήρια (οργανισμών, εταιρειών κ.ά.) ότι δεν καταγράφουν πλήρως μία κοινωνική πραγματικότητα, αποτελούν ένα παράθυρο προς αυτήν την κατεύθυνση και πρέπει να σημειώσουμε ότι είναι μέρος τεκμηρίων ενός οργανισμού ή εταιρείας. Δεν έχουμε στα χέρια μας, π.χ. όλο το αρχείο της Φίνος Φιλμ (δεν υπάρχει και όλο), ως εκ τούτου είναι μέρος ενός πλαισίου<sup>102</sup>. Επίσης, σε επίσημα έγγραφα, π.χ. πρακτικά συνεδριάσεων, ενδεχομένως διαφωνίες να αποσιωπούνται. Πρέπει, λοιπόν, να έχουμε – και έχουμε – υπόψη μας ότι τα τεκμήρια που συλλέξαμε παραμένουν ένα μέρος μίας πραγματικότητας και συντάχθηκαν για ένα συγκεκριμένο σκοπό, όχι απλώς να αναπαραστήσουν την πραγματικότητα. Γι' αυτό και δεν αρκούν μόνο τα τεκμήρια ως πηγές δεδομένων, αλλά επιλέγονται και οι συνεντεύξεις, ώστε να συμπληρωθεί η εικόνα του ελληνικού κινηματογράφου. Όπως και να 'χει, η ερμηνεία των τεκμηρίων επιλέγεται να γίνει μέσω της ποιοτικής ανάλυσης περιεχομένου (Bryman, 2017, σ.606-11· Babbie, 2011, σ.517).

Η επιλογή των τεκμηρίων και η σαφήνεια απαιτεί μία αξιολόγηση και ως προς το είδος των τεκμηρίων που επιλέγονται αλλά και ως προς την αυθεντικότητα των πηγών. Ο αρχειακός όγκος είναι αρκετά μεγάλος και η εργασία διάκρισής του εντατική. Η ποιοτική ανάλυση των κειμένων απαιτεί το μεσολαβητικό διάλογο ανάμεσα στον ερευνητή και τον παραγωγό του εκάστοτε τεκμηρίου, συλλαμβάνοντας το πλαίσιο που αναπαράχθηκε το όποιο υλικό. Το γραπτό-οπτικό αρχειακό υλικό, όπως και οι συνεντεύξεις, αναλύονται, ενίοτε, με την *κυριολεκτική* τους σημασία, την *ερμηνευτική* ή την *αναστοχαστική* τους έννοια. Η κυριολεκτική ανάγνωση προσδιορίζεται από την κυριολεκτική ουσία του κειμένου ή του διαλόγου. Με την ερμηνευτική έννοια εννοούμε την ανάγνωση του νοήματος των τεκμηρίων ή των διαλόγων των συνεντεύξεων, ως συμπέρασμα των συμφραζομένων. Τέλος, η αναστοχαστική έννοια αφορά και τον δικό μας ρόλο και ως διάδραση στις συνεντεύξεις και ως προς τι τελικά επιλέγουμε να αντλήσουμε από τις πηγές τεκμηρίων ή των συνεντεύξεων. Η ανάλυση των κειμένων δεν είναι ευκολότερη της

<sup>102</sup> Πρέπει εδώ να τονίσουμε ότι το αρχειακό υλικό (εταιρειών ή μεμονωμένων προσώπων) που αφορά τον ελληνικό κινηματογράφο είναι ελάχιστα διαθέσιμο. Είτε έχει καταστραφεί στο σύνολό του (όπως στην περίπτωση της Σπέντζος Φιλμ στην πυρκαγιά της αίθουσας *Ιντεάλ* το 1989) είτε δεν είναι προσβάσιμο, λόγω αδιευκρίνιστων πληροφοριών περί κληρονομιάς αρχείων. Δεν υπάρχει πλήρης εικόνα του ποιος έχει και τι, ενώ και οργανισμοί όπως η Ταινιοθήκη της Ελλάδος, διαθέτουν ελάχιστα αρχεία. Πιθανόν, λοιπόν, να υπάρχουν αρχεία σε ιδιώτες, που εμείς δεν μπορούσαμε να βρούμε. Παρ' όλα αυτά, τα αρχεία που βρήκαμε θεωρούμε ότι είναι σημαντικό υποστηρικτικό πρωτογενές υλικό, που κάλυψε επαρκώς τη θεωρητική δειγματοληψία, για να απαντηθούν τα ερευνητικά μας ερωτήματα (Bryman, 2017, σ.462-75).

ανάλυσης οπτικού υλικού ή των συνεντεύξεων, όλα χρειάζονται και απαιτούν έναν κριτικό στοχασμό (Mason, 2011, σ.136-41,101-3).

Αντίστοιχα, ακολουθώντας παρόμοιο μεθοδολογικό πλάνο με εκείνο της Lindenberg (2013), ερευνώντας την *κουλτούρα της παραγωγής* στην παραγωγή ταινίας του Alain Resnais στον ιστορικό χρόνο, η μέθοδος και οι πηγές για την ιστορία της κινηματογραφίας, που την ενδιέφερε, υπήρξε προβληματική και πολλαπλή: συγκέντρωση των απόψεων του συνεργείου για τα σκηνικά, τη μουσική, την αίθουσα επεξεργασίας της ταινίας και ανάλυση αρχείων: συμβόλαια, προϋπολογισμούς, διάφορα στάδια ανάπτυξης του σεναρίου, αλληλογραφία, λογαριασμούς, παραγγελίες εξοπλισμού, σημειώσεις εποπτών σεναρίων, φύλλα εργαστηρίου ταινιών, φωτογραφίες της παραγωγής (Lindenberg, 2013, σ.73).

Όσον αφορά γενικότερα την έρευνα στην *κουλτούρα της παραγωγής* των ΜΜΕ στο σύγχρονο τοπίο οι μεθοδολογίες προσέγγισης λειτουργούν μεταξύ εθνογραφίας, συνεντεύξεων με επαγγελματίες, παρατήρηση ιστοσελίδων, παρατήρησης της τεχνικής και της πρακτικής της παραγωγής, ενσωματωμένη με ανάλυση κειμένων και της *κουλτούρας της βιομηχανίας (παραγωγής)*. Έχει σημασία, όμως, να τονισθεί πως οι πρόσφατες μελέτες της «*κουλτούρας της παραγωγής*» είναι σημαντικό να δημιουργήσουν χώρο για τους παραγωγούς να «*μιλήσουν για τον εαυτό τους*» (μέσω συνεντεύξεων ή έντυπων κειμένων) και να ενσωματωθούν πιο «*εμπειρικές*» μορφές έρευνας πεδίου και να διατηρηθεί ο αναστοχασμός και μια κριτική απόσταση στην ανάλυση (Caldwell, 2006, σ.118-20).

Φαίνεται πως ένας τρόπος, για να καταφέρουμε να στοιχειοθετήσουμε αυτές τις έρευνες, είναι να βρεθεί τρόπος πρόσβασης στη βιομηχανία *παραγωγής κουλτούρας*. Ένας τρόπος εισαγωγής στη βιομηχανία είναι μέσω των παραγωγών, που αναπόφευκτα εμπεριέχει και πληροφόρηση από πάνω προς τα κάτω. Όμως, σε πολλές περιπτώσεις, οι «*κάτω από τη γραμμή*» παραγωγικές διαδικασίες, οι επαγγελματικές ενώσεις, τα παρεπόμενα στους χώρους εργασίας στη διάρκεια της παραγωγής, μας δίνουν μια καλύτερη ή, τουλάχιστον, μια διαφορετική κατανόηση στο «*πολύπλοκο ιστό*» της «*παραγωγής κουλτούρας*» (production culture). Ένας δεύτερος τρόπος είναι να εξεταστούν άλλες μορφές και τρόποι, έξω από μια καθοδηγούμενη συνέντευξη: τα αντικείμενα των επαγγελματιών, η τεχνολογία, η χωρική χρήση, οι επαγγελματικές πρακτικές, το σύστημα σχεδιασμού των στούντιο και η οργάνωση του χώρου εργασίας (Caldwell, 2006, σ.118-20). Ο συνδυασμός συνεντεύξεων και γραπτών-



οπτικών τεκμηρίων, αρχειακού υλικού ή οτιδήποτε συμπλήρωνε ή προσέθετε δεδομένα που επιλέξαμε και αναλύσαμε πρωτότερα είχε και αυτόν τον στόχο.

Η δομή της διατριβής ακολουθεί γενικότερες κατηγοριοποιήσεις προσπαθώντας να απαντήσει εμπεριστατωμένα και να εντοπίσει τις παραγωγικές και πολιτισμικές μεταβολές που συντελούνται την περίοδο 1942-1990 στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή. Επιλέξαμε η δομή της διατριβής να εμπεριέχει γενικές κατηγοριοποιήσεις, όπως προκύπτουν από τις θεωρητικές μας προσεγγίσεις: Θεσμικό πλαίσιο, Ιδιοκτησία, Απασχόληση, Οργάνωση Παραγωγής, Διανομή-εκμετάλλευση. Όλες οι εταιρείες παραγωγής ή οι ανεξάρτητοι παραγωγοί-σκηνοθέτες θα αναλυθούν και χαρτογραφηθούν στις γενικότερες αυτές κατηγορίες, ελπίζοντας, κατά αυτόν τον τρόπο, να παρουσιαστεί καλύτερα και ευρύτερα όλη η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή, χωρίς να μένουμε στις περιπτώσεις. Όπως, ήδη, αναλύσαμε (κεφ. 1.4), το θεσμικό πλαίσιο (που αναλύεται εκτενώς με τους επίσημους δρώντες, όπως το κράτος, σωματεία, Φεστιβάλ και ανεπίσημους δρώντες, όπως τα περιοδικά και οι κριτικοί) είναι καθοριστικό για την οικονομική και αισθητική απόδοση ενός πολιτισμικού προϊόντος (Peterson & Anand, 2004, σ.315,322· Ryan, 2007, σ.223-4· Becker, 2008, σ.4-13,73,107· Peterson, 1982, σ.144-5· Stahl, 2009, σ.54-67).

Οι κυβερνητικές ρυθμίσεις διαμορφώνουν τις οικονομικές και αισθητικές συνθήκες μέσα στις οποίες αναπτύσσεται η λαϊκή/εμπορική κουλτούρα (Peterson, 1982, σ.144), μέσω νόμων, κανονισμών, φορολογικών πολιτικών, εκπαίδευσης για την κατασκευή, εμπορία και διανομή του, αλλά και η υποστήριξη από ανεπίσημους δρώντες, διαμεσολαβητές (εμπόρους, συλλέκτες, κριτικούς) (Becker, 2008, σ.4-13,107-120,131-2,172-91). Γι' αυτό επιλέξαμε να βρίσκεται στην αρχή των εμπειρικών κεφαλαίων της διατριβής που ακολουθεί. Το θεσμικό πλαίσιο θα καθορίσει και την ευρύτερη θεσμική αντίληψη γύρω από το φαινόμενο κινηματογράφος στον ελληνικό χώρο, που στέκεται αυστηρά στα εθνικά του σύνορα, αδυνατώντας να παίξει έναν ευρύτερο, έστω ευρωπαϊκό, ρόλο, εκτός εξαιρέσεων (Αγγελόπουλος, Κακογιάννης, πιο πρόσφατα Λάνθιμος), όπως και το σύνολο των μικρών εθνικών ευρωπαϊκών κινηματογραφιών (Vincendeau, 1998, σ.441-7).

## 4. Το Θεσμικό πλαίσιο

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα αναλυθεί το θεσμικό πλαίσιο της ελληνικής κινηματογραφίας μέσα από τους επίσημους (κράτος, φεστιβάλ, σωματεία, ΕΚΚ, κινηματογραφικές λέσχες και σχολές, ταινιοθήκη) και ανεπίσημους (περιοδικά-κριτικοί) δρώντες. Μέσα από την ανάλυση των πολύπλοκων αυτών δικτύων και κατευθύνσεων, θα μας επιτραπεί να αναπτύξουμε την κινηματογραφική πολιτική, όπως διαμορφώνεται διαχρονικά, και τον τρόπο με τον οποίο διαμόρφωσε τις συνθήκες, για να αναπτυχθούν δομές και η κινηματογραφική κουλτούρα, σε τομείς όπως η παραγωγή, διανομή, εκμετάλλευση, εκπαίδευση. Θα μας επιτραπεί να ξεκαθαρίσουμε τον ρόλο της κρατικής ή μη υποστήριξης, σε διάφορες αναδυόμενες δομές, όπως το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, καθώς και τη σημασία της λογοκρισίας, της φορολογίας, του συνδικαλισμού, τη σχέση πολιτείας με τον εσωτερικό κινηματογραφικό κύκλο, όπως και την ευρύτερη θεσμική αντίληψη γύρω από τον κινηματογραφικό χώρο.

### 4.1. Η κρατική προπολεμική πολιτική περί κινηματογραφίας

Όπως, ήδη, αναλύσαμε εκτενώς, η γενικότερη κρατική πολιτισμική πολιτική (cultural policy) είναι μία δημόσια διαδικασία που επιδιώκει να διαμορφώσει την πολιτιστική δραστηριότητα (Cunningham, 2003, σ.14) και, πιο συγκεκριμένα, στον κινηματογραφικό χώρο, σε βασικούς τομείς, όπως η ανάπτυξη, παραγωγή, διανομή, εκμετάλλευση, προώθηση, εκπαίδευση, αίθουσες, αρχειοθέτηση κ.ά. (Mingant & Tirtaine, 2018, σ.5-6). Οι νόμοι και οι κυβερνητικές ρυθμίσεις διαμορφώνουν τις οικονομικές και αισθητικές συνθήκες μέσα στις οποίες αναπτύσσεται η λαϊκή/εμπορική κουλτούρα, όπως οι νόμοι περί πνευματικής ιδιοκτησίας που μετασχηματίζουν ολόκληρες κατηγορίες δημιουργικής δραστηριότητας σε περιουσιακά στοιχεία που μπορούν να αγοραστούν, να πωληθούν, να κλαπούν και να διεκδικηθούν σε δίκη, όπως και άλλα προϊόντα, ή νόμοι που αφορούν τη λογοκρισία περιορίζοντας τη δημιουργική έκφραση και τη μορφή των έργων. Οι νόμοι, λοιπόν, δεν είναι απαραίτητα ουδέτερης χροιάς, αλλά ένας πόρος που μπορεί να χρησιμοποιηθεί, για να κερδίσει και να εδραιώσει την εξουσία, διαμορφώνοντας, έτσι, τη φύση και το περιεχόμενο των λαϊκών/δημοφιλών τεχνών (Peterson, 1982, σ.144-5). Ελπίζοντας να αποσαφηνίσουμε τον τρόπο με τον οποίο η Ελλάδα διαμόρφωσε αυτές τις πολιτικές, οφείλουμε να σκιαγραφήσουμε από νωρίς

(προπολεμικά) τις πολιτικές που εφάρμοσε, καθώς, από την αρχή της δραστηριοποίησης του μέσου στην Ελλάδα τέθηκαν οι σχετικές βάσεις που επηρέασαν την ανάπτυξη της εθνικής κινηματογραφίας και την μεταπολεμική περίοδο. Είναι, λοιπόν, σημαντική η παρακολούθηση από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, όταν ο κινηματογράφος εισέρχεται στη ζωή της χώρας<sup>103</sup>, αρχικά, αρκετά ενοχλητικά για τον δημόσιο βίο (Θεοδοσίου, 2000, σ.176-8).

Η ελληνική πολιτεία θα δείξει αδιαφορία για το νέο μέσο, ενώ η συζήτηση πολλών διανοούμενων της εποχής για το σινεμά μαίνεται μεταξύ τέχνης ή μη τέχνης<sup>104</sup> (Κουάνης, 2001, σ.174). Οι πρώτες απόπειρες ρύθμισης του κινηματογράφου στρέφονται στη ρύθμιση του περιεχομένου, χωρίς αναπτυξιακή διάθεση (Θεοδοσίου, 2000, σ.194). Η λογοκριτική παρέμβαση του κράτους εμφανίζεται ήδη τη δεκαετία του 1910, και το 1916 ο εισαγγελέας κατάσχει την ταινία *Ανάθεμα του Ελευθερίου Βενιζέλου στο Πεντάγωνο* του Ζόζεφ Χεπ. Ο Χεπ εξορίζεται για δύο χρόνια στη Σκύρο και Ικαρία ως γερμανόφιλος και φιλοβασιλικός (Κουάνης, 2001, σ.170· Σολδάτος, 2010α, σ.14).

Στους νόμους που αφορούν τις τέχνες γενικότερα, όπως ο Νόμος 3483/1909 περί συγγραφικών δικαιωμάτων των θεατρικών έργων (ΦΕΚ Α' 296/16.12.1909) ή ο Νόμος 2387/1920 περί πνευματικής ιδιοκτησίας (ΦΕΚ Α' 148/3.7.1920), δεν εμπεριέχεται καμία αναφορά για τον κινηματογράφο. Ο πρώτος νόμος περί κινηματογράφου θα στοιχειοθετηθεί το 1925, επί κυβέρνησης Πάγκαλου, και θα εστιάζει στη λογοκρισία και τον έλεγχο του μέσου (ΝΔ της 21.9.1925/ΦΕΚ261, σ.1.715-7). Παράλληλα, το Σύνταγμα που υπογράφεται το 1927 θα προβλέψει για τον κινηματογράφο, και μόνο αυτόν, τις πρώτες μορφές της λογοκρισίας και προληπτικών μέσων ελέγχου. Στο άρθρο 16 του συντάγματος του 1927 αναφέρεται πως ο Τύπος είναι ελεύθερος και απαγορεύεται η λογοκρισία και κάθε άλλο προληπτικό μέτρο (εκτός αν προσβάλλονται η χριστιανική θρησκεία, δημόσια ήθη με ακατάλληλα και άσεμνα θεάματα), αλλά «εξαιρετικώς δια τους Κινηματογράφους δύνανται να ληφθούν προληπτικά μέτρα προς προστασίαν της νεότητος» (Σύνταγμα 1927, άρθρο 16, σ.2-3).

<sup>103</sup> Μόλις το 1910 αρχίζουν να χτίζονται κινηματογραφικές αίθουσες (Θεοδοσίου, 2000, σ.17,38-41), αλλά, ήδη, το 1924 ξεπερνούν σε εισιτήρια τα θέατρα. Έτσι, χτίζονται και αίθουσες που αγγίζουν τους 1.500 με 2.000 θεατές (Θεοδοσίου, 2000, σ.50-4).

<sup>104</sup> Για τον ρόλο του κινηματογράφου ως «Τέχνη» αντιδρούν αρκετοί διανοούμενοι στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, όπως, για παράδειγμα, ο Φώτος Πολίτης το Μάρτιο του 1917 στο περιοδικό *Πρόοδος*, που τον χαρακτηρίζει «αληθινή μάλιστα, πληγή αντικαλλιτεχνική, ελαφρόν θέαμα, όχι διάφορον του ιπποδρομίου, που αποξενώνει το πλήθος από τα συγκινήσεις της αληθινής τέχνης» (Κουάνης, 2001, σ.174).

Σε αυτόν τον πρώτο νόμο του 1925 για πρώτη φορά (και θα ακολουθηθεί αυτή η λογική για δεκαετίες) αναφέρεται πως την άδεια λειτουργίας των κινηματογραφικών αιθουσών τη χορηγεί υπό προϋποθέσεις η Αστυνομική Διεύθυνση (ΝΔ της 21.9.1925/ΦΕΚ261, άρθρα 1-3, σ.1.715-6), ενώ την άδεια κινηματογραφικής προβολής τη χορηγεί η Επιτροπή Προληπτικού Ελέγχου που συνίσταται από τη Διεύθυνση Αστυνομίας Πόλεων του Υπουργείου Εσωτερικών. Σε αυτό το πρώτο σχετικό Νομοθετικό Διάταγμα, όμως, δεν γίνεται καμία αναφορά και δεν προβλέπεται διάταξη που να οριοθετεί την παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών. Η Επιτροπή Προληπτικού Ελέγχου αποφασίζει μόνο για την προβολή ταινιών και, αν υπάρχει ανάγκη (προσβολή δημόσιων ηθών, προπαγάνδα κ.ά.), περικόπτει ολόκληρη την ταινία ή μέρος της (ΝΔ της 21.9.1925/ΦΕΚ261, άρθρο 4, σ.1.716).

Επιπλέον, γίνεται και πρώτη φορά αναφορά απαγόρευσης της εισόδου στους κινηματογράφους στα παιδιά κάτω των 12 ετών, εκτός εξαιρέσεων, όπως οι παιδικές ή σχολικές παραστάσεις, και πάλι, όμως, κατόπιν έγκρισης της Επιτροπής Προληπτικού Ελέγχου<sup>105</sup> (ΝΔ της 21.9.1925/ΦΕΚ261, άρθρο 5, σ.1.716). Είναι μία καθιερωμένη πρακτική για μία κυβέρνηση να επιβάλλει τη λογοκρισία για θέματα δημόσιας ηθικής. Εφόσον ορισμένα θέματα επηρεάζουν μαζικά τους ανθρώπους, ενδέχεται να προκαλέσουν και δημόσιες συγκρούσεις ή παρέκκλιση από την αποδεκτή ηθική ενός κράτους. Αυτός ο κίνδυνος συχνά θεωρείται ότι απειλεί περισσότερο τα παιδιά, τα οποία δεν έχουν ακόμη διαμορφωθεί πλήρως ηθικά και πιθανότατα παρασύρονται ευκολότερα<sup>106</sup> (Becker, 2008, σ.187-8).

Πέντε χρόνια αργότερα, με τον Νόμο 4767/24.5.1930 (ΦΕΚ Α' 184/28.5.1930) *περί κινηματογράφων*, δεν γίνεται και πάλι αναφορά στην παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών. Το «*κατάλληλο δι' ανηλικούς*» καθορίζεται πλέον στα 16 έτη και, για πρώτη φορά, ορίζεται τι είναι επιτρεπτό, για να χαρακτηριστεί κατάλληλη μια ταινία για ανηλικούς (αυτές που παρουσιάζουν έργα τέχνης, πόλεις, ιστορικές σκηνές, ήθη και έθιμα λαών κ.ά.)<sup>107</sup> (Ν 4767/1930, άρθρα 6 και 9, σ.1.613-4). Τέλος, θα επιβληθεί, για πρώτη φορά, η αναγκαστική προβολή των περιφημων *Επίκαιρων* στις κινηματογραφικές αίθουσες, δηλαδή πεντάλεπτων ταινιών

<sup>105</sup> Αυτό έφερε και τις αντιδράσεις κυρίως από τους ιδιοκτήτες κινηματογραφικών αιθουσών που φοβούνταν μεγάλη μείωση εσόδων (Θεοδοσίου, 2000, σ.194).

<sup>106</sup> Για παρόμοιους λόγους στις ΗΠΑ, στις αρχές της δεκαετίας του '20, το ίδρυμα Payne χρηματοδοτεί κοινωνιολογικές έρευνες επίδρασης του κινηματογραφικού μέσου στον θεατή και ειδικότερα στη νεολαία (Tudor, 2009, σ.326-7).

<sup>107</sup> Η αξιολόγηση αυτή έχει ατονήσει (δεν καταργήθηκε) μετά το Νομοθετικό Διάταγμα 1597/1986, που καταργεί τη λογοκρισία και τυπικά συνεχίζει να εφαρμόζεται (Κουάνης, 2001, σ.173).

ενημέρωσης (προπαγάνδας) που χορηγεί το Κράτος (Ν 4767/1930, άρθρο 8, σ.1.613). Αυτή η διάταξη ήταν στην περίοδο της Χούντας (1967-74) στην αποθέωσή της<sup>108</sup> (Θεοδοσίου, 2000, σ.196).

Ο Μεταξάς και η δικτατορία του, με μία αντι-κινηματογραφική πολιτική με ασφυκτική λογοκρισία, αύξηση δασμών και φόρων (Λαζαρίδης, 1999, σ.123-4), επανέρχεται με τον Αναγκαστικό Νόμο 445/20.1.1937 (ΦΕΚ Α' 22/25.1.1937) και αργότερα με τον ΑΝ 955/15.11.1937 (ΦΕΚ Α' 474/23.11.1937), όπου στοιχειοθετούν και εδραιώνουν τη λογοκρισία στον ελληνικό κινηματογράφο<sup>109</sup>. Το ηλικιακό όριο προσέλευσης ανηλίκων κατεβαίνει ξανά στα 14 έτη εξαιρώντας τις χαρακτηρισμένες «κατάλληλη δι' ανηλίκους» (Θεοδοσίου, 2000, σ.197· ΑΝ 445/1937, άρθρο 9, σ.137), χαρακτηρισμός που παρέμεινε για δεκαετίες πολύτιμο στοιχείο για την εμπορικότητα μιας ταινίας, διότι θα σήμαινε προέλευση εσόδων μέσω οικογενειακών εξόδων στους συνοικιακούς κινηματογράφους. Αυτός ο χαρακτηρισμός έγινε και αντικείμενο εκβιασμού από επιτήδειους υπαλλήλους του Υπουργείου Τύπου, ειδικά την περίοδο της δικτατορίας, δίνοντας άδειες για καταλληλότητα για ανηλίκους αντιθέτως από την κρίση της Επιτροπής Ελέγχου. Αυτό, βέβαια, έναντι αμοιβής (Λαζαρίδης, 2003, σ.62). Έτσι, το 1968 συνελήφθη ένας υπάλληλος του Υπουργείου Προεδρίας που χρηματιζόταν, για να εγκρίνει τα έργα ως κατάλληλα (Κουάνης, 2001, σ.173). Σύμφωνα με τον Αντώνη Καρατζόπουλο, ο υπάλληλος αυτός έπαιρνε «ταληράκια» (5.000δρχ.) από τον κάθε παραγωγό, κάθε φορά που μία ακατάλληλη ταινία

<sup>108</sup> Τα *Επίκαιρα*, με στόχο την προπαγάνδα της κυβερνητικής πολιτικής και της Μεταξικής Δικτατορίας (Λαμπρινός, 2013, σ.21), τριπλασιάζονται σε διάρκεια με τον Αναγκαστικό Νόμο 445/1937 επί Μεταξά. Η μη συμμόρφωση στην προβολή τους επιφέρει έως και δεκαπέντε ημέρες κλείσιμο της αίθουσας (ΑΝ 445/1937, άρθρο 8, σ.137). Με τη σύμπραξη γνωστών κινηματογραφιστών, όπως των Φίνου, Μεραβίδη, Προκοπίου, Γαζιάδη, Παπαδούκα, Μεγαλοοικονόμου κ.ά., παράγονται *Επίκαιρα* με σημαντικά τεκμήρια από το Αλβανικό μέτωπο και την Κατοχή (Λαμπρινός, 2013, σ.22-3· Λαζαρίδης, 1999, σ.155). *Επίκαιρα* γυρίζουν και εταιρείες, όπως η Νόβακ Φιλμς μετά την Κατοχή (Λαζαρίδης 1999, σ.101-2· Σολδάτος, 2004α, σ.149) και τη δεκαετία 1940-50 δεν παράγονται καθόλου από το κράτος. Στην Κατοχή το κάνουν οι δυνάμεις Κατοχής (Γερμανοί και Ιταλοί) και στη συνέχεια οι βρετανικές δυνάμεις (1944-45), το ΓΕΣ, η αμερικανική αποστολή (1947-50) και ξένες κινηματογραφικές εταιρείες όπως η Fox, που, με πρόεδρο τότε τον Έλληνα Σπύρο Σκούρα, καταγράφει γεγονότα από την Ελλάδα και τα ενσωματώνει, ενίοτε, σε εβδομαδιαίες εκδόσεις της Fox Movieton News. Τη δεκαετία του '50, η Γενική Γραμματεία Τύπου και Πληροφοριών ανανεώνει το προσωπικό της στο Τμήμα Οπτικών Μέσων με επαγγελματίες οπερατέρ, δημοσιογράφους-συγγραφείς κειμένων, μοντέρ, μηχανήματα λήψεως, μοντάζ, ηχοληψίας κ.ά. και παράγουν αποκλειστικά τα *Επίκαιρα* με υποχρεωτική προβολή στις κινηματογραφικές αίθουσες. Η παραγωγή των *Επικαίρων* συνεχίστηκε περίπου έως το 1980, όπου και η καθολική επικράτηση της τηλεόρασης εξαφάνισε μια τέτοια δράση (Λαμπρινός, 2013, σ.23-4).

<sup>109</sup> Το πρώτο, παρ' όλα αυτά, νομοθέτημα της δικτατορίας Μεταξά σχετικά με τον κινηματογράφο είναι ο ΑΝ 210/30.9.1936 (ΦΕΚ Α' 516/23.11.1936) που αφορά την επικύρωση της Διεθνούς συνθήκης που είχε υπογραφεί στη Γενεύη το 1933 και αφορούσε τις ταινίες μορφωτικού περιεχομένου που εγκρίνει το Διεθνές Ινστιτούτο Μορφωτικού Κινηματογράφου. Η χώρα μας θα παρέιχε σε αυτές τις εγκεκριμένες ταινίες την εισαγωγή τους ατελώς και θα διευκόλυνε και τη διανομή τους στις αίθουσες (ΑΝ 210/1936, άρθρο 1-20, σ.2.839-46).

μετατρέπεται (χαριστικά) σε κατάλληλη (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Επίσης, οι διανομείς εκμεταλλεύτηκαν σταδιακά την απαγόρευση «*ακατάλληλον δι' ανηλίκους*» και το μετέτρεψαν σε «*αυστηρώς ακατάλληλον*», επειδή, μ' αυτόν τον τρόπο, υπήρξε μεγαλύτερη προσέλευση κοινού (Θεοδοσίου, 2000, σ.199). Παραδείγματος χάριν για το *Ρεμάλι της Φωκίωνος Νέγρη* (1965, Καραγιάννης), οι παραγωγοί (Καραγιάννης-Καρατζόπουλος) ήθελαν τον χαρακτηρισμό «*ακατάλληλη*», γιατί έφερνε κόσμο στα ταμεία σε τέτοιου είδους ταινίες (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018).

Η Επιτροπή Ελέγχου που χαρακτηρίζει τις ταινίες θα μεταφερθεί από τη δικαιοδοσία της Διεύθυνσης Αστυνομίας Πόλεων (ΝΔ της 21.9.1925, άρθρο 4, σ.1.716) ή της Αστυνομικής Διεύθυνσης Αθηνών ή Θεσσαλονίκης (Ν 4767/1930, άρθρο 5, σ.1.613) στη Διεύθυνση Εσωτερικού Τύπου του Υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού. Για κάθε προβολή ταινίας (ξένων ή ελληνικών) σε όλη την επικράτεια της χώρας, πλέον απαιτείται η παράδοση της περίληψης της ταινίας στην Επιτροπή, ενώ είχε δικαίωμα να απαιτήσει να δει την ταινία και να αποφασίσει με γνώμονα τι είναι «*επιβλαβές εις την νεότητα ή αποβλέπει εις τον προπαγανδισμόν κομμουνιστικών ή άλλων ανατρεπτικών ιδεών*» (ΑΝ 445/1937, άρθρο 5, σ.136).

Πέραν, όμως, των παραπάνω και πάλι δεν καθορίζονται όρια και προϋποθέσεις παραγωγής ελληνικής ταινίας (ΑΝ 445/1937, άρθρα 1-2, σ.134-5), κάτι που θα γίνει για πρώτη φορά με τον συμπληρωματικό Αναγκαστικό Νόμο 995/1937. Η Επιτροπή που αδειοδοτεί την προβολή οποιασδήποτε ταινίας, αδειοδοτεί ή απαγορεύει την εξαγωγή ταινιών (για λόγους κρατικής ασφαλείας ή δυσφήμισης της χώρας) χαρακτηρίζει κατάλληλες ή ακατάλληλες για ανηλίκους τις ταινίες, αδειοδοτεί – και ουσιαστικά έχει την εξουσία να λογοκρίνει – και την παραγωγή των ταινιών, αφού ο νόμος δίνει το δικαίωμα στην Επιτροπή να εποπτεύει «*κατά την λήξιν της ταινίας, των σχετικών δαπανών δια την εκπλήρωσιν της αποστολής ταύτης, καταβαλλομένων παρά των επιχειρηματιών της υπό λήψιν ταινίας*»<sup>110</sup> (ΑΝ 955/1937, άρθρο 5, σ.3.049-50).

Το κατοχικό Νομοθετικό Διάταγμα 1108/1942 (ΦΕΚ Α' 48/6.3.1942) συνεχίζει αμείωτα τη λογοκρισία που, ήδη, επικρατεί στη χώρα για τον κινηματογράφο και την εδραιώνει για δεκαετίες αργότερα (Hadjikyriacou, 2013, σ.73), ενώ δίνεται πλέον βαρύνουσα σημασία στα εθνικά ιδεώδη (Θεοδοσίου, 2000,

<sup>110</sup> Αυτό σήμαινε, σύμφωνα με τον Λαζαρίδη, ότι εκτός από την άδεια για να γυριστεί η ταινία, έπρεπε να έχεις κάποιον «*χαφιέ*» πάνω απ' το κεφάλι σου (Λαζαρίδης, 1999, σ.237-8).

σ.198). Η Διεύθυνση πλέον που είναι υπεύθυνη για τον έλεγχο των ταινιών προς προβολή είναι η Διεύθυνση Λαϊκής Διαφώτισεως της Γενικής Διευθύνσεως Τύπου και Ραδιοφωνίας, δηλαδή ουσιαστικά της προπαγάνδας. Οι άδειες προβολής αφορούν κάθε ταινία, ακόμα και ξένες, και γι' αυτό ζητείται να παραδοθούν προς έλεγχο οι διάλογοι τους στην Ελληνική γλώσσα (ΝΔ 1108/1942, άρθρο 1, παρ.1, σ.256). Η Επιτροπή έχει το δικαίωμα απαγόρευσης προβολής, περικοπής σκηνών, διαλόγων, αλλαγής τίτλου. Η μη αδειοδότηση παραμένει στο πνεύμα των προηγούμενων νόμων για οτιδήποτε επιβλαβές προς τη νεότητα, τη διατάραξη της δημόσιας τάξης, την προσβολή χριστιανικών ηθών κ.ά. (ΝΔ 1108/1942, άρθρο 8, σ.256-7).

Όσον αφορά την παραγωγή των ελληνικών ταινιών, ο νόμος απαιτεί να παραδοθεί στην Επιτροπή η περίληψη της υπόθεσης και όλο το κείμενο των διαλόγων της ταινίας που πρόκειται να γυριστεί. Επιπρόσθετα, ζητούνται τα στοιχεία των συντελεστών (σκηνοθέτη κ.ά.) που θα συμμετάσχουν στην ταινία, ο τόπος που θα γίνουν τα γυρίσματα, καθώς και το κινηματογραφικό εργαστήριο για την επεξεργασία της ταινίας και, αν χρειαστεί, ζητά αλλαγές (ΝΔ 1108/1942, άρθρα 7-10, σ.257-8). Στην ουσία, η Επιτροπή Ελέγχου ελέγχει κάθε όνομα που συμμετέχει στην ταινία, ηθοποιών, τεχνικών, σκηνοθετών, σκηνογράφων – και ψάχνει τα κοινωνικά τους φρονήματα. Συνήθως, αυτό αρκεί, για να μην περάσει η ταινία την Επιτροπή (Λαζαρίδης, 1999, σ.257).

Επιπλέον, όμως, ο νόμος γίνεται ακόμα πιο σκληρός και παράλογος δίνοντας το δικαίωμα στην Επιτροπή, μετά την ολοκλήρωση των γυρισμάτων, να παρακολουθήσει μια δοκιμαστική προβολή και να απαγορεύσει τελικά την προβολή της, ή να απαιτήσει την αλλαγή ή και το κόψιμο κάποιων σκηνών, εάν κρίνει ότι η ταινία στερείται καλλιτεχνικής αξίας *«και δύναται να επιδράσει επιβλαβώς εις την αισθητικήν ανάπτυξιν του λαού»*. Επίσης, μπορεί να απαγορευτεί και η εξαγωγή της ταινίας στο εξωτερικό, αν στερείται καλλιτεχνικής αξίας και τεχνικής αρτιότητας. Το διάταγμα θα συμπεριλάβει και μία ενδιαφέρουσα πρόβλεψη, της δημιουργίας αρχείου κινηματογραφικών ταινιών, που, δυστυχώς, δεν υλοποιήθηκε (άρθρο 10) (ΝΔ 1108/1942, άρθρα 7-10, σ.257-8).

Αξίζει να σημειωθεί ότι, από την περίοδο της Κατοχής, οριοθετείται νομοθετικά και το Ταμείο Ασφαλίσεως των επιχειρηματιών του Κινηματογράφου (Τ.Α.Ε.Κ.) με το Νομοθετικό Διάταγμα 889/11.12.1941 (ΦΕΚ Α' 456/31.12.1941), υπό την εποπτεία και έλεγχο του Υπουργείου Εργασίας (άρθρο 1). Το ταμείο, όπως ρητά αναφέρεται (άρθρο 3, παρ.1) συμπεριλαμβάνει τους επιχειρηματίες του

κινηματογραφικού χώρου: κατόχους κινηματογραφικών επιχειρήσεων, εισαγωγείς ταινιών και αιθουσάρχες, καθώς και μετόχους των άνω εταιρειών ή διευθυντές που εργάζονται ως διευθυντές άνω της δεκαετίας (ΝΔ 889/1941, άρθρα 1,3, σ.2.381). Το διάταγμα, φυσικά, δεν εμπεριέχει πρόβλεψη για τους εργαζόμενους στις κινηματογραφικές αυτές επιχειρήσεις. Έτσι, οι τεχνικοί του κινηματογράφου ασφαλιζονται ως ανειδίκευτοι εργάτες έως τα μέσα της δεκαετίας του '80 (Γρηγορίου, 1996, σ.8· Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ/[τεκμ.10]). Επομένως, με τον ΑΝ995/1937 και τα δύο διατάγματα (ΝΔ 1108/1942 και ΝΔ 889/1941) τίθενται οι βάσεις ρύθμισης της κινηματογραφικής παραγωγής και συντηρείται και μία προσπάθεια ρύθμισης του παραγωγικού τομέα του ελληνικού κινηματογράφου, χωρίς όμως το κράτος να διαμορφώνει ουσιαστικά τις εργασιακές σχέσεις (Ρομπόλης & Χλέτσος, 1999, σ.404-7), που μοιάζει να μην καταφέρνει να αναπτύξει τις σταθερές δομές ενός φορντικού τύπου εργασιακής δομής (Thompson, 1998) με την εργασιακή ασάφεια που συντηρεί, και χωρίς, σε αυτές τις πρώτες προσπάθειες, να σχεδιάζει μία αναπτυξιακή πολιτική (Ρομπόλης & Χλέτσος, 1999, σ.404-5) (με επιχορηγήσεις, φεστιβάλ κ.ά.) (Mingant & Tirtaine, 2018, σ.5-6).

## **4.2. Η μεταπολεμική κρατική πολιτική στον κινηματογράφο**

### **4.2.1. Η μετακατοχική περίοδος.**

Η πολιτική και πολιτισμική ζωή ακολουθούν μία παράλληλη πορεία και τη μετακατοχική περίοδο ακολουθεί ο Εμφύλιος, που θα οδηγήσει σε συγκρούσεις με σημαντικές ανθρώπινες και υλικές απώλειες, αλλά και ιδεολογική πόλωση. Η πολιτεία θα επιλέξει μία αυστηρή λογική νόμου και τάξης, εκφοβισμού, καταστολής (Ζορμπά, 2014, σ.231-2) και στον κινηματογραφικό χώρο θα λειτουργήσει, εν πολλοίς, λογοκριτικά, σε συνέχεια με την προηγούμενη λογική. Τα θεμέλια ουσιαστικά της λογοκρισίας μπαίνουν, όπως είδαμε, επί Μεταξά με τους νόμους 445/1937 και 955/1937, που υποχρεώνουν οι ταινίες να ελέγχονται από ειδική Επιτροπή, κάτι που θα επικυρωθεί και από τον πρώτο νόμο για την ανάπτυξη της ελληνικής κινηματογραφίας το 1961 (Θεοδοσίου, 2000, σ.197-9· ΝΔ 4208/19.9.1961, άρθρα 26,44, σ.1.674-77). Η δικτατορία του Μεταξά θεωρούσε τον κινηματογράφο μέσο προπαγάνδας και ως τις αρχές της δεκαετίας του '70 όλες οι απαγορεύσεις του διατάγματος 445 και 955 του 1937 ισχύουν με μερικές διαφοροποιήσεις και προσθήκες, όπως η «*άδεια γυρίσματος*» που παραχωρείται από μία νέα επιτροπή (Βακαλόπουλος, 2005β, σ.430-1). Η άδεια λήψεως σκηνών παρέμεινε ως και τη



δεκαετία του '80 απαραίτητη και εκδίδεται από το υπουργείο Προεδρίας. Παραμένει αναλλοίωτη στο ύφος και τον τρόπο έκδοσής της για πολλά χρόνια, όπως διαφαίνεται σε δύο άδειες που εντοπίσαμε στην αρχειακή μας έρευνα (Αρχείο Κονιτσιώτη/[τεκμ.12]· Αρχείο Περράκη/[τεκμ.1]). Δύο σχετικές άδειες της εταιρείας Φίνος Φιλμ, επίσης, παραθέσαμε και στη σχετική μεταπτυχιακή μας εργασία (Ξένος, 2015, τεκμήρια 22-3, σ.144-5).

Η Ελλάδα, όσον αφορά τη στήριξή της στο μέσο ως πολιτιστική κληρονομιά, αντίθετα με τη Δύση, επιδεικνύει κρατική αδιαφορία και αδυναμία στήριξης του πολιτιστικού προϊόντος<sup>111</sup> (Σωτηροπούλου, 1995, σ.51-2). Κάπου στα μέσα της δεκαετίας του '50 οι συντηρητικές κυβερνήσεις άρχισαν να συνειδητοποιούν ότι χρειάζονται σταθερές πολιτιστικές δομές για να καλλιεργείται και αναπαράγεται ο πολιτισμός, κι έτσι, σταδιακά, δημιουργούν πολιτιστικούς θεσμούς, ερευνητικά κέντρα, όπως το Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών (1958), κρατικά βραβεία, όπως της λογοτεχνίας (1956), Φεστιβάλ, όπως των Αθηνών και Επιδαύρου (1954), την Εθνική Πινακοθήκη (1954) κ.ά.. Είναι η δεκαετία που ιδιωτικές, επίσης, πρωτοβουλίες θα αναπτύξουν σημαντικές πολιτιστικές πρωτοβουλίες, όπως θεατρικές ομάδες (Θέατρο Τέχνης του Κουν, 1954, κ.ά.), αλλά και στον κινηματογραφικό χώρο η Κινηματογραφική Λέσχη Αθηνών (1950) ή η Σχολή Κινηματογράφου Σταυράκου (1950) (Ζορμπά, 2014, σ.249-50). Γενικότερα, η κινηματογραφική παραγωγή βρίσκεται εξολοκλήρου στα χέρια ιδιωτών, χωρίς κρατική πρόβλεψη για καλλιτεχνικές ταινίες, με μία φορντικού τύπου γραφειοκρατική λογική, με σειρά επιτροπών που επεμβαίνουν ανασταλτικά στις διαδικασίες (άδειες λήψεως σκηνών, προβολής κ.ά.) και επιβάλλουν άμεση λογοκρισία και έμμεση (αυτολογοκρισία) (Σωτηροπούλου, 1995, σ.51-2). Αυτός ο θεσμικός περιορισμός ρυθμίσεων και λογοκρισίας, στην ουσία δίνει και το στίγμα στο τι μπορεί να παράγει η κινηματογραφική βιομηχανία, ενώ στρέφει την παραγωγή σε συγκεκριμένους τύπους προϊόντων (Peterson & Anand, 2004, σ.315,322· Ryan, 2007, σ.223-4· Δερμεντζόπουλος, 2006, σ.240-1), όπως θα δούμε παρακάτω (κεφ.4.4).

Μέχρι το 1961, όταν ψηφίζεται το Νομοθετικό Διάταγμα 4208/19.9.1961 (ΦΕΚ Α' 176/19.9.1961) η πολιτεία ουσιαστικά ασχολείται με τον κινηματογράφο λογοκριτικά (ΝΔ 21.9.1925/ΦΕΚ 261, Ν 4767/1930, ΑΝ 455/1937, ΑΝ 955/1037,

<sup>111</sup> Από πολύ νωρίς, μετακατοχικά, άνθρωποι του χώρου, όπως ο Πλωρίτης (*Κινηματογραφικός Αστήρ*, 30.12.1948) ή ο Τζαβέλλας (*Καλλιτεχνική Ηχώ*, 20.12.1945) επισημαίνουν την έλλειψη ευαισθησίας των αρμοδίων θεσμών στη στήριξη της παραγωγής (Σολδάτος, 2004α, σ.168-9,165).

ΝΔ 1108/1942) και φοροεισπρακτικά (ΑΝ 1524/1950, Ν 1620/1951, Ν 2281/1952, Ν 2366/1953, Ν 3279/1955, ΝΔ 3829/1958). Με το ΝΔ 4208/1961, για πρώτη φορά, η ελληνική πολιτεία νομοθετεί ολοκληρωμένα για την ανάπτυξη της ελληνικής κινηματογραφίας. Το διάταγμα περιλαμβάνει 47 άρθρα και εντάσσει τον κινηματογράφο στο Υπουργείο Βιομηχανίας δείχνοντας και τις προθέσεις της πολιτείας για τον χώρο (ΝΔ 4208/1961, άρθρα 40-1, σ.1.676-7), σε μια περίοδο που η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή βρίσκεται στη φάση ταχείας επέκτασης (Stassinopoulou, 2017, σ.111-2). Παραγωγοί αυτής της εποχής συμμερίζονται την κρατική πολιτική και, όπως χαρακτηριστικά υποστηρίζει ο σκηνοθέτης και παραγωγός Καραγιάννης, οι ταινίες αποτελούν βιομηχανικά προϊόντα που φέρνουν στη χώρα συνάλλαγμα (*π.Τα Θεάματα*, τχ.251, 30.5.1969, σ.5). Αυτή, όμως, την κατεύθυνση της ανάπτυξης της κινηματογραφίας ως βιομηχανίας απέβλεπαν και σωματεία, όπως η ΕΤΕΚ των τεχνικών του κινηματογράφου, συντάσσοντας και σχετικά υπομνήματα, ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του '50 (Αρχείο ΕΔΑ/ΕΤΕΚ 389/[τεκμ.4]). Παράλληλα, στο πρώτο μισό της δεκαετίας του '60, η ελληνική κοινωνία παρουσιάζει αισθητές αλλαγές: στις οικογενειακές δομές, την οικονομική ανάπτυξη, τουρισμό, σχέσεις των φύλων, μία τάση εξωστρέφειας. Ιδρύονται κινηματογραφικές λέσχες, ένα νέο κύμα καλλιτεχνών γεμίζουν τις μπουάτ, γενικότερα σε ένα κλίμα αυξημένης πολιτιστικής κινητικότητας, μόδες, τρόποι ζωής προκαλούν συζητήσεις, ο καταναλωτισμός, η μοντέρνα ζωή και τέχνη γίνονται αντικείμενα συζήτησης. Η χώρα προσπαθεί να κερδίσει τον χαμένο χρόνο ενός δυτικού εκσυγχρονισμού (Ζορμπά, 2014, σ.268-9).

Το διάταγμα 4208/61 βρισκόταν υπό διαβούλευση και προετοιμασία για χρόνια και, παρά τις αδυναμίες του, είχε μια θετική υποδοχή από όλες τις πλευρές του κινηματογραφικού χώρου. Παρείχε στην κινηματογραφική βιομηχανία, για πρώτη φορά, ένα περιεκτικό νομικό πλαίσιο με κύρια πηγή έμπνευσης την ιταλική αντίστοιχη νομοθεσία (Stassinopoulou, 2017, σ.111-2), ενώ παρενέβη αποφασιστικά για την ψήφιση αυτού του νόμου ο Φίνος, που κατείχε τα πρωτεία στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή (Λαμπρινός, 2003α, σ.333), συνήθης πρακτική για τα διάφορα μέρη που εμπλέκονται στη διαδικασία παραγωγής και, συχνά, ασκούν πιέσεις υπέρ ή κατά συγκεκριμένων νόμων και κανονισμών, ώστε να ταιριάζουν στα δικά τους οικονομικά συμφέροντα. Για παράδειγμα, οι κορυφαίες εταιρείες της κινηματογραφικής βιομηχανίας στο Χόλιγουντ, στη δεκαετία του 1920, εκμεταλλεύτηκαν μία δημόσια ανησυχία όσον αφορά το σεξ και τη βία, ώστε να

υιοθετήσουν κώδικες αυτό-λογοκρισίας και να οδηγήσουν πολλούς ανταγωνιστές τους εκτός αγοράς (Peterson, 1982, σ.144-5). Σύμφωνα με τον Ρεντζή, ο Φίνος εκμεταλλεύτηκε τη γνωριμία του με τον τότε πρωθυπουργό Καραμανλή, τον οποίο και ξενάγησε στα στούντιο που είχε έως τότε φτιάξει. Του ζήτησε ένα νομοθετικό πλαίσιο, για να προστατευτεί από την αμερικανική κυριαρχία στην αγορά και τους νεοεισερχόμενους, άσχετους με τον κινηματογράφο, ιδιώτες, που έβλεπαν το χώρο ως ευκαιριακή απασχόληση αποκόμισης κέρδους. Ο Νόμος, μετά από διετή διαβούλευση, καλώντας «τους πάντες» από τον χώρο πέρασε «από την ελληνική Βουλή παμψηφεί» (Συνέντευξη Ρεντζής, 2018).

Το Νομοθετικό Διάταγμα ορίζει δύο Επιτροπές, τη Γνωμοδοτική Επιτροπή Κινηματογραφίας (άρθρο 2) και την Επιτροπή Ελέγχου των ταινιών κατά τον ίδιο τρόπο του κατοχικού διατάγματος 1108/1942 (άρθρο 44), οι οποίες και αποφασίζουν το χαρακτηρισμό των ταινιών (μεγάλου μήκους, Επικαίρων, μορφωτικές, ελληνικότητα ταινιών, προστατευμένες ταινίες), παραβάσεις, κυρώσεις, άδειες εξαγωγής, όριο προσωπικού παραγωγής ταινιών κ.ά. (ΝΔ 4208/1961, άρθρα 4,2,11,13,16,18,20,27,37,43, σ.1.669-77). Για πρώτη φορά, νομοθετείται η διευκόλυνση των παραγωγών που θέλουν να γυρίσουν ταινίες «ιστορικής, εθνικής ή τουριστικής σημασίας», ώστε να τους παρέχονται σχηματισμοί των ενόπλων δυνάμεων της χώρας, μια διάταξη που θα εκμεταλλευτούν αργότερα στο έπακρο οι δικτάτορες<sup>112</sup>. Για τη χρήση αρχαιολογικών χώρων και μουσείων χρειάζεται ειδική άδεια από το Υπουργείο Προεδρίας<sup>113</sup> (άρθρο 7), ενώ διατυπώνεται ρητά πως οι παραγωγοί μπορούν να γυρίζουν ταινίες χωρίς να διαθέτουν απαραίτητα ιδιόκτητα στούντιο και κινηματογραφικά εργαστήρια (άρθρο 8) (ΝΔ 4208/1961, άρθρα 7-8, σ.1.670-1), μία σημαντική παράμετρος, αφού οργανωμένη (καθετοποιημένη) παραγωγή με στούντιο διαθέτουν λίγοι παραγωγοί (Παπαδημητρίου, 2009, σ.40-2). Η

<sup>112</sup> Οι παραγωγοί θα κάνουν συχνά χρήση αυτής της διάταξης, ειδικότερα με την άνθηση των πολεμικών δραμάτων την περίοδο της δικτατορίας (Σολδάτος, 2006, σ.37-8), αλλά και νωρίτερα, όπως, για παράδειγμα, το 1964 ο παραγωγός Κονιτσιώτης για την ταινία *Προδοσία* (σκην. Μανουσάκης). Η διαδικασία περνά από το υπουργείο βιομηχανίας (μετά από αίτηση του παραγωγού) που αιτείται στο υπουργείο Εθνικής Αμυνας το υλικό, επικαλούμενη τη σχετική διάταξη (Αρχείο Κονιτσιώτη/[τεκμ.2-3]). Η διάταξη παραμένει σε ισχύ και τη δεκαετία του '80, αλλά, όταν ο Περράκης θα ζητήσει ανάλογα στρατιωτικό υλικό για τις ανάγκες της *Λούφας και Παραλλαγής* (1984) δεν θα του δοθεί (Ιστοσελίδα Περράκη, *Λούφα+Παραλλαγή*, <http://www.nikosperakis.gr/film-detail.php?id=1003#/intro>, [03.04.2019]).

<sup>113</sup> Η άδεια γυρισμάτων σε αρχαιολογικούς χώρους, συνήθως, δινόταν απλόχερα σε ξένες παραγωγές, σύμφωνα με τον Γρηγορίου. Όταν ο ίδιος χρειάστηκε τον χώρο του Παρθενώνα για το *Μιμίκος και η Μαίρη* (1958), η αίτηση απορρίφθηκε χωρίς επεξηγήσεις και τα γυρίσματα έγιναν παράνομα, χαράματα ένα πρωινό, αφού δωροδόκησαν τους αρχαιοφύλακες, μόνο με τους δύο πρωταγωνιστές, Βουγιουκλάκη και Μπάρκουλη, τον οπερατέρ και την κάμερα κρυμμένη σ' ένα τσουβάλι. Έτσι, ο ντεκουπάς της σκηνής δεν ίσχυσε και γύρισαν μόνο τα απαραίτητα (Γρηγορίου, 1996, σ.22-31).

διάταξη αυτή δίνει και την ευχέρεια σε κάθε ιδιώτη, με κάποιο χρηματικό κεφάλαιο, να εισέρχεται στην παραγωγή ενοικιάζοντας στούντιο και εργαστήρια. Ήδη, από τη δεκαετία του '50 ο κινηματογράφος αντιμετωπίστηκε ως ευκαιρία πλουτισμού και οι δρώντες στο πεδίο της παραγωγής έχουν πολλαπλασιαστεί, αλλά οι περισσότεροι παράγουν μόλις μία ταινία (Δερμεντζόπουλος, 2010, σ.143-4· Κυμιωνής, 2002, σ.241-4). Τη δεκαετία του '60, που η μαζική παραγωγή φτάνει στο αποκορύφωμά της, σημαντικοί παραγωγοί δεν διαθέτουν ιδιότητα στούντιο, όπως, για παράδειγμα, η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018), ενώ οι μικροί παραγωγοί έχουν έτσι τη δυνατότητα να λειτουργούν με ευελιξία στην παραγωγή και την απασχόληση (περισσότερα βλ. κεφ.5.1.1, 6.1.1).

Το διάταγμα εμπεριέχει και διατάξεις για δασμούς και τη φορολογία εισαγόμενων μηχανημάτων και υλικών και τη φορολογία των επιχειρήσεων παραγωγής ταινιών (επί των ακαθαρίστων εσόδων της με ένα κατ' αποκοπή ποσό που ορίζει η Γνωμοδοτική Επιτροπή) (άρθρο 10), ενώ παρέχονται διευκολύνσεις στη φορολογία σε επιχειρήσεις που εξάγουν ταινίες ή που δραστηριοποιούνται στο εξωτερικό (άρθρο 12). Επιπλέον, το διάταγμα ορίζει τον τρόπο που μια ταινία χαρακτηρίζεται ελληνική (άρθρο 13), ενώ ορίζει και μερική επιστροφή φόρου δημόσιων θεαμάτων στους παραγωγούς (6%) κατά την πρώτη πενταετία προβολής της εκάστοτε ταινίας (άρθρο 14) (ΝΔ 4208/1961, άρθρα 10-14, σ.1.671-2). Ο τρόπος επιστροφής του φόρου καθορίζεται από το Βασιλικό Διάταγμα 310/15.5.1963 (ΦΕΚ Α' 74/29.5.1963). Αυτό το θέμα της επιστροφής του φόρου για τους παραγωγούς θα είναι κεντρικής σημασίας και θα γίνει και το πρώτο θέμα που τους απασχολεί στο νέο σωματείο που δημιουργούν τον Απρίλιο του 1969 με πρόεδρο τον Φίνο (π.Τα Θεάματα, τχ.249, 30.4.1969, σ.1).

Το διάταγμα ελέγχει την παραγωγή, τη διανομή και προβολή των ταινιών, ακόμα και για το εξωτερικό, μέσω της Γνωμοδοτικής Επιτροπής Κινηματογραφίας (άρθρο 3, 20). Ορισμένες ταινίες διακρίνονται σε προστατευμένες<sup>114</sup> (άρθρο 16), οι οποίες δέχονται διευκολύνσεις, όπως η εξαγωγή τους χωρίς άδεια (άρθρο 20) και η υποχρεωτική προβολή τους ανά τρίμηνο (άρθρο 17) (ΝΔ 4208/1961, άρθρα 3,16-7,20,26,44, σ.1.669-77), κάτι που δημιουργεί προβλήματα στην κινηματογραφική

<sup>114</sup> Το άρθρο 16 ορίζει τους τρόπους που μία ταινία χαρακτηρίζεται προστατευμένη (να είναι ελληνική, τεχνικά άρτια, με καλλιτεχνικές και πνευματικές αξιώσεις). Την απόφαση την παίρνει η Γνωμοδοτική Επιτροπή, η οποία φαίνεται να έχει αρκετή δύναμη με το νομοσχέδιο και επηρεάζει αρκετά σε όλες τις εκφάνσεις του χώρου. Επιπλέον, τα *Επίκαιρα* που ο στρατός δημιουργεί είναι επίσης ταινίες προστατευμένες (άρθρο 16) (ΝΔ 4208/1961, άρθρο 16, σ.1.673).

αγορά (Κουάνης, 2001, σ.170). Αυτές οι θεσμικές παρεμβάσεις οδηγούν την παραγωγή σε συγκεκριμένους τύπους ταινιών, για να επιτύχουν τον χαρακτηρισμό ως προστατευμένες, ενώ αυξάνουν τον ανταγωνισμό μεταξύ των εταιρειών και περιορίζουν την αγορά (Ryan, 2007, σ.223-24· Peterson & Anand, 2004, σ.322). Επίσης, σε μία αναπτυξιακή λογική πλέον και μία ώθηση στην παραγωγή με ένα επιπλέον κίνητρο στους παραγωγούς, η αρμοδιότητα της Γνωμοδοτικής Επιτροπής να προκηρύσσει διαγωνισμό (Mingant & Tirtaine, 2018, σ.5-6) με τη συμμετοχή μόνο των χαρακτηρισμένων ως προστατευμένων ταινιών και να δίνει βραβεία χρηματικά σε παραγωγούς, σκηνοθέτες, σεναριογράφους, ηθοποιούς, μουσικοσυνθέτες, διευθυντές φωτογραφίας, χειριστές και μηχανικούς ήχου (άρθρο 19). Στο διάταγμα, επίσης, νομοθετείται και η *Εβδομάδα Ελληνικής Ταινίας*, που στην ουσία είναι και το πρώτο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, που εδώ παίρνει νομοθετική υπόσταση (άρθρο 37) (ΝΔ 4208/1961, άρθρα 19,37, σ.1.674-6).

Το διάταγμα εμπεριέχει και διατάξεις για την εν γένει κινηματογραφική εκπαίδευση και τις κινηματογραφικές σχολές (άρθρα 31-35), που εποπτεύει το Υπουργείο Παιδείας<sup>115</sup> (άρθρο 32), ενώ νομοθετεί και την δημιουργία ελληνικής ταινιοθήκης κάτω από τη Γενική Διεύθυνση Τύπου και Πληροφοριών του Υπουργείου Προεδρίας<sup>116</sup> (άρθρο 30). Παράλληλα, νομοθετεί τη σύσταση Οργανισμού Θεάτρου και Κινηματογράφου (άρθρο 36) που δεν υλοποιήθηκε ποτέ (ΝΔ 4208/1961, άρθρα 30-36, σ.1.675-6). Επίσης, στοιχειοθετούνται διατάξεις για την εξαγωγή ταινιών (άρθρο 20), ενώ γενικότερα το νομοθετικό διάταγμα είναι πολύ προστατευτικό για τις ξένες επιχειρήσεις και ταινίες, με ειδικά μέτρα προστασίας,

<sup>115</sup> Το Βασιλικό Διάταγμα 394/4.7.1963 (ΦΕΚ Α' 113/17.7.1963) επικυρώνει και οριοθετεί την άδεια ιδρύσεως και λειτουργίας (και ανανέωσης αυτής) κινηματογραφικών σχολών (άρθρα 2-4), τον έλεγχο και την εποπτεία τους (από τη Διεύθυνση Γραμμάτων, Θεάτρου και Κινηματογράφου) (άρθρο 7), το διδακτικό προσωπικό και τα μαθήματα που πρέπει να διδάσκονται (άρθρα 8-9), τα απαιτούμενα όργανα, εγκαταστάσεις, μηχανήματα (άρθρο 10), τον τρόπο και χρόνο φοίτησης (τριετής) και εξετάσεων (άρθρο 11), τους τίτλους σπουδών που αποδίδονται (άρθρο 14) κ.ά. (ΒΔ 394/1963, άρθρα 1-20, σ.991-3). Αξίζει να σημειωθεί πως λειτουργούσαν κινηματογραφικές σχολές χωρίς αυτό το νομοθετικό πλαίσιο και ως το 1963 υπάγονται στο νομοθετικό διάταγμα περί δραματικών και μελοδραματικών σχολών, που αφορά μόνο την υποκριτική τέχνη (ΝΔ 1715/5.8.1942, ΦΕΚ Α' 221/4.9.1942, άρθρα 1-22, σ.1.328-30). Ολοκληρωμένος νόμος για την οργάνωση και τη λειτουργία των καλλιτεχνικών και δραματικών σχολών, συμπεριλαμβανομένου και του κινηματογράφου, δημιουργείται το 1981 υπό από την εποπτεία του Υπουργείου Πολιτισμού, όπου και κατατάσσει τις σχολές αυτές στην τριτοβάθμια εκπαίδευση της χώρας (Ν 1158/8.5.1981 ΦΕΚ Α' 127/13.5.1981).

<sup>116</sup> Το Βασιλικό Διάταγμα 105/5.2.1963 (ΦΕΚ Α' 20/16.2.1963) επικυρώνει την ίδρυση της ταινιοθήκης Ελλάδος (μέλη ορίζει τους Ελένη Βλάχου, Αγλαΐα Μητροπούλου, Σπυρίδωνα Σκούρα, Βίωνα Παπαμιχάλη, Ίωνα Νταΐφά, Ελένη Βακαλό, Μάριο Πλωρίτη, Γρηγόρη Γρηγορίου κ.ά.) (ΒΔ 105/1963, άρθρα 1-7, σ.125-6). Το ΒΔ νομοθετεί και την ίδρυση μουσείου κινηματογραφικής τέχνης που δεν υλοποιήθηκε (ΒΔ 105/1963, άρθρο 2, σ.126). Με το ΝΔ 1338/2.2.1973 (ΦΕΚ Α' 31/5.2.1973) η ταινιοθήκη της Ελλάδος θα υπαχθεί στο Υπουργείο Πολιτισμού και θα επιχορηγείται οικονομικά (ΝΔ 1338/1973, άρθρο 1, σ.293).

ειδικές φοροαπαλλαγές (άρθρα 21-5), απαγορεύοντας και την παροχή πληροφοριών από τις ελληνικές αρχές για τις ξένες επιχειρήσεις ή τις δαπάνες και τα κέρδη τους για την παραγωγή ταινιών στην Ελλάδα (άρθρο 25) (ΝΔ 4208/1961, άρθρα 20-5, σ.1.674).

Ο Νόμος 4208/1961 για την ανάπτυξη της ελληνικής κινηματογραφίας, σύμφωνα με τον Γρηγορίου (1996), δεν εφαρμόστηκε ουσιαστικά ποτέ. Δεν υπήρξε μείωση του Φόρου Δημοσίων Θεαμάτων ούτε περιορίστηκε η εισαγωγή ξένων ταινιών. Δεν δημιουργήθηκε κάποιος κρατικός ή, έστω, ημικρατικός φορέας για την προώθηση των ελληνικών ταινιών στο εξωτερικό. Δεν καταργήθηκε η προληπτική λογοκρισία, ενώ διευκολύνονταν πλουσιοπάροχα οι ξένες παραγωγές στη χώρα, με τους Έλληνες κινηματογραφιστές να συμμετέχουν στα συνεργεία τους μόνο από το βαθμό του β' βοηθού και κάτω. Σε αυτά τα σενάρια, επίσης, δεν υπήρχε καμία λογοκρισία (Γρηγορίου, 1996, σ.59-60). Δυσανεστημένοι με το νομοσχέδιο φαίνεται να είναι και οι εκπρόσωποι του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών (ΣΕΗ), όπως αναγράφουν σε σχετικό τους υπόμνημα προς τον πρόεδρο της κυβερνήσεως το 1962, καθώς δεν συμπεριλαμβάνονται στις διάφορες επιτροπές που αποφασίζουν για τον ελληνικό κινηματογράφο αρκετοί εκπρόσωποι του καλλιτεχνικού και κινηματογραφικού χώρου (Αρχείο ΕΔΑ/ΕΤΕΚ 398/[τεκμ.11]).

Τέλος, το νομοθετικό διάταγμα ορίζει, για πρώτη φορά στην Ελλάδα, το ελάχιστο όριο προσωπικού και τις απαιτούμενες ειδικότητες, κατ' ελάχιστον, που απαιτείται σε ένα γύρισμα ταινίας ελληνικής παραγωγής<sup>117</sup> (ΝΔ 4208/1961, άρθρο 27, σ.1.674-5). Αυτή η εξέλιξη θα οδηγήσει την παραγωγή σε μία αυξημένη επαγγελματοποίηση και εξειδίκευση, ένας καταμερισμός εργασίας που ευνοεί στη φορντική δομή των εταιρειών την τυποποίηση (Storper, 1994). Αυτή η έλλειψη ορισμού των ελάχιστων ορίων προσωπικού είχε δώσει την ευχέρεια σε πολλές εταιρείες να λειτουργούν με στοιχειώδες προσωπικό σε πολλαπλούς ρόλους. Χωρίς ιδιαίτερη εξειδίκευση ο παραγωγός μπορούσε να είναι και ο σκηνοθέτης, ο μοντέρ, κ.ά. (βλ. κεφ.5,6). Λείπει, όμως, στον νόμο ο ορισμός των προσόντων των τεχνικών, που απαριθμούνται ως απαραίτητοι, καθώς υπάρχει άγνοια στις κρατικές δομές στο ποιοι ακριβώς άνθρωποι χρειάζονταν για ένα γύρισμα. Το χειρότερο, όμως, σύμφωνα με τον Γρηγορίου, ήταν ότι, όσον αφορά τον ρόλο του σκηνοθέτη, δεν ορίζεται

<sup>117</sup> Στα εξωτερικά γυρίσματα ορίζονται εννέα (9) ειδικότητες (σκηνοθέτης, βοηθός σκηνοθέτη, εικονολήπτης κ.ά.) και στα εσωτερικά γυρίσματα δώδεκα (12) ειδικότητες (ΝΔ 4208/1961, άρθρο 27, σ.1.674-5).

τίποτα που να κατοχυρώνει το ποιος μπορεί να εκτελέσει αυτόν τον ρόλο. Ο ηθοποιός, για παράδειγμα, μετά την τριετή του φοίτηση σε δραματική σχολή έπρεπε να δώσει εξετάσεις σε ειδική επιτροπή, για να πάρει άδεια άσκησης επαγγέλματος. Για τον σκηνοθέτη δεν υπήρχε αντίστοιχη πρόβλεψη. Παρέμενε ένας ανειδίκευτος ειδικός, που δεν χρειαζόταν κανενός είδους δίπλωμα ή καμία θητεία στον χώρο, για να αναλάβει τη σκηνοθεσία σε κάποια ταινία (Γρηγορίου, 1996, σ.60-1). Στην ουσία, η ανέλιξη στον ρόλο του σκηνοθέτη περνά συχνά μέσω της μαθητείας των φορντικών δομών των εταιρειών (Lukinbeal, 2002, σ.253-4), σύννητες στα χρόνια της περιόδου ΠΕΚ, όπως θα δούμε παρακάτω (κεφ.6). Αυτά, εν τέλει, θα ρυθμιστούν νομοθετικά τη δεκαετία του '80 με το Προεδρικό Διάταγμα 160/1980 και το Νόμο 1597/1986 (ΠΔ 160/1980, άρθρα 1-25, σ.605-16· Ν 1597/1986 άρθρα 1-53, σ.1.557-68).

Η κρατική μέριμνα, δυστυχώς, παρέμεινε και πάλι ασθενική, εκτός, ίσως, από την περίοδο 1960-65, που ψηφίστηκε αυτός ο νόμος 4208/61 που προσπαθεί να αντιμετωπίσει τα προβλήματα του κινηματογράφου. Αυτή η περίοδος εμφανίζει μία τάση φιλελευθεροποίησης μέσα σ' αυτή την πολιτική συγκυρία που αλλάζει προσωρινά, κάτι που φαίνεται και στην παραγωγή των ταινιών αυτής της περιόδου, κυρίως το 1965-66 (Σωτηροπούλου, 1995, σ.18-9). Η τάση αυτή υπάρχει μετά, κυρίως, την εμφάνιση της κυβέρνησης του Γ. Παπανδρέου, την περίοδο 1963-65 (Σωτηροπούλου, 1989, σ.93-5· Στασινοπούλου, 1995, σ.424· Ζορμπά, 2014, σ.258-67· Μίνι, 2016, σ.176). Αυτή η τάση στον κινηματογράφο διαφαίνεται το 1966, όπου μετονομάζεται σε Φεστιβάλ η έως τότε «*Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου*» (Λαμπρινός, 2003β, σ.232· Stassinopoulou, 2017, σ.115) και εμφανίζεται μία ανανέωση με αρκετές ταινίες ανεξάρτητης παραγωγής, καλλιτεχνικών αξιώσεων, όπως η *Εκδρομή* του Κανελλόπουλου, *Μέχρι το Πλοίο* του Δαμιανού, *Πρόσωπο με Πρόσωπο* του Μανθούλη και ο *Τζίμης ο Τίγρης* (μικρού μήκους) του Βούλγαρη, όπου ο Φώτης Αλεξίου (ψευδώνυμο του Αλέξη Γρίβα) θα τη χαρακτηρίσει «*το χρυσό κανόνα αυτού που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε 'Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος'*», κυρίως, λόγω του ρεαλισμού της (π.*Ελληνικός Κινηματογράφος, τχ.1*, Οκτ.1966, σ.5-11· Σολδάτος, 2010β, σ.8· Μήνη, 2008, σ.69· Στεφανή, 2006, σ.223). Σύμφωνα με την Αθανασάτου, με αυτές τις ταινίες το έτος 1966 αποτελεί σταθμό και τομή στην εξέλιξη της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής (Αθανασάτου, 2002, σ.105). Παρ' όλα αυτά, σε αυτό το Φεστιβάλ υπήρξαν έντονες αντιδράσεις για τη βράβευση ως καλύτερης ταινίας μιας παραγωγής του Τζέημς Πάρις (*Ξεχασμένοι Ηρωες*, Γαρδέλης), που σήμαινε και υψηλή χρηματική απολαβή

(220.000δρχ.). Ο συγγραφέας Σαμαράκης, της προκριματικής επιτροπής, σχολίασε πως «κάτι σάπιο είναι στην Ελλάδα» (σ. 435) και ο Τσαρούχης, της κριτικής επιτροπής, μίλησε για «βία και νοθεία» (σ.431) (Σολδάτος, 2004α, σ.428-35). Ο Πάρις, για να διαφημίσει την ταινία του, παρέταξε στρατιωτικό απόσπασμα στην είσοδο του Φεστιβάλ κι ένα ταγκ που διέσχισε τους δρόμους της Θεσσαλονίκης (!) (Λαμπρινός, 2003β, σ.232· Καλούδη, 2001, σ.81).

Αυτή η ανανεωτική τάση στον ελληνικό κινηματογράφο, σύμφωνα με τη Σωτηροπούλου, ανακόπτεται από την δικτατορία του 1967 (Σωτηροπούλου, 1995, σ.18-9). Σύμφωνα με τον Λαμπρινό (2013) είναι παρακινδυνευμένο να ισχυριστεί κανείς ότι η δικτατορία ανέκοψε το κύμα αυτό στον ελληνικό κινηματογράφο, που άρχισε να αναπτύσσεται στα μέσα της δεκαετίας του '60, δεδομένου ότι αυτή τη δεκαετία ο εμπορικός κινηματογράφος βρίσκεται στο αποκορύφωμά του. Η στροφή στην ποιότητα με την καταγραφή μιας ρεαλιστικής εικόνας της κοινωνικής ελληνικής πραγματικότητας (*Αναπαράσταση, Ευδοκία, Το προξενιό της Άννας, Ιωάννης ο Βίαιος*) συμβαίνει μέσα στην περίοδο της Χούντας. Η αποκοπή, λοιπόν, του κύματος «άνοιξης» του ελληνικού κινηματογράφου με την επιβολή της δικτατορίας μπορεί να σταθεί μόνο ως υπόθεση εργασίας και χωρίς να μπορεί με βεβαιότητα να σταθεί ως άποψη. Παρ' όλα αυτά, βέβαιο είναι ότι οι δικτάτορες φυλάκισαν ή εξόρισαν μέλη του μετέπειτα ΝΕΚ (Μαρκετάκη, Βρετάκο, Βούλγαρη κ.ά.). Ανάγκασε δε πολλούς να αυτοεξοριστούν (Φέρρης, Κατακουζηνός, Σταύρακας, Μαρκετάκη, Θεός, Τορνές) (Λαμπρινός, 2013, σ.226). Η δικτατορία θα επιδράσει με πολλαπλούς τρόπους στον κινηματογράφο, ενώ η λογοκρισία αυξάνεται (Σωτηροπούλου, 1995, σ.18-9), όπως θα δούμε παρακάτω.

#### 4.2.2. Η περίοδος της δικτατορίας.

Η επιβολή της δικτατορίας του 1967 θα επιφέρει και την αυστηροποίηση του πλαισίου τιμωρίας για τους συνοδούς των ανηλίκων σε ακατάλληλες ταινίες ή τη φυλάκιση ιδιοκτήτη, ταμία και διευθυντή του κινηματογράφου με τον Αναγκαστικό Νόμο 140/27.9.1967 (ΦΕΚ Α' 165/30.9.1967), ενώ θα απαγορευτεί πλέον και στα νήπια έως τεσσάρων να εισέλθουν στον κινηματογράφο ανεξαρτήτως χαρακτηρισμού (ακατάλληλων ή μη) των ταινιών (ΑΝ 140/1967, άρθρο 1, σ.1.132). Θα ακολουθήσουν αυστηρότερες διατάξεις για τη λήψη και προβολή ταινιών και ο Αναγκαστικός Νόμος 394/30.4.1968 (ΦΕΚ Α' 95/4.5.1968) συμπληρώνει και τροποποιεί και πάλι το λογοκριτικό Κατοχικό Νομοθετικό Διάταγμα 1108/1942 που



παραμένει σε ισχύ. Θα υπάρξει κι ένας νέος ορισμός για τον χαρακτηρισμό ακατάλληλων ταινιών: έως 13 ετών και έως 18, που πλέον είναι και το νέο όριο ανηλίκων<sup>118</sup> (άρθρο 5) (AN 394/1968, άρθρο 1-6, σ.665-6). Οι δικτάτορες, επίσης, με τον Αναγκαστικό Νόμο 484/30.7.1968 (ΦΕΚ Α' 169/31.7.1968), θα μεταφέρουν αρμοδιότητες που αφορούν τον κινηματογράφο από το Υπουργείο Βιομηχανίας στο Υπουργείο Προεδρίας, όπως, για παράδειγμα, τον χαρακτηρισμό των ταινιών ως ελληνικών (άρθρο 1), κάτι που θα αυξήσει, στην ουσία, τον ιδεολογικό έλεγχο της κινηματογραφικής παραγωγής (Καραλή, 2005, σ.170-1).

Σ' ένα πλαίσιο ρύθμισης εργασιακών κανόνων φορντικής δομής, με το κράτος να παίζει τον ρόλο διαχειριστή μεταξύ κεφαλαίου και εργασίας (Amin, 1994, σ.9-10· Harvey, 2007, σ.176-96), είναι σημαντική πλέον η νομοθέτηση του ωραρίου των απασχολούμενων στις κινηματογραφικές επιχειρήσεις, που, όπως διατυπώνεται στον νόμο, και παρά την περιορισμένη συνδικαλιστική ισχύ αυτήν την περίοδο (περισσότερα παρακάτω, κεφ.4.5.4), θα γίνει με τη συμβουλευτική συμμετοχή και διαβούλευση ενδιαφερόμενων σωματείων (Παραγωγών, Ηθοποιών και της ΕΤΕΚΤ), καθώς και τη γνωμοδότηση του Εθνικού Συμβουλίου Κοινωνικής Πολιτικής (Μάρτιος 1967). Το Βασιλικό Διάταγμα 444/15.7.1967 (ΦΕΚ Α' 129/31.7.1967) ορίζει ανώτατο όριο απασχόλησης τις οκτώ (8) ώρες την ημέρα και τις σαράντα οκτώ (48) την εβδομάδα, εφόσον υπάρχει εξαρτημένη σχέση εργασίας (άρθρο 1). Μ' έναν σαφή καταμερισμό εργασίας, σε μία φορντική δομή και τυποποιημένες μορφές της γραμμής παραγωγής (Storper, 1994) ως τεχνικό προσωπικό το διάταγμα ορίζει συνολικά είκοσι (20) ειδικότητες: βοηθούς σκηνοθέτη, γραμματείς γυρίσματος, διευθυντές παραγωγής, φροντιστές, εικονολήπτες και οι βοηθοί τους, φωτογράφοι σκηνής, βοηθοί σκηνογράφου, μακιγιέρ, μηχανικοί ηχολήπτες και οι βοηθοί τους, βεστιαριστές, τεχνίτες σκηνικών, τεχνικοί εργαστηρίου επεξεργασίας ταινιών, μοντέρ, βοηθοί μοντέρ, ηλεκτρολόγοι, μακενίστες, εκτυπωτές, εμφανιστές (ΒΔ 444/1967, άρθρο 1, σ.803-4). Παρόλα αυτά, το διάταγμα επιτρέπει την απεριόριστη χρονική υπέρβαση την πρώτη μέρα γυρίσματος (για τα εντός Αθήνας γυρίσματα) και τις τρεις πρώτες μέρες για εκτός Αθηνών γυρίσματα, ευνοώντας τους επιχειρηματίες (άρθρο 2). Όμως, οι επιχειρήσεις, πλέον, υποχρεούνται στη σύνταξη σχετικού πίνακα

<sup>118</sup> Η αύξηση του ορίου ανηλίκων στα 18 έτη θα θεωρηθεί από κινηματογραφιστές ως ακόμα μία μη αναπτυξιακή πολιτική για τον ελληνικό κινηματογράφο (π.Τα Θεάματα, τχ.345-46, 20.01.1974, σ.14), αλλά και, σύμφωνα με τον Θ. Δαμασκηνό (διανομέα-παραγωγό), ως μία από τις αιτίες της κρίσης του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου στις αρχές της δεκαετίας του '70 (π.Τα Θεάματα, τχ.281-82, 31.12.1970, σ.5).

απασχολουμένων, ανά ταινία, για τα γυρίσματα που λαμβάνουν χώρα, τον οποίο και καταθέτουν στην επιθεώρηση εργασίας (άρθρο 7), εξέλιξη σημαντική για την προστασία των εργαζομένων στον χώρο (ΒΔ 444/1967, άρθρα 2-7, σ.803-4).

Το 1970 η δικτατορία θα συστήσει τη «Γενική Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων Ανώνυμος Βιομηχανική και Εμπορική Εταιρεία» (Τεύχος ΑΕ και ΕΠΕ: ΦΕΚ 368/15.4.1970), μια ανώνυμη εταιρεία που θα παίζει σημαντικό ρόλο τη δεκαετία του '80, μετονομαζόμενη σε Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (ΕΚΚ), ως κύριος υποστηρικτής των νέων δημιουργών του ΝΕΚ (Παπαδημητρίου, 2009, σ.42-3) με σημαντική χρηματοδότηση (Κολοβός, 2002α, σ.158-9). Η Γενική Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων θα τελεί υπό την εποπτεία της Ελληνικής Τράπεζας Βιομηχανικής Ανάπτυξης (ΕΤΒΑ), η οποία και θα διαθέσει το αρχικό μετοχικό κεφάλαιο, το οποίο ορίζεται σε 20 εκ. δρχ.<sup>119</sup> (άρθρα 5,9,40). Ο σκοπός της ανώνυμης αυτής εταιρείας είναι η παραγωγή, εκμετάλλευση και εν γένει προώθηση της ελληνικής κινηματογραφίας (άρθρο 4) (ΦΕΚ 368/1970, άρθρο 1-43, σ.3.131-8). Έως την πτώση της δικτατορίας το 1974, θα χρηματοδοτήσει μόλις τρεις ταινίες<sup>120</sup> (Παπαδημητρίου, 2009, σ.42-3· Κομνηνού, 2001, σ.152· Σολδάτος, 2010β, σ.64).

Στις αρχές της δεκαετίας '70, οι δικτάτορες δεν θα μείνουν στην ίδρυση της Γενικής Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων και το 1973 νομοθετούν εκ νέου για τον κινηματογράφο συνολικά, με μέτρα για την ανάπτυξή του, μια περίοδος, όμως, που είναι πλέον διακριτή η πτώση της παραγωγής (Σωτηροπούλου, 1995, σ.95· Δερμεντζόπουλος, 2010, σ.145). Χωρίς να αλλάξει και πολλά από το προηγούμενο αντίστοιχο διάταγμα του 1961 (ΝΔ 4208/1961), το Νομοθετικό Διάταγμα 58/7.7.1973 (ΦΕΚ Α' 149/19.7.1973) τροποποιεί και συμπληρώνει το αντίστοιχο ΝΔ 4208/1961 με 21 άρθρα (ΝΔ 58/1973, άρθρα 1-21, σ.1.365-9).

Για πρώτη φορά, ως ταινίες χαρακτηρίζονται και οι τηλεοπτικές παραγωγές (ΝΔ 58/1973, άρθρο 1, σ.1.366), αφού η τηλεόραση είναι πλέον σημαντικός ψυχαγωγικός παράγοντας στη χώρα (Δερμεντζόπουλος, 2010, σ.145· Κομνηνού, 1999, σ.175-8). Όπως και στο ΝΔ 4208/1961, διευκολύνοντας κυρίως τους μεγάλους παραγωγούς, μέρος παραγόμενων ελληνικών ταινιών θα χαρακτηρίζονται προστατευμένες ή ενισχυόμενες, αλλά, με μία νέα αντίληψη για την προπαγάνδα από την προληπτική λογοκρισία στην επιλεκτική χρηματοδότηση, το παράβολο, για να

<sup>119</sup> Το 1972 το ποσό αυτό θα διπλασιαστεί σε 40 εκ. δρχ. που διαιρέθηκε σε 40.000 μετοχές ονομαστικής αξίας 1.000δρχ. η μία (π.Σύγχρονος Κινηματογράφος, τχ.1,1974, σ.9-10).

<sup>120</sup> βλ. περισσότερα κεφ.5.2.1.

αιτηθεί κανείς τον χαρακτηρισμό, δεν καταβάλλεται για τις ταινίες που πραγματεύονται εθνικά θέματα. Ο χαρακτηρισμός ως προστατευμένες είναι αυτόματος για ταινίες που βραβεύονται στα εγχώρια Φεστιβάλ που τηρούνται υπό την εποπτεία του κράτους (άρθρο 2), δίνοντας έτσι και τον λόγο γιατί το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης απέκτησε ιδιαίτερη σημασία στους παραγωγούς και διανομείς, αφού οι προστατευμένες ταινίες εξάγονται ελεύθερα, χωρίς περιορισμούς, στο εξωτερικό και έχουν και οικονομική ενίσχυση. Επιπλέον, όμως, ενίσχυση έχουν οι χαρακτηρισθείσες προστατευμένες ταινίες που πραγματεύονται εθνικά θέματα, δίνοντας επιπλέον κίνητρο για τις «πολεμικές» εθνοκεντρικές ταινίες της εποχής. Χρηματική επιβράβευση, για πρώτη φορά, ορίζεται και για τις βραβευθείσες ταινίες μικρού μήκους (50.000 δρχ) (άρθρο 3). Οι κινηματογραφικές αίθουσες υποχρεούνται να προβάλλουν τις προστατευμένες ή ενισχυόμενες ταινίες (οι χειμερινές 20 μέρες, οι θερινές 14), καθώς και τρεις μικρού μήκους ταινίες το έτος. Οι αίθουσες σε αντάλλαγμα επιδοτούνται κατά 10% για τις προστατευμένες από τα εισπραχθέντα (ΝΔ 58/1973, άρθρα 1-5, σ.1.365-7).

Ο χαρακτηρισμός προστατευμένων ταινιών νομοθετείται, όπως είδαμε, από το 1961 με το ΝΔ 4208/1961 (άρθρο 16). Αρχίζει, όμως, να εφαρμόζεται τη δεκαετία του '70 και αποκτά ιδιαίτερη σημασία με αυτή τη διάταξη του ΝΔ 58/73, αφού δίνει χρηματικές απολαβές και τη δυνατότητα ελεύθερης εξαγωγής στις σχετικές χαρακτηρισμένες ταινίες. Ειδικά, από τα μέσα της δεκαετίας του '70 και ύστερα, που η πτώση εισιτηρίων είναι ραγδαία, οι διανομείς ενδιαφέρονται ιδιαίτερα οι ταινίες τους να αποκτήσουν διέξοδο στο εξωτερικό<sup>121</sup>. Το σύστημα αυτών των χαρακτηρισμών παραμένει σε ισχύ έως το 1992 (Papadimitriou, 2016, σ.101,109). Σύμφωνα με τον Σολδάτο (2010), η βαρύτητα που δόθηκε στις προστατευόμενες και ενισχυόμενες ταινίες δεν λειτούργησε σύμφωνα με τις προσδοκίες. Ατόνησε σύντομα η διάταξη που υποχρέωνε τις αίθουσες να τις προβάλλουν ή εφαρμόστηκε ελλιπώς, ενώ ο χαρακτηρισμός αυτών των ταινιών προέβλεπε κρίση με καλλιτεχνικά και

<sup>121</sup> Στην προετοιμασία του νόμου, και συγκεκριμένα τον Φλεβάρη του 1972, γίνεται συνάντηση των παραγωγών (προεδρεύων ο Φίνος) με τους κρατικούς φορείς. Εισηγήθηκαν την κατάργηση φόρων υπέρ τρίτων (όπως για την πρόνοια Βορείων Επαρχιών, τη Φιλαρμονική, Τοπική Αυτοδιοίκηση, Ιαματικών πηγών κ.ά.) στα εισιτήρια, ένα πάγιο αίτημα, και ζητούν να ξεχωρίζουν 25 ταινίες το χρόνο ως προστατευμένες με χρηματική απολαβή και κάθε ταινία που θα μετάσχει στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης να θεωρείται ενισχυόμενη και να λαμβάνει αυτόματα 200 χιλιάδες δρχ. (Σολδάτος, 2002, σ.32). Με απόφαση του υπουργείου Βιομηχανίας, το Δεκέμβριο του 1973, το ποσό ορίζεται 500 χιλιάδες δρχ. για τις προστατευμένες και 300 χιλ. δρχ. για τις ενισχυόμενες, αλλά προηγούνται στη χορηγία οι ταινίες που προάγουν εθνικά θέματα ή τον τουρισμό (π. Τα Θεάματα, τχ.345-46, 20.01.1974, σ.1,3). Τα ποσά σταδιακά αυξάνονται: για τις προστατευμένες ταινίες 1 εκ. δρχ. και για τις ενισχυόμενες 500 χιλιάδες δρχ. (Papadimitriou, 2016, σ.109).

πνευματικά κριτήρια, που σύντομα μετατράπηκε σε «πολιτικά» κριτήρια. Στην ουσία, το νέο ΝΔ 58/73 ενίσχυσε μόνο τις ξένες παραγωγές (Σολδάτος, 2010β, σ.49). Παρ' όλα αυτά, στην αρχειακή μας έρευνα βρέθηκαν στη Φίνος Φιλμ αποφάσεις από το Υπουργείο Βιομηχανίας το 1976 για ταινίες που παρήγαγε η εταιρεία, παλαιότερων ετών (*Κονσέρτο για Πολυβόλα*, 1967, Δημόπουλος, *Διακοπές στο Βιετνάμ*, 1971. Γλυκοφρύδης, *Το Ανθρωπάκι*, 1969, Δαλιανίδης), όπου χαρακτηρίζονται ενισχυόμενες, που σημαίνει ότι είχε μία αναδρομική ισχύ, σύμφωνα με τα σχετικά έγγραφα, μία ανάσα οικονομική για την εποχή που γίνονται αυτές οι κρίσεις<sup>122</sup> (Αρχείο Φίνος Φιλμ/[τεκμ.8]). Κάτι που επιβεβαιώνεται και από τη σχετική απόφαση ως προστατευόμενης της ταινίας *Ανοιχτή Επιστολή* (1967) του Σταμπουλόπουλου (Αρχείο ΕΛΙΑ/Σταμπουλόπουλος/Φακ.1.3/[τεκμ.2]) και την απόφαση επιδότησής της με 300.000δρχ. (Αρχείο ΕΛΙΑ/Σταμπουλόπουλος/Φακ.1.3/[τεκμ.3]).

Σημαντική καινοτομία του ΝΔ 58/73 η ανακήρυξη δημιουργίας ειδικού λογαριασμού, «*Λογαριασμός Αναπτύξεως Κινηματογραφίας*», με κεφάλαιο 20 εκατομμυρίων δραχμών προς τη δανειοδότηση με χαμηλά επιτόκια κινηματογραφικών παραγωγών, αλλά και για την απόδοση των χρημάτων των βραβεύσεων. Ο λογαριασμός αυτός δεν φαίνεται να σχετίζεται με την πρόσφατη (1970) ιδρυθείσα Γενική Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων. Η διαχείριση αυτού του λογαριασμού υπάγεται στο Υπουργείο Εθνικής Οικονομίας<sup>123</sup> (άρθρο 3) (ΝΔ 58/1973, άρθρο 3, σ.1.366).

Το διάταγμα προσανατολισμένο στην κινηματογραφική ανάπτυξη θα απαλλάξει από φόρο το φιλμ ως πρώτη ύλη που εισάγεται από τις κινηματογραφικές επιχειρήσεις παραγωγής με σκοπό την παραγωγή ταινίας (άρθρο 9). Το διάταγμα θα διατηρήσει τη λογοκρισία απαιτώντας την άδεια προβολής για κάθε ταινία που προβάλλεται (ξένη ή ελληνική) στη χώρα (άρθρο 7) και θα διατηρήσει ό,τι ορίζει και ο Αναγκαστικός Νόμος 394/1968 (άρθρο 10), ο οποίος, όπως είδαμε, συμπληρώνει και συνεχίζει το λογοκριτικό Κατοχικό Νομοθετικό Διάταγμα 1108/1942. Επιπλέον, επεκτείνοντας τη λογοκρισία και στην τηλεόραση, δίνεται η δυνατότητα για τη συγκρότηση «*Κώδικος προληπτικού Ελέγχου Κινηματογραφικών και Τηλεοπτικών*

<sup>122</sup> Το 1972 η μόνη ταινία που χαρακτηρίστηκε προστατευμένη ήταν *Οι Ξενιτεμένοι*, (σκην. Αβραμέας), αλλά την επόμενη χρονιά θα ενεργοποιηθεί η διάταξη του ΝΔ 58/73 (άρθρο 2) και οι πέντε βραβευμένες ταινίες στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1973 (*Λάβετε Θέσεις, Ιωάννης ο Βίαιος*, κ.ά.) θα χαρακτηρισθούν προστατευμένες με υπουργική απόφαση με διακυμαινόμενες, όμως, απολαβές 500 και 300 χιλ.δρχ. (π.Τα Θεάματα, τχ.345-46, 20.01.1974, σ.1).

<sup>123</sup> Το υπουργείο Βιομηχανίας αναγγέλλει τη δημιουργία αυτού του λογαριασμού στην Τράπεζα της Ελλάδος τον Δεκέμβριο του 1973 (αρ.πρωτ. 41954/685) (π.Τα Θεάματα, τχ.345-46, 20.1.1974, σ.4).

*Ταινιών προς διαφύλαξιν της νεότητος και των ηθών εξ επιβλαβών επιδράσεων του Κινηματογράφου»* (άρθρο 16) (ΝΔ 58/1973, άρθρα 7-10,16, σ.1.367-8).

Το διάταγμα, παρά τη διάθεση προώθησης της ελληνικής κινηματογραφικής βιομηχανίας, θα συνεχίσει την ευνοϊκή πολιτική υπέρ των ξένων κινηματογραφικών επιχειρήσεων και θα απαλλάξει για δεκαετίες από την φορολογία το καλλιτεχνικό και τεχνικό προσωπικό που δεν μένει μόνιμα στη χώρα και εργάζεται σε λήψεις ταινιών. Θα πριμοδοτεί με 20% του φόρου δημοσίων θεαμάτων ταινίες συμπαραγωγής με ξένες επιχειρήσεις, εφόσον η παραγωγή έγινε κατά το ήμισυ στην Ελλάδα ή με 40% αντίστοιχη πριμοδότηση, όταν η συμπαραγωγή έγινε εξολοκλήρου στην Ελλάδα (άρθρο 11), ενώ επιτρέπει και την ίδρυση γραφείων προσέλκυσης και εξυπηρέτησης ξένων παραγωγών (άρθρο 12). Τέλος, το διάταγμα θα μετονομάσει το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης σε Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου που θα υφίσταται στο πλαίσιο της Διεθνούς Έκθεσης της Θεσσαλονίκης, ενώ αναφέρει και τη σύσταση της «Γραμματείας Φεστιβάλ Κινηματογράφου», υπεύθυνης για την οργάνωση και εποπτεία του Φεστιβάλ (άρθρο 18), προσπαθώντας έτσι να του προσδώσει μίας μορφής αυτονομία (ΝΔ 58/1973, άρθρα 11-12,18, σ.1.368-9).

#### **4.2.3. Η περίοδος της μεταπολίτευσης.**

Στη μεταπολίτευση, άρχισε σταδιακά μία ομαλή κοινοβουλευτική ζωή και μία, ταυτόχρονα, ριζική νέα εποχή στη μεταπολεμική πορεία της ελληνικής πολιτείας, ενώ σταδιακά εξομαλύνονται οι ιδεολογικές και πολιτισμικές συνέπειες του Εμφυλίου. Υπάρχουν διαδικασίες εκδημοκρατισμού στον κρατικό μηχανισμό, αλλά όχι και τόσο επιτυχημένης κάθαρσης από συνεργάτες του δικτατορικού καθεστώτος. Η χώρα και ο πολιτικός λόγος στρέφεται σε μία ευρωπαϊκή, θεσμικά οργανωμένη, προοπτική, πολιτειακά φιλελεύθερη, κάτω από την ομπρέλα της αναδύμενης κοινότητας, της ΕΟΚ, στην οποία η χώρα προσχωρεί το 1979. Η ελευθερία έκφρασης είναι πλέον ένα κεκτημένο, υπάρχει κοινωνική κινητικότητα, αστικοποίηση, ευημερία, ανοιχτά ιδεολογικά ρεύματα, αλλά με την Αριστερά να ασκεί ηγεμονία σε ιδεολογικό και συμβολικό επίπεδο, ενώ οι φοιτητικές παρατάξεις είναι πλέον βαθιά ιδεολογικοποιημένες, όπως και οι καλλιτέχνες, συγγραφείς, δημοσιογράφοι, εκδότες, περιοδικά και πολιτιστικές ομάδες, μουσικά σχήματα, παρέες γύρω από τον κινηματογράφο, φοιτητές, φεμινίστριες, εκπαιδευτικοί, όλοι σε ένα μωσαϊκό που αναπτύσσει ένα ιδιόμορφο πολιτιστικό δίκτυο. Η κουλτούρα που αναδύεται είναι λαϊκή, εξωστρεφής, προοδευτική και πολιτικοποιημένη, ώστε η πολιτική

χειραγώγηση να αποτελεί πολλές φορές κοινό τόπο. Ο ρόλος των συνδικαλιστικών φορέων και των κοινωνικών κινημάτων αυξάνει (Ζορμπά, 2014, σ.303-11).

Προς τα τέλη της δικτατορίας και στην αρχή της μεταπολίτευσης, με φόντο την κρίση εμπορικότητας του ελληνικού κινηματογράφου, υπάρχουν κάποιες προσπάθειες για ευνοϊκότερη πολιτική, κυρίως φορολογικά, για την προσέλκυση νέων επενδυτών (Κομνηνού, 2010, σ.74). Έτσι, τον Απρίλιο του 1974, υπήρξε συνάντηση του υπουργού Βιομηχανίας με τον διεθνή σταρ του κινηματογράφου Άντονυ Κουίν (πρωταγωνιστή στον *Ζορμπά*, 1964 του Κακογιάννη), με στόχο τη συνεργασία συμπαραγωγών διεθνούς ακτινοβολίας ταινιών, μεταξύ του ηθοποιού και της Γενικής Κινηματογραφικής Επιχειρήσεων (π. *Τα Θεάματα*, τχ.350-51, 14.04.1974, σ.59). Σύμφωνα με το περιοδικό *Τα Θεάματα*, σκοπός ήταν να συμβούν τρεις συμπαραγωγές μεταξύ ΓΚΕ και Κουίν, που θα γυριστούν στην Ελλάδα, με συνολικό κόστος 150 εκ. δρχ.: *Προμηθεύς*, με σκηνοθέτη τον Ορσίνι και αφιερωμένη στην αντίσταση των παρτιζάνων, *Βάρβαροι*, βασισμένο στο ποίημα του Καβάφη σε σενάριο και σκηνοθεσία Κακογιάννη και *Το σπίτι του ναύτη*, βασισμένο στο μυθιστόρημα του βραζιλιάνου Χορχέ Αμάντο και σκηνοθέτη τον Τζον Κασσαβέτη. Τίποτα από αυτά δεν προχώρησε (π. *Τα Θεάματα*, τχ.350-51, 14.04.1974, σ.59). Επίσης, το Υπουργείο Βιομηχανίας ανακοινώνει τον Νοέμβρη του '74 (υπογράφεται από την ελληνική κυβέρνηση 31 Οκτωβρίου 1974) μία Γαλλοελληνική διετή συμφωνία (με 16 άρθρα) για συμπαραγωγές μεταξύ του Γαλλικού Κέντρου Κινηματογράφου και της Διεύθυνσης κινηματογράφου του υπουργείου βιομηχανίας, όπου ελάχιστη συμμετοχή ορίζεται το 20% κατά περίπτωση. Στην ελληνική αντιπροσωπεία συμμετείχαν και γνωστοί έλληνες παραγωγοί (Φίνος, Κονιτσιώτης, κ.ά.)<sup>124</sup> (π. *Τα Θεάματα*, τχ.363, 20.11.1974, σ.1,5).

Στο ίδιο πλαίσιο αντιμετώπισης των προβλημάτων της ελληνικής κινηματογραφίας, η ελληνική κυβέρνηση, στα τέλη του 1975, με κοινή απόφαση (υπ'αρ.: 62653/2185/30.12.75, ΦΕΚ 21/Β/17.1.76) των υπουργείων Κυβερνήσεως, Οικονομικών, Βιομηχανίας και Πολιτισμού, Οικονομικών, συστήνει συντονιστική επιτροπή κινηματογράφου και τηλεόρασης με γνωμοδοτικό χαρακτήρα για την προώθηση της «*κινηματογραφικής και τηλεοπτικής τέχνης εν Ελλάδι*», μελετώντας τα προβλήματά τους και προτείνοντας λύσεις. Στην επιτροπή δεν μετέχουν σωματεία,

<sup>124</sup> Στην έρευνά μας δεν εντοπίσαμε κάποιες ελληνικές συμπαραγωγές που να σχετίζονται με αυτή τη συμφωνία, αλλά ούτε και σε άλλες λεπτομερείς σχετικές καταγραφές (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005).

μόνο εκπρόσωποι υπουργείων, του ΕΚΚ, της Ταινιοθήκης και της ΕΡΤ (Αρχείο Ταινιοθήκης/[τεκμ.4-5]).

Η κυβέρνηση στη μεταπολίτευση θα φέρει και το Νόμο 358/17.6.1976 (ΦΕΚ Α' 155/24.6.1976), όπου για πρώτη φορά νομοθετείται πως οι τεχνικοί του κινηματογράφου (και της τηλεόρασης) οφείλουν να έχουν άδεια ασκήσεως επαγγέλματος, που εκδίδει το υπουργείο Βιομηχανίας, για να απασχολούνται σε παραγωγές κινηματογραφικών (ή τηλεοπτικών) επιχειρήσεων, ενώ δεν επιτρέπεται πλέον στις κινηματογραφικές επιχειρήσεις να απασχολούν τεχνικούς χωρίς την άδεια ασκήσεως επαγγέλματος<sup>125</sup> (άρθρο 1). Ο Νόμος, επίσης, επαναπροσδιορίζει τον ελάχιστο αριθμό τεχνικών που απαιτούνται για εξωτερικά και εσωτερικά γυρίσματα, τους οποίους και μειώνει σε σχέση με ό,τι είχε ορίσει το ΝΔ 4208/1961 και ήταν έως τότε σε ισχύ (Ν 358/1976, άρθρα 1-2, σ.1.067). Η διεύθυνση του αρμόδιου υπουργείου δεν κωδικοποίησε άμεσα αυτά τα δικαιώματα, παρά μόλις τέσσερα χρόνια αργότερα με την έκδοση του σχετικού Προεδρικού Διατάγματος 160/13.2.1980 (ΦΕΚ Α' 44/22.2.1980), ενώ στον κλάδο σκηνοθεσίας συμπεριλήφθηκε μόνο ο βοηθός σκηνοθέτη και όχι ο σκηνοθέτης (άρθρο 2-3) (ΠΔ 160/1980, άρθρα 1-25, σ.605-16).

Εν τω μεταξύ, από το 1977 με το Προεδρικό Διάταγμα 381/28.4.1977 (ΦΕΚ Α' 117/29.4.1977) συστήνεται η Γενική Γραμματεία Τύπου και Πληροφοριών του Υπουργείου Προεδρίας που, πλέον, συμπεριλαμβάνει Τμήμα Οπτικοακουστικών Μέσων, υπεύθυνο για τη διαχείριση κάθε κινηματογραφικού υλικού (ΠΔ 381/1977, άρθρο 5, σ.944-5). Η γραφειοκρατία, έτσι, μένει βασικό χαρακτηριστικό μιας φορντικής δομής της οργάνωσης (Jessop, 1994, σ.254) και η πολυπλοκότητα των πιστοποιητικών και αποδεικτικών που χρειάζονται για τη διακίνηση ταινιών παραμένει εμπόδιο για την ανάπτυξη της κινηματογραφίας. Η περίπτωση του Σταμπουλόπουλου που παραιτείται του δικαιωματικού ποσοστού του (25%) από την εξαγωγή της ταινίας του *Ανοιχτή Επιστολή* στην (τότε) Γιουγκοσλαβία (1977) είναι χαρακτηριστική, αναφέροντας: «Λόγω του περίπλοκου γραφειοκρατικού συστήματος της Τράπεζας της Ελλάδος (...) για την έκδοση μίας απλής βεβαίωσης, παραιτούμαι του

<sup>125</sup> Ως τεχνικοί αναφέρονται οι: εικονολήπτες, φωνολήπτες, ηλεκτρολόγοι-χειριστές φωτιστικών σωμάτων, συναρμολογητές, ψιμυθιολόγοι, διευθυντές παραγωγής, χειριστές τηλεοπτικών μηχανών λήψεως, χειριστές μηχανοσκοπίου, μηχανικοί τηλεόρασης, μηχανικοί ήχου, χειριστές μείζεως εικόνας, χειριστές μηχανημάτων ήχου και λοιπών τεχνικών λήψεως και επεξεργασίας κινηματογραφικών και τηλεοπτικών ταινιών. Επιπλέον, συμπεριλαμβάνονται και οι σκηνοθέτες σε αυτή την κατηγορία (Ν 358/1976, άρθρο 1, σ.1.067).

*νόμιμο δικαιώματός μου του 25% (...) γιατί... βαρέθηκα»* (Αρχείο ΕΛΙΑ/Σταμπούλοπουλος/Φακ.1.3/[τεκμ.5]).

Η κινηματογραφική νομοθεσία, σταδιακά όμως, οργανώνεται με μεγαλύτερη σαφήνεια και πληρότητα. Έτσι ο Νόμος 1158/8.5.1981, ΦΕΚ Α' 127/13.5.1981, καλύπτει την οργάνωση και τη λειτουργία των καλλιτεχνικών και δραματικών σχολών, πλέον υπό την εποπτεία του Υπουργείου Πολιτισμού (άρθρο 2), ενώ καινοτομεί καταργώντας την άδεια ασκήσεως ηθοποιού που ίσχυε ως προϋπόθεση ασκήσεως του επαγγέλματος για τους ηθοποιούς από το 1933<sup>126</sup> (άρθρο 37) (Ν 1158/1981, άρθρα 1-40, σ.1.355-62). Ο Νόμος θα συμπληρωθεί με το ΠΔ 370/13.9.1983 (ΦΕΚ Α' 130/22.9.1983) με τον Κανονισμό Οργάνωσης και λειτουργίας των Ανωτέρων Δραματικών σχολών και ειδικότερα το τμήμα υποκριτικής<sup>127</sup> (ΠΔ 370/1983, άρθρα 1-24, σ.2.124-30).

Τη δεκαετία του '80, όμως, ανοίγεται μία πιο φιλελεύθερη περίοδος, μετά τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης, ανανεωτική στη δημόσια σφαίρα, ένας πολιτισμικός εκδημοκρατισμός (Βαμβακάς & Παναγιωτόπουλος, 2014α' Ζορμπά, 2014, σ.339-45). Στο τέλος, όμως, της δεκαετίας η δημόσια πολιτιστική πολιτική θα αποτύχει και ο κινηματογράφος θα βρεθεί εγκλωβισμένος στο συνδικαλισμό (Ζορμπά, 2014, σ.339-45). Έτσι, με την άνοδο στην εξουσία του ΠΑΣΟΚ το 1981 και τη Μερκούρη στο υπουργείο πολιτισμού, θα υπάρξει μία στροφή ικανοποίησης των αιτημάτων των σωματείων για μεγαλύτερη συμμετοχή στις αποφάσεις που αφορούν τον κινηματογράφο. Την περίοδο 1982-83 το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (1982) ήταν το πρώτο που διεξήχθη με υπουργό τη Μερκούρη και με εκπροσώπηση όλων των σωματείων στις επιτροπές του. Η διαδικασία επιλογής προσώπων στις επιτροπές, όμως, συχνά θεωρήθηκε διαδικασία για «*αργόσχολους*», «*συνδικαλιστές ή κομματικά φερέφωνα*» (Σολδάτος, 2010β, σ.134). Την επόμενη περίοδο, 1983-84, θα συνταχθεί ο νόμος για τον κινηματογράφο, που η υπουργός Μερκούρη έχει συντάξει με συμβούλους της τον Μάνο Ζαχαρία<sup>128</sup>, τον σύντροφό της και σημαντικό σκηνοθέτη

<sup>126</sup> Το ΣΕΗ κρατά διαχρονικά αμφίθυμη στάση για το θέμα της άδειας άσκησης επαγγέλματος. Ενώ είχε ζητήσει τη θέσπιση αυτού του νόμου (το 1933), τη δεκαετία του '50 αρχίζει να ζητά την κατάργησή του. Το 1981, όμως, που τελικά καταργήθηκε, αντιδρά, αφού ζητά πρώτα να κατοχυρωθεί η θεατρική παιδεία ως υποχρέωση κάθε ηθοποιού. Το ΣΕΗ για να προστατέψει τον κλάδο, ψηφίζει ένα νέο εσωτερικό κανονισμό και πλέον, για να γίνει κάποιος μέλος του σωματείου, πρέπει να έχει τουλάχιστον 50 ένησημα ηθοποιού (Ρεμιεδάκη, 1999, σ.374-89).

<sup>127</sup> Έχει προηγηθεί και μία απόφαση του υπουργείου Παιδείας (40254/5.9.74) «*Καθορισμός ωρολογίου και αναλυτικού προγράμματος των λειτουργουσών Κινηματογραφικών Σχολών*» (Αρχείο ΣΕΗ/[τεκμ.6]).

<sup>128</sup> Ο Μάνος Ζαχαρίας είναι ένα πρόσωπο-κλειδί για τις εξελίξεις της δεκαετίας του '80. Ο Ζαχαρίας σπούδασε κινηματογράφο και ιστορία τέχνης στη Γαλλία και συμμετείχε στον εμφύλιο συγκροτώντας



Ντασσέν και τον Χριστόφορο Αργυρόπουλο (Βαλούκος, 2011, σ.45-6). Ο νόμος, όμως, εμποδίζεται από το Υπουργείο Οικονομικών και καθυστερεί να ψηφιστεί στη Βουλή, ενώ συγκρούονται, παράλληλα, συντεχνιακά, κομματικά και ατομικά συμφέροντα (Σολδάτος, 2010β, σ.142). Το Υπουργείο Οικονομικών δεν συμφωνεί με το πνεύμα του νομοσχεδίου (Ακτσόγλου, 1986, σ.3-4) και ο υπουργός οικονομικών (Γεράσιμος Αρσένης) θα συγκαλέσει σύσκεψη με τους εκπροσώπους των σωματείων και τους συνδικαλιστές διαφόρων φορέων σχετικά με τον νέο νόμο που είχε βγει σε διαβούλευση. Ένα πρόβλημα που εντόπιζε ο υπουργός ήταν η μικρή πρόβλεψη οικονομικής χορηγίας μέσω ΕΚΚ (Συνέντευξη Ρεντζής, 2018). Επιπλέον, υπήρξε και μία διάταξη που κρίθηκε ότι πρέπει να εφαρμοστεί πριν από την ψήφιση του Νόμου. Αφορούσε τη θέσπιση των κρατικών βραβείων (Ν1597/86, άρθρο 8) που θα απονέμονταν στο τέλος του χρόνου, τιμητικές διακρίσεις που συνοδεύονται με χρηματικές απολαβές. Τα κρατικά βραβεία αποτέλεσαν ένα βήμα ενίσχυσης του ποιοτικού κινηματογράφου<sup>129</sup> (Σολδάτος, 2010β, σ.142).

Ολοκληρωμένα, λοιπόν, για τον κινηματογράφο, και ύστερα από την προηγούμενη προσπάθεια του 1973 (ΝΔ 58/73), το ελληνικό κράτος νομοθετεί το 1986, με το Νόμο 1597/12.5.1986 (ΦΕΚ Α' 68/21.5.1986) και με τη Μελίνα Μερκούρη Υπουργό Πολιτισμού, όπου πλέον υπάγεται ο κινηματογράφος<sup>130</sup>. Το ελληνικό κράτος αντιμετωπίζει τον κινηματογράφο, πλέον, ως τέχνη και όχι ως βιομηχανία, όπως περιγράφει και ο τίτλος του νόμου (Ν 1597/1986, άρθρο 1, σ.1.557). Στο πλαίσιο και τη λογική αυτή, ορίζει πως κύριος των πνευματικών δικαιωμάτων, καθώς και της επιλογής καλλιτεχνικών και τεχνικών στελεχών, είναι ο

---

με τον Γιώργο Σεβαστίκογλου το κινηματογραφικό συνεργείο που κατέγραφε τη δράση των ανταρτών και τις επιχειρήσεις του εμφυλίου. Μετά το τέλος του πολέμου, έφυγε πολιτικός πρόσφυγας και σπούδασε στη Μόσχα σκηνοθεσία. Σκηνοθέτησε εκεί αξιόλογες ταινίες και υπήρξε καλλιτεχνικός διευθυντής της Μοσφίλμ. Επέστρεψε στην Ελλάδα το 1979 και η Μερκούρη, όταν έγινε υπουργός πολιτισμού το 1981, τον έθεσε σύμβουλο δίπλα της (Βαλούκος, 2011, σ.45-6), ενώ αργότερα θα γίνει και πρόεδρος του ΕΚΚ (Αρχείο ΣΕΗ/[τεκμ.9]).

<sup>129</sup> Τα βραβεία αυτά είναι σημαντικών χρηματικών απολαβών. Για παράδειγμα, παραγωγοί και σκηνοθέτες θα λάβουν από 2,5 εκ.δρχ. την πρώτη χρονιά του θεσμού (1983: Φέρρης, Νικολαΐδης, κ.ά.) και 3 εκ. δρχ. τη δεύτερη με τον τίτλο καλύτερης ταινίας (1984: *Ταξίδι στα Κύθηρα, Λούφα και Παραλλαγή, Καρκαλού* κ.ά.). Από 600 χιλιάδες παίρνουν οι σεναριογράφοι και οι ερμηνευτές α' ρόλου και 400χιλ. οι διευθυντές φωτογραφίας (Σολδάτος, 1991β, σ.262-4' Σολδάτος, 1991γ, σ.14-5' Αρχεία ΕΛΙΑ/Φακ.2.2/[τεκμ.2]).

<sup>130</sup> Ό,τι, εν γένει, αφορά τον κινηματογράφο (όπως το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, αλλά και το ΕΚΚ) μεταφέρεται από το Υπουργείο Βιομηχανίας στο Υπουργείο Πολιτισμού το 1980, επί υπουργίας Ανδριανόπουλου και κυβέρνησης Γεωργίου Ράλλη, με το Νόμο 1075/23.9.1980 (ΦΕΚ Α' 218/25.9.1980). Εξαίρονται κάποιες αρμοδιότητες, όπως η χορήγηση άδειας λειτουργίας τηλεοπτικών-κινηματογραφικών στούντιο, οι φορολογικές ρυθμίσεις εισαγωγής εξοπλισμού, συγκέντρωση στατιστικών κ.ά. (Ν 1075/1980, άρθρα 6-7, σ.2.646).

σκηνοθέτης, μία διάταξη που για πρώτη φορά αναβαθμίζει και αναγνωρίζει τον ρόλο του (άρθρο 3) (Ν 1597/1986, άρθρο 3, σ.1.557).

Αυτή η διάταξη είναι πολύ σημαντική, αλλάζοντας ουσιαστικά τη δομή της κινηματογραφικής αγοράς, αφού τα πνευματικά δικαιώματα σχετίζονται άμεσα και με τις τεχνολογικές αλλαγές, όπως ήταν και η έλευση, για παράδειγμα, της τηλεόρασης, που έδινε και τη δυνατότητα πολλαπλής αναπαραγωγής μιας ταινίας. Η νομοθεσία που αφορά την πνευματική ιδιοκτησία είναι, στην ουσία, ο μηχανισμός μετατροπής των συμβολικών εκφράσεων σε ιδιωτική ιδιοκτησία. Χωρίς πρόβλεψη πνευματικής ιδιοκτησίας, θα ήταν λιγότερο πιθανό να κερδίσει ένας δημιουργός χρήματα (όπως, για παράδειγμα, με την αναμετάδοση μιας ταινίας στην τηλεόραση) (Ryan, 2007, σ.224).

Η νομοθεσία, για παράδειγμα, για τις επαναλήψεις εκπομπών στο ραδιόφωνο μεταπολεμικά δεν δικαιώνει κανένα δημιουργό ή εκτελεστή, παραβιάζοντας και διεθνείς σχετικές συμβάσεις που έχει υπογράψει, ειδικά την περίοδο της δικτατορίας, που με το ΝΔ 451/25.2.1970 (ΦΕΚ Α' 51/27.2.1970) παραχωρείται το δικαίωμα στους (κρατικούς) ραδιοφωνικούς και τηλεοπτικούς σταθμούς να μεταδίδουν κάθε είδους έργα χωρίς προηγούμενη άδεια των δημιουργών τους (άρθρο 1) (ΝΔ 451/1970, άρθρο 1-5, σ.391' Παπακώστα, 1999, σ.241-3). Όσον αφορά τα πνευματικά δικαιώματα καλλιτεχνών, ηθοποιών, συγγραφέων υπάρχουν σχετικές νομοθετικές πρωτοβουλίες τη δεκαετία του '60 με το ΝΔ 4264/12.11.1962, που αφορά και την περίπτωση του κινηματογράφου, χωρίς να περιλαμβάνεται όμως ο σκηνοθέτης (ΝΔ 4264/1962, ΦΕΚ Α' 187/12.11.1962), ενώ υπάρχει και μία ακόμη σημαντική ρύθμιση πνευματικών δικαιωμάτων αποκλειστικά για τους ερμηνευτές (ηθοποιούς, μουσικούς, τραγουδιστές κ.ά.) το 1980<sup>131</sup> (Ν 1075/1980, άρθρα 10-22, σ.2.647-8).

Η μη συμπερίληψη του σκηνοθέτη στη ρύθμιση των πνευματικών δικαιωμάτων έχει πρακτικό αντίκτυπο στις εταιρείες παραγωγής, οι οποίες, έτσι, μπορούν να τον προσλάβουν ως έμμισθο υπάλληλο και όχι ως ελεύθερο επαγγελματία, που θα προτιμούσαν, σε περίπτωση αναγνώρισης πνευματικών δικαιωμάτων. Το δόγμα της μισθωτής εργασίας όταν δημιουργούνται πνευματικά

---

<sup>131</sup> Ηθοποιοί κινούνται μαζικά ζητώντας χρήματα για πνευματικά δικαιώματα στην αναπαραγωγή ταινιών του ΠΕΚ, με το ΣΕΗ να κινείται προς αυτήν την κατεύθυνση υπερασπίζοντας τα συμφέροντα του κλάδου του προς τη δημόσια τηλεόραση το 1987 (Αρχείο ΣΕΗ/[τεκμ.7]). Το ΣΕΗ καταφέρνει να εισπράξει ένα αξιοσέβαστο ποσό για τη δεκαετία του '80 (1.200.000δρχ.) για ποσοστά δικαιωμάτων ηθοποιών από σειρές που κατάφερε η ΕΡΤ να πουλήσει στο εξωτερικό (Μπενάκη, 1999β, σ.174).

προϊόντα, επιτρέπει τα δικαιώματά τους να ανήκουν στον εργοδότη και όχι στον εργαζόμενο<sup>132</sup> (Stahl, 2009, σ.54-9).

Τη δεκαετία του '80, για παράδειγμα, η τηλεόραση αναμεταδίδει πολλαπλά ελληνικές ταινίες και η νομοθετική ρύθμιση για τα πνευματικά δικαιώματα και η αναβάθμιση έτσι του ρόλου του σκηνοθέτη ζημιώνει τους παραγωγούς και τους κατόχους των μέσων αναπαραγωγής των ταινιών. Όπως και να 'χει, έως τον Νόμο 1597/1986 ο Νόμος 4301/6.8.1929 (ΦΕΚ Α' 274/13.8.1929) ρύθμιζε τα πνευματικά δικαιώματα, αλλά χωρίς να αναφέρεται σαφώς στη σκηνοθεσία των ταινιών. Αναφέρεται αποκλειστικά στους συγγραφείς, ζωγράφους ή σχεδιογράφους, γλύπτες, μουσικοσυνθέτες, χαρακτες, μεταφραστές, όχι όμως σε δημιουργούς του κινηματογράφου, ενώ συμπεριλαμβάνει και τα φωτογραφικά έργα<sup>133</sup> (Ν 4301/1929, άρθρα 1-5, σ.2.337-8). Αυτή η παράλειψη για την κατοχύρωση πνευματικών δικαιωμάτων στον σκηνοθέτη είναι σημαντική και, όταν, για παράδειγμα, το *Πικρό Ψωμί* (1951) του Γρηγορίου χρειάζεται να βγει στο εξωτερικό η επιτροπή λογοκρισίας της εποχής ζητά αλλαγές στο φινάλε της ταινίας. Ο παραγωγός (Ηλίας Περγαντής) είχε συμφωνήσει σε αυτό και μπορούσε να κάνει όποιες αλλαγές ήθελε χωρίς επιπτώσεις. Ο Γρηγορίου γνωρίζοντας αυτή τη νομοθετική έλλειψη αναγκάζεται να προβεί ο ίδιος στις αλλαγές για την εξαγωγή της ταινίας (Γρηγορίου, 1988, σ.115). Οι άμεσα ενδιαφερόμενοι σκηνοθέτες, ως κύριοι δημιουργοί των ταινιών τους, θα βάλουν, γι' αυτό τον λόγο, προτεραιότητά τους στο σωματείο που ιδρύουν το 1973 τη συλλογή των πνευματικών τους δικαιωμάτων, όπως ορίζονται στο Ν 4301/1929 (άρθρο 2) (Αρχείο ΕΕΣ/[τεκμ.1]). Τελικά, ο Νόμος 2121/3.3.1993<sup>134</sup>

<sup>132</sup> Υπάρχουν κι άλλες επιπτώσεις αυτού του μη διαχωρισμού δημιουργού/τεχνικού για τον σκηνοθέτη. Ο σκηνοθέτης, πρακτικά, μπορεί να σημαίνει ότι δεν παίρνει όλες τις δημιουργικές αποφάσεις, αλλά διάφοροι άλλοι, όπως περιγράφουν γλαφυρά σε διάφορες αυτοβιογραφίες τους συντελεστές της ελληνικής παραγωγής: ο παραγωγός, ο οπερατέρ, ενίοτε ο σκηνοθέτης (Γρηγορίου, 1988), πολλές φορές ο πρωταγωνιστής γίνεται και σκηνοθέτης (Χατζηχρήστος, Βέγγος) (Δελαπόρτας, 2019α, 2019β) ή οι διευθυντές φωτογραφίας (Γαρδέλης, Κατσουρίδης, κ.ά.) (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005).

<sup>133</sup> Ο Νόμος αυτός τροποποιεί τον Ν 2387/29.6.1920 (ΦΕΚ Α' 148/3.7.1920) περί πνευματικής ιδιοκτησίας, ο οποίος, επίσης, δεν αναφέρεται σε κινηματογραφικές ταινίες, παρά μόνο σε «φωτογραφικά και λοιπά συγγενή έργα» (Ν 2387/1920, άρθρα 1-18, σ.1.441-3).

<sup>134</sup> Υπήρχε μία συνεχής όχληση ηθοποιών, σκηνοθετών, τεχνικών για τα συγγενικά τους πνευματικά δικαιώματα, που αφορούν, φυσικά, και τον κινηματογράφο. Έτσι, καταφεύγουν στο Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο και το 1992, η ΕΟΚ, θα εγκρίνει την εισήγηση της Ελλάδας για τα πνευματικά και συγγενικά δικαιώματα (Μπενάκη, 1999β, σ.176). Η νομολογία των ελληνικών δικαστηρίων δεχόταν ότι οι παραγωγοί έχουν τις αναγκαίες εξουσίες μόνο για την εκμετάλλευση μιας ταινίας σύμφωνα με τη σύμβαση που υπέγραψαν και αποτέλεσε ζήτημα στα ελληνικά δικαστήρια οι άδειες που είχαν παραχωρηθεί από τους δημιουργούς στις εταιρείες παραγωγής την περίοδο 1950-75, δεδομένου ότι δεν υπήρχαν τότε άλλες μορφές εκμετάλλευσης πλην της κινηματογραφικής αίθουσας (Κωστοπούλου, 2003, σ.139). Έτσι, τη δεκαετία του '90, θα δημιουργηθούν και σχετικοί οργανισμοί είσπραξης πνευματικών δικαιωμάτων (Διόνυσος, Αθηνά) σε διάφορους κλάδους (ηθοποιών, σκηνοθετών κ.ά.),

(ΦΕΚ Α' 25/4.3.1993) θα ρυθμίσει οριστικά τα πνευματικά δικαιώματα και θα δικαιώσει πλήρως τον σκηνοθέτη ως τον κύριο ιδιοκτήτη της ταινίας ως περιουσιακού στοιχείου (άρθρο 9), ενώ υποχρεώνει τον παραγωγό να εξασφαλίσει την έγγραφη παραχώρηση του σκηνοθέτη, για να εκμεταλλευτεί τα όποια δικαιώματά του. Επίσης, προβλέπει και την ίδρυση ενός εθνικού Οργανισμού Πνευματικής Ιδιοκτησίας υπό την εποπτεία του Υπουργείου Πολιτισμού (άρθρο 69) (Ν 2121/1993, άρθρα 1-77, σ.255-77).

Ο Νόμος 1597/1986, γενικότερα, είναι ο πρώτος ολοκληρωμένος για τον κινηματογράφο. Για πρώτη φορά, νομοθετείται η αναίρεση της λογοκρισίας και κάθε προληπτικού μέσου ελέγχου για τον κινηματογράφο, ορίζοντας επιπλέον πως κάθε κατάσχεση κινηματογραφικού έργου μπορεί να συμβεί με τον ίδιο τρόπο που συμβαίνει αντίστοιχα στον έντυπο λόγο, αφήνοντας έτσι κι ένα παράθυρο ελέγχου (άρθρο 2) (Ν 1597/1986, άρθρα 2,3, σ.1.557). Ορίζονται, επίσης, εκ νέου οι όροι της ελληνικότητας μιας παραγωγής<sup>135</sup> καθώς και το ελάχιστο όριο τεχνικών που απαιτούνται σε μεγάλο μήκος παραγωγή (13 μέλη για 35mm φιλμ και 11 για 16mm φιλμ) (άρθρο 5,6) (Ν 1597/1986, άρθρα 5,6, σ.1.558), ενώ προβλέπει και διατάξεις για την ενίσχυση της ελληνικής κινηματογραφίας, που την εποχή εκείνη βρίσκεται στο ναδίρ της (Κολοβός, 2000, σ.347-8). Για πρώτη φορά υπάρχουν για όλες τις παραγωγές φορολογικές ελαφρύνσεις, όπως ένα ποσοστό 50% επιστροφής φόρου και άλλες σχετικές ευνοϊκές ρυθμίσεις (άρθρα 7-8) (Ν 1597/1986, άρθρα 7-9, σ.1.558-9).

Ο Νόμος, επίσης, θα ορίσει πλήρως τις ευθύνες και τις αρμοδιότητες του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου (ΕΚΚ) που έχει δημιουργηθεί επί χούντας (1970) ως Γενική Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων, και αφιερώνει γι' αυτό 12 άρθρα<sup>136</sup> (άρθρα 16-26). Το ποσοστό συμμετοχής του ΕΚΚ σε μια ταινία ορίζεται από το διοικητικό συμβούλιο, ενώ μπορεί να χρηματοδοτεί χωρίς να συμμετέχει στην παραγωγή (άρθρο 18), που σημαίνει ότι, πρακτικά, χρηματοδοτεί χωρίς να ελέγχει την παραγωγή (Συνέντευξη Περράκης, Καβουκίδης, Ευστρατιάδης, 2018,

---

που στις μέρες μας αποδίδουν σημαντικά ποσά από επαναλήψεις ταινιών, κυρίως σε τηλεοπτικά μέσα (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018). Παρ' όλα αυτά, υπήρξαν και περιπτώσεις παραγωγών που κάποια ποσά δεν ήθελαν να τα πάρουν, για φορολογικούς λόγους και τα πρόσφεραν στο σωματείο τους (Συνέντευξη Σγουράκης, 2017).

<sup>135</sup> Οι προϋποθέσεις, όπως είχαν αρχικά οριστεί από το ΝΔ 4208/1961 (άρθρο 13), είναι παρόμοιες κι εδώ, με μικρές εξαιρέσεις, για παραγωγές εκτός Ελλάδος που μπορούν να χαρακτηρισθούν ελληνικές, ενώ υπάρχει η προσθήκη ισχύος της διάταξης και για τους Κύπριους πολίτες (Ν 1597/1986, άρθρο 5, σ.1.558). Ο χαρακτηρισμός της ελληνικότητας έπαιξε ρόλο στην οικονομική ενίσχυση για τις προστατευόμενες ταινίες, αλλά και για τη συμμετοχή στα κρατικά βραβεία που θεσπίζει το 1983 το υπουργείο πολιτισμού με χρηματικές απολαβές (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005β, σ.195).

<sup>136</sup> Περισσότερες λεπτομέρειες για τη δράση του ΕΚΚ, βλ. παρακάτω, κεφ.4.5.1.

Σγουράκης, 2017). Επιπλέον, δημιουργείται η Hellas Film, ένα τμήμα του ΕΚΚ που θα ασχοληθεί με τη συμμετοχή ελληνικών ταινιών σε ξένα φεστιβάλ, με διαφημιστικές καμπάνιες, να προάγει τη διανομή τους<sup>137</sup> (άρθρο 19). Σημαντική η αναβάθμιση των σωματείων, που εκπροσωπούνται στη σύνθεση της Γενικής συνέλευσης, που εισηγείται τη γενική πολιτική του ΕΚΚ (σκηνοθέτες, παραγωγοί, τεχνικοί, κριτικοί κ.ά.) (άρθρο 22), αλλά και στη Γνωμοδοτική Επιτροπή (άρθρο 24), ή την Οργανωτική Επιτροπή του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (άρθρο 32) (Ν 1597/1986, άρθρα 16-33, σ.1.561-5).

Μία κρατική δέσμευση, που δεν είχε, όμως, εφαρμογή έως τότε και ξεκίνησε από το Κατοχικό διάταγμα 1108/1942 (άρθρο 10), επανέρχεται και εδώ. Ο Νόμος 1597/1986 ορίζει εκ νέου την ίδρυση Εθνικού Κινηματογραφικού Αρχείου, ως υπηρεσίας του υπουργείου πολιτισμού, με σκοπό τη συγκέντρωση, τη διαφύλαξη, την αρχειοθέτηση και τη συντήρηση κινηματογραφικών ταινιών<sup>138</sup> (άρθρο 27), ενώ αναγνωρίζεται η Ταινιοθήκη της Ελλάδας και το μόνο νόμιμο σχετικό ίδρυμα, που οφείλεται να παραδίδεται, επίσης, αντίτυπο κάθε έργου (άρθρο 28). Ο νόμος, επίσης, ορίζει τους σκοπούς και τις προϋποθέσεις του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Το βραβευμένο καλύτερο έργο του Φεστιβάλ είναι και αυτό που το Υπουργείο πολιτισμού προτείνει για τα βραβεία Oscar των ΗΠΑ (άρθρο 30-33) δίνοντας έτσι ακόμα έναν λόγο, για να αναζητά κάποιος τη βράβευση (Ν 1597/1986, άρθρα 27-33, σ.1.563-5).

Η ελληνική πολιτεία παρουσιάζει, για πρώτη φορά, έναν ολοκληρωμένο νόμο με προβλέψεις, ακόμα και για τις κινηματογραφικές λέσχες (ως μη κερδοσκοπικούς οργανισμούς) (άρθρο 29), όμως θα προκαλέσει την αντίδραση της ευρωπαϊκής κοινής αγοράς (ΕΟΚ) (Κοντού, 2012, σ.58-9), που, το Δεκέμβριο του 1988, θα προχωρήσει σε ψήφισμα, όπου θα επισημαίνει ότι, όσον αφορά την κρατική ενίσχυση των ταινιών, υπάρχουν διακρίσεις σε σχέση με την εθνικότητά τους (υπέρ των ελληνικών ταινιών), κάτι που αντιβαίνει τις αρχές της συνθήκης της κοινής αγοράς. Η ΕΟΚ υποχρεώνει την Ελλάδα να τροποποιήσει τις διατάξεις που αφορούν την κρατική ενίσχυση των ελληνικών ταινιών, ειδάλλως δεν θα υπάρξει καμία σχετική ευρωπαϊκή

<sup>137</sup> Η Hellas Film, τμήμα του ΕΚΚ, ξεκινά άτυπα την υπόστασή του το 1986, αλλά ουσιαστικά ενεργοποιείται και αναλαμβάνει δράση προώθησης το 1989 (Παπαπανακοπούλου, 2003, σ.61).

<sup>138</sup> Στην πραγματικότητα εθνικό οπτικοακουστικό αρχείο, αυτοτελές, θα προκύψει δύο δεκαετίες μετά, με τη σύσταση του Εθνικού Οπτικοακουστικού Αρχείου, ενός νομικού προσώπου ιδιωτικού δικαίου (άρθρο 1) (Ν 3444/28.2.2006, ΦΕΚ Α' 46/2.3.2006, άρθρο 1, σ.445), που ουσιαστικά θα εμπεριέχει, ειδικότερα, και τα κινηματογραφικά αρχεία μετά το επόμενο ολοκληρωμένο νομοθέτημα περί κινηματογραφίας το 2010 (άρθρο 34) (Ν 3905/2010, άρθρο 34, σ.4.576).

ενίσχυση μετά το 1989 (όριο συμμόρφωσης η 15<sup>η</sup> Μαΐου 1989) (Επίσημη Εφημερίδα των Ευρωπαϊκών Κοινοτήτων/[τεκμ.1]). Εν τέλει, η ελληνική πολιτεία θα προβεί σε διορθωτικές διατάξεις με το Νόμο 1876/7.3.1990 (ΦΕΚ Α' 27/8.3.90) (Ν1876/1990, άρθρο 29, σ.196).

Αυτός ο νόμος 1597 του 1986 εισήγαγε καινοτομίες, όπως την υποχρέωση του κράτους να ενισχύει τον κινηματογράφο που τον αναγνωρίζει πλέον ως τέχνη (άρθρο 1) (Ν1597/86, άρθρο 1), αλλά δεν νομοθέτησε για την ίδρυση Ακαδημίας Κινηματογράφου ή την κινηματογραφική παιδεία γενικότερα<sup>139</sup> (Ακτσόγλου, 1986, σ.3-4· Κοντού, 2012, σ.57-8), ένα πάγιο αίτημα των σωματείων (Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ/[τεκμ.12]). Επίσης, το κρατικό χρήμα, μέσω του ΕΚΚ, δημιούργησε νέες συνθήκες και έδωσε μία δυναμική στην παραγωγή, αλλά αποξένωσε τον κινηματογράφο από βασικούς συντελεστές του, όπως είναι ο παραγωγός, ο σεναριογράφος, η διανομή και το κοινό (αίθουσα). Κι αυτό, επειδή οι σκηνοθέτες θα έχουν πλέον μία ανεξέλεγκτη ελευθερία στο να χειριστούν τα μέσα παραγωγής, αλλά χάνουν την επαφή με τη διανομή, ενώ οι διαδικασίες έγκρισης των χρηματοδοτήσεων επιτρέπουν συνθήκες πολιτικής διαπλοκής (Βαλούκος, 2011, σ.47).

Μέχρι το 1990, η επόμενη σημαντική κρατική παρέμβαση, που αφορά άμεσα τον κινηματογράφο, ήταν η νομοθέτηση του ιδιωτικού ραδιοτηλεοπτικού τοπίου το 1989 με το Νόμο 1866/5.10.1989 (ΦΕΚ Α' 222/6.10.1989), όπου θα προβλεφθεί και μία ουσιαστική αναπτυξιακή λογική (αν λειτουργούσε και στην πράξη σωστά), η υποχρεωτική παραχώρηση του 1,5% των ακαθαρίστων εσόδων των ιδιωτικών και δημόσιων τηλεοπτικών σταθμών για την παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών (Ν 1866/1989, άρθρο 7, σ.4.617), σε μια προσπάθεια τόνωσης της κινηματογραφικής παραγωγής που βρίσκεται πλέον στο ναδίρ (Κοκονίς, 2012, σ.39). Η εφαρμογή της πρόβλεψης αυτής δεν θα λειτουργήσει σωστά και, μόλις μετά το 1995, μόνο η ΕΡΤ θα αποδίδει συστηματικά με συνέπεια το ποσό που της αναλογεί<sup>140</sup> (Παπαπαννακοπούλου, 2003, σ.54). Έως το 1990, δεν υπάρχει άλλη σημαντική νομοθεσία για τον κινηματογράφο. Το ελληνικό κράτος θα νομοθετήσει ολοκληρωμένα ξανά για την ελληνική κινηματογραφία το 2010 (Ν 3905/23.12.2010, ΦΕΚ Α' 219/23.12.2010).

<sup>139</sup> Σύμφωνα με τον Κολιοδήμο (1988), υπήρξε μία μελέτη του Εθνικού Κέντρου Ερευνών για την ίδρυση Ακαδημίας Κινηματογράφου το 1975, την οποία κοστολόγησε υψηλά (150 εκ. δρχ.), κάτι που φανερώνει για ποιο λόγο η πολιτεία δεν προχώρησε σε μία τέτοια πρωτοβουλία (Κολιοδήμος, 1988, σ.172).

<sup>140</sup> Από το 1995 με το Ν. 2328/1995 (άρθρο 3, παρ.24) η υποχρέωση καταβολής του 1,5% αποτελεί και όρο λειτουργίας των τηλεοπτικών σταθμών (Κωστοπούλου, 2003, σ.139).

### 4.3. Η φορολογία

Οι φορολογικές πολιτικές μιας χώρας επηρεάζουν την παραγωγή και τη διανομή έργων τέχνης. Κάθε αλλαγή τέτοιων νόμων επηρεάζει άμεσα τη σχετική κινηματογραφική αγορά και, κατά συνέπεια, και την επαγγελματική ζωή όλων όσων εμπλέκονται στο σχετικό κόσμο του μέσου (Becker, 2008, σ.172). Το ελληνικό κράτος, από νωρίς (1923), φορολογεί με εξαιρετικά υψηλούς συντελεστές τις κινηματογραφικές αίθουσες, οι οποίες απεργούν το 1927 (*π.Τα Θεάματα*, τχ.349, 20.3.1974, σ.25). Με τον Αναγκαστικό Νόμο 505/25.2.1937 (ΦΕΚ Α' 79/2.3.1937), επί Μεταξά, ορίζεται η φορολογία των δημόσιων θεαμάτων και ο αιθουσάρχης πλέον δεν μπορεί να κόβει εισιτήρια που δεν είναι σφραγισμένα από τον οικονομικό έφορο, ενώ προπληρώνει, για να τα παραλάβει<sup>141</sup> (ΑΝ 505/1937, άρθρα 15,17, σ.487-8).

Ο πρώτος μεταπολεμικός νόμος που αφορά τον κινηματογράφο είναι φοροεισπρακτικός που θα ορίσει επιπρόσθετο τέλος για τους κινηματογράφους (ΑΝ 652/9.11.1945, ΦΕΚ Α' 273/10.11.1945, άρθρο 2, σ.1.393). Ο Φόρος Δημοσίων Θεαμάτων έφτανε πλέον έως το 46% κάθε εισιτηρίου. Σ' αυτό τον φόρο περιλαμβανόταν και το «χαράτσι» της Βασιλικής Πρόνοιας, που καθιερώθηκε το 1948 κατόπιν αίτησης της Βασίλισσας Φρειδερίκης<sup>142</sup> (Λαζαρίδης, 1999, σ.21-2) και αφορούσε τα «Δημόσια Θεάματα», το θέατρο και τον κινηματογράφο δηλαδή, για να χρηματοδοτήσει τα σχολεία των ορφανών παιδιών του πολέμου (Karalis, 2012, σ.46). Το 1948 προστέθηκε και το τέλος των φιλαρμονικών για τη μουσική παιδεία των Ελλήνων (Θεοδοσίου, 2000, σ.150-2) με 10% επί του κάθε εισιτηρίου (Ν 537/1948, ΦΕΚ Α' 30/6.2.1948, άρθρα 1-3, σ.135). Ο νόμος, αν και κρίθηκε αντισυνταγματικός, παρέμεινε σε ισχύ<sup>143</sup> (Σωτηροπούλου, 1989, σ.68-9).

Η φορολογία, διαχρονικά, λόγω της κλίμακάς της, έγινε αντιληπτή ως βάρος για τον ελληνικό κινηματογράφο. Στα σχετικά νομοθετικά διατάγματα το 1952 (Ν

<sup>141</sup> Αυτή η πρακτική προπληρωμής θα κρατήσει αρκετά χρόνια. Ο κινηματογραφιστής κάθε πρωί προβλέπει στην ουσία τον αριθμό εισιτηρίων που θα κόψει. Αν μια ταινία ξεπερνούσε τα προβλεπόμενα εισιτήρια, κοβόντουσαν ασφράγιστα εισιτήρια αναγκαστικά, τα οποία μετρούσε ο «μπάστακας φορατζής» (Λαζαρίδης, 1999, σ.22) που στεκόταν στην πόρτα για να πληρωθεί ο φόρος το επόμενο πρωινό (ό.π., σ.22).

<sup>142</sup> Αυτή η έκτακτη φορολόγηση αφορούσε το 9,5% επί της τιμής των εισιτηρίων των κινηματογράφων Αθηνών-Πειραιώς και Θεσσαλονίκης και επιβλήθηκε με την 1108 Πράξη του Υπουργικού Συμβουλίου την 21.12.1948 για έκτακτες ανάγκες και προσωρινά. Κράτησε, όμως, πολλά χρόνια και μέχρι το 1974 συνέχιζε να εισπράττεται (*π.Τα Θεάματα*, τχ.361, 20.10.1974, σ.1,5).

<sup>143</sup> Υπήρξαν συνεχείς προσπάθειες και αιτήματα κατάργησης της φοροεπιδρομής από διάφορα σωματεία, όπως τους αιθουσάρχες της επαρχίας με σχετικά υπομνήματα το 1961 στην προεδρία και το Υπουργείο Οικονομικών (*π.Τα Θεάματα*, τχ.89, 30.6.1961) ή της Πανελλήνιας Ομοσπονδίας των Αιθουσαρχών Κινηματογραφιστών (Π.Ο.Τ.ΑΙ.Κ.) το 1970, αλλά χωρίς αποτέλεσμα (*π.Τα Θεάματα*, τχ. 281-82, 31.12.1970, σ.114-6).

2281/1952) το κράτος επιβάλλει νέα φορολογία επί των ακαθάριστων κερδών της κινηματογραφικής παραγωγής, την ίδια στιγμή που απαλλάσσει από φόρο τις ξένες ταινίες που γυρίζονται επί ελληνικού εδάφους (Karalis, 2012, σ.46). Υπήρχε γενικότερη αδιαφορία για την ανάπτυξη του ελληνικού κινηματογράφου και δυσβάσταχτοι δασμοί για την εισαγωγή κινηματογραφικών μηχανημάτων, ακόμα και ενός φακού απ' το εξωτερικό. Ακόμα και το παρθένο υλικό του φιλμ, το θετικό και το αρνητικό, ήταν καταχωρισμένα στα είδη πολυτελείας (Λαζαρίδης, 1999, σ.238· ΝΔ3829/19.8.1958, ΦΕΚ Α' 126/22.8.1958), ακόμα κι αν κατασκευάζεται στην Ελλάδα (ΝΔ 3829/1958, άρθρο 1, σ.1.091-2). Το κόστος, έτσι, μιας κόπιας στην Ελλάδα, είναι διπλάσιο ή και τριπλάσιο από το αντίστοιχο κόστος στη Γαλλία ή την Ιταλία (Λαζαρίδης, 1999, σ.238). Άλλωστε, ποια υλικά είναι διαθέσιμα και με ποιους όρους επηρεάζει τη δουλειά των δημιουργών (Becker, 2008, σ.71). Το υψηλό, έτσι, κόστος δυσχεραίνει επενδυτικά την ελληνική παραγωγή (Λαζαρίδης, 1999, σ.238). Εν τέλει, το εισαγόμενο παρθένο φιλμ (και μόνο αυτό) θα απαλλαγεί από τον φόρο με το ΝΔ 58/73 (ΝΔ 58/1973, άρθρο 9, σ.1.367-8). Είναι αρκετά σημαντικό το ποσό που αφορά την εισαγωγή του παρθένου φιλμ. Το 1960 θα εισαχθεί φιλμ αξίας 7.670.000δρχ., που είναι περίπου το συνάλλαγμα από την εξαγωγή ελληνικών ταινιών της ίδιας χρονιάς: 7.473.000δρχ. (3.777.000δρχ. από την Κύπρο, 1.321.000δρχ. ΗΠΑ, 920.000δρχ. Καναδά και 646.000δρχ. Αυστραλία)<sup>144</sup> (π.Τα Θεάματα, τχ.89, 30.6.1961).

Ο Νόμος 2281/10.10.1952 (ΦΕΚ Α' 297/10.10.1952) επικυρώνει υπουργικές πράξεις που συμπεριλαμβάνουν τον νέο φόρο δημοσίων θεαμάτων υπέρ *Εράνου Προνοίας Βορείων Επαρχιών* καθώς και τη χορήγηση ατελειών, κατά περιπτώσεις, όπως στο στρατό<sup>145</sup> (Ν 2281/1952, άρθρα 11-2, σ.2.165). Αργότερα, με τον Νόμο 3279/29.6.1955 (ΦΕΚ Α' 177/11.7.1955) ρυθμίζονται εκ νέου τα φορολογικά θέματα δημοσίων θεαμάτων και ο φόρος επί των εισιτηρίων στον κινηματογράφο διαμορφώνεται από 30% (με κόστος εισιτηρίου 4 δρχ.) έως 44% (κόστος εισιτηρίου άνω των 15δρχ.) (άρθρο 1) (Ν 3279/1955, άρθρα 1,2,5, σ.1.381-2).

Η υπερβολική φορολογία δημιουργεί αντιδράσεις και, λίγο πριν από την ψήφιση του ολοκληρωμένου νόμου 4208/1961 περί κινηματογραφίας, η Πανελλήνια

<sup>144</sup> Την ίδια χρονιά εισάγονται, επίσης, μηχανήματα στούντιο αξίας 11.000.000δρχ. και ξένες ταινίες αξίας 17.635.000δρχ. (5.553.000δρχ. από τις ΗΠΑ, 3.578.000δρχ. Γαλλία, 3.185.000δρχ. Αγγλία, 1.619.000δρχ. Ιταλία, 1.234.000δρχ. Γερμανία κ.ά.) (π.Τα Θεάματα, τχ.89, 30.6.1961).

<sup>145</sup> Παρ' όλα αυτά, δεν τηρείται πάντα η σχετική διάταξη. Σε κάποιες περιπτώσεις αίθουσες αρνούνται την είσοδο θεατών με ατέλειες (π.Τα Θεάματα, τχ.284, 15.02.1971, σ.2). Σήμερα το καθεστώς ατελειών έχει ατονήσει όσον αφορά τις κινηματογραφικές αίθουσες.



Ομοσπονδία Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων (Π.Ο.Κ.Ε), με πρόεδρο τον Θεοφάνη Δαμασκηνό, αποφασίζει γενική απεργία των κινηματογραφικών αιθουσών την 31<sup>η</sup> Μαρτίου 1961 με αιτήματα τη μείωση του φόρου δημοσίων θεαμάτων, την κατάργηση της προνοίας των βορείων επαρχιών, την κατάργηση του φόρου υπέρ φιλαρμονικών, την κατάργηση του φόρου 6% του κύκλου εργασιών επί των ελληνικών ταινιών και την τροποποίηση του κανονισμού ιδρύσεως κινηματογράφων (π.Τα Θεάματα, τχ.85, 09.04.1961), στέλνοντας και σχετικό υπόμνημα στο Υπουργείο Οικονομικών (π.Τα Θεάματα, τχ.87, 15.05.1961). Το σωματείο των παραγωγών, εν τω μεταξύ, ζητά την αναστολή πληρωμής του φόρου κύκλου εργασιών εν όψει του νομοσχεδίου (ΝΔ4208/1961) που έρχεται προς ψήφιση (π.Τα Θεάματα, τχ.87, 15.05.1961).

Ο νόμος 4208 του 1961, που είναι και ο πρώτος που διαμορφώνεται για την ανάπτυξη της ελληνικής κινηματογραφίας, θα διατηρήσει, όμως, την υψηλή φορολόγηση των ελληνικών ταινιών (όπως και την επιβολή της λογοκρισίας) (Σωτηροπούλου, 1989, σ.45-6). Ουσιαστικά, το κράτος νομοθέτησε το 1961 (ΝΔ 4208/61) και αργότερα το 1973 (ΝΔ 58/73) με κριτήριο η κινηματογραφική παραγωγή να περάσει από μία βιοτεχνική σε μία βιομηχανική φάση και συνέδεσε την παραγωγή αυτή με την οικονομική ανάπτυξη, την εισαγωγή ξένων κεφαλαίων, τον τουρισμό και τη διάδοση μίας κυρίαρχης ιδεολογίας (Βακαλόπουλος, 2005, σ.251· Stassinopoulou, 2017, σ.111-2). Όπως, ήδη, σχολιάσαμε στην προηγούμενη ενότητα, το πρώτο μισό της δεκαετίας του '60 είναι μία περίοδος πολιτιστικής κινητικότητας και οικονομικής ανάπτυξης (Ζορμπά, 2014, σ.268-9), όπου η πολιτεία εντάσσει τον κινηματογράφο στο Υπουργείο Βιομηχανίας δείχνοντας και τις προθέσεις της για τον χώρο (ΝΔ 4208/1961, άρθρα 40-1, σ.1.676-7). Παράλληλα, διευκολύνει τις ιστορικές, εθνικές και τουριστικής σημασίας ταινίες (άρθρο 7) και προσπαθεί να προσελκύσει τη δραστηριοποίηση ξένων επιχειρήσεων και παραγωγών στη χώρα με ειδικές φοροαπαλλαγές (άρθρα 13,21-5) (ΝΔ4208/1961, άρθρα 7,13,21-5, σ.1670-4), χαρακτηριστικά που παραμένουν και ενισχύονται και με το ΝΔ 58/1973 (ΝΔ 58/1973, άρθρα 1-21, σ.1.365-9· Βακαλόπουλος, 2005β, σ.431-3).

Επιπλέον, οι διατάξεις του διατάγματος του 1961 (ΝΔ 4208/1961) είχαν στόχο να προστατέψουν τα συμφέροντα μεγάλων εταιρειών παραγωγής και διανομής, όπως είναι και η Φίνος Φιλμ, απέναντι σε πλήθος μικρών εταιρειών (Βακαλόπουλος, 2005β, σ.431-3). Για παράδειγμα, όπως είδαμε, το νομοθετικό διάταγμα θα ορίσει για πρώτη φορά στην Ελλάδα το ελάχιστο όριο προσωπικού και τις απαιτούμενες

ειδικότητες (9 έως 12) σε ένα γύρισμα ελληνικής ταινίας (ΝΔ 4208/1961, άρθρο 27, ό.π., σ.1.674-5). Αυτή η έλλειψη ορισμού των ελάχιστων ορίων προσωπικού είχε δώσει την ευχέρεια σε πολλές μικρότερες εταιρείες να λειτουργούν με στοιχειώδεις προσωπικό σε πολλαπλούς ρόλους (Γρηγορίου, 1996, σ.60-1). Τελικά, όμως, από το διάταγμα του 1961 ευνοήθηκαν οι ξένες αμερικανικές εταιρείες, που δεν υποχρεώθηκαν να επενδύουν στην Ελλάδα μέρος χρημάτων που κέρδιζαν εδώ με τις ταινίες τους και δεν φορολογούνταν<sup>146</sup>. Το νέο διάταγμα του 1973 (ΝΔ 58/73), επί Χούντας, ισχυροποίησε τη θέση των αμερικανικών εταιρειών και ξένων παραγωγών και διατήρησε και τη λογοκρισία (Βακαλόπουλος, 2005β, σ.431-3).

Σύμφωνα με δημοσίευμα του περιοδικού *Τα Θεάματα*, η ευνοϊκή πολιτική για τις ξένες παραγωγές έφεραν την παραγωγή πάνω από 10 ταινιών στη χώρα από τις οποίες, όπως δήλωσε ο τότε υπουργός Βιομηχανίας Ν. Μάρτης, το ελληνικό κράτος ωφελήθηκε 4 εκ. δολάρια, αλλά και από αυτά τίποτα δεν επέστρεφε στον ελληνικό κινηματογράφο για υποδομές ή ανάπτυξη (π.*Τα Θεάματα*, τχ.89, 30.6.1961). Έτσι, ενώ το κράτος εισέπραξε τεράστια ποσά από φόρους, ειδικά τη «χρυσή εποχή» του ΠΕΚ, δεν εφάρμοσε πολιτική επιδοτήσεων, για να εκσυγχρονιστούν και οι αίθουσες. Το 1969, για παράδειγμα, εισέπραξε 419.081.000δρχ., από τα οποία τα 335.796.000δρχ. ήταν υπέρ του κράτους και τα 83.285.000δρχ. υπέρ τρίτων<sup>147</sup> (π.*Τα Θεάματα*, τχ.281-82, 31.12.1970, σ.73). Κανένα ποσό από αυτά δεν επενδύθηκε στον κινηματογράφο. Επιπλέον, παρόλο που οι ελληνικές ταινίες έχουν ένα παγκόσμιο κοινό λόγω των Ελλήνων μεταναστών, ώστε το 1965, για παράδειγμα, να εξαχθούν 676 ταινίες με όφελος 585 χιλιάδες δολάρια, που σημαίνει πως ο ελληνικός κινηματογράφος ήταν ένα υπολογίσιμο οικονομικό φαινόμενο<sup>148</sup>, δεν προφυλάχθηκε από το κράτος ανάλογα (Σωτηροπούλου, 1995, σ.58-9).

Για παράδειγμα, επί δικτατορίας, ο Αναγκαστικός Νόμος 236/29.12.1967 (ΦΕΚ Α' 238/29.12.1967) απαλλάσσει από τον φόρο κύκλου εργασιών τις ταινίες που εισάγονται από το εξωτερικό (άρθρο 1). Επιπλέον, ο νόμος ορίζει ένα 20% επί του φόρου δημοσίων θεαμάτων να αποδίδεται υπέρ Εθνικού Θεάτρου, Λυρικής

<sup>146</sup> ΝΔ 4208/19.9.1961, άρθρα 21-5, «Ειδικά μέτρα προστασίας αλλοδαπών επιχειρήσεων παραγωγών ταινίας εν Ελλάδι» (ΝΔ 4208/1961, άρθρα 21-5, σ.1.674).

<sup>147</sup> Τα ποσά που εισέπραττε το κράτος από τον κινηματογράφο ήταν τεράστια σε σχέση με τα άλλα θεάματα. Για παράδειγμα, το 1970 το κράτος εισέπραξε από το σινεμά 385.525.000δρχ. (υπέρ τρίτων 76.587.000δρχ.) και αντίστοιχα από το θέατρο μόλις 19.398.000δρχ.(υπέρ τρίτων 3.588.000δρχ.) (π.*Τα Θεάματα*, τχ.323-24, 31.12.1972, σ.58-9).

<sup>148</sup> Ενδεικτικά, η ταινία *Οι Βάσεις και η Βασούλα* (1975, Δημόπουλος) της Φίνος Φιλμ, θα προσφέρει συνάλλαγμα 8.366 δολάρια σε διάστημα ενός εξαμήνου (Αρχείο ΕΛΙΑ/Σταμπουλόπουλος/Φακ.1.3/[τεκμ.4]).

Σκηνης, Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, Ταμείου Συντάξεως Ηθοποιών (άρθρο 14) χωρίς να επιστρέφεται τίποτα υπέρ του κινηματογράφου<sup>149</sup> (ΑΝ 236/1967, άρθρα 1,14, σ.1.491-3). Τελικά, η δικτατορία θα μειώσει τον φόρο δημοσίων θεαμάτων το 1973 λόγω πλέον ορατής κρίσης στο ελληνικό box-office (28-40% μείωση φόρου στις τιμές εισιτηρίου έως 18δρχ. εισιτήριο και 30% από 18δρχ. τιμή εισιτηρίου και άνω) (ΝΔ 1354/1973, ΦΕΚ Α' 44/26.2.1973, άρθρα 1,3, σ.378). Πρόβλεψη, όμως, για επιστροφή φόρου δημοσίων θεαμάτων με σκοπό την επένδυση στον κινηματογράφο θα φέρει, εν τέλει, το ελληνικό κράτος το 1986 (Ν 1597/1986, άρθρο 7, σ.1.558-9), σε μια περίοδο, όμως, που η παραγωγή έχει πλέον συρρικνωθεί στο ελάχιστο (90 παραγωγές το 1970, 25 το 1980 και μόλις 10 το 1990) (Κολοβός, 2000, σ.347-8).

Μεταπολιτευτικά, θα νομοθετηθεί ευνοϊκότερη κρατική φορολογική πολιτική, τουλάχιστον για τους αιθουσάρχες, και ο Νόμος 41/30.4.1975 (ΦΕΚ Α' 90/13.5.1975) θα απαλλάξει από το φόρο κύκλου εργασιών επί των εισιτηρίων τις κινηματογραφικές αίθουσες (Ν 41/1975, άρθρο 1-4, σ.506-7). Παρ' όλα αυτά, μέχρι τη δεκαετία του '80, το κράτος συνεχίζει να εισπράττει ακόμα μεγάλα ποσά από τον κινηματογράφο, το 1978: 405.560.089δρχ. και το 1979: 353.470.418δρχ. (π.Τα Θεάματα, τχ.488, 31.12.1980, σ.52). Η ίδια πολιτική ελάφρυνσης φορολογίας και ενίσχυσης της κινηματογραφίας αναπτύσσεται τη δεκαετία του '80 και το 1982 με το Νόμο 1249/3.4.1982 (ΦΕΚ Α' 43/5.4.1982), όπου μειώνεται ο φόρος εισοδήματος σε δημιουργούς (συγγραφείς, σκηνοθέτες, μουσουργούς κ.ά.) και ηθοποιούς κατά 40 και 50% (άρθρο 1) και ο φόρος επί των εισιτηρίων στην Αθήνα και Θεσσαλονίκη, και τον διαμορφώνει από 21 έως 24% (για εισιτήρια κόστους έως 25 δρχ.) και 27% για το κόστος εισιτηρίων άνω των 25 δρχ.. Για την υπόλοιπη χώρα, ο φόρος διαμορφώνεται σε μια κλίμακα από 17 έως 22%, αναλόγως του κόστους εισιτηρίου (άρθρο 52) (Ν 1249/1982, άρθρα 1,52, σ.323-4,342-3).

Ο Νόμος 1597/1986 που αφορά τον κινηματογράφο συνολικά, και που νομοθετεί το ελληνικό κράτος επί υπουργίας Μερκούρη στο Υπουργείο Πολιτισμού, θα φέρει, όπως είδαμε, και κάποιες διατάξεις με στόχο την ενίσχυσή του και θα ορίσει ένα 50% επιστροφής του φόρου δημοσίων θεαμάτων, για πρώτη φορά, με στόχο την ανάπτυξη της ελληνικής κινηματογραφίας, κυρίως μέσω του ΕΚΚ, στο οποίο αποδίδεται το 60% αυτού του ποσού. Επίσης, επιστρέφεται ο φόρος για την

<sup>149</sup> Το ποσοστό του 20% του Φόρου Δημοσίων Θεαμάτων κατανέμεται υπέρ Εθνικού Θεάτρου, Λυρικής Σκηνης, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, Ταμεία Αλληλοβοήθειας και εργασίας σχετικών με θέατρο και κινηματογράφο, αλλά κυρίως θεάτρου, και απουσιάζει εντελώς το Ταμείο Ασφαλίσεως Επιχειρηματιών Κινηματογράφου (π. Τα Θεάματα, τχ.281-82, 31.12.1970, σ.1-3).

προβολή ταινίας στον παραγωγό της και προβλέπεται μια ποσοστιαία επιστροφή φόρου στους αιθουσάρχες (άρθρο 7), ενώ ελευθερώνεται από δασμούς και επιστρέφεται και ο φόρος των πρώτων υλών (φιλμ), όταν μια ελληνική ταινία εξάγεται (άρθρο 11). Επιπλέον, απαλλαγή δασμών θα έχουν ο μηχανολογικός εξοπλισμός και τα κινηματογραφικά υλικά (φιλμ κ.ά.) που αφορούν την κινηματογραφική παραγωγή μιας ταινίας (άρθρο 12) (Ν 1597/1986, άρθρα 7,11-12, σ.1.558-60).

Στην ίδια λογική ενίσχυσης του κινηματογραφικού χώρου, λόγω της παρατεταμένης κρίσης του, και ο Νόμος 1731/7.9.1987 (ΦΕΚ Α' 161/9.9.1987), που καταργεί το φόρο δημοσίων θεαμάτων επί του εισιτηρίου των κινηματογραφικών αιθουσών και τον αντικαθιστά με ειδικό φόρο που κυμαίνεται από 8% (για πόλεις άνω των 10 χιλιάδων κατοίκων) έως 12% για την πρωτεύουσα και τη Θεσσαλονίκη (άρθρο 60) (Ν 1731/1987, άρθρο 60, σ.1.766). Εν τέλει, παρά τις προσπάθειες ελάφρυνσης της φορολογίας, το ελληνικό κράτος στα μέσα της δεκαετίας του '80 εισέπραξε διπλάσια χρήματα από τον φόρο δημοσίων θεαμάτων από αυτά που επένδυσε στο ΕΚΚ (Σωτηροπούλου, 1995, σ.98).

#### **4.4. Οι συνέπειες της κρατικής λογοκρισίας**

##### **4.4.1. Η μεταπολεμική λογοκρισία.**

Η λογοκρισία παρέμεινε ένας εκφοβισμός, ενσωματωμένος με το σύστημα της παραγωγής, αφού είναι παράγοντας που επηρεάζει τη μορφή και το περιεχόμενο των προϊόντων-ταινιών, στοιχείο έντονο στο «κλασικό» Χόλιγουντ της φορντικής παραγωγής (Balio, 1985, σ.267-8' Peterson & Anand, 2004, σ.315). Στην Ελλάδα, η λογοκρισία, ως κρατική επεμβατική λογική, εμφανίζεται από τα πρώτα βήματα του ανεξάρτητου κράτους, αλλά στις περιόδους της Μεταξικής δικτατορίας, του Εμφυλίου και της δικτατορίας του '67 αναδεικνύεται εντονότερη (Γκλαβίνας, 2016, σ.167). Η πολιτική κατάσταση, όμως, μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο στην Ελλάδα, που παγιώνεται μέχρι τη μεταπολίτευση, είναι μία «ασφυκτική» λογοκρισία απέναντι στα θέματα της Αντίστασης και στον ρόλο της Αριστεράς (Ανδρίτσος, 2006, σ.91).

Αρχίζει, έτσι, μία περίοδος σκοταδισμού και λογοκριτικής τρομοκρατίας στο θέατρο, το ραδιόφωνο, τον κινηματογράφο. Υπάρχουν απαγορευμένα βιβλία, δίκες,

καταδίκες, φυλακίσεις και εξορίες<sup>150</sup>. Ήδη, απ' τον Κατοχικό νόμο 1108 του 1942, όπως είδαμε, η Επιτροπή Ελέγχου ταινιών έχει απεριόριστη εξουσία απέναντι στο γύρισμα ταινιών (Ανδρίτσος, 2006, σ.92). Η Φίνος Φιλμ είναι η πρώτη εταιρεία που πέφτει θύμα της λογοκρισίας με την ταινία *Τελευταία Αποστολή* του Τσιφόρου. Η προβολή της απαγορεύτηκε με απαίτηση του ΓΕΣ μέσω της ΕΣΑ τον Απρίλιο του 1949. Ο Φίνος τροποποιεί το σενάριο, για να μην «*θίγεται αλλά να υμνείται το πατριωτικό αίσθημα του ελληνικού λαού*» (Θεοδοσίου, 2000, σ.197-9) και η νέα εκδοχή εγκρίνεται από το ΓΕΣ<sup>151</sup> (Ανδρίτσος, 2016, σ.36-7).

Η πολιτική αυτή έχει συνέπειες και στις αφηγηματικές δομές που καθιερώνονται. Το μελόδραμα θα γίνει γρήγορα κυρίαρχο παράδειγμα αφήγησης, επειδή έχει λόγω φόρμας μία «*αφηγηματική ευελιξία*» και μπορεί να διαφεύγει της λογοκρισίας (Stassinopoulou, 2002, σ.114). Το μελόδραμα γίνεται μία δημοφιλής αφηγηματική φόρμα (κυρίως τη δεκαετία του '60) και για άλλους λόγους: λειτουργεί κατευναστικά στο κοινό, με μία «*τελετουργική*» επίλυση για την κοινωνική αδικία ή τις αισθηματικές αντιθέσεις (Κασσαβέτη, 2014β, σ.175· Κασσαβέτη, 2017β, σ.111-4), σε ένα κοινό που έχει οδηγηθεί μεταπολεμικά στην αστυφιλία και ενσκήπτει στους πειρασμούς των χαλαρών ηθών μιας μεγαλούπολης. Οι μελοδραματικές φόρμες που προσφέρει απλόχερα ο λαϊκός κινηματογράφος δίνουν τις απαιτούμενες κοινωνικά ηθικές λύσεις (Μητροπούλου, 2006, σ.129-32).

Επίσης, οι τυποποιημένες αφηγήσεις που θα επικρατήσουν την περίοδο ΠΕΚ μπορούν, εν μέρει, να δικαιολογηθούν και ως το αποτέλεσμα της λογοκρισίας του ελληνικού κράτους (Stassinopoulou, 2012, σ.138). Προκειμένου να αποφευχθεί η ενόχληση των κρατικών επιτροπών, πολλοί παραγωγοί και ταλαντούχοι σκηνοθέτες στρέφουν την προσοχή τους σε «*χονδροειδείς*» κωμωδίες, ευχάριστες κομεντί ή σε

<sup>150</sup> Την Ελλάδα διατρέχει διαχρονικά μία κατασταλτική (ενίοτε) και προληπτική λογοκρισία σε όλες τις μορφές της κοινωνικής ζωής (Χριστόπουλος, 2018, σ.279-80). Δύο σχετικές εκτενείς έρευνες των Π. Πετσίνη & Δ. Χριστοπούλου (επιμ.) *Η λογοκρισία στην Ελλάδα* (2016) και το *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα* (2018α) (βλ. βιβλιογραφία) φωτίζουν εκτενώς όλες τις περιπτώσεις (βλ. βιβλιογραφία), όπως και το ντοκιμαντέρ του Βασίλη Δούβλη *Στοργή στο Λαό* (2013), που βασίστηκε στα Γενικά Αρχεία του Κράτους (Γκλαβίνας, 2016, σ.167).

<sup>151</sup> Ο Λαζαρίδης, βοηθός του Τσιφόρου σε αυτήν την ταινία, περιγράφει πως θορυβημένη η Επιτροπή Ελέγχου Λογοκρισίας της οδού Ζαλοκώστα κάλεσε τον Φίνο επειδή στην ταινία σύζυγος Έλληνα αξιωματικού συνήψε ερωτική σχέση με Γερμανό κατακτητή. Η Επιτροπή, επιπλέον, γνώριζε ότι χρηματοδότης και συντάκτης σ' αυτήν την ταινία ήταν ο Γιάννης Νισσύριος, δραστήριο μέλος του ΕΑΜ, ο οποίος, όμως, δεν είχε ανάμιξη με την παραγωγή, παρά μόνο με τη διαχείριση των εξόδων του γυρίσματος. Η Επιτροπή έθεσε τον όρο ότι η σύζυγος του αξιωματικού που συνάπτει σχέση με τον κατακτητή έπρεπε να αλλάξει εθνικότητα. Αρκετές σκηνές ξαναγυρίστηκαν από την αρχή, μια διαδικασία «*ανιαρής*», «*αγαρείας*», χωρίς να πληρωθεί κανείς επιπρόσθετα για την επανάληψη των σκηνών, αφού όλοι γνώριζαν την οικονομική ζημιά που υπέστη ο Φίνος. Η σύζυγος του αξιωματικού μετετράπη εν τέλει σε Ουγγαρέζα (Λαζαρίδης, 2003, σ.21,55-8· Γρηγορίου, 1988, σ.80-1).

μελοδράματα (Karalis, 2012, σ.49). Το ελληνικό κράτος δεν διστάζει να λογοκρίνει ακόμα και ξένες ταινίες (Θεοδοσίου, 2000, σ.196) και, παρά τη σκληρή κριτική αυτής της πρακτικής από τον Τύπο, ο χαρακτήρας της λογοκρισίας δεν θα αλλάξει μέχρι και την κατάργησή της το 1986, όπως ήδη αναφέραμε (κεφ.4.2.3). Αντιθέτως, το Κατοχικό Νομοθετικό Διάταγμα 1108/1942, όπως είδαμε, εδραιώνει τη λογοκρισία για δεκαετίες<sup>152</sup> (Hadjikyriacou, 2013, σ.73) και, υπό το καθεστώς της Κατοχής, η λογοκρισία θα επιτρέψει να εισάγονται και να διανέμονται στη χώρα μόνο τα γερμανικά, ιταλικά και ουγγρικά φιλμ (Stassinopoulou, 2002, σ.121· Λαμπρινός, 2003α, σ.332). Παρά το αυστηρό καθεστώς της λογοκρισίας μεταξύ των ετών 1944-47, θα προβληθούν όλα τα είδη ξένων ταινιών, αλλά θα κυριαρχήσει ο αμερικανικός κινηματογράφος του Χόλιγουντ, που αποτελεί αυτά τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια την κύρια πηγή εισαγωγής ταινιών (Karalis, 2012, σ.45).

Η επιβολή της λογοκρισίας και του ελέγχου του πολιτιστικού προϊόντος δεν αποτελεί ελληνική πρωτοτυπία. Ο κινηματογράφος θεωρείται τέχνη υψηλού επηρεασμού για τα πλήθη δεδομένης της μαζικής θέασής του (Hadjikyriacou, 2013, σ.73) γι' αυτό και το κράτος επιδιώκει να επηρεάσει αυτό που οι καλλιτέχνες παράγουν και παρεμβαίνει άμεσα στις δραστηριότητές τους. Η πολιτεία, μέσω της παρέμβασής της, γενικότερα, στον χώρο των τεχνών, και με αυτή τη λογική νομοθετεί η ελληνική πολιτεία για τον κινηματογράφο, επιδιώκει τη διατήρηση της δημόσιας τάξης. Οι τέχνες θεωρούνται ικανές τόσο για ενίσχυση όσο και για υπονόμηση της τάξης. Παράλληλα, η πολιτεία επιδιώκει την εθνική ενότητα (πολιτιστική κληρονομιά) και τη διεθνή φήμη του έθνους (Becker, 2008, σ.180).

Έτσι, από τα μισά της δεκαετίας του '20 έως και τα μισά της δεκαετίας του '70 στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, το Ελληνικό Σύνταγμα, όσες φορές και αν άλλαξε (1927, 1952, 1968, 1973 και 1975), θα συμπεριλάβει τη λογοκρισία απέναντι στον κινηματογράφο με αποκορύφωμα την επταετία της δικτατορίας (1967-1974) (Hadjikyriacou, 2013, σ.73). Ελέγχοντας τις σχετικές διατάξεις των συνταγμάτων, όπως αλλάζει στη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα έως τις μέρες μας, διαπιστώνουμε ότι δεν αλλάζουν και πολλά στο συγκεκριμένο ζήτημα. Ο κινηματογράφος πάντα εξαιρείται από την απαγόρευση της λογοκρισίας και των προληπτικών μέτρων ελέγχου έως και το

<sup>152</sup> Οι νόμοι του Μεταξά (ΝΔ 455 και 937/1937) καθώς και το Κατοχικό ΝΔ 1108/1942 διατηρείται με ελάχιστες διαφορές για δεκαετίες. Θα υπάρξουν τροποποιήσεις και συμπληρώσεις με το ΝΔ 4208 του 1961 (ΦΕΚ Α' 176/19.9.1961), αλλά, όπως είδαμε (κεφ.4.2.2) αυστηρότερες τροποποιήσεις και συμπληρώσεις, όσον αφορά τον έλεγχο και την επίβλεψη λήψης και προβολής ταινιών, θα υπάρξουν επί Χούντας με τους Αναγκαστικούς Νόμους 140/27.9.1967 (ΦΕΚ Α' 165/30.9.1967) και 394/30.4.1968 (ΦΕΚ Α' 95/4.5.1968).

τελευταίο Σύνταγμα του 2019 (Σύνταγμα 1952, άρθρο 14, σ.5· Σύνταγμα 1975, άρθρα 14-5, σ.626· Σύνταγμα 1986, άρθρα 14-5, σ.322· Σύνταγμα 2001, άρθρα 14-5, σ.1.625-6· Σύνταγμα 2008, άρθρα 14-5, σ.2.181-2, Σύνταγμα 2019, άρθρα 14-5, σ.5.712-3). Η Ελλάδα διατηρεί μία επισφαλή συνταγματική εγγύηση της ελευθερίας (Τασόπουλος, 2018, σ.34-6), κι ενώ το άρθρο 14 (παρ.1) αναφέρεται στην ελευθερία έκφρασης, άρα την ουσιαστική απαγόρευση της λογοκρισίας, το άρθρο 15 (παρ.1) είναι, σαφώς, προληπτικά λογοκριτικό: *«οι προστατευτικές για τον τύπο διατάξεις του προηγούμενου άρθρου δεν εφαρμόζονται στον κινηματογράφο, τη φωνογραφία, τη ραδιοφωνία, την τηλεόραση και κάθε άλλο παρεμφερές μέσο μετάδοσης λόγου ή παράστασης»* (Σύνταγμα 1986, άρθρα 14-5, σ.322· Σύνταγμα 2001, άρθρα 14-5, σ.1.625-6· Σύνταγμα 2008, άρθρα 14-5, σ.2.181-2, Σύνταγμα 2019, άρθρα 14-5, σ.5.712-3).

Αυτό που συμβαίνει εν τέλει, ιδιαίτερα μεταπολεμικά, που η παραγωγή αναπτύσσεται ραγδαία, είναι ότι εξαιτίας αυτής της λογοκρισίας τα περισσότερα ελληνικά φιλμ δεν θα αγγίζουν πολιτικά θέματα ή θέματα αριστερής ιδεολογίας, ενώ θα αποφύγουν και αναφορές σε αριστερούς, κομμουνιστές ή δραστηριότητές τους στη χώρα. Ο Φίνος, ιδρυτής της σημαντικότερης ελληνικής κινηματογραφικής εταιρείας παραγωγής την περίοδο ΠΕΚ θα παρατηρήσει, ήδη το 1953, ότι η Ελλάδα δεν μοιάζει με χώρες όπως η Γαλλία, που οι άνθρωποι οποιασδήποτε ιδεολογίας βγήκαν συμφιλιωμένοι μεταπολεμικά. Στην Ελλάδα παρέμεναν οξυμμένα τα πνεύματα (Hadjikyriacou, 2013, σ.73-4). Όταν ο Δημόπουλος πάει πρώτη φορά στον Φίνο ένα σενάριο για την κατοχή, αυτός αρνείται να το γυρίσει φοβούμενος τη λογοκρισία (Δημόπουλος, 1998, σ.153-5). Η λογοκρισία την περίοδο της δικτατορίας είναι πιο πιεστική. Με περικοπές στο αρχικό σενάριο που πήγαινε προς έγκριση και αργότερα, για την άδεια προβολής, συχνά με νέες περικοπές, που αναγκαστικά έκαναν οι παραγωγοί, για να βγει η ταινία τους στους κινηματογράφους (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018). Οι άδειες προβολής συνοδεύονταν από σημειώσεις με τις σκηνές που έπρεπε να περικοπούν (Αρχείο Ταινιοθήκης/[τεκμ.2,3]). Οι άδειες προβολής δεν ίσχυαν για πάντα, αλλά χρειάζονταν ανανέωση ανά πενταετία, ώστε να δημιουργείται επιπλέον πρόβλημα στην αγορά. Γι' αυτό η Γραμματεία Τύπου και Πληροφοριών προχωρά σε ανακοίνωση (24.6.1974) προς τα Γραφεία εκμετάλλευσης και παραγωγής, για να σπεύσουν να ανανεώσουν τις άδειές τους, ενώ παράλληλα ζητά από την αστυνομία να μεριμνά σχετικώς (π.Τα Θεάματα, τχ.355-56, 20.07.1974, σ.15). Και στη νέα άδεια μπορεί να υπήρχαν εκ νέου περικοπές, όπως η νέα άδεια

προβολής για την *Προδοσία* (1964, Μανουσάκης) το 1968 (αρ.πρωτ.:21827) συνοδεύεται με τη σημείωση περικοπής: «*πλάνο μεταφοράς πτωμάτων*» (Αρχειό Κονιτσιώτη/[τεκμ.11]).

Η κάθε ταινία επέστρεφε μετά τη δοκιμαστική προβολή της στο Υπουργείο Προεδρίας μ' ένα σημείωμα, όπου υποδείκνυε τις περικοπές που έπρεπε να γίνουν, για να πάρει άδεια προβολής η ταινία για τους κινηματογράφους. Αυτό το ίδιο σημείωμα κοινοποιούνταν και στα αστυνομικά τμήματα, για να ελέγξουν τα αρμόδια όργανα αν στην περιοχή τους η ταινία παιζόταν με τις περικοπές ή όχι (Λαζαρίδης, 1999, σ.113-4) (Ευστρατιάδης): «*Κατεβατά ολόκληρα περικοπές, περικοπές και πήγαινες τα κομμάτια αυτά εκεί να τους τα δώσεις να τα παραδώσεις όλα. Έπρεπε να τους τα πάω! (...) Για να πάρω άδεια προβολής!*» (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018). Ακόμα και στις ερωτικές ταινίες (*Η Πρόκληση*, 1971, Ευστρατιάδης), που χαρακτηριζόταν ακατάλληλη η ταινία, ζητούσαν και πάλι κάποιες περικοπές σε πλάνα με γυμνό στήθος κ.λπ. (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018). Στην αρχειακή μας έρευνα προέκυψαν άδειες προβολής με τέτοιες υποδείξεις, όπως στην ταινία *Ναι Μεν, Αλλά* (1972, Τάσιος), που, ενώ έχει χαρακτηριστεί ακατάλληλη, υπάρχει η υπόδειξη: «*να περικοπεί η σκηνή καθ' ην ο Φάνης ξαπλώνει επί της κλίνης την κατόπιν γυναίκα του και αρχίζει η ερωτική σκηνή*» (Αρχειό Ταινιοθήκης/[τεκμ.2]). Αρκετές φορές κοβόταν όλο το σενάριο, όπως το «*Δε θέλω να γίνω ήρωας' που μου το κόψανε γιατί θίγει λέει την πατρίδα, θρησκεία, οικογένεια*» (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018).

Στην αρχειακή μας έρευνα προέκυψαν και σχετικά τεκμήρια λογοκριμένων σεναρίων, τα οποία και παραθέσαμε στη σχετική μεταπτυχιακή μας εργασία, όπως το *Εύπνα Βασίλη* (1969, Δαλιανίδης), *Η Δίκη των Δικαστών* (1974, Γλυκοφρύδης) ή το *Οι Βάσεις και η Βασούλα* (1975, Δημόπουλος), όπου η Επιτροπή Ελέγχου διαγράφει όποιες θεωρεί επίμαχες φράσεις, ακόμα και ολόκληρες παραγράφους, για να εγκριθεί το σενάριο (Ξένος, 2015, τεκμήρια 11-2, σ.132-4), ενώ στο *Μαριχουάνα Στοπ* (1971, Δαλιανίδης) πέραν τον λογοκριμένων φράσεων, επίσταται η προσοχή στην επιμέλεια της σκηνοθεσίας, ώστε να μην παρουσιασθεί ο «*Χιπισμός*»<sup>153</sup> (Ξένος, 2015, τεκμήριο 13, σ.135).

Όταν κάποιες φορές, λοιπόν, οι κινηματογραφιστές επιχειρήσαν μία άμεση και ρεαλιστική απεικόνιση της ελληνικής κοινωνίας αντιμετώπισαν απαγορεύσεις προβολών, τιμωρίες και περιορισμούς. Δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν

<sup>153</sup> Σύμφωνα με τον Κορνέτη (2018, σ. 186), ο «*Χιπισμός*» αντιμετωπίστηκε αρνητικά και λογοκριτικά και στη μεταπολίτευση.



οι ταινίες *Πικρό Ψωμί* (1951) του Γρηγορίου (Γρηγορίου, 1988, σ.109-12) και η *Συνοικία το Όνειρο* (1961) του Αλεξανδράκη, που έδειξαν την ανέχεια και τη φτώχεια της ελληνικής κοινωνίας της εποχής με ρεαλισμό. Και οι δύο ταινίες χαρακτηρίστηκαν ως προσβολή και καταστροφή της διεθνούς εικόνας της Ελλάδος. Στην περίπτωση της *Συνοικίας το Όνειρο* η αστυνομία θα μπει στην πρεμιέρα και θα διακόψει την προβολή της (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.101-2· Hadjikyriacou, 2013, σ.97· Ρουρού, 2012, σ.257-8· Χάλκου, 2018α, σ.87-8). Οι περισσότερες αυταρχικές κυβερνήσεις εμποδίζουν τη διανομή των έργων που θεωρούν επικίνδυνα για τη δημόσια τάξη (Becker, 2008, σ.186-7). Έτσι, η λογοκρισία δημιουργεί προβλήματα στην κινηματογραφική αγορά και διαμορφώνει το προϊόν που παράγεται (Ryan, 2007, σ.223-24· Peterson & Anand, 2004, σ.315). Ο Λαζαρίδης, στην αρχή της δεκαετίας του '50, δίνει τρία σενάρια για γύρισμα στον Σπέντζο κι ένα από αυτά (*Καινούργια ζωή* – διασκευή θεατρικού έργου του Μπόγρη) δεν πέρασε απ' την Επιτροπή λογοκρισίας. Ο Σπέντζος, έτσι, ζητούσε την προκαταβολή που είχε δώσει στον Μπόγρη πίσω (5.000δρχ.) (Λαζαρίδης, 1999, σ.295).

Οι δημιουργοί λαμβάνουν προφυλάξεις, για να σώσουν το έργο τους από κοινωνική και πολιτική «εκτέλεση», κρύβοντας επικίνδυνες έννοιες ή αποφεύγοντας τα επικίνδυνα θέματα, αυτολογοκρίνονται (Becker, 2008, σ.223). Η αυτολογοκρισία εμφανίζεται ιδιαίτερα στις ΗΠΑ απ' τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα μέσα από μία πίεση ηθικής οπτικής που επιβάλλει η καθολική εκκλησία, ώστε τα στούντιο να δημιουργήσουν έναν εσωτερικό κώδικα παραγωγής για την προστασία τους (Hays Code) (Moran, 1998, σ.367-8). Αντίστοιχα, στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή, στην αυτολογοκρισία των δημιουργών και την αποφυγή «επικίνδυνης» θεματολογίας συνετέλεσαν και οι παραγωγοί που δεν ήθελαν η ταινία τους να μην προβληθεί, κάτι που θα σήμαινε και την οικονομική τους καταστροφή (Ανδρίτσος, 2006, σ.92· Λαζαρίδης, 1999, σ.402). Γενικότερα, οι δημιουργοί σχεδιάζουν το έργο τους έχοντας κατά νου πως θα το επηρεάσουν οι πιθανές κρατικές ενέργειες. Λειτουργεί, έτσι, ως ένας τεράστιος περιορισμός, εσωτερικοποιημένος, και μαθαίνουν να μην αντιμετωπίζουν τη λογοκρισία ως εμπόδιο, αλλά να την αγνοούν (Becker, 2008, σ.189-90). Γι' αυτό, για παράδειγμα, η εμφυλιακή κατάσταση εγγράφεται αυτήν την περίοδο, κυρίως συνδηλωτικά και με εμβόλιμα σχόλια, σχόλια που φαινομενικά δεν είναι πολιτικά (Βόγλης, 2006, σ.105-6) κυρίως με κάποια

ειρωνεία και παρωδία σε κωμωδίες<sup>154</sup> (Stassinopoulou, 2000, σ.38,47). Συνδηλωτικά σχόλια υπάρχουν ακόμα και σε ταινίες «φουστανέλας» ή μελοδράματα (π.χ. *Γερακίνα* 1958, *Καταδικασμένη κι απ' το παιδί της*, 1955, αντίστοιχα)<sup>155</sup> (Στασινοπούλου, 1995, σ.427).

Υπάρχουν ταινίες με κάποιο αντιθετικό λόγο, όπως του Κούνδουρου *Οι Παράνομοι*, που τελικά απαγορεύτηκε (Ανδρίτσος, 2006, σ.94-5· Καραλή, 2005, σ.170· Σολδάτος, 2009, σ.78), αλλά και ταινίες που προσπαθούν να ξεγελάσουν τη λογοκρισία, όπως το *Πρόσωπο με Πρόσωπο* (1966) του Μανθούλη, που δεν υποβλήθηκε σενάριο στην αντίστοιχη επιτροπή και γυρίστηκε με άδεια από ένα προηγούμενο ντοκιμαντέρ. Με την επιβολή της δικτατορίας, όμως, η ταινία θα απαγορευτεί, ενώ ακυρώνεται και το διαβατήριο του σκηνοθέτη (Κωνσταντόπουλος, 2006, σ.15-6). Η περίπτωση αυτή, τουλάχιστον στο ξεκίνημά της, εντάσσεται γενικότερα σε ένα κλίμα φιλελευθεροποίησης που θα προσπαθήσει να περάσει η κυβέρνηση της Ένωσης Κέντρου του Γεωργίου Παπανδρέου μετά τα τέλη του 1963 (Καρτάλου, 2006, σ.141-2· Βαλούκος, 2006, σ.44-5· Μπακογιαννόπουλος, 2006, σ.123-4· Λαζαρίδης, 1999, σ.481-2). Σ' αυτήν την περίοδο, συγγραφείς θίγουν θέματα που απασχολούν την Αριστερά<sup>156</sup> (Καρτάλου, 2006, σ.141), αλλά μάλλον σε μία αντιφατική κατάσταση, αφού, μετά τα Ιουλιανά του 1965, οξύνθηκε το κλίμα μεταξύ της κινηματογραφικής κοινότητας και των κυβερνήσεων με απανωτά κρούσματα λογοκρισίας τόσο σε ελληνικές ταινίες όσο και σε ξένες<sup>157</sup> (Χάλκου, 2018α, σ.85-6).

Στη δικτατορία αυστηροποιείται το πλαίσιο και την αμέσως επομένη ημέρα της επιβολής της (21 Απριλίου 1967) αφαιρέθηκε η άδεια προβολής στους

<sup>154</sup> Ελάχιστες οι εξαιρέσεις κωμωδιών με κέντρο την πολιτική, όπου κυρίως διακωμωδούνται οι πολιτικοί (π.χ. *Θανασάκης ο Πολιτευόμενος*, 1954, Σακελλάριος, *Ζητείται Ψεύτης*, 1961, Δαλιανίδης, *Τζένη-Τζένη*, 1966, Δημόπουλος, κ.ά.) (Δελβερούδη, 2002γ, σ.131· Βαμβακάς, 2017).

<sup>155</sup> Ντίνος Δημόπουλος: «Όπου ο κινηματογράφος κατάφερνε να ξεγελά τη λογοκρισία, το πετύχαινε, είτε επειδή οι λογοκριτές δεν αντιλαμβάνονταν κάποιους υπαινιγμούς, είτε εμείς επικοινωνούσαμε με κωδικοποιημένη γλώσσα» (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.182), που καλλιεργεί νέους τρόπους επικοινωνίας, τρόπους που αργότερα θα αναπτύξουν ευρύτερα κάτω από το αυταρχικό καθεστώς της δικτατορίας οι νέοι κινηματογραφιστές του ΝΕΚ (Χριστόπουλος, 2018, σ.288-9).

<sup>156</sup> Είναι ταινίες που χαρακτηρίστηκαν ποιητικές, όπως η *Προδοσία* (1964-5, Μανουσάκης), το *Μπλόκο* (1965-6, Κύρου), ο *Φόβος* (1965-6, Μανουσάκης) η *Εκδρομή* (1965-6, Κανελλόπουλος), το *Μέχρι το Πλοίο* (1965-6, Δαμιανός) κ.ά. (Καρτάλου, 2006, σ.142).

<sup>157</sup> Σύμφωνα με τον Λαζαρίδη, η σχετική παράτρυνση το 1966 από την κυβέρνηση για μία φιλελευθεροποίηση στον κινηματογραφικό χώρο «ξέσηκωσε» τους παραγωγούς, ώστε η Αφί Ρουσσόπουλοι-Λαζαρίδης-Σαρρή-Ψαρράς που συμμετέχει, να ζητήσει την έγκριση σεναρίων για προοδευτικά βιβλία της εποχής: Αντρέα Φραγκιά (*Καγκελόπορτα*), Μενέλαου Λουντέμη (*Ένα παιδί μετράει τα άστρα*), Διδώ Σωτηρίου (*Ματωμένα Χώματα*), Καραγάτση (*Κίτρινος Φάκελος*). Τίποτα από αυτά δεν θα εγκριθεί, αφού η Επιτροπή θεώρησε πως «παραήταν ελεύθερα» (Λαζαρίδης, 1999, σ.482-3).

κινηματογράφους για τις ελληνικές ταινίες και όχι για τις ξένες<sup>158</sup>. Προσπαθώντας να ελέγξουν εκ νέου το περιεχόμενο των κινηματογραφικών προϊόντων, ζητήθηκαν νέες άδειες προβολής από το αρμόδιο υπουργείο, κάτι που στοίχισε ιδιαίτερα στην εταιρεία Αφοί Ρουσσόπουλοι-Λαζαρίδης-Σαρρής-Ψαρράς, που αναγκάζεται να κλείσει, αφού απαγόρευσαν την προβολή των περισσοτέρων ταινιών της (Λαζαρίδης, 2003, σ.114,124-5,132-7). Η Αφοί Ρουσσόπουλοι-Λαζαρίδης-Σαρρής-Ψαρράς υπήρξε μια από τις σημαντικές φορντικής δομής εταιρείες παραγωγής και διανομής τη δεκαετία του '60, μέχρι το 1967, που κλείνει κάτω από την πίεση του νέου καθεστώτος (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005β, σ.11). Αυτή η ασφυκτική προσπάθεια ρύθμισης του περιεχομένου από αυταρχικά καθεστώτα επηρεάζει ενεργά την αγορά και την παραγωγή (Ryan, 2007, σ.223-4). Επιπλέον, καλώντας το Μάιο του 1967 στο υπουργείο Προεδρίας θεατρικούς συγγραφείς, σκηνοθέτες, σεναριογράφους, παραγωγούς (παρόντες οι πλέον γνωστοί: Φίνος, Τζέημς Πάρις, Καραγιάννης κ.ά.), τους σύστησαν ότι τα κινηματογραφικά έργα πρέπει πλέον να είναι σύμφωνα με το νέο πνεύμα, το χριστιανικό, με «εθνικά ιδεώδη», ενώ το καθεστώς είναι διατεθειμένο να παρέχει δωρεάν πολεμικό υλικό<sup>159</sup> (Λαζαρίδης, 2003, σ.127-32).

Η κρατική εξουσία στην Ελλάδα, χωρίς να συγκροτήσει ένα συντονιστικό μηχανισμό κατασκευής κινηματογραφικών προπαγανδιστικών ταινιών, όπως έκανε π.χ. η ναζιστική Γερμανία, προτρέπει κινηματογραφιστές να γυρίσουν φιλοπόλεμες ταινίες, ως μία μορφή «εσωτερικής προπαγάνδας», προσπαθώντας να κερδίσει την εύνοια του ελληνικού λαού και να νομιμοποιήσει την εξουσία της (Προβατά, 2006, σ.181-9). Ωστόσο, οι ίδιοι άνθρωποι που βρίσκονταν στην Υπηρεσία Λογοκρισίας στα γραφεία της οδού Ζαλοκώστα και πριν από τη δικτατορία, παρέμειναν στις θέσεις τους και κατά τη διάρκεια της επταετίας, σα να μην είχε αλλάξει τίποτα. Αυτό που άλλαξε ήταν ότι έγιναν πιο σκληροί στις κρίσεις τους (Λαζαρίδης, 1999, σ.468-9), ως γραφειοκράτες της τέχνης, που σύμφωνα με την οπτική του Becker, κατανέμουν ανάλογα την κρατική στήριξη ή μη, σύμφωνα με τις οδηγίες του καθεστώτος (Becker,

<sup>158</sup> Λογοκρισία θα επιβληθεί στις ξένες ταινίες που εισάγονται από τις χώρες του Ανατολικού μπλοκ (Πολωνέζικες, Τσέχικες, Σοβιετικές κ.ά.). Η Σπέντζος Φιλμ μετά την πτώση της δικτατορίας θα επιβιώσει για ένα χρόνο μόνο από τις «κομμιένες» ταινίες που θα αρχίσουν να παίζονται αρκετές εβδομάδες με επιτυχία (*Θωρηκτό Ποτέμκιν*, Αϊζενστάιν, κ.ά.) (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017).

<sup>159</sup> Ο κινηματογράφος των ειδών σε περιόδους κρίσης παρουσιάζει έναν εχθρό στερεοτυπικά (Γερμανοί κατακτητές ή οι κομμουνιστές), τονώνει τον πατριωτισμό και τον ηρωισμό των γηγενών (Kellner, 2004, σ.212). Έτσι, και στον ελληνικό χώρο η αυστηρή λογοκρισία επιτρέπει την προσέγγιση των πολεμικών ταινιών με συγκεκριμένο τρόπο, όπως την ηρωική αυτοθυσία των Ελλήνων (Βόγλης, 2006, σ.105· Ανδρίτσος, 2006, σ.92-3).

2008, σ.183). Ήταν, όμως, άνθρωποι που απαιτούσαν περικοπές σε πλάνα και σκηνές χωρίς καμία ουσιαστική σχέση με τον κινηματογράφο και δεν ήξεραν βασικά πράγματα, όπως τι είναι το νεγκατίφ (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018).

Η δικτατορία θα επιβάλλει λογοκρισία και στην τηλεόραση (βλέπε ΝΔ 58/73, άρθρο 16, σ.1.368). Με επεμβάσεις του καθεστώτος ματαιωνόταν ακόμα και η εξέλιξη στην πλοκή στις τηλεοπτικές σειρές. Αυτή η λογοκριτική τρομοκρατία εντείνεται την περίοδο Ιωαννίδη (1973-74) που παντού διέκριναν κινδύνους (Βαλούκος, 1998, σ.19). Γενικότερα, στην περίοδο της δικτατορίας, εφαρμόστηκαν οι λογοκριτικοί νόμοι με μεγαλύτερη αυστηρότητα, διασταλτικότητα και, ενίοτε, κατά το δοκούν, σε όλους τους τομείς της καλλιτεχνικής ζωής και όχι μόνο στον κινηματογράφο, όπως π.χ. στο τραγούδι, απαγορεύοντας όλα τα τραγούδια του Θεοδωράκη (Γκλαβίνας, 2018, σ.162-4).

Επιπλέον, η περίπτωση του Αλεξανδράκη, δείχνει ότι και ηθοποιοί δυσκολεύτηκαν πολύ την περίοδο αυτή λόγω πολιτικών φρονημάτων. Ο Αλεξανδράκης θα χάσει δουλειές στον κινηματογράφο, επειδή οι παραγωγοί δεν ρίσκαραν μαζί του μια ταινία που ενδέχεται να μη βγει τελικά στις αίθουσες, λόγω των πολιτικών του φρονημάτων και της πιθανής επέμβασης των λογοκριτικών μηχανισμών<sup>160</sup> (Νικολιζάς, 2003, σ.89). Θα του απαγορευτεί, για παράδειγμα, η έξοδος από τη χώρα για γυρίσματα στη Ρώμη για τις ανάγκες της ταινίας *Μια Ιταλίδα απ' την Κυψέλη* (1968, Δημόπουλος). Εξαιτίας αυτού, οι σκηνές αυτές θα γίνουν χωρίς αυτόν απλουστευμένες αρκετά (ό.π., σ.210), ώστε, εν τέλει, το αυστηρό νομοθετικό πλαίσιο να επηρεάζει και το αισθητικό αποτέλεσμα (Peterson & Anand, 2004, σ.315).

Γενικότερα, η λογοκρισία των ταινιών εστιάζει μεταπολεμικά, και ως το τέλος της δικτατορίας, στην πολιτική και, κατά δεύτερο λόγο, στη βία, τα ερωτικά ή τα θρησκευτικά θέματα. Το κράτος παρεμβαίνει κυρίως αφαιρώντας σκηνές και διαλόγους από τα σενάρια, αλλά, ενίοτε, απορρίπτει εξ ολοκλήρου σενάρια. Η πλήρης απαγόρευση, βέβαια, είναι σπανιότερο φαινόμενο. Συχνά οι έντονες αντιδράσεις των παραγωγών αρκούσαν, για να αναθεωρηθούν αρχικές αποφάσεις με δευτεροβάθμιες αποφάσεις ή επεμβάσεις υπουργών, ώστε να επιτραπεί μια κάποια

<sup>160</sup> Ο Αλεξανδράκης θα συνεργαστεί την περίοδο της δικτατορίας με την Κλακ Φιλμ «για λόγους επιβίωσης. Επειδή ήμουν κομμένος από παντού λόγω της Χούντας. Είχαν δώσει εντολή να με 'κόψουν' από κάθε είδους δημοσιότητα, κινηματογράφο και θέατρο» (Νικολιζάς, 2003, σ.222). «(...) μου είχαν πάρει το διαβατήριο, δεν μπορούσα να κινηθώ ελεύθερα... Μέσα από αυτή την απαγόρευση, αντιμετώπισα τεράστιες οικονομικές δυσκολίες. Γενικά, ήταν μια πολύ δύσκολη εποχή για μένα» (ό.π., σ.223).

περιορισμένη προβολή<sup>161</sup>. Το ψαλίδισμα των σκηνών, όμως, και των διαλόγων έπληξε μεγάλο μέρος της εγχώριας παραγωγής, αλλά και των ξένων ταινιών που εισάγονται στη χώρα (Χάλκου, 2018α, σ.86). Αξιοσημείωτο ότι η λογοκρισία, όπως διαπιστώσαμε στην αρχειακή μας έρευνα, ενσωματώνεται, ενίοτε, και στους όρους ιδιωτικών συμφωνητικών, όπως έγινε στην περίπτωση των ηθοποιών Μπέττυς Αρβανίτη, Ελένης Θεοφίλου και Νικηφόρου Νανέρη με την ομόνυμη εταιρεία παραγωγής που είχε συστήσει ο Γιώργος Σταμπουλόπουλος για τις ανάγκες της ταινίας του *Ανοιχτή Επιστολή* (1967). Στους όρους του συμφωνητικού προβλέπεται ότι, σε περίπτωση που λόγω λογοκριτικών παρεμβάσεων χρειαστούν συμπληρωματικές σκηνές, οι ηθοποιοί υποχρεούνται να τις γυρίσουν χωρίς επιπλέον αμοιβή (άρθρο 9) (Αρχείο ΕΛΙΑ/Σταμπουλόπουλος/ Φακ.1.1/[τεκμ.1-3]).

Επιπλέον, ο κινηματογράφος θα δεχθεί πιέσεις από κρατικούς και θεσμικούς παράγοντες με διάφορους τρόπους ευρύτερα, όπως αξιωματικούς της αστυνομίας που επεμβαίνουν και κόβουν τις σκηνές που θεωρούν ακατάλληλες, ως συμπλήρωμα στο «ελλιπές» έργο των λογοκριτικών επιτροπών (Θεοδοσίου, 2000, σ.202). Αυτό τον ζήλο επέδειξε και αξιωματικός του Ι' αστυνομικού τμήματος μπαίνοντας στην αίθουσα *Παλλάς* (Παγκράτι) και κόβοντας τις σκηνές που εκείνος νόμιζε ακατάλληλες από την ταινία *Το σπίτι της ηδονής* (1961, Ζερβουλάκος), που είχε χαρακτηριστεί κατάλληλη. Οι παραγωγοί διαμαρτύρονται με σχετική επιστολή στο περιοδικό *Τα Θεάματα* (π.Τα Θεάματα, τχ.87, 15.5.1961).

Οι καθηγητές, επίσης, κυρίως δε οι διευθυντές των σχολείων, αποφασίζουν, ενίοτε, για την καταλληλότητα των ταινιών για τους μαθητές τους. Άλλοτε προτρέπουν και άλλοτε αποτρέπουν με υπερβάλλοντα ζήλο (π.Τα Θεάματα, τχ.87, 15.5.1961). Το 1969, π.χ., διευθυντής γυμνασίου στην Ηγουμενίτσα αποφασίζει ότι για τους μαθητές ο κινηματογράφος επιτρέπεται μόνο κάθε Σάββατο και μόνο για τις ταινίες χαρακτηρισμένες ως κατάλληλες (π.Τα Θεάματα, τχ.299, 15.11.1971, σ.12). Αλλά και νωρίτερα, το 1961, γυμνασιάρχης στην Παραμυθία της Θεσπρωτίας διέκοψε την προβολή της *Μανταλένας* (1960, Δημόπουλος) και ζήτησε την αποχώρηση των μαθητών από την αίθουσα, παρόλο που η ταινία είχε χαρακτηριστεί κατάλληλη για ανηλικούς (Διαμαντόπουλος, 2015, σ.86). Ο πρόεδρος της Εκτελεστικής Επιτροπής του Συνεδρίου των Επαρχιακών Κινηματογράφων Ν.

<sup>161</sup> Ως και η σταρ Βουγιουκλάκη θα προσεγγίσει τη γυναίκα του δικτάτορα Παπαδόπουλου που την θαύμαζε, για να αλλάξει χαρακτηρισμό ταινίας της από ακατάλληλη σε κατάλληλη (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018).

Δημακόπουλος θα αναγκαστεί να στείλει υπόμνημα στον Υπουργό Παιδείας, ώστε να σταματήσει το φαινόμενο οι γυμνασιάρχες να παρεμβαίνουν κατά τη διάρκεια προβολής των ταινιών (π.Τα Θεάματα, τχ.87, 15.5.1961). Τέλος, η Εκκλησία κάποιες – λίγες – φορές επενέβη, στη μεταπολεμική περίοδο, για την προβολή ταινιών που θεώρησε βλάσφημες<sup>162</sup> (Κουάνης, 2001, σ.174· Κυμιωνής, 2014γ, σ.579-81· Κασσαβέτη, 2016, σ.63-70).

#### 4.4.2. Οι νέοι κινηματογραφιστές και η λογοκρισία στη μεταπολίτευση: από την περίοδο του Παλιού στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο.

Παρόλο που η μεταπολίτευση αποτελεί μία τομή στην πολιτική ιστορία της χώρας, η λογοκρισία δεν σταμάτησε εκεί, χωρίς φυσικά να έχει την ίδια ένταση (Πετσίνη & Χριστόπουλος, 2018β, σ.15). Έτσι, στη μεταπολίτευση, το κινηματογραφικό τοπίο δεν είναι απολύτως ελεύθερο από τη λογοκριτική επεμβατική κρατική πολιτική. Είναι η περίοδος που θα κυριαρχήσει ο *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος*, ο οποίος αναπτύσσεται σταδιακά την περίοδο της δικτατορίας και διαμορφώνει το νέο κινηματογραφικό τοπίο, με μυθολογικές, ψυχολογικές και ιστορικές αναφορές. Είναι μία μέθοδος που αναπτύσσεται πλέον η αλληγορία, σύνηθες σε κινηματογραφίες που λειτουργούν κάτω από ολοκληρωτικά καθεστώτα και έντονη λογοκρισία (Κυριακός, 2006, σ.34· Kyriakos, 2013, σ.4-7).

Η περιπέτεια της παραγωγής του *Κιέριον* (1967) του Δήμου Θεού<sup>163</sup> δείχνει τις δυσκολίες των νέων σκηνοθετών στη δικτατορία αλλά και την επιθυμία της «ρήξης» τους με το κατεστημένο εμπορικό κύκλωμα του ΠΕΚ. Για να αρχίσουν τα

<sup>162</sup> Το 1974 η Ιερά Σύνοδος δημιουργεί ζήτημα προβολής για την ταινία *Χριστός Υπέρλαμπρον Άστρον* (π.Τα Θεάματα, τχ.352, 30.04.1974, σ.4), Επίσης, σε δύο διασκευές του έργου του Καζαντζάκη του *Ζορμπά* (1964, Κακογιάννης) και του *Τελευταίου Πειρασμού* (1988, Scorsese) υπάρχει αντίδραση από την Εκκλησία με ομάδες να αντιδρούν έξω από τις αίθουσες προβολής. Η πολιτεία παρενέβη και διέκοψε την προβολή με την επιβολή και ασφαλιστικών μέτρων (Κουάνης, 2001, σ.174· Τσαπόγας, 2018, σ.176-7· Κυμιωνής, 2014γ, σ.579-81). Επίσης, με απόφαση από το πρωτοδικείο Αθηνών και εναντίον της ταινίας *Εθνική Παπάδων* (1984, Ευστρατιάδης), που επικυρώνεται το 1991 από τον Άρειο Πάγο, κρίνονται ένοχοι βλασφημίας οι παραγωγός, σκηνοθέτης και σεναριογράφος (Κουάνης, 2001, σ.175). Αυτή η διαμάχη έχει επιπτώσεις στην εμπορικότητα της ταινίας που δεν έκοψε εισιτήρια, αλλά δεν την προβάλλουν ούτε τα τηλεοπτικά κανάλια (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018).

<sup>163</sup> Ο Θεός θα γίνει ένας ισχυρός πόλος έλξης για τους συναδέλφους του λόγω και της αποφασιστικότητας που τον διέκρινε. Το *Κιέριον* αναδείχθηκε σε «μυθική» ταινία και κομβική για τον ΝΕΚ, ενώ ο Θεός έγινε ο άτυπος ηγέτης αυτού του νέου. Στο πρόσωπό του συσπειρώθηκαν οι νέοι κινηματογραφιστές και η οργάνωση της παραγωγής του *Κιέριον* ήταν η πρώτη του ΝΕΚ που διαφοροποιείται από εκείνη της παραδοσιακής παραγωγής του ΠΕΚ. Το *Κιέριον* συγκεντρώνει έτσι πολλές πρωτιές. Πρώτη πολιτική ταινία, πρώτη που γυρίστηκε στην παρανομία, πρώτη που δούλεψαν αμισθί το σύνολο των νέων κινηματογραφιστών του ΝΕΚ (Αγγελόπουλος, Βούλγαρης, Σφήκας, Μαρκετάκη, Πανουσόπουλος, Σερντάρης, Τορνές, Κατζουράκης, Φέρρης, Κωνστανταράκος, Νικολαΐδης, Κατακουζηνός, Γιαννουλάκος, Παπακυριακόπουλος κ.ά.) (Βαλούκος, 2006, σ.46-7· Βαλούκος, 2011, σ.34).

γυρίσματα, επικρατούσε ασφυκτικός γραφειοκρατισμός, όπως η επιτροπή λογοκρισίας, η άδεια γυρισμάτων, αστυνομικοί έλεγχοι, ενώ, επίσης προβληματικός, ήταν ο τρόπος, για να φτάσει μια ταινία στο κύκλωμα προβολής (Βαλούκος, 2006, σ.46). Το *Κιέριον* ξεκινά την περιπέτεια των γυρισμάτων του το 1966 και θα ολοκληρωθεί στη διάρκεια της Χούντας. Θα απαγορευθεί από το καθεστώς και θα προβληθεί εν τέλει μεταπολιτευτικά το 1974 (Λαμπρινός, 2013, σ.227-8· Βαλούκος, 2011, σ.34).

Παρόμοια, κάποιες ταινίες που ξεκίνησαν να γυρίζονται πριν την 21<sup>η</sup> Απριλίου του 1967 συνεχίζουν τα γυρίσματα σε μια κατάσταση ημιπαράνομιάς ή φυγαδεύουν τα νεγκατίφ στο εξωτερικό (Λαμπρινός, 2013, σ.227). Για παράδειγμα, η *Ανοικτή Επιστολή* του Σταμπουλόπουλου ξεκίνησε να γυρίζεται πριν από την επιβολή της δικτατορίας (Μάρτιος 1967) και ολοκληρώθηκε με περιπετειώδη τρόπο το φθινόπωρο του 1967 (Αρχειό ΕΛΙΑ/Σταμπουλόπουλος/Φακ.1.1/[τεκμ.5] & Φακ.1.2/[τεκμ.2]). Στη συνέχεια, η λογοκριτική επιτροπή θα επιβάλει αρκετές περικοπές, για να δώσει την άδεια προβολής<sup>164</sup>. Με αυτές τις περικοπές θα υποβληθεί στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, όπου, τελικά, δεν θα προβληθεί με παρέμβαση του παραγωγού Τζέιμς Πάρις και απόφαση της σχετικής επιτροπής<sup>165</sup>. Στην ταινία ενόχλησαν οι εικόνες μιας υποβαθμισμένης ζωής στην Αθήνα, οι προγαμιαίες σχέσεις, οι ειρωνικές αναφορές στην Εκκλησία, η αναφορά στον αναλφαβητισμό κ.ά. (Λαμπρινός, 2013, σ.227).

Λίγο αργότερα η ταινία *Αναπαράσταση* (1970) του εμβληματικού εκφραστή του ΝΕΚ Θόδωρου Αγγελόπουλου, κερδίζει το βραβείο καλύτερης καλλιτεχνικής ταινίας στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και η λογοκρισία της εποχής δεν επεμβαίνει, παρά τις προθέσεις της, αφού η ταινία γρήγορα κερδίζει την εύνοια των κριτικών, που γράφουν πως η ταινία είναι «*αριστούργημα*». Έτσι, η λογοκρισία της εποχής αφήνει την ταινία ανέπαφη, παρόλο που ήθελαν να επέμβουν κόβοντας σκηνές (Stassinopoulou, 2015, σ.834). Συχνά, όμως, ακόμα και οι πολύ κατασταλτικές κυβερνήσεις, μπορεί να είναι αρκετά αδιάφορες για την τέχνη που καταναλώνει μια μικρή καλλιεργημένη ελίτ (Becker, 2008, σ.186-7). Η *Αναπαράσταση* θα κόψει μόλις

<sup>164</sup> Η ταινία χαρακτηρίζεται «*Ακατάλληλη*» και ζητείται να κοπούν δύο φράσεις: α) «*έχω ένα φίλο που δουλεύει στο υπουργείο, θα του δώσουμε μερικά κατοστάρικα να μας βρει δουλειά*» και β) «*12.000 αμερικάνοι έχουν σκοτωθεί εις το Βιετνάμ χωρίς να έχουν επιτύχει τίποτα...*» (Αρχειό ΕΛΙΑ/Σταμπουλόπουλος/1.2/[τεκμ.1]).

<sup>165</sup> Η ταινία προβλήθηκε ολοκληρωμένη το 1975 στην ΕΡΤ από μία κόπια που είχε απομείνει χωρίς περικοπές από τη λογοκρισία από το Φεστιβάλ Locarno που είχε προβληθεί και είχε βραβευθεί το 1975, σύμφωνα με σημείωμα του σκηνοθέτη (Αρχειό ΕΛΙΑ/Σταμπουλόπουλος/Φακ.1.1/[τεκμ.4]).

12.869 εισιτήρια, την ίδια χρονιά που η πρώτη σε εισιτήρια θα είναι η *Υπολογαγός Νατάσσα* (1970) του Φώσκολου, παραγωγής Φίνος Φιλμ, με 751.117 εισιτήρια σε Α' προβολή (π.*Τα Θεάματα*, τχ.568-9, 31.12.1985, σ.50-1). Η κυβερνητική λογοκριτική λογική ανησυχεί μόνο, όταν το ίδιο υλικό διατίθεται σε μεγαλύτερο κοινό. Αυτό μας θυμίζει ότι το κράτος ενδιαφέρεται πρωτίστως για τον τρόπο με τον οποίο η τέχνη επηρεάζει τη μαζική κινητοποίηση – υποστηρίζει την τέχνη έτσι, ώστε ο πληθυσμός να κινητοποιηθεί για τα πράγματα που η εκάστοτε εξουσία εκτιμά ότι είναι σωστά, και απαγορεύει την τέχνη που εκτιμά πως θα κινητοποιήσει τον πληθυσμό για τα λάθος πράγματα (Becker, 2008, σ.186-7).

Κάτω από την απολυταρχικότητα των καθεστώτων, όπως των συνταγματαρχών στην επταετία στην Ελλάδα, που θα φέρει και το *Z* (1969) του Γαβρά, θα αναγκάσει δημιουργούς, όπως τον Αγγελόπουλο ή ομότεχνούς του στην Ανατολική Ευρώπη, την ΕΣΣΔ, την Πορτογαλία, την Ισπανία του Φράνκο, να εργάζονται κάτω από τη σπάθη της λογοκρισίας με ανατρεπτικούς κώδικες (Wilmington, 2000, σ.82). Έτσι, όπως και ο Visconti, ο Αγγελόπουλος κάνει ντεμπούτο εν μέσω δικτατορικού καθεστώτος με ένα μελόδραμα αστυνομικού τύπου για μια κοινωνική ανάλυση: «*ήταν ένα (αισθητικό) παιχνίδι με 'κλειστά χαρτιά'*» (Schütte, 2000, σ.93-4). Στην ουσία, ο Αγγελόπουλος λόγω της λογοκρισίας θα εκλεπτύνει το ύφος του, με μία λεπτή ειρωνεία, και «*εσωτερικεύει*» τη λογοκρισία αισθητικά (Schütte, 2000, σ.94· Micciché, 2000, σ.130-1· Στάθη, 2000, σ.194· Χριστόπουλος, 2018, σ.289), όπως και ο ίδιος αποκαλύπτει: «*Είναι μια δουλειά βασισμένη πάνω σ' αυτά που δεν λέγονται*» (Micciché, 2000, σ.130).

Με το τέλος της δικτατορίας, κι ενώ έχουν χαλαρώσει οι λογοκριτικοί θεσμοί, το κλίμα ευνοεί πλέον τα πολιτικο-ιστορικά θέματα (Δημόπουλος, 2002β, σ.50). Δεν είναι, όμως, απόλυτα ανοικτός ο δρόμος, υπάρχει συνέχεια προβλημάτων λογοκρισίας, όπως στο *Χάπυ Νταίη* (1976, Βούλγαρης), που αναφέρεται στις εξορίες της Μακρονήσου. Ο σκηνοθέτης θα αναγκαστεί να πειθαρχήσει σε μία λίστα που είχε δοθεί στους παραγωγούς, ώστε, εν τέλει, να παρουσιαστούν μεταλλαγμένα αρκετά στοιχεία της πραγματικότητας. Έτσι, για παράδειγμα, η Βασίλισσα δεν κατονομάζεται<sup>166</sup> (Μοσχοβάκης, 2002, σ.18-20). Ο *Θίασος* (1974, Αγγελόπουλος),

<sup>166</sup> Στη συνέντευξη που μας παραχώρησε ο σκηνοθέτης (25.5.2018) μας αναφέρει ότι η αφαιρετικότητα του *Χάπυ Νταίη* οφείλεται κατά πολύ στον Φραγκιά που έγραψε το *Λοιμό* (1972), όπου βασίζεται και η ταινία. Η αφαιρετικότητα του Φραγκιά οφείλεται στον τρόπο που επέλεξε ο συγγραφέας να αποφύγει τη λογοκρισία της εποχής. Αυτήν την αφαιρετικότητα ακολουθεί και ο σκηνοθέτης στην ταινία (Συνέντευξη Βούλγαρη, 2018).



επίσης, ξεκίνησε να γυρίζεται υπό το καθεστώς της δικτατορίας και τελείωσε με την αποκατάσταση της δημοκρατίας. Παρ' όλα αυτά, ενόχλησε και τη «δημοκρατική» κυβέρνηση (Wilmington, 2000, σ.86) και, το 1975 πλέον, δεν πήρε άδεια από τη γνωμοδοτική επιτροπή του Υπουργείου Προεδρίας να εκπροσωπήσει την Ελλάδα στο Φεστιβάλ Καννών του 1975, διότι θεωρήθηκε ότι προσβάλλει τον στρατηγό Παπάγο (Καραλή, 2005, σ.178· Ανδρίτσος, 2018α, σ.364-5).

Κυρίως, όμως, μετά τη δικτατορία, η λογοκρισία περιορίζεται σε ταινίες που το κράτος θεωρεί κομμουνιστική προπαγάνδα συνεχίζοντας μία ψυχροπολεμική αντίληψη για την πολιτική στον κινηματογράφο (π.χ. η ταινία *Καγκελόπορτα*, 1978, Μακρής), αλλά και σε ταινίες σεξουαλικού περιεχομένου (π.χ. *Σεξ...13 Μποφόρ κ.ά.*) (Κουάνης, 2001, σ.171), ενώ παραμένει σε ισχύ με κάποιες τροποποιήσεις το Κατοχικό Νομοθετικό Διάταγμα λογοκρισίας 1108/1942 (Σολδάτος, 2002, σ.108) και οι άδειες προβολής συνεχίζουν, ενίοτε, να δίνονται με σημειώσεις για περικοπές σκηνών, όπως στην ταινία *Τα Χρώματα της Ίριδος* (1975, Παναγιωτόπουλος), όπου υπάρχει η υπόδειξη: «να περικοπεί η σκηνή συνουσίας των πρωταγωνιστών» (Αρχείο Ταινιοθήκης/[τεκμ.3]). Τα φαινόμενα λογοκρισίας προς το τέλος της δεκαετίας του '70 ενεργοποιούν την Εταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών και συστήνει και σχετική επιτροπή για καταπολέμηση του φαινομένου. Μετά την απόρριψη, ειδικότερα, από την αρμόδια επιτροπή αδειοδότησης γυρίσματος του σεναρίου *Νέμεσις* του Σταμπουλόπουλου, συγκάλεσε η Εταιρία συνέντευξη Τύπου, που θορύβησε ιδιαίτερα την κυβέρνηση, ώστε να στείλει εκεί δύο κυβερνητικά στελέχη. Η εταιρεία είχε συντάξει σχετικό φάκελο για την κατάσταση της λογοκρισίας στην Ελλάδα τον οποίο απέστειλε σε διεθνείς ομοσπονδίες και σωματεία οπτικοακουστικών μέσων, προσωπικότητες, τη γαλλική και ολλανδική κυβέρνηση κ.ά.. Το θέμα πήρε διαστάσεις στην Ολλανδική Βουλή με σχετική επερώτηση προέδρου κόμματος για τη λογοκρισία στην Ελλάδα εν όψει της ένταξής μας στην Κοινή Αγορά<sup>167</sup> (τότε ΕΟΚ) (π.Σύγχρονος Κινηματογράφος, τχ.20, Φεβρουάριος-Μάιος 1979, σ.17-8).

Η λογοκρισία παραμένει ενεργή και στις αρχές της δεκαετίας του '80 (Σολδάτος, 2002, σ.144). Ο Βούλγαρης αναφέρει ότι τα *Πέτρινα Χρόνια* (1985) είναι η πρώτη ταινία που γύρισε χωρίς λογοκρισία (Κολώνιας, 2002, σ.81). Αλλά και

<sup>167</sup> Η σχετική επερώτηση έγινε προς τον Υπουργό Εξωτερικών της Ολλανδίας στις 5 Μαρτίου 1979 από την πρόεδρο του Κόμματος Εργασίας, Ίεν βαν ντεν Χάφελ, που κατείχε τότε το 1/3 της Ολλανδικής Βουλής. Η αναφορά της αφορούσε την μεταπολιτευτική λογοκρισία για τις περιπτώσεις των *Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών* του Χρονόπουλου, *Παιδεία* του Τυπάλδου, *Άρχοντες* του Μανουσάκη, *Ο Αγώνας των Τυφλών* της Παπαλιού, *Αντίσταση* της Καραβέλα και το *Νέμεσις* του Σταμπουλόπουλου (π.Σύγχρονος Κινηματογράφος, τχ.20, Φεβρουάριος-Μάιος 1979, σ.18).

σύμφωνα με την εμπειρία του Περράκη για το *Ιδού η Μήλος* (1979), υπήρξε παρασκηνιακά μεγάλη συζήτηση για την άδεια προβολής στην ταινία, επειδή εμφάνιζε μία σχολική τάξη να τραγουδά το εμβατήριο *Εμπρός της Γης οι Κολασμένοι* (εμβληματικό εμβατήριο του ΚΚΕ) και ζητούσαν να κοπεί η σκηνή. Τελικά, πέρασε η ταινία ως είχε, με παρέμβαση προσωπικής γνωριμίας, ενώ στο *Άρπα-Colla* (1982), επί κυριαρχίας ΠΑΣΟΚ με την Επιτροπή, σύμφωνα με τον σκηνοθέτη (Περράκης) «*πιο σκληρή*», «*δε θέλανε το κάρφωμα του γερμανοτσολιά*» από «*τον Ελασίτη*» (Συνέντευξη Περράκης 2018). Αρχικά, ζήτησαν να κοπεί η σκηνή και, εν τέλει, αποφάσισαν να χαρακτηρίσουν την ταινία ακατάλληλη, λόγω προβολής βίαιων σκηνών, που θα σήμαινε, σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, τα μισά εισιτήρια. Εν τέλει, μετά από παρασκηνιακή ένταση, πέρασε η ταινία ως είχε με αρκετή εμπορική επιτυχία (ό.π., 2018). Ο σκηνοθέτης θα θεωρήσει και την απόρριψη της ταινίας *Άρπα-Colla* (με προσωρινό τίτλο *Χασάπη Γράμματα*) από τη χρηματοδότηση του ΕΚΚ «*σαν ένα είδος έμμεσης λογοκρισίας, όχι οπωσδήποτε κυβερνητικής*». Η άδεια λήψεως σκηνών από τη Γραμματεία Τύπου και Πληροφοριών, επίσης, για το (αυτολογοκριμένο) σενάριο εγκρίθηκε υπό τον όρο ότι θα «*απαλειφθούν λέξεις που προσβάλλουν την δημοσία αιδώ*» (Ιστοσελίδα Νίκου Περράκη, *Άρπα-Colla, Σκηνές*, <http://www.nikosperakis.gr/film-detail.php?id=1002#/scenes>, [21.03.2019]).

Η λογοκρισία, όμως, μεταπολιτευτικά στρέφει την προσοχή της στο άσεμνο και επιτίθεται στον ερωτικό κινηματογράφο της δεκαετίας του '70 (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018), κάτι που δεν συνέβαινε απαραίτητα την προηγούμενη δεκαετία ή συνέβαινε κατά περίπτωση, όταν ο χαρακτηρισμός μιας ταινίας ως «*ακατάλληλη*» δεν αρκούσε (Χάλκου, 2018α, σ.89) και η λογοκρισία επέβαλε την περικοπή σκηνών (Ντάμα Σπαθί, 1966, Σκαλενάκης, *Τα Μυστικά της Αμαρτωλής Αθήνας*, 1966, Καραγιάννης, κ.ά.). Παρ' όλα αυτά, θα απαγορευτεί η προβολή ταινιών με ερωτική (προκλητική) θεματολογία: *Γεύση από Ηδονή* (1971, Μυλωνάκος), *Συμπόσιον* (1972, Κολλάτος), *Σεξομάνια* (1974, Παπακωνσταντής-Ρετσίλας), όλες για την προσβολή των δημοσίων ηθών (Ανδρίτσος, 2016, σ.39). Η λογοκρισία καταργείται, όπως είδαμε με το Νόμο 1597/1986, αλλά με ένα «*παράθυρο*» ανοικτό, αφού το άρθρο 2 ορίζει ότι «*η κινηματογραφική τέχνη είναι ελεύθερη σύμφωνα με τους ορισμούς του Συντάγματος...*» (Ν 1597/1986, άρθρο 2, σ.1.557), το οποίο αφήνει μία επισφαλή εγγύηση, αφού μπορεί νομικά να σχετικοποιηθεί (Τασόπουλος, 2018, σ.34-6· Σύνταγμα 1986/2001/2008/2019, άρθρα 14-5). Το κράτος, εν τέλει, ενεργεί όπως και άλλοι συμμετέχοντες στον κόσμο της τέχνης: παρέχει ευκαιρίες για την εκτέλεση

έργων, υποστηρίζει άμεσα και έμμεσα οτιδήποτε εγκρίνει ή λειτουργεί περιοριστικά σε άλλες δραστηριότητες, εμποδίζοντας την πρόσβαση στα έργα που δεν το ικανοποιούν. Με αυτή την έννοια, όλοι οι καλλιτέχνες εξαρτώνται από το κράτος και η δουλειά τους ενσαρκώνει αυτήν την εξάρτηση (Becker, 2008, σ.191).

Συνοψίζοντας, η ελληνική πολιτεία έως τη μεταπολίτευση θα ενθαρρύνει τους λογοκριτικούς μηχανισμούς ελέγχοντας έτσι το περιεχόμενο των κινηματογραφικών προϊόντων, θέτοντας τα θεματικά και τα αφηγηματικά του όρια (Hadjikyriacou, 2013, σ.73-4· Stassinopoulou, 2002, σ.114). Στη μεταπολίτευση, οι σχετικοί μηχανισμοί χαλαρώνουν, χωρίς όμως να σταματήσουν να δημιουργούν προβλήματα στην αγορά και τους δημιουργούς, έως τα μέσα της δεκαετίας του '80 που καταργείται νομοθετικά (Κουάνης, 2001, σ.171· Σολδάτος, 2002, σ.144). Οι νέοι κινηματογραφιστές, που διαμορφώνουν και ένα νέο κινηματογραφικό στυλ, αναδεικνύονται σταδιακά την περίοδο της δικτατορίας και μέσα από αυτό το αυστηρό θεσμικό πλαίσιο, που, σε κάποιες περιπτώσεις, αυτολογοκρινόμενοι θα διαμορφώσει ανάλογα και την αισθητική τους (Αγγελόπουλος) (Schütte, 2000, σ.94· Micciché, 2000, σ.130-1). Στη συνέχεια, η ανάλυσή μας θα επεκταθεί στον θεσμικό ρόλο επίσημων δρώντων (ΕΚΚ, Φεστιβάλ κ.ά.) που διαμόρφωσαν σημαντικά τον κινηματογραφικό χώρο στη διάρκεια της περιόδου που εξετάζουμε.

#### **4.5. Επίσημοι Δρώντες**

##### **4.5.1. Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου και το Ίδρυμα Ford.**

Ο ελληνικός κινηματογράφος των δεκαετιών '70 και '80, όμως, ήταν προϊόν δύο ξεχωριστών παρεμβάσεων στην κρίση της κινηματογραφικής παραγωγής των αρχών του '70. Η μία ήταν η κρατική παρέμβαση μέσω της σύστασης της Γενικής Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων, που αργότερα θα ονομαστεί σε ΕΚΚ και θα λειτουργήσει ως ο κύριος χρηματοδότης και παραγωγός ελληνικών ταινιών. Η δεύτερη παρέμβαση αφορά τα ιδιωτικά κεφάλαια του ιδρύματος Ford που απευθύνθηκαν κυρίως σε νέους κινηματογραφιστές που εμφανίζονται στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης μετά το 1968 και οι οποίοι, λόγω του πολιτικού τους προφίλ, δεν θα ήθελαν να εμπλακούν σε κρατικό έλεγχο, ενώ θα στηρίζει ιδιαίτερα τον Αγγελόπουλο, τον πιο επιτυχημένο εκφραστή της νέας τάσης ΝΕΚ (Stassinopoulou, 2015, σ.847).

Το ίδρυμα Ford στράφηκε στην ομάδα των νέων κινηματογραφιστών που στήριζε το περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, το οποίο και θα συστήσει μία

ΜΚΟ (Μη Κερδοσκοπική Οργάνωση) για την ανάπτυξη της ελληνικής κινηματογραφίας. Η ομάδα συγκροτούνταν από τους Αγγελόπουλο, Βούλγαρη, Λυκουρέση, Σφήκα, Παλληγιαννόπουλο, Λεβεντάκο (κριτικός), Σταματίου (κριτικός) κ.ά.. Εν τέλει, θα χορηγηθεί το ποσό των 129.580 δολαρίων για μια περίοδο δύο ετών (Stassinopoulou, 2015, σ.838-9' π.*Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τχ.15, Ιουλ-Σεπ.1971, σ.2' Ραφαηλίδης, 1992). Η ΜΚΟ *Σύγχρονος Κινηματογράφος* διέθεσε τα ποσά του Ιδρύματος σε Φεστιβάλ ταινιών που οργάνωσε στο Ινστιτούτο Γκαίτε, το Γαλλικό Ινστιτούτο, εξέδωσε βιβλία, οργάνωσε προβολές σε κινηματογραφικές λέσχες (Stassinopoulou, 2015, σ.841), ενώ χρηματοδότησε παραγωγές δέκα ταινιών μικρού μήκους νέων κινηματογραφιστών, δύο μεγάλου μήκους (της Τώνιας Μαρκετάκη και του Κώστα Σφήκα) και αγόρασε μία πλήρη σειρά ακριβού εξοπλισμού που χρειάζεται για το γύρισμα μιας ταινίας. Ήταν μία προσπάθεια ιδιωτικής πρωτοβουλίας για την κινηματογραφική παραγωγή (Ραφαηλίδης, 1992, σ.456)

Το περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος* θα αποτελέσει τελικά την κύρια πλατφόρμα εκπροσώπησης αυτής της ομάδας κινηματογραφιστών. Οι εκθέσεις του για το φεστιβάλ και για τις ταινίες που έκαναν τα μέλη του ή χρηματοδοτήθηκαν μέσω αυτής της συσταθείσας εταιρείας *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, ή από άλλες σχετικές επιχορηγήσεις του ιδρύματος Ford, δημιούργησαν αναπόφευκτα ένα πολύπλοκο δίκτυο ενδιαφερόντων. Το δίκτυο αυτό ήταν γνωστό στην κοινότητα του κινηματογράφου, αλλά δεν ήταν τόσο εμφανές στο ίδιο το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Υπάρχει, όμως, ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις επιδόσεις των νέων κινηματογραφιστών στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, όπως το εκφράζει με ενθουσιασμό η εκπρόσωπος του ιδρύματος στην Αθήνα, Καίτη Μυριβήλη, μετά τις βραβευμένες ταινίες των Αγγελόπουλου (*Μέρες του '36*) και Βούλγαρη (*Το Προξενιό της Άννας*) στο Φεστιβάλ το 1972 (Stassinopoulou, 2017, σ.119).

Το ίδρυμα Ford δεν έλεγχε ιδιαίτερα τα ποσά που κέρδιζαν από βραβεία οι ταινίες που χρηματοδοτούσε, αλλά δεν έλεγχαν ιδιαίτερα ούτε το περιεχόμενο των ταινιών που χρηματοδοτούσαν. Η ΜΚΟ *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, εν τω μεταξύ, είχε αλλάξει στη δομή της και υπήρξε σταδιακά μία πίεση, διότι τα ποσά που είχε λάβει από το ίδρυμα Φορντ όφειλε να τα διανείμει και εκτός του βασικού πυρήνα της ομάδας. Στην ομάδα, όμως, υπήρχε έντονη συζήτηση, αλλά και γενικότερα στην Ελλάδα στα τέλη του 1972 και αρχές του 1973, αν είναι ηθικό να δεχτεί κάποιος χρηματοδότηση από το ίδρυμα Φορντ, δεδομένου της αποκάλυψης πως, ήδη από το 1966, η CIA εμπλέκεται στην πολιτιστική πολιτική των ΗΠΑ στην Ευρώπη. Μέσα

από μία διεθνή κριτική και των αρνητικών σχολίων των ΜΜΕ, τα ιδρύματα γενικότερα είχαν αναδιαμορφώσει την πολιτική τους. Στην Ελλάδα, ειδικότερα, υπήρξε μία μεγαλύτερη έλλειψη εμπιστοσύνης απέναντι σε αυτά τα ιδρύματα, δεδομένης της συνεργασίας της επίσημης αμερικανικής διπλωματίας με το καθεστώς της δικτατορίας. Οπότε η χρηματοδότηση από το ίδρυμα Φορντ ήταν ένα βαρύ φορτίο για καλλιτέχνες και διανοούμενους, σ' ένα κλίμα βαθιά αντιαμερικανικό. Ο Αγγελόπουλος αποσύρεται το 1976 από τις χορηγίες και δηλώνει πως ήταν λάθος του η αποδοχή. Ο Ραφαηλίδης δηλώνει αντίθετα, το 1991, πως όλο το εγχείρημα ήταν στη σωστή κατεύθυνση (Stassinopoulou, 2015, σ.842-6· Ραφαηλίδης, 1992, σ.454-9· Συνέντευξη Ρεντζής, 2018).

Η Γενική Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων<sup>168</sup>, όπως ήδη αναφέραμε, χρηματοδότησε μέχρι την πτώση της δικτατορίας μόλις τρεις παραγωγές<sup>169</sup> (Παπαδημητρίου, 2009, σ.42-3), ελέγχοντας από κοντά την πρόοδο τους<sup>170</sup> (Stassinopoulou, 2015, σ.841). Θα μετονομαστεί σε Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου το 1975 (Παπαδημητρίου, 2009, σ.42-3) και θα στραφεί και στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, όπου θα το ανακηρύξει το 1973 σε σημαντικό παράγοντά του (Stassinopoulou, 2017, σ.119). Μετά την πτώση του καθεστώτος και από το 1975 έως το 1980, ως ΕΚΚ πια, θα χρηματοδοτήσει 17 ταινίες, μεταξύ των οποίων και σκηνοθετών του ΝΕΚ (Κολοβός, 2002α, σ.158-9).

Το ΕΚΚ, γενικότερα, παίζει το σημαντικότερο ρόλο τη δεκαετία του '80 (Κολοβός, 2002α, σ.158-9), όπου θα γίνει ο κύριος χρηματοδότης των δημιουργών του ΝΕΚ (Παπαδημητρίου, 2009, σ.42-3). Ειδικότερα, το διάστημα 1981-89, που η Ελλάδα πέρασε σε μία περίοδο πολιτικής σταθερότητας και ιδεολογικής ελευθερίας, το ΕΚΚ ουσιαστικά συγκεντρώνει σχεδόν όλη την κινηματογραφική δραστηριότητα, χωρίς όμως να μπορεί να επέμβει στη διανομή (Κολοβός, 2002α, σ.198,200-4). Όπως

<sup>168</sup> Το συμβούλιο της Γενικής Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων συμπεριελάμβανε εκπροσώπους του κράτους, που έως το 1974 ήταν αξιωματικοί του ελληνικού στρατού. Επανειλημμένα συζητήθηκε και προσεγγίστηκαν καθιερωμένοι άνθρωποι του χώρου ως εξωτερικοί σύμβουλοι, αλλά ελάχιστα τελικά χρησιμοποιήθηκε η συμβολή τους (Stassinopoulou, 2015, σ.841-2).

<sup>169</sup> Το 1971 θα χρηματοδοτηθούν η *Χαραγή της Νίκης* παραγωγής Βίκτωρος Μιχαηλίδη, και ο *Παπαφλέσσας*, συμπαραγωγής Τζέιμς Πάρις και Φίνος Φίλμ και το 1972 το *Ζήτημα ζωής και θανάτου*, του Κλέαρχου Κονιτσιώτη (π.*Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τχ.1, Αυγ.-Σεπ.1974,σ.9-10). (Περισσότερες πληροφορίες, βλ. κεφ.5.2.1). Ενδιαφέρθηκαν, επίσης, να χρηματοδοτήσουν την *Αναπαράσταση* (1970) του Αγγελόπουλου, αλλά σκηνοθέτης και παραγωγός (Σαμιώτης) δεν δέχτηκαν τη συνεργασία (Stassinopoulou, 2017, σ.118).

<sup>170</sup> Για παράδειγμα, ο *Παπαφλέσσας* (1971, Ανδρέου), μια ταινία που χρηματοδοτήθηκε από τη ΓΚΕ, συμπαραγωγής του Τζέιμς Πάρις με τη Φίνος Φίλμ, παρακολουθείτο στενά στη διάρκεια της παραγωγής της από το καθεστώς της Χούντας, που τη συσχέτιζε με τη γιορτή των 150 ετών της Επανάστασης του 1821 (Stassinopoulou, 2015, σ.841).

φαίνεται στον απολογισμό του 1988 του ΕΚΚ που προέκυψε από την αρχειακή μας έρευνα, αναφέρεται αναλυτικά πως το διάστημα 1982-88 τα έσοδα του ΕΚΚ από το Υπουργείο Πολιτισμού ήταν 2,15 δις δρχ., από τα οποία επένδυσε σε παραγωγές το 75%, δηλαδή 1,58 δις δρχ.. Την ίδια περίοδο (1981-89), τα έσοδα από την εκμετάλλευση των ταινιών ήταν μόλις 139.873.000 εκ. δρχ. και τα έξοδα λειτουργίας του ΕΚΚ 201.605.000 δρχ.. Στον ίδιο απολογισμό σημειώνονται οι ταινίες που συμμετείχαν σε ξένα φεστιβάλ, ενώ το 1988 οι πωλήσεις ταινιών στο εξωτερικό έφτασαν τις 600 χιλιάδες δολάρια (κυρίως από το *Τοπίο στην Ομίχλη* του Αγγελόπουλου), ενώ, το πρώτο εξάμηνο του 1989, οι πωλήσεις στο εξωτερικό έφτασαν τα 450 χιλιάδες δολάρια. Επιπλέον, τα κρατικά κανάλια συμμετέχουν σε συμπαραγωγές το 1988 μαζί με το ΕΚΚ: η ΕΤ1 σε επτά ταινίες και η ΕΤ2 σε πέντε (Αρχείο ΣΕΗ/[τεκμ.9]). Η κυβερνητική υποστήριξη φαίνεται να αποκτά μεγάλη σημασία, όταν γίνεται το μεγαλύτερο ποσοστό της διαθέσιμης υποστήριξης για τις τέχνες γενικότερα (Becker, 2008, σ.184). Το νομοσχέδιο 1597/1986 για τον κινηματογράφο, σύμφωνα με τον Ρεντζή, άφησε ακάλυπτο το ιδιωτικό κεφάλαιο και την ιδιωτική παρότρυνση. Έστρεψε την κρατική πολιτική υποστήριξης της κινηματογραφικής παραγωγής σε μία «μειζόνα κρατικοποίηση» (Συνέντευξη Ρεντζής, 2018). Η κυβερνητική πολιτική, με αυτής της μορφής την κυρίαρχη κρατική υποστήριξη, μπορεί να γίνει, στην ουσία, μία «*de facto*» λογοκρισία. Οι καλλιτέχνες θεωρούν εμπόδιο αυτό που η κυβέρνηση μπορεί και δεν θα υποστηρίξει. Επιπλέον, η κυβέρνηση αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του συνεταιριστικού δικτύου που δημιουργεί την τέχνη, με σημαντική επιρροή στο δίκτυο, αλλά με εμφανείς πολιτικούς στόχους και το μοναδικό με τεράστιους πόρους (Becker, 2008, σ.184-5). Αυτό σκιαγραφείται από τον τρόπο που θεωρήθηκε πως το ΕΚΚ δίνει τις χρηματοδοτήσεις, που, σχεδόν πάντα, θεωρήθηκε ότι έχουν κομματικά και διαπλεκόμενα κριτήρια<sup>171</sup> (Ραφαηλίδης, 1995, σ.91-5· Βαλούκος, 2011, σ.47).

Αυτή είναι μία κοινή αντίληψη αρκετών ανθρώπων στον χώρο (Συνεντεύξεις Σγουράκης, Σπέντζος, Α. 2017, Περράκης, Ευστρατιάδης, Πανουσόπουλος, Αρβανίτης, 2018· Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.217), όχι όμως όλων. Σύμφωνα με τον Βούλγαρη, οι χρηματοδοτήσεις γίνονται με καλλιτεχνικά κριτήρια κι όλα αυτά με διαφάνεια (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018). Στην ουσία, όμως, για το δίκτυο των νέων

<sup>171</sup> Σύμφωνα με τον Βαλούκο, υπάρχει και η φήμη ότι πρόεδρος της ΕΚΚ ζητά μίζα, για να εγκρίνει χρηματοδοτήσεις, μία περίπτωση γνωστή στον κύκλο των κινηματογραφιστών (Βαλούκος, 2011, σ.47).

κινηματογραφιστών του καλλιτεχνικού NEK, σε μία εποχή που οι λίγες εναπομείνουσες ιδιωτικές εταιρείες παραγωγής, μετά την κρίση στο box-office και με διαφορετική προσέγγιση στο είδος κινηματογράφου που υποστηρίζουν (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018), ο ευκολότερος τρόπος να βρεθεί υποστήριξη, πέραν της αυτοχρηματοδότησης, είναι μέσω του ΕΚΚ που στηρίζει αυτό το καλλιτεχνικό είδος του σινεμά (Λαμπρινός, 2003γ, σ.203-4). Οι δημιουργοί έτσι, σύμφωνα με την προσέγγιση του Becker, θα αναζητήσουν και ανάλογους τρόπους ή έργα εντός των ορίων του τι μια κυβέρνηση θα υποστηρίζει (Becker, 2008, σ.184). Συχνά, έτσι, παρουσιάζεται και μία άλλη οπτική στις χρηματοδοτήσεις τη δεκαετία του '80 που, σύμφωνα με τον Πανουσόπουλο, κινηματογραφιστές προσεγγίζουν το ΕΚΚ αποφασισμένοι με αρχικό προσωπικό τους κεφάλαιο να γυρίσουν μία ταινία. Το ΕΚΚ συχνά αποφάσιζε έτσι να συμμετέχει με κάποιο ποσοστό, ώστε να μη βρεθεί εκτεθειμένο, αν η ταινία που αρνήθηκε να χρηματοδοτήσει γίνει αργότερα εμπορική επιτυχία. Με αυτόν τον τρόπο θεωρούσαν ότι εκμείωναν τη συμμετοχή του ΕΚΚ στη χρηματοδότηση (Συνέντευξη Πανουσόπουλος, 2018).

Ανάλογα, προέκυψε και μία άλλη συνήθης πρακτική, όπου το ΕΚΚ χρηματοδοτεί μετά την ολοκλήρωση μιας παραγωγής, και αυτό, κυρίως, σύμφωνα με τον Περράκη, για να μην εκτεθούν οι επιτροπές, που ενώ αρχικά απορρίπτουν σενάρια (*Άρπα-Colla*, 1982) μετά την εμπορική τους επιτυχία ή βράβευση (*Λούφα και Παραλλαγή*, 1984), σπεύδουν να αναθεωρήσουν<sup>172</sup> (Συνέντευξη Περράκης, 2018). Επιπλέον, θεωρείται από τους συνεντευξιαζόμενους ότι υπάρχει συχνά υπερτιμολόγηση των εξόδων. Μία ταινία παρουσιάζεται με περισσότερα έξοδα από όσα χρειάστηκαν και η διαφορά λειτουργεί ως πληρωμή για τον σκηνοθέτη-παραγωγό (Συνέντευξη, Αρβανίτης, Ευστρατιάδης, Καβουκίδης, 2018). Η συντεχνιακή λογική, όμως, δημιουργεί μία κουλτούρα πρόθυμης χρηματοδότησης με κριτήρια τις προσωπικές φιλικές σχέσεις (Συνέντευξη Αρβανίτης, Καβουκίδης, 2018), χωρίς να εξετάζεται αν υπάρχει προοπτική μία ταινία να πετύχει εμπορικά. Ακόμα κι αν κάποιος έχει αποτύχει εμπορικά μία και δύο φορές, επαναχρηματοδοτείται (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018).

<sup>172</sup> Το ΕΚΚ συχνά αγοράζει ποσοστό από μία ταινία, που για κάποιο λόγο έκανε κάποια επιτυχία μετά, όπως, για παράδειγμα, έγινε και με την ταινία του Αβδελιώδη *Το Δέντρο που πληγώναμε*, που το ΕΚΚ αγόρασε ποσοστό 33% (Σολδάτος, 2002, σ.231) ή το *Άρπα-Colla* (1982) του Περράκη που αρχικά απορρίπτει (22.07.1981) και μετά την εμπορική της επιτυχία αγοράζει ποσοστό 20% (2εκ.δρχ.) (20.09.1982) (Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Άρπα-Colla/Φακ.1.3/[τεκμ.5-6]).

Αυτός ο στόχος της εμπορικότητας, συνδυαστικά με την ποιότητα, αρχίζει να προωθείται συστηματικά την εποχή που είναι ο Ζάννας επικεφαλής στο ΕΚΚ, αρχές της δεκαετίας του '80, και με προτροπή της Μερκούρη, η οποία αναζητά ακόμα και τη συμμετοχή της σταρ Βουγιουκλάκη στις παραγωγές, για να εξασφαλίσει εμπορικότητα. Οι χρηματοδοτήσεις, ωστόσο, εξαρτώνται και από την εκάστοτε ισορροπία στη σύνθεση των επιτροπών από τα σωματεία, κι ένα κριτήριο ήταν πάντοτε πολιτικό ή αλληλεγγύης μεταξύ των εμπλεκόμενων κινηματογραφιστών: *«αυτός περιμένει τρία χρόνια να κάνει ταινία»* (Συνέντευξη Ρεντζής, 2018), αναπαράγοντας, στην ουσία, μία κουλτούρα υποστήριξης και συμμαχιών στον εσωτερικό επαγγελματικό κόσμο του κινηματογραφικού χώρου (Caldwell, 2008, σ.134-9). Από την άλλη, άνθρωποι του εμπορικού κυκλώματος δεν διανοούνται να κάνουν αίτηση να ζητήσουν χρήματα από το ΕΚΚ και αναδεικνύουν μία αμφίθυμη στάση απέναντι στο έργο τους και τον ρόλο της κρατικής υποστήριξης: *«τί να στείλουμε τώρα μια χαζοκωμωδία να ψηφίσουν αν θα βάλει λεφτά το κράτος;»*<sup>173</sup> (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017). Επιπλέον, υπάρχουν και παραγωγοί της εποχής ΠΕΚ (Καρατζόπουλος), οι οποίοι λειτουργούσαν πάντοτε με ιδιωτικά κεφάλαια. Συνειδητά αποφεύγουν να έχουν οποιαδήποτε οικονομική συναλλαγή με το κράτος, αφού δεν εμπιστεύονται τις κρατικές δομές και αποστρέφονται κάθε συντεχνιακή λογική που θεωρούν ότι ακολουθείται στον κινηματογραφικό χώρο, ειδικότερα τη δεκαετία του '80 (Συνέντευξη, Καρατζόπουλος, 2018).

Αυτή η συμπλεγματική σχέση σωματείων, επιτροπών, βραβεύσεων, χρηματοδοτήσεων, ακόμα κι αν καταγγέλλεται από αρκετούς δημιουργούς και ανθρώπους αυτού του εσωτερικού κύκλου υποστήριξης της τέχνης του κινηματογράφου (Σολδάτος, 1991γ, σ.12-4), δεν είναι απαραίτητα αδιαφανής ή προβληματική και συναντάμε και αντικρουόμενες απόψεις. Σύμφωνα με τον Βούλγαρη, ακόμα και αν χρηματοδοτήθηκαν σενάρια που ήταν μετριότερα, δεν σημαίνει ότι λεφτά χάθηκαν ή ότι κάποιος τα υπεξαίρεσε (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018). Άλλωστε, αυτό που ονομάζουμε γενικότερα ΝΕΚ δεν είναι ένα και μόνο συγκεκριμένο δίκτυο, αλλά με αρκετές διαφορετικές εκφράσεις και αντιλήψεις, και συχνά διασπασμένοι, μοιάζουν διαφορετικοί κόσμοι, ακόμα κι αν ιδεολογικά μοιάζουν να είναι κοντά (Συνέντευξη Ρεντζής, 2018). Οι νέοι κινηματογραφιστές δεν αποτέλεσαν ένα κοινό ρεύμα, μία *«σχολή»*. Παρουσίασαν πολυμορφία και

<sup>173</sup> Εμπορικοί σκηνοθέτες-παραγωγοί, όπως ο Ευστρατιάδης, θα αιτηθεί μόλις μία φορά χρηματοδότηση χωρίς επιτυχία (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018).



πολυφωνία, με αρκετές διαφορές στο στυλ και τις αισθητικές επιλογές (Κολοβός, 2002α, σ.160-2).

Παρ' όλα αυτά, όπως η ευρωπαϊκή κινηματογραφική πολιτική, έτσι και η ελληνική κυβερνητική πολιτική, στις αρχές της δεκαετίας του '80, έχει δημιουργήσει μία διαχωριστική γραμμή μεταξύ του λαϊκού (εμπορικού) κινηματογράφου και του σινεμά τέχνης (ή δημιουργού), το οποίο τείνει να βοηθά (Dyer & Vincendeau, 1992, σ.7-8). Ο Παύλος Ζάννας, ως πρόεδρος στο ΕΚΚ στις αρχές της δεκαετίας '80, εκφράζει αυτήν ακριβώς τη λογική: «δεν μπορεί να επιζήσει ο ποιοτικός κινηματογράφος, αν δεν ενισχυθεί από κρατικούς φορείς» (Σολδάτος, 1991γ, σ.12), και χωρίς να απορρίπτεται η εμπορικότητα, ο στόχος είναι και η διεξόδυσή στις διεθνείς αγορές μέσω των Φεστιβάλ (ό.π., σ.12-3), χώρο που εξετάζουμε αμέσως παρακάτω.

#### **4.5.2. Φεστιβάλ Κινηματογράφου.**

Οι δρώντες αναδύονται μέσα από τη διασταύρωση διαφορετικών επιδιώξεων και συμφερόντων και συμμετέχουν διαμεσολαβητικά ανάμεσα σε πεδία και ομάδες, ελέγχουν ή συμβάλλουν στη δημόσια πολιτική, ευρισκόμενοι ανάμεσα στην κοινωνία των πολιτών και τον πολιτικο-διοικητικό μηχανισμό. Αυτοί οι δρώντες μπορεί να είναι δίκτυα παραγωγών, επαγγελματικών σωματείων, πολιτιστικοί φορείς, διανοούμενοι, μέσα επικοινωνίας, πολιτιστικοί σύλλογοι, ομάδες θεατών, μη κερδοσκοπικοί οργανισμοί, φεστιβάλ, όπως το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Ο τρόπος ρύθμισης των σχετικών δικτύων από την εκάστοτε κεντρική πολιτική σκηνή αναδύει πολλές φορές ένα έντονα πολιτικοποιημένο παιχνίδι εξουσίας (Ζορμπά, 2014, σ.201-5). Τα φεστιβάλ λειτουργούν, εν είδει χώρων «*κουλτούρας της παραγωγής*», όπου συναντιούνται όλες οι επαγγελματικές ομάδες του κινηματογράφου, διαφημίζονται, επικοινωνούν, αναδεικνύονται, καλλιεργούν συμμαχίες, αποτελούν, στην ουσία, ένα «*τελετουργικό υποστήριξης*» (Caldwell, 2006, σ.139-40), που στρέφεται σε ένα διαφορετικό κοινό, με στόχο την ανάπτυξη ενός σινεμά τέχνης, αποκτώντας και μία ιδιαίτερη προσοχή της κριτικής, αλλά που σχεδιάζεται με μία ιδιαίτερη πολιτική σημασία, ώστε να μειώσει τη διεξόδυση του Χόλιγουντ στην ευρωπαϊκή αγορά ή, γενικότερα, του εμπορικού σινεμά (Vincendeau, 1998, σ.440-41). Οι δεκαετίες του '50 και '60 ήταν δεκαετίες που αναπτύχθηκε σημαντικός αριθμός κινηματογραφικών φεστιβάλ στις χώρες της νοτιοανατολικής Ευρώπης. Τα φεστιβάλ αυτά αποσκοπούσαν, κυρίως, στην προώθηση των εθνικών κινηματογραφικών βιομηχανιών της εκάστοτε χώρας, παράλληλα, όμως, προσπάθησαν να συμμετέχουν

στη μεταπολεμική ευρωπαϊκή σκηνή και να προσεγγίσουν διεθνείς συμμετοχές και παραγωγούς στη χώρα τους (Stassinopoulou, 2017, σ.109).

Η Ελλάδα, αρχικά, θεώρησε τη Ρόδο ως έναν ιδανικό τόπο (που ήταν και σημαντικός τουριστικός προορισμός) για κινηματογραφικό φεστιβάλ στη δεκαετία του 1950<sup>174</sup>, αλλά το σχέδιο δεν θα υλοποιηθεί ποτέ, ώστε εν τέλει η Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου να φιλοξενηθεί και να εδραιωθεί στη Θεσσαλονίκη (Stassinopoulou, 2017, σ.109-10) το 1960. Εμπνευστής του ο Παύλος Ζάννας, ιδρυτής της κινηματογραφικής λέσχης *Τέχνη* στην ίδια πόλη, ο οποίος και υπέβαλε στις 7 Μαρτίου 1960 τη σχετική πρόταση για τη δημιουργία μιας «*κινηματογραφικής έκθεσης*» και έγινε αποδεκτή<sup>175</sup>. Ο Υπουργός Βιομηχανίας, με αφορμή το πρώτο αυτό φεστιβάλ, θα εκφράσει τις ελπίδες του για τη δημιουργία ενός αμερικανικού στούντιο στην Ελλάδα, αλλά ο πρόεδρος της 19μελούς κριτικής επιτροπής θεώρησε πως ο στόχος του φεστιβάλ είναι «*εκπαιδευτικός, καλλιτεχνικός και εθνικός*» (Paradimitriou, 2016, σ.96-7). Θεσπίστηκαν και χρηματικά βραβεία (καλύτερης ταινίας 200 χιλιάδες δρχ., καλύτερης παραγωγής 150 χιλιάδες δρχ. κ.ά.) (Μητροπούλου, 1980, σ.427) και κατοχυρώνεται νομοθετικά την επόμενη χρονιά από το ξεκίνημά του ως *Εβδομάδα Ελληνικής Ταινίας* (ΝΔ 4208/1961, άρθρο 37, σ.1.676). Τόσο το νομικό πλαίσιο του διατάγματος 4208/1961 όσο και το κινηματογραφικό φεστιβάλ θεωρήθηκαν μια ώθηση για την κινηματογραφική βιομηχανία, η οποία είχε, πλέον, εισέλθει σε μια περίοδο ραγδαίας ανάπτυξης (Stassinopoulou, 2017, σ.112).

Το Φεστιβάλ θα αποκαλείται ως *Εβδομάδα Ελληνικής Ταινίας* έως το 1965 και θα γίνει το σημείο συνάντησης την τελευταία εβδομάδα του Σεπτεμβρίου για τους εκπροσώπους της ελληνικής κινηματογραφικής βιομηχανίας. Προβάλλονταν οι εθνικές παραγωγές και υπήρξε μια προσπάθεια συνδυασμού της κυρίαρχης κινηματογραφικής βιομηχανίας και του σταρ σίστεμ με την κουλτούρα των κινηματογραφικών συλλόγων, οι οποίοι στρέφονται σε ταινίες τέχνης. Οι νέοι κινηματογραφιστές συχνάζουν από την αρχή στο Φεστιβάλ και συμμετέχουν αρχικά με ταινίες μικρού μήκους ή και ντοκιμαντέρ. Η επιτροπή του φεστιβάλ περιελάμβανε

<sup>174</sup> Η πρόταση αρχικά έγινε από τους κινηματογραφικούς κριτικούς Βίωνα Παπαμιγάλη και Μάριο Πλωρίτη με τη συναίνεση του Υπουργείου Βιομηχανίας (Σολδάτος, 2010α, σ.177).

<sup>175</sup> Η Διεθνής Έκθεση Θεσσαλονίκης διοργανώνοντας εορταστικές εκδηλώσεις για τα 25 χρόνια λειτουργίας της το 1960 θα ζητήσει προτάσεις από τη Μακεδονική καλλιτεχνική εταιρεία *Τέχνη*, που πρόεδρο της είχε τον Λίνο Πολίτη και μέλος στο Δ.Σ. τον Παύλο Ζάννα. Ο Ζάννας, ο οποίος ήταν και ιδρυτής της κινηματογραφικής λέσχης *Τέχνη*, συνέταξε την επιστολή προτάσεων. Μία από αυτές ήταν και η ιδέα για μία εβδομάδα ελληνικού κινηματογράφου (Δημητρίου, 1976, σ.407-8 Ἀκτσόγλου, 1989, σ.7· Βαλούκος, 2011, σ.28).

καθιερωμένους εκπροσώπους της κινηματογραφικής βιομηχανίας, συγγραφείς, κριτικούς, μέλη της κυβέρνησης (Stassinopoulou, 2017, σ.112). Το γεγονός ότι η επιτροπή του Φεστιβάλ διοριζόταν από το εκάστοτε υπεύθυνο υπουργείο ήταν ένα στοιχείο, σύμφωνα με τον Γρηγορίου, από το οποίο έπασχε στο ξεκίνημά του το Φεστιβάλ. Συνήθως, ο διορισμένος ως πρόεδρος της κριτικής επιτροπής δεν είχε μεγάλη σχέση με τον κινηματογράφο (Γρηγορίου, 1996, σ.122-3: ΝΔ 4208/1961, άρθρα 37,3, σ.1676,1669-70). Κατά τα άλλα, σύμφωνα με τον κανονισμό Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου στη μεταπολίτευση, η πενταμελής οργανωτική επιτροπή εμπριέχει συνδικαλιστές από τα σωματεία (παραγωγό και σκηνοθέτη), όπως και κριτική και προκριματική επιτροπή: παραγωγό, σκηνοθέτη, κριτικό, τεχνικό, ηθοποιό, μουσικό ή μουσικοσυνθέτη ή λογοτέχνη ή σεναριογράφο ή μουσικοκριτικό και δύο πρόσωπα κύρους του κινηματογραφικού χώρου (άρθρα 6,7) (*Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου, Κανονισμός, χ.χ.*). Σταδιακά, μέχρι το 1980, στις επιτροπές θα υπερισχύουν σημαντικά οι άνθρωποι του χώρου, εκτός κάποιων εξαιρέσεων στα πρώτα χρόνια του Φεστιβάλ ή κάποιες χρονιές της δικτατορίας (Δημητρίου, 1976, σ.407-32), αναδεικνύοντας έτσι και την ισχύ των συνδικάτων έναντι του μοντέλου του παντοδύναμου παραγωγού τύπου Φίνου, ειδικότερα τη δεκαετία του '80 (Συνέντευξη Ρεντζής, 2018).

Το 1966 θα είναι σημαντική χρονιά, καθώς η *Εβδομάδα Ελληνικής Ταινίας* μετονομάζεται σε Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, παρουσιάζοντας αξιόλογες καλλιτεχνικές συμμετοχές ταινιών τέχνης<sup>176</sup>. Παρά τις όποιες συζητήσεις των ΜΜΕ, υπήρξε μία γενική συναίνεση ότι το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ήταν ο κεντρικός τόπος επικοινωνίας για την ελληνική κινηματογραφική βιομηχανία εν γένει (Stassinopoulou, 2017, σ.113-5).

Η περίοδος που ακολούθησε αμέσως μετά το πραξικόπημα του 1967 έφερε αυστηρότερη εφαρμογή, όπως είδαμε, των υφιστάμενων κανόνων λογοκρισίας, καθώς και ευθείες παρεμβάσεις των εκπροσώπων του κράτους στις αποφάσεις του φεστιβάλ (Stassinopoulou, 2017, σ.116-7). Ο Ζάννας, για παράδειγμα, απομακρύνεται από τη διεύθυνση της Εμπορικής Έκθεσης και φυλακίζεται το 1968 για αντικαθεστωτική στάση. Ο Ζάννας ήταν μια κινητήρια δύναμη για το διεθνές

<sup>176</sup> Το ελληνικό τμήμα του φεστιβάλ του 1966 συζητήθηκε εκτενέστερα στον Τύπο. Υπογραμμίστηκε ο ασυνήθιστα υψηλός αριθμός καλών ταινιών που παρουσιάστηκαν, ενώ υπήρξαν και οι επικρίσεις με αναφορές στη διχασμένη κριτική επιτροπή, που οδήγησε τελικά στην βράβευση του λιγότερο αξιόλογου φιλμ ως καλύτερου της χρονιάς (Papadimitriou, 2016, σ.98). Ο Γρηγορίου που συμμετείχε στη σχετική κριτική επιτροπή, θα χαρακτηρίσει τη συγκεκριμένη βράβευση ως «φάρσα», «φιάσκο» και «παγίδα» (Γρηγορίου, 1996, σ.123-4).

πρόγραμμα του φεστιβάλ, που χάθηκε με τη φυλάκισή του έως το 1972. Το φεστιβάλ μετατράπηκε σταδιακά σε χώρο, ώστε να αναπτυχθεί ο πολιτικοποιημένος κινηματογράφος της δεκαετίας του 1970, ο μετέπειτα αποκαλούμενος *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος* (Paradimitriou, 2016, σ.99). Σε αυτή την κεντρική θέση που βρέθηκε το Φεστιβάλ συνέβαλλε και η καθοδική πορεία για ολόκληρη την ελληνική κινηματογραφική βιομηχανία στη διάρκεια της επταετίας, λόγω της καθυστερημένης εμφάνισης της τηλεόρασης. Το φεστιβάλ, πλέον, έγινε το κεντρικό σημείο εστίασης κινηματογραφικών παραγόντων, κριτικών κινηματογράφου και ακροατηρίων αλλά και κρατικών παρεμβάσεων και στρατηγικών. Παράλληλα, επανήλθε η ιδέα σύστασης διεθνούς φεστιβάλ, που οδήγησε το 1972 στο 1ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, διαπιστευμένο πλέον από τη *Διεθνή Ομοσπονδία Παραγωγών Κινηματογράφου* (FIAPF) (Stassinopoulou, 2017, σ.116-7).

Στα χρόνια της μεταπολίτευσης που ακολούθησαν εντατικοποιήθηκαν οι συγκρούσεις στο φεστιβάλ, που αποτέλεσε και το βασικό χώρο, όπου αντανάκλαται η ευρύτερη έντονη πολιτικοποίηση της περιόδου (Paradimitriou, 2016, σ.100-1· Καρτάλου & Ταξοπούλου, 1999, σ.155-71). Αναδύεται, έτσι, ο «Εξώστης» που αποτελείται, κυρίως, από μερίδα φοιτητών, που γιούχαραν ταινίες ή χειροκροτούσαν «δαιμονισμένα» σε ό,τι νόμιζαν ότι έχει πολιτικό μήνυμα (Γρηγορίου, 1996, σ.126). Σε κάποιες περιπτώσεις, σύμφωνα με τον Φέρρη, ο εξώστης παρακινείται παρασκηνιακά από κινηματογραφιστές ενάντια σε πιθανούς αντιπάλους τους (Mini, 2012, σ.252). Οι Έλληνες κινηματογραφιστές επικράτησαν σταδιακά στο φεστιβάλ διοργανώνοντας ακόμη και αντιπολιτευτικά γεγονότα, όπως το «αντι-φεστιβάλ» του 1977. Ερμήνευσαν το διεθνές τμήμα του φεστιβάλ ως ανταγωνιστικό, που αντιπροσωπεύει ξένα συμφέροντα και το απομακρύνει από αυτό που οι ίδιοι θεωρούσαν βασικό στόχο του φεστιβάλ, δηλαδή την υποστήριξη του ελληνικού κινηματογράφου (Paradimitriou, 2016, σ.100-1· Καρτάλου & Ταξοπούλου, 1999, σ.155-71). Με αφορμή την αναθεώρηση από το Υπουργείο του κανονισμού του φεστιβάλ το 1977 και τη μείωση του ρόλου των συνδικαλιστικών οργανώσεων των κινηματογραφιστών στο σχεδιασμό του, οι κινηματογραφιστές διοργάνωσαν το δικό τους «αντι-φεστιβάλ» στη Θεσσαλονίκη, μία εβδομάδα μετά το επίσημο, το οποίο πραγματοποιήθηκε χωρίς ιδιαίτερη συμμετοχή<sup>177</sup>. Ο Τύπος σχεδόν εξουσιοδότησε το

<sup>177</sup> Οι συντονιστές του αντι-φεστιβάλ είναι τα σωματεία των κινηματογραφιστών (ΠΟΘΑ, ΕΣΕΚΤ, ΕΤΕΚΤ, ΣΕΗ, ΠΕΚΚ, ΕΜΣΕ και ΣΠΚΤ) τα οποία και αντέδρασαν με αυτόν τον τρόπο για παράβαση και αλλαγές του κανονισμού του φεστιβάλ από το Υπουργείο Βιομηχανίας. Μια σημαντική αλλαγή

«αντι-φεστιβάλ», ενώ το κοινό έδειξε την υποστήριξή του με πολύ υψηλά ποσοστά συμμετοχής<sup>178</sup> (Papadimitriou, 2016, σ.101). Άλλωστε, κάποιοι νέοι κόσμοι τέχνης αναπτύσσονται γύρω από την ανάπτυξη ενός νέου κοινού και φτάνουν στο νέο ακροατήριο μέσω αυτών των νέων τρόπων διανομής (Becker, 2008, σ.312-3).

Αυτό, όμως, που κυριάρχησε ως αντίληψη, σύμφωνα με τον Κουάνη και δημοσιεύματα της εποχής, για το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης τις δεκαετίες '70 και '80 είναι πως αποδυναμώθηκε με τις πελατειακές σχέσεις των οργανωτικών επιτροπών με τους διαγωνιζόμενους, ενώ επιπλέον χρησιμοποιήθηκε και για πολιτικοϊδεολογικούς σκοπούς<sup>179</sup> (Κουάνης, 2001, σ.161-2). Ακόμα και νέοι κινηματογραφιστές, όπως ο Νικολαΐδης (πολυβραβευμένος στο Φεστιβάλ) (Τσακωνιάτης, 2007, σ.193-7), αμφισβητούν την χρησιμότητά του. Ο Νικολαΐδης τονίζει το φαινόμενο να γυρίζονται από δημιουργούς ταινίες μόνο για το Φεστιβάλ, για μια καλή κριτική, «κάποια καπελωμένα βραβεία» και μόνη διέξοδο για την προβολή των ταινιών τους (Κόκκινος, 2007, σ.235). Αλλά και ο Παναγιωτόπουλος, που συχνά εκφράζει την αντίθεσή του γενικότερα για το θεσμό των φεστιβάλ, αλλά και ειδικότερα για το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, δεν θα στείλει την ταινία του *Βαριετέ* (1985) στο Φεστιβάλ. Ο Παναγιωτόπουλος τονίζει την έλλειψη υψηλού επιπέδου προβληθέντων ταινιών, τις άστοχες συμμετοχές και βραβεύσεις (Κεχαγιάς & Νάτσης, 2003, σ.154). Αναπτύχθηκε σταδιακά, επίσης, και μία σαφής διάσταση μεταξύ των βραβευμένων ταινιών του Φεστιβάλ και των δημοφιλέστερων ταινιών στο ελληνικό box office (Κουάνης, 2001, σ.161-2), κάτι που θα δημιουργήσει μία αμφίθυμη στάση απέναντι στο Φεστιβάλ στη διάρκεια των ετών που αναπτύσσεται. Το 1971 θα ήταν και το τελευταίο φεστιβάλ που οι βραβευμένες παραγωγές είναι ταυτόχρονα και επιτυχίες στο ελληνικό box office (*Τι έκανες στον πόλεμο Θανάση;* του Κατσουρίδη και ο *Παπαφλέσσας* του Ερρίκου Ανδρέου) (Stassinopoulou, 2017, σ.116-7). Κάποιες από τις εντάσεις δημιουργούνται από τις διαφορετικές αντιλήψεις για τον ρόλο του κινηματογράφου: εμπορικό και βιομηχανικό προϊόν ή πολιτιστικό και καλλιτεχνικό.

---

ήταν το ύψος των χρηματικών βραβείων (από 1.100.000δρχ στα μισά περίπου) με την κατάργηση των περισσότερων. Το γενικότερο κλίμα που επικρατεί είναι αντι-κινηματογραφικό σύμφωνα με τα σωματεία, που αντιδρούν και για το νέο διοικητικό συμβούλιο του ΕΚΚ. Τα σωματεία ζητούν λόγο και εκεί (Ρεντζής, 1977).

<sup>178</sup> Ο Ρεντζής αναφέρει ως προσωπική του επιτυχία τη δημιουργία του *αντι-φεστιβάλ*, ως ο άνθρωπος που εκκίνησε τη διαδικασία και παρέσυρε τα σωματεία, που ήταν απρόθυμα (Συνέντευξη Ρεντζής, 2018).

<sup>179</sup> Σύμφωνα με δημοσιεύματα της εποχής, συχνά υπάρχει έντονος παρασκηνιακός χαρακτήρας και κομματική διαπλοκή στις βραβεύσεις ή στην απόρριψη ταινιών από το επίσημο αγωνιστικό (Κιούκας, 1985, σ.2-3).

Πολλές εντάσεις εκφράζονται σε διαφορετικά στάδια της ιστορίας του φεστιβάλ. Για παράδειγμα, οι παραγωγοί, όπως ο Φίνος και ο Τζέιμς Πάρις, αντιπροσώπευαν το «εμπόριο», ενώ οι σκηνοθέτες τείνουν να ταιριάζουν με τον όρο «τέχνη» (Papadimitriou, 2016, σ.97,108). Το 1972 η κριτική της εποχής θα τονίσει την οριστική ρήξη μεταξύ παραγωγών του εμπορικού ΠΕΚ και των αναδυόμενων νέων σκηνοθετών, πλέον σε ένα «Φεστιβάλ των νέων» (Καρτάλου & Ταξοπούλου, 1999, σ.146). Οι νέοι κινηματογραφιστές, καλλιτεχνικών αξιώσεων δημιουργοί, επικρατούν στο Φεστιβάλ και περιθωριοποιούνται οι παλιοί δρώντες του εμπορικού ΠΕΚ, κάτι που αναδεικνύει και την ιδιαίτερη πολιτική σημασία ανάπτυξης του σινεμά τέχνης με την ανάλογη προσοχή της κριτικής που λειτουργούν τα Φεστιβάλ (Vincendeau, 1998, σ.440-41) ή της υποστήριξης και τις συμμαχίες που καλλιεργούν οι επαγγελματικές ομάδες (Caldwell, 2006, σ.139-40).

Τη δεκαετία του '80, με την άνοδο του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία και τη σταρ του σινεμά Μελίνα Μερκούρη στο Υπουργείο Πολιτισμού, το Φεστιβάλ θα γίνει αποκλειστικά εθνοκεντρικό. Το Υπουργείο Πολιτισμού δεν θα χρηματοδοτεί πλέον το διεθνές τμήμα του Φεστιβάλ (έως το 1992), το οποίο θεωρήθηκε εκτροπή από τον κύριο στόχο του Φεστιβάλ, δηλαδή την υποστήριξη του ελληνικού κινηματογράφου (Papadimitriou, 2016, σ.102-4). Τα σωματεία, όπως ήδη έχουμε σχολιάσει, παίρνουν πλέον τον πρώτο λόγο στις επιτροπές, που αποτελούσε και πάγιο αίτημά τους, ως αποτέλεσμα μίας πιο ενεργής συμμετοχής στις διαδικασίες που αφορούν τον κινηματογράφο (Σολδάτος, 2010β, σ.134). Τα σωματεία ζητούσαν ανθρώπους του χώρου να αποφασίζουν για θέματα που τους αφορούν και όχι ανθρώπους που δεν είχαν σχέση με τον κινηματογράφο, όπως συνέβαινε, όταν ο κινηματογράφος ανήκε στο Υπουργείο Βιομηχανίας (Συνέντευξη Ρεντζής, 2018). Επιπλέον, από το 1983 τα βραβεία θα είναι μόνο ηθικού χαρακτήρα και όχι χρηματικά (Αρχείο ΕΛΙΑ/Σταμπουλόπουλος/Φακ.2.3/[τεκμ.1]). Θα παραμείνει, όμως, ο θεσμός των προστατευμένων και ενισχυόμενων ταινιών να ισχύει (έως το 1992), ώστε έμμεσα να χρηματοδοτούνται. Οι βραβευμένες ταινίες κέρδιζαν τον χαρακτηρισμό των «προστατευμένων» και «ενισχυόμενων», εξασφαλίζοντας έτσι και εθνική διανομή, κάτι πολύ σημαντικό για τις ελληνικές ταινίες που ο ελληνικός κινηματογράφος βίωνε συνολικά κατακόρυφη πτώση (Papadimitriou, 2016, σ.101,109). Ωστόσο, θα θεσπιστεί πληροφοριακό τμήμα, όπου προβάλλονται ταινίες που έχει απορρίψει η επιτροπή (άρθρο 6) και ο θεσμός της ανοιχτής οθόνης, που προβάλλονται ταινίες εκτός ανταγωνισμού (άρθρο 11), ενώ θα προστεθεί βραβείο ντοκιμαντέρ (άρθρο 10)

(Αρχείο ΕΛΙΑ/Σταμπουλόπουλος/Φακ.2.3/[τεκμ.1]· Σολδάτος, 2010β, σ.142). Όλη αυτή η περίοδος έχει ταυτόχρονα και ένα βασικό χαρακτηριστικό μιας φορντικής κοινωνικής οργάνωσης, την έντονη γραφειοκρατία (Jessor, 1994, σ.254): Κέντρο Κινηματογράφου, γνωμοδοτικό συμβούλιο, προκριματική επιτροπή του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, κριτική επιτροπή του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, επιτροπή απονομής κρατικών βραβείων για τον κινηματογράφο. Όλα όμως επανδρωμένα από συνδικαλιστές, ηθοποιούς, λογοτέχνες, μουσικούς, θεατρικούς συγγραφείς, ανθρώπους που ταυτόχρονα σχολιάζουν δημόσια σε πόσο άσχημη κατάσταση βρίσκεται ο ελληνικός κινηματογράφος. Παράλληλα, σύμφωνα με τον Βακαλόπουλο, επικρατεί η αντίληψη διαπλοκής των εμπλεκόμενων δρώντων στις χρηματοδοτήσεις ή τις φεστιβαλικές βραβεύσεις (Βακαλόπουλος, 1990, σ.235).

Οι δημιουργοί, πολλές φορές, επιδιώκουν, κυρίως, αυτή τη φεστιβαλική καταξίωση (Πανουσόπουλος): «*εγώ ήθελα να κάνω ταινίες για να πάνε σε... ψηλά ως πούμε... στο Φεστιβάλ Βερολίνου... στη Βενετία*», αντιδρώντας όμως στο πατρονάρισμα που διακρίνουν στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και την έλλειψη αξιοκρατίας (Συνέντευξη Πανουσόπουλος, 2018). Ο χώρος, σύμφωνα με τον Αρβανίτη, έναν αριστερό, όπως αυτοαποκαλείται, είναι χώρος που, ειδικά τις δεκαετίες '70 και '80, «*αριστεροκρατείται*», κάτι που ο ίδιος δεν επικροτεί. Σκηνοθέτες που έκαναν δυναμική εμφάνιση στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης προσεγγίζονται από κομματικά στελέχη με στόχο την ένταξη τους στο κόμμα. Εκείνο με τη σειρά του, υπόσχεται με την επιρροή του, τη σχετική προώθησή τους και την προσωπική τους ανέλιξη<sup>180</sup> (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018). Οι βραβεύσεις συχνά αμφισβητούνται, προδικτατορικά και δικτατορικά με αιχμές για τους παραγωγούς που κινούν τα νήματα (Γρηγορίου, 1996, σ.122-4· Σολδάτος, 2004α, σ.428-35), ενώ δεν λείπουν και οι σχετικές δικαστικές διαμάχες<sup>181</sup> (π.Τα Θεάματα, τχ.298, 15.10.1971, σ.6). Η αμφισβήτηση συνεχίζεται και μεταπολιτευτικά με μια Αριστερά που θεωρείται από πολλούς κινηματογραφιστές ότι κυριαρχεί, ποδηγετεί και

<sup>180</sup> Ο ηχολήπτης Θανάσης Αρβανίτης, αναφέρεται ονομαστικά σε συγκεκριμένα γεγονότα στα οποία ήταν παρών (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018), όπως και άλλοι συνεντευξιαζόμενοι (Συνέντευξη Πανουσόπουλος, Περράκης, Ευστρατιάδης, 2018, Σγουράκης, 2017).

<sup>181</sup> Οι συμπαραγωγοί Καραγιάννης-Καρατζόπουλος και Μπελόκας της ταινίας *Παπανικολής* (1971, Ζερβουλάκος), προσφεύγουν στο Συμβούλιο Επικρατείας εναντίον της κριτικής επιτροπής του 12<sup>ου</sup> Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης για όσα ισχυρίζονται ότι αποτελούν σειρά παραβάσεων: α) βραβεύτηκε ως νέος σκηνοθέτης ο Νέστορας Μάτσας, ενώ δεν ήταν και υπήρχε νέος, ο Αλέξης Πορφύρας, β) η ταινία του Άγγελου Λάμπρου δεν προβλήθηκε ολόκληρη, γ) κατά παράβαση του κανονισμού (άρθρο 3) δεν προβλήθηκε η ταινία μικρού μήκους του Σκαλενάκη, παρότι είχε προκριθεί και τέλος δ) βραβεύτηκε η Μαρία Βασιλείου για την *Ευδοκία* (1971, Δαμιανός), ενώ η ταινία γυρίστηκε στην αγγλική γλώσσα και η φωνή της ντουμπλαρίστηκε (π.Τα Θεάματα, τχ.298, 15.10.1971, σ.6).

επηρεάζει τις βραβεύσεις<sup>182</sup> (Κιούκας, 1985, σ.2-3· Συνέντευξη Αρβανίτης, Περράκης, Πανουσόπουλος, 2018). Η λογική της βράβευσης συχνά παραμένει ακατανόητη για τον κόσμο της τέχνης που εμπλέκεται και μοιάζει οι αποφάσεις να παίρνονται πρόχειρα. Οι επιτροπές που τα σωματεία συστήνουν έχουν, επίσης, πολύπλοκη λειτουργία και έντονες παρασκηνακές διαμαρτυρίες (Κιούκας, 1985, σ.2-3). Ο κόσμος της κινηματογραφικής τέχνης της εποχής μοιάζει έτσι εσωστρεφής, δυσχεραίνει την είσοδο σε νεότερους που δεν έχουν τέτοιες επαφές, οι παλαιοί δρώντες έχουν περιθωριοποιηθεί και αναδεικνύεται η σημασία και η ισχύς των νέων συντεχνιακών οργανισμών (Συνέντευξη Αρβανίτης, Ρεντζής, 2018).

Σε όλες, όμως, τις βραβεύσεις, σύμφωνα με τον Ρεντζή, διευθυντή του Φεστιβάλ την περίοδο 1986-88, υπάρχουν έντονοι διαπληκτισμοί, λόγω διαφορετικών αισθητικών αντιλήψεων, ακόμα και από ανθρώπους υψηλής καλλιτεχνικής ευαισθησίας (Τσαρούχης-Χατζιδάκης). Γι' αυτό και συχνά οι διαμάχες ήταν αρκετά σκληρές στις κριτικές επιτροπές. Παράλληλα, όμως, υπάρχει και μία λογική ισορροπιών και χωρίς να σημαίνει ότι τα πρόσωπα που βραβεύονται δεν έχουν καλλιτεχνική αξία, συχνά βραβεύονταν για τις «λάθος» ταινίες: *«αξιίζει ο Σπανουδάκης να πάρει βραβείο, ε, τώρα έχει κάνει δυο ταινίες, ε, δεν του το δίνουμε σ' εκείνη [την ταινία] που δεν πήρε τίποτα; Αυτό ήταν το πιο κυρίαρχο στοιχείο. Σε όλες τις συναλλαγές»* (Συνέντευξη Ρεντζής 2018). Άλλοτε, σύμφωνα με τον Σγουράκη, οι προσωπικές αντιπάθειες μπορούν να λειτουργήσουν απαγορευτικά και ταινίες να απορριφθούν στο διαγωνιστικό τμήμα μετά από παρεμβάσεις προσώπων που έχουν θεσμικό ρόλο (Συνέντευξη Σγουράκης, 2017). Ενώ, σύμφωνα με τον Νικολαΐδη, οι βραβεύσεις που συνοδεύονται με μεγάλα χρηματικά βραβεία (Καλύτερης ταινίας) δίνονται στοχευμένα (Τσακωνιάτης, 2007, σ.59).

Οι σινεφίλ και υποστηρικτές ομάδες του κόσμου τέχνης, ο εσωτερικός αυτός κύκλος, βρίσκεται σε μία διαρκή σχέση, του θεατή και ταυτόχρονα του επαγγελματία. Έτσι, συχνά, οι πρώτοι κριτικοί σε μία ομάδα τέχνης είναι αυτοί οι άνθρωποι που σχετίζονται με το μέσο (εκπαιδευόμενοι, ομότεχνοι κ.λπ.). Ταυτόχρονα, παραμένουν και οι βασικοί θεατές του (Becker, 2008, σ.48-62). Όπως μαρτυρεί και ο Περράκης (1984), το κοινό των προβολών στο Φεστιβάλ, κατά πλειοψηφία, είναι άνθρωποι του χώρου, μία αυστηρά εσωτερική υπόθεση (σκηνοθέτες, τεχνικοί, ηθοποιοί, κριτικοί):

<sup>182</sup> Οι Θ. Αρβανίτης και ο Μπελλής θα στείλουν επιστολή στο Φεστιβάλ ότι δεν αποδέχονται βραβείο *«διότι δεν ήταν αξιοκρατικό (...) ας πούμε τα βραβεία τα τεχνικά τα έδινε η ΕΤΕΚ...»* (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018). Έτσι, το 1978, ο Μπέλλης αρνείται να παραλάβει το βραβείο φωτογραφίας που κέρδισε (Σολδάτος, 2004β, σ.187).



«κατά κάποιο τρόπο παρευρίσκονται τα ίδια τα σωματεία που εκλέγουν αντιπρόσωπους για την κριτική επιτροπή» (Περράκης συνέντευξη) (Κακουριώτης, 1985, σ.29).

Έτσι, το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης θα γίνει ο χώρος που κινηματογραφιστές συναντιούνται και αναπτύσσουν δεσμούς αλληλεγγύης, ένα πολιτιστικό δίκτυο, που, ειδικότερα τη δεκαετία του '70, είχε γίνει το σημαντικότερο ετήσιο γεγονός (Papadimitriou, 2016, σ.101,109). Ο Βούλγαρης εκεί θα γνωρίσει τον Αγγελόπουλο και την παρέα που αργότερα θα αναπτύξουν το ΝΕΚ (Γρίβα κ.ά.), το 1965, όταν και πρωτοπαρουσιάστηκε η πρώτη του ταινία (μικρού μήκους), ο *Κλέφτης*, ενώ η επόμενη ταινία του, επίσης μικρού μήκους, ο *Τζίμης ο Τίγρης* (1966), θα βραβευτεί και θα αποτελέσει και το πρώτο σημαντικό βήμα στην εξέλιξη του σκηνοθέτη, που έχει από την αρχή στόχο και την αποδοχή από τα Φεστιβάλ αλλά και του κοινού (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018).

Παρ' όλα αυτά, όμως, για κάθε ευρωπαϊκό κράτος το σινεμά τέχνης που παράγει, ή αλλιώς το σινεμά του δημιουργού, έχει αυξημένη σημαντικότητα, για λόγους εν μέρει κριτικής αλλά και οικονομικούς. Παραμένει μία λύση για τις μικρές εσωτερικές αγορές των μικρότερων ευρωπαϊκών χωρών, ώστε οι ταινίες τέχνης που παράγουν να προβάλλονται σε φεστιβάλ και από εκεί να κερδίζουν τη διεθνή διανομή σε αντίστοιχες αίθουσες τέχνης. Οι ευρωπαϊκές κυβερνήσεις υποστηρίζουν και επιχορηγούν αυτό το είδος κινηματογράφου (Dyer & Vincendeau, 1992, σ.7-8). Τα κινηματογραφικά φεστιβάλ λειτουργούν ως εναλλακτικά δίκτυα διανομής, παρουσιάζοντας ταινίες που ενδέχεται να μην έχουν μία ευρείας κυκλοφορίας διανομή και επιτρέπουν στο κοινό να προσεγγίσει ταινίες σε περιφερειακό αλλά θεσμικά εγκεκριμένο περιβάλλον (Papadimitriou, 2018β, σ.488).

Η *Αναπαράσταση* (1970), για παράδειγμα, του Αγγελόπουλου στην Ελλάδα θα έχει μικρή αποδοχή (12.869 εισιτήρια), παρά τη βράβευσή της στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (Stassinopoulou, 2015, σ.835). Από εκεί, όμως, θα βρει δίοδο για το Διεθνές Forum του Νέου Κινηματογράφου του Βερολίνου, το οποίο ξεκινά το 1971 ως αντι-Φεστιβάλ του Φεστιβάλ Βερολίνου, ως Φεστιβάλ Ανεξάρτητης Τέχνης και εδραιώνεται σημαντικά δίπλα σε αυτό, ανοιχτό σε πρωτοποριακό σινεμά. Εκεί θα προβληθούν και οι *Μέρες του '36* (1972) και ο *Θίασος* (1975), ώστε στη διάρκεια των ετών που πέρασαν ο Αγγελόπουλος να αποκτήσει κοινό σταθερό και αυξανόμενο (Gregor, 1998, σ.8-11· Eder, 1998, σ.13-5). Αλλά και πειραματικές ταινίες, όπως του Ρεντζή, ήταν σχεδόν αδύνατον να βρουν κάποιο κανάλι διανομής χωρίς τη συμμετοχή του στο Φεστιβάλ (Συνέντευξη, Ρεντζής, 2018).

Στο πλαίσιο αυτό, οι τοπικές περιφέρειες υποστήριξαν και χρηματοδότησαν κινηματογραφικά φεστιβάλ προωθώντας την κινηματογραφική κουλτούρα και δίνοντας στους ανθρώπους την ευκαιρία να παρακολουθήσουν επιλεγμένες ταινίες κοντά στο σπίτι τους (Cucco, 2018, σ.265). Έτσι, στον ελληνικό χώρο, γίνεται μία προσπάθεια να εδραιωθούν περιφερειακά φεστιβάλ που ξεκίνησαν, κυρίως, από υποστηρικτικές σινεφίλ ομάδες, όπως της Λάρισας, τον Οκτώβριο του 1979 (Κολιοδήμος, 1980, σ.15-22), ενώ είναι σημαντική και η πρώτη διοργάνωση του Φεστιβάλ Δράμας τον Νοέμβριο του 1978 (Αγγέλη, 1980, σ.25), που αποκτά θεσμική υπόσταση το 1987 (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005β, σ.194-5· Λαμπρινός, 2003γ, σ.223) με αποκλειστικές προβολές τις ταινίες μικρού μήκους, που εδώ βρίσκουν το χώρο τους. Το Φεστιβάλ θα λειτουργήσει σταδιακά ως φυτώριο κι ένας μηχανισμός εισόδου των νέων στο πεδίο, και λειτουργεί ως τις μέρες μας με μεγάλη επιτυχία και δημοσιότητα. Στο Φεστιβάλ διοργανώθηκαν διαλέξεις και συζητήσεις (Ραφαηλίδης κ.ά.), ενώ δεν έλειψαν και οι διαμάχες πολιτικοϊδεολογικού χαρακτήρα με φόντο την ελληνική κινηματογραφική παραγωγή, μεταξύ σκηνοθετών και κριτικών του κινηματογράφου (Αγγέλη, 1980, σ.25-6) σε μία εποχή αρκετά πολιτικοποιημένη και με ταυτόχρονη ελευθερία έκφρασης (Ζορμπά, 2014, σ.303-5), που οδήγησε στην ανάπτυξη παράλληλου κυκλώματος προβολής ταινιών με τα φεστιβάλ και τις κινηματογραφικές λέσχες. Έτσι, παράλληλα με το φεστιβάλ Δράμας και της Λάρισας, ιδρύονται σταδιακά και καινούργια θεματικά φεστιβάλ, όπως της Αρχαίας Ολυμπίας που έχει επίκεντρο το παιδί και της Ρόδου που έχει οικολογικό προσανατολισμό στο περιεχόμενο (Λαμπρινός, 2003γ, σ.223).

#### **4.5.3. Κινηματογραφικές Λέσχες, Σχολές και η Ταινιοθήκη της Ελλάδος.**

Μια κινηματογραφική λέσχη από τη φύση της λειτουργεί στο περιθώριο της κινηματογραφικής παραγωγής, με αίτημα τις προβολές ταινιών τέχνης και σκοπό επιμορφωτικό, εκπαιδευτικό και χωρίς κερδοσκοπική και εμπορευματοποιημένη δομή, από ομάδες που στέκονται ενδιάμεσα από την επιχειρηματική λογική και τις κρατικές δομές που συχνά επιδιώκουν τη χειραγώγηση (Λεβεντάκος, 2014, σ.83-5). Στην Ελλάδα, υπήρχαν κάποιες λίγες ομάδες από την αρχή του 20<sup>ου</sup> αιώνα (1927) που προσπάθησαν να λειτουργήσουν επιμορφωτικά και να καλλιεργήσουν μια κάποια κινηματογραφική παιδεία, χωρίς ιδιαίτερη συνέχεια (Μητροπούλου, 2006, σ.135,417).

Οι κινηματογραφικές λέσχες στην Ελλάδα άρχισαν οργανωμένα να εμφανίζονται γύρω στη δεκαετία του '50, καθυστερημένα σε σχέση με την υπόλοιπη Ευρώπη. Πριν από την επιβολή της δικτατορίας (1967), υπήρχαν δύο ταινιοθήκες που σχετίστηκαν άμεσα με τις κινηματογραφικές λέσχες: η *Ελληνική Ταινιοθήκη* και η *Ταινιοθήκη της Ελλάδος*, που η καθεμία ίδρυσε παραρτήματα λεσχών σ' όλη την Ελλάδα. Η *Ταινιοθήκη της Ελλάδος* που ιδρύθηκε από την *Ένωση Κριτικών Ελλάδος* το 1963 μετατράπηκε σε ίδρυμα και το 1973 με το Νομοθετικό Διάταγμα 58/73 πήρε και την πρώτη κρατική επιχορήγηση. Η *Ελληνική Ταινιοθήκη* διαλύθηκε επί δικτατορίας. Οι ταινίες που προβάλλουν οι λέσχες έρχονται από διάφορες εταιρείες διανομής, από τις κινηματογραφικές αίθουσες προβολής *Στούντιο*, *Αλκυονίδα*, την *Ταινιοθήκη της Ελλάδος*, τις ξένες πρεσβείες. Οι χώροι προβολών είναι εμπορικές αίθουσες, χώροι πανεπιστημιακοί, κοινοτικοί κ.ά.. Τα μέλη του ποικίλλουν: από 30 έως και 1.000 άτομα, κάποιες φορές και περισσότερα (Σολδάτος, 2002, σ.140· Μικελίδης, 1981, σ.220· Μητροπούλου, 2006, σ.134-6,422).

Πιο συγκεκριμένα, η *Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου* (ΕΚΚΑ) έπαιξε τη δεκαετία του '50 σημαντικό ρόλο ιδρύοντας την *Κινηματογραφική Λέσχη Αθηνών* (1950), που θα γίνει και ο θεμέλιος λίθος της *Ταινιοθήκης της Ελλάδος*<sup>183</sup>. Προβάλλει κλασικές ταινίες του παγκόσμιου κινηματογράφου, σε συνδυασμό με ομιλίες, συζητήσεις διαγωνισμούς και όλοι οι νέοι κινηματογραφιστές μαθητεύουν σε αυτή την κινηματογραφική λέσχη (Κούνδουρος, Μανθούλης, Κανελλόπουλος κ.ά.), αλλά και νεότεροι κριτικοί κινηματογράφου (Ραφαηλίδης, Μισέλ Δημόπουλος κ.ά.) (Μητροπούλου, 1980, σ.123-4· Κομνηνού, 2014, σ.63-5). Στην ουσία, θα παίζει ουσιαστικό ρόλο δικτύωσης και διαμόρφωσης της αισθητικής των νέων κινηματογραφιστών του ΝΕΚ (Βούλγαρης, Παναγιωτόπουλος, Παπαστάθης, Μαρκετάκη κ.ά.) (Κομνηνού, 2014, σ.63-5· Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018).

Συστηματικά, ο θεσμός των κινηματογραφικών λεσχών θα αναπτυχθεί στις αρχές της δεκαετίας του '60 που διαφαίνεται και μία φιλελευθεροποίηση και δημοκρατικοποίηση στην πολιτική. Η πραγματική έκρηξη όμως θα γίνει στη μεταπολίτευση, παράλληλα με την οργάνωση των συνδικαλιστικών φορέων, που οργανώνουν συχνά-πυκνά κινηματογραφικές προβολές. Αυτή η έκρηξη των λεσχών

<sup>183</sup> Αργότερα η *Κινηματογραφική Λέσχη Αθηνών* θα γίνει γνωστή ως λέσχη της κριτικού Αγλαΐας Μητροπούλου. Οι προβολές θα αρχίσουν να γίνονται τις Κυριακές πρωί στο θέατρο Μουσούρη ως το 1952 και έως το 1967 στην κινηματογραφική αίθουσα *Άστρ*. Αργότερα, θα στεγαστεί στη γωνία Κανάρη και Ακαδημίας, όπου μεταφέρονται και τα γραφεία της, ενώ θα έχει μετατραπεί σε *Ταινιοθήκη της Ελλάδος* (Ξανθόπουλος, 1999, σ.56-7· Μητροπούλου, 2006, σ.418).

μεταπολιτευτικά αναδεικνύει και την άμεση σχέση πολιτικής και κουλτούρας (Λεβεντάκος, 2014, σ.84), σ' ένα πραγματικό κλίμα πλουραλισμού, εκδημοκρατισμού και ελευθερίας έκφρασης που διαμορφώνεται μετά από ένα επταετές δικτατορικό ασφυκτικό και αυταρχικό πλαίσιο (Ζορμπά, 2014, σ.303-10).

Επίσης, υπάρχουν και οι φοιτητικές κινηματογραφικές λέσχες, αρκετά δραστήριες, ήδη από την προδικτατορική περίοδο και, πιο συγκεκριμένα, από την περίοδο 1964-65 σε Θεσσαλονίκη και Αθήνα (Καλαντίδης, 1996, σ.32), που την περίοδο της δικτατορίας θα υπολειπυργεί. Στις προβολές οργανώνονται συζητήσεις με καλεσμένους κριτικούς (Ραφαηλίδη, Μπακογιαννόπουλο κ.ά.) και ανερχόμενους σκηνοθέτες του ρεύματος ΝΕΚ (Αγγελόπουλος, Ψαρράς, Βούλγαρης κ.ά.) (Συνέντευξη Παναγιωτίδης, 2018· Ξανθόπουλος, 1999, σ.59· Καλαντίδης, 1996, σ.43-4). Οι ταινίες που επιλέγει η φοιτητική λέσχη, ήδη προδικτατορικά, είναι ταινίες του ευρωπαϊκού κυκλώματος τέχνης: Begman, Fellini, Eisenstein κ.ά., ενώ συνεργαζόμενη με την *Ομοσπονδία Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας* του Ρούσσου Κούνδουρου θα οργανώσει αφιερώματα σε κινηματογραφικά ρεύματα (Γερμανικό εξπρεσιονισμό κ.ά.), ενώ θα προβάλλει και ελληνικό καλλιτεχνικό κινηματογράφο της εποχής: Κούνδουρο, Μανθούλη, Σφήκα, Ζώη κ.ά. (Καλαντίδης, 1996, σ.34-5· Νεγκοπούλου & Σούμας, 2001β, σ.27-30).

Ανάλογες πρωτοβουλίες έχουμε από κινηματογραφιστές, όπως ο Ρεντζής, που μαζί με τον Δημήτρη Σπέντζο θα στήσουν κινηματογραφική λέσχη για πειραματικό κινηματογράφο (*Κέντρο Πειραματικού Κινηματογράφου*) (1969), με μεγάλη προσέλευση (3.000 μέλη το 1971), προβάλλοντας ταινίες της σύγχρονης κινηματογραφικής πρωτοπορίας (*New America Cinema ή Underground ή Avant guard*, συνήθως μικρού μήκους), που δεν προβάλλονται από το επίσημο κύκλωμα διανομής (Συνέντευξη Ρεντζής, 2018· Καλαντίδης, 1996, σ.47-8· Νεγκοπούλου & Σωτηροπούλου, 2001, σ.23). Επίσης, στη διάρκεια της δικτατορίας, την ίδια χρονιά που επαναλειτούργησε η φοιτητική λέσχη Αθηνών (1969) θα ιδρυθεί και το περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, το οποίο θα ιδρύσει τρεις (3) βραχύβιες κινηματογραφικές λέσχες (Αθήνα, Θεσσαλονίκη, Λάρισα), όπου μετά τις κυριακάτικες προβολές θα οργανώνει συζητήσεις και θα παίζει κι έναν άτυπο αντιδικτατορικό ρόλο (Νεγκοπούλου & Σούμας, 2001α, σ.18-20· π.Σύγχρονος Κινηματογράφος, τχ.11-2, Δεκ-Φεβ.1970/71, σ.2) κι έναν χώρο εκκολλαπτήριο για τους

νέους κινηματογραφιστές που εδραιώνουν σιγά-σιγά τον ΝΕΚ<sup>184</sup> (Καλαντίδης, 1996, σ.44-5).

Γενικότερα, οι κινηματογραφικές λέσχες προσπαθούν να επιλέγουν ταινίες που δεν προβάλλονται εύκολα στο εμπορικό κύκλωμα και γι' αυτό οι ταινίες *Βιογραφία* (1975, Ρεντζής) και *Αναπαράσταση* (1970, Αγγελόπουλος) θα γίνουν οι πιο δημοφιλείς επιλογές των λεσχών μέχρι σήμερα<sup>185</sup> (Συνέντευξη Ρεντζής, 2018). Επιπλέον, επιδίδονται σε συζητήσεις με σκηνοθέτες, κριτικούς, θεματικές ενότητες, αφιερώματα κ.λπ. έχοντας σκοπό την ευρύτερη κατανόηση της ταινίας από τον θεατή. Μέχρι το 1981 η ελληνική πολιτεία δεν είχε καμία ιδιαίτερη θεσμική μέριμνα για τις κινηματογραφικές λέσχες, ενώ σωματεία μεταπολιτευτικά (όπως η ΠΕΚΚ) ζητούν την κρατική οικονομική ενίσχυση για τις κινηματογραφικές λέσχες (Μικελίδης, 1981, σ.220). Μόλις το 1986 θα συμπεριλάβει προβλέψεις για τις κινηματογραφικές λέσχες (ως μη κερδοσκοπικούς οργανισμούς που προωθούν την κινηματογραφική τέχνη και παιδεία) για «*ηθική και υλική ενίσχυση*» (άρθρο 29) (άρθρο 29) (Ν 1597/1986, άρθρο 29, σ.1.564).

Οι λέσχες λειτουργούν ως ένα εναλλακτικό δίκτυο διανομής, ένα παράλληλο κύκλωμα, που τη δεκαετία του '70 βρίσκεται σε έξαρση και προσφέρει στις ανεξάρτητες, κυρίως, παραγωγές των νέων κινηματογραφιστών της δεκαετίας του '70 ένα βήμα για προβολή με ένα κοινό που τις αναζητά (Λεβεντάκος, 2014, σ.201-2). Συχνά, όμως, οι διοικήσεις των κινηματογραφικών λεσχών ποδηγετούνται από κομματικούς φορείς κι έτσι προκύπτουν σχετικοί ανταγωνισμοί. Ένας δεύτερος κίνδυνος προέκυψε από την αισθητική μονομέρεια επιλογών και την ανακύκλωση των ίδιων και παρόμοιων κινηματογραφικών ρευμάτων (ό.π., σ.85). Οι λέσχες πολλές φορές αντιμετωπίζουν πρόβλημα με διανομείς που ζητούν υπέρογκα ποσά για ενοικίαση ταινιών. Συνήθως, όμως, οι διανομείς πρόσφεραν τις κόπιες δωρεάν ή οι λέσχες δανείζονταν ταινίες από την *Ταινιοθήκη* της Ελλάδος, η οποία εκμεταλλευόμενη αυτή την αδυναμία, προσπάθησε να τις προσαρτήσει ως

<sup>184</sup> Σύμφωνα με τον Ρεντζή, οι δύο παραπάνω προσπάθειες συνδέονται με το ίδρυμα Ford. Αρχικά, η πρόταση για χρηματοδότηση από το ίδρυμα προτείνεται στους ιδρυτές του *Κέντρου Πειραματικού Κινηματογράφου*, που είχαν άριστη συνεργασία με την *Ελληνοαμερικανική Ένωση*, που τους στέλνει πειραματικές ταινίες με μεσολαβητή την κυρία Μυριβήλη, υπεύθυνη της υπηρεσίας USIS (United States Information Service). Ο Ρεντζής αντέδρασε δυναμικά και αρνητικά σε αυτή την προοπτική, ώστε η Μυριβήλη να στραφεί στον Ραφαηλίδη και τον *Σύγχρονο Κινηματογράφο*, στοχεύοντας παράλληλα στην εύρυθμη λειτουργία κινηματογραφικών λεσχών, αφού η προσέλευση αρκετού κόσμου σε τέτοια εγχειρήματα ήταν ζητούμενο (Συνέντευξη Ρεντζής, 2018).

<sup>185</sup> Και οι δύο ταινίες είχαν αποτύχει εμπορικά. Η *Αναπαράσταση* είχε κόψει 12.869 εισιτήρια (83<sup>η</sup> από 87 ταινίες) και η *Βιογραφία* 1.500 (38<sup>η</sup> από 38) (*π.Τα Θεάματα*, τχ.568-69, 31.12.1985, σ.51-4).

παραρτήματά της. Αυτή η πρακτική συχνά έφερε συγκρούσεις και αρκετές λέσχες διέκοψαν κάθε επαφή με την *Ταινιοθήκη*<sup>186</sup> (Κινηματογραφική Λέσχη Πειραιά, 1981, σ.230-3· Κινηματογραφική Λέσχη Πατρών, 1981, σ.234-7).

Όπως ήδη διατυπώθηκε, η *Ταινιοθήκη της Ελλάδος* παίρνει θεσμική υπόσταση το 1963 (ΒΔ 105/1963, βλ. κεφ.4.2.1) και σταθερή κρατική επιχορήγηση από το 1973 (ΝΔ 1338/1973) (Μητροπούλου, 2006, σ.418), ενώ προσπάθησε από την αρχή της λειτουργίας της να διαφυλάξει κινηματογραφικά αρχεία (Κομνηνού, 2011, σ.141-3), μία διαδικασία που στην Αμερική και την Ευρώπη είχε ξεκινήσει από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, όχι μόνο για λόγους πολιτιστικής κληρονομιάς ή εκπαιδευτικούς και ιστορικούς, αλλά και οικονομικούς. Τα αρχεία μπορούν να αποφέρουν χρήματα, αφού οι ταινίες αναπαράγονται ανά πάσα στιγμή (Δελβερούδη, 2011, σ.131-5).

Στην πραγματικότητα, οι κινηματογραφικές λέσχες και η *Ταινιοθήκη* για μια γενιά κινηματογραφιστών (σκηνοθετών, τεχνικών, κριτικών, θεωρητικών του κινηματογράφου) αποτέλεσε το σημείο που γνώρισαν το μέσο, εκπαιδεύτηκαν και μορφώθηκαν, ήρθαν σε επαφή με παγκόσμια κινηματογραφικά ρεύματα (Κομνηνού, 2014, σ.62-5· Μητροπούλου, 2006, σ.419-20):

εμείς μάθαμε κινηματογράφο απ' τον κινηματογράφο. Απ' την αίθουσα μάθαμε. Από κει μάθαμε, μάθαμε... εκεί τον συναντήσαμε τον κινηματογράφο, σα γεγονός. Εκεί τον συναντήσαμε, συναντήσαμε την Αγλαΐα Μητροπούλου στην ταινιοθήκη, εκεί συναντήσαμε φίλους, και (...) βγαίναμε απ' τον κινηματογράφο και κουβεντιάζαμε για τον κινηματογράφο, εκεί αρχίσαμε και ψάχναμε, έτσι. Και η μαθητεία μας ήταν σκόρπια (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018).

Άλλωστε, οι κινηματογραφικές σχολές ήταν ένα εγχείρημα ημιτελές, και από την ελληνική κινηματογραφική πολιτική, και όλες οι προσπάθειες και σε αυτό τον τομέα ιδιωτικές. Οι πρώτες απόπειρες εμφανίζονται στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα (μετά το 1920 οι Βρατσάνος, Τζουλιέτα Φιλμ, Dag Film). Το 1950, όμως, ιδρύεται η πρώτη οργανωμένη σχολή κινηματογράφου, η Ανωτέρα Σχολή Κινηματογράφου Σταυράκου, από τον σκηνοθέτη Γρηγόρη Γρηγορίου και τον Λυκούργο Σταυράκο, οι οποίοι στήνουν ένα πρώτο σχέδιο κινηματογραφικής εκπαίδευσης μαζί με νέους κριτικούς, σκηνοθέτες θεάτρου και ηθοποιούς. Θα ακολουθήσουν οι σχολές των Ιωαννίδη (1956) και Ειρήνης Καλκάνου (κριτικού κινηματογράφου και θεάτρου) με τον Κώστα Φωτεινό (1961). Υπάρχουν, εν τω μεταξύ, και δραματικές σχολές, όπως

<sup>186</sup> Η Ταινιοθήκη γενικότερα θα δεχτεί κριτική, ότι μονοπωλεί τον χώρο, λειτουργεί κάπως αυθαίρετα, εμποδίζει ενδεχομένως άλλους να προσφέρουν και αναγκάζει τις λέσχες να γίνουν παραρτήματά της, ώστε να δανείζονται ταινίες, αλλά για δική της προβολή δικαιολογώντας έτσι την κρατική χρηματοδότηση (Μικελίδης, 1981, σ.221).

του Κατσέλη και του Μιχαηλίδη, που θα προσθέσουν τμήματα κινηματογράφου, όσον αφορά την υποκριτική διδασκαλία. Οι σχολές όμως υπολειπονται, οι τεχνικές εγκαταστάσεις είναι ασήμαντες, τα δίδακτρα δεν καλύπτουν τις μεγάλες ανάγκες, το κράτος δεν τις επιχορηγεί, και γρήγορα πολλές κλείνουν (Μητροπούλου, 2006, σ.422-3).

Αυτή που μένει διαχρονικά είναι η Σχολή Σταυράκου (Μητροπούλου, 2006, σ.422-3), που θα φοιτήσει ένα μεγάλο ποσοστό σκηνοθετών και τεχνικών του ελληνικού κινηματογράφου και της τηλεόρασης (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005α, σ.112). Η πρώτη φάση της Σχολής Σταυράκου είναι μία αρκετά δυναμική περίοδος, αφού θα καταφέρει να συγκεντρώσει ως διδάσκοντες τους πιο καθιερωμένους ανθρώπους στο χώρο του θεάτρου και του κινηματογράφου (Κουν, Τσαρούχης, Χατζιδάκις, Πλωρίτης, Τερζάκης κ.ά.) (Συνέντευξη Ρεντζής, 2018). Το 1950 το ελληνικό κράτος αναγνωρίζει επίσημα τη Σχολή (με την υπ' αριθμ. 65090 απόφαση του Υπουργείου Παιδείας) και της επιτρέπει να παρέχει αναγνωρισμένο Δίπλωμα. Τα πρώτα αναγνωρισμένα τμήματα είναι τρία: α) σκηνοθετών, β) εικονοληπτών-φωτογράφων (τεχνικών) και γ) των σκηνογράφων. Η Σχολή θα υποστηρίξει την έκδοση κινηματογραφικών περιοδικών (*Κινηματογράφος*, 1951, *Κινηματογράφος-Θέατρο*, 1960 κ.ά.), ενώ θα χρηματοδοτήσει και την παραγωγή της ταινίας του Γρηγορίου (διευθυντής της Σχολής τότε) *Η Αρπαγή της Περσεφόνης* (1955) με συμμετοχή σπουδαστών της σχολής (Γλυκοφρύδη κ.ά.). Η Σχολή θα συνδεθεί και με τις σχολές του εξωτερικού (μέλος διεθνών σωματείων) και το 1968 θα εισαγάγει συστηματικά και την τηλεοπτική εκπαίδευση (Ιστοσελίδα Σχολής Σταυράκου, *Ιστορικό*: [https://www.stavrakos.edu.gr/?page\\_id=15992](https://www.stavrakos.edu.gr/?page_id=15992), [17.4.2019]· Σταυράκου, 2001).

Ο τρόπος εκπαίδευσης ενισχύει τον καταμερισμό εργασίας, αλλά και στρέφει τον εκπαιδευόμενο σε συγκεκριμένους τρόπους ερμηνειών και τεχνικών εκτέλεσης (Becker, 2008, σ.10). Έτσι, όσο προχωρά στη δεκαετία του '60 η βιομηχανοποίηση του ελληνικού σινεμά, η Σχολή Σταυράκου συστήνει πλέον πέντε τμήματα (έντυπο πρόγραμμα του 1965): α) Ηθοποιών Θεάτρου και Κινηματογράφου, β) Σκηνοθεσίας-σεναρίου, γ) σκηνογραφίας-διακοσμητικής-γραφικών τεχνών, δ) τεχνικών κινηματογράφου και ε) τμήμα σκηνοθετών και τεχνικών τηλεόρασης. Η εκπαίδευση συμπληρώνεται από επισκέψεις σε εργαστήρια και χώρους γυρισμάτων και στούντιο, διαλέξεις, εκπαιδευτικά ταξίδια. Η Σχολή συμμετέχει σε διεθνή συνέδρια και Φεστιβάλ, διαθέτει βιβλιοθήκη, ταινιοθήκη, οργανώνει εκθέσεις. Η φοίτηση είναι

τριετής και το κόστος κυμαίνεται από 3.000 έως 4.000δρχ. ετησίως (Αρχείο ΑΣΚΙ/ΕΔΑ/ΕΤΕΚ/398/[τεκμ.13]).

Οι περισσότερες από τις διαδικασίες σε μία συνεργατική μορφή τέχνης, όπως ο κινηματογράφος, απαιτούν κάποια εκπαίδευση (Becker, 2008, σ.4-5). Οι σχολές, όμως, διδάσκουν μία έκδοση των συμβάσεων, που ήταν κάποτε επίκαιρες και σπάνια είναι ενημερωμένες (ό.π., σ.59). Γι' αυτό και οι επαγγελματίες την περίοδο ΠΕΚ, και οι εκκολαπτόμενοι καινοτόμοι του ΝΕΚ, μαθητεύουν ουσιαστικά στις εταιρείες παραγωγής, ακόμα κι αν τυπικά είναι εγγεγραμμένοι σε σχολές (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, Αρβανίτης, Βούλγαρης, Πανουσόπουλος, 2018), στις οποίες επιπλέον λείπει βασικός εξοπλισμός (Γρηγορίου, 1988, σ.132· Κατσουρίδης, 2012, σ.59-61).

Ακόμη περισσότεροι, όμως, ξεκινούν την εκπαίδευση χωρίς να την ολοκληρώνουν, επειδή πιστεύουν ότι η επίσημη εκπαίδευση δεν είναι ούτε απαραίτητη, ούτε επιθυμητή για μια σταδιοδρομία στις τέχνες (Becker, 2008, σ.52-3), αντίληψη πιο συχνή στα δημιουργικά επαγγέλματα. Ο Κακογιάννης, για παράδειγμα, αυτοδίδακτος, μέσω της προσωπικής θέασης στις κινηματογραφικές αίθουσες, θεωρεί αχρείαστες τις σχετικές σπουδές: *«Δεν πιστεύω στις σχολές καταρχήν»* (Μπακογιαννόπουλος & Λοΐσιος, 1960, σ.3). Οι σχολές, συχνά, αντιμετωπίζονται με δυσπιστία από δημιουργούς (Συνέντευξη Περράκης, 2018), ενώ ακόμα και σπουδαστές σχολών σε νεότερη εποχή, όπως οι σπουδαστές της Σχολής Σταυράκου, δυσφορούν για το επίπεδο της εκπαίδευσης αναφέροντας σημαντικές ελλείψεις (π.Κινηματογραφικά Τετράδια, τχ.24, Μάρτιος 1986, σ.15-6). Επίσης, και οι κινηματογραφιστές που σπούδασαν σε σχολές και δίδαξαν εκεί, ενίοτε μιλούν με δυσπιστία και έκπληξη, όπως ο Κατσουρίδης, που μετά από ένα εξάμηνο φοίτησης γίνεται ο καθηγητής της φωτογραφίας (!), φυσικά λόγω έλλειψης καταρτισμένου προσωπικού τη δεκαετία του '50. Στην ουσία, θα διδαχθεί φωτογραφία μαθητευόμενος στη Φίνος Φιλμ και δίπλα στον Καρύδη-Φουκς, ενώ παράτησε και τη σχολή, για να δουλέψει στη Φίνος Φιλμ (κατ' απαίτηση και του ίδιου του Φίνου)<sup>187</sup> (Κατσουρίδης, 2000, σ.13-4· Κατσουρίδης, 2012, σ.59-63). Και για τη νεότερη γενιά, ο Κατσουρίδης και οι συγκαίρινοί του είναι πηγή μάθησης (Βούλγαρης): *«όλοι εμείς, αυτή η γενιά η δικιά μας, ο Καβουκίδης, ο Αρβανίτης και λοιπά, μαθαίναμε απ' αυτούς κινηματογράφο! Ποια σχολή κινηματογράφου τώρα; Μ' αυτούς μάθαμε! Οι οποίοι κι αυτοί είχαν μάθει απ' τους προηγούμενους»* (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018). Αλλά

<sup>187</sup> Όταν ο Κατσουρίδης απέκτησε φήμη, η Σχολή Σταυράκου τον παρουσίαζε ως απόφοιτο, αλλά ο ίδιος ποτέ δεν τελείωσε τη Σχολή (Κατσουρίδης, 2012, σ.63).



και ο Ραφαηλίδης (κριτικός), που σπούδασε (1959) και δίδαξε στη σχολή Σταυράκου (για είκοσι χρόνια) αναφέρει: *«Δεν ήταν κινηματογραφικές σπουδές αυτές, ήταν σκέτη πλάκα»* (Ραφαηλίδης, 1992, σ.264,473-4), ενώ γίνεται ακόμα πιο σαρκαστικός για τη χρησιμότητα των σχολών και ισχυρίζεται ότι ο καθένας μέσα από τη Σταυράκου κάνει *«αναγκαστικά τη θητεία του»*, για να *«πάρει ένα πλαστό πιστοποιητικό ικανότητας, δηλαδή ανικανότητας, κι έτσι να διοριστεί στην ΕΡΤ»* (ό.π., σ.271-2).

Παρόμοιες αντιδράσεις, για το επίπεδο της κινηματογραφικής εκπαίδευσης, τουλάχιστον την περίοδο ΠΕΚ, ακούμε συχνά από γνωστούς σκηνοθέτες (Βούλγαρης): *«συνειδητοποίησα μέσα στους δύο πρώτους μήνες ότι... τρία χρόνια που (...) διαρκούσε η φοίτηση... κάμερα και φιλμ δε θα 'βλεπα ποτέ μου»* (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018), ενώ η πρώτη μεταπολεμική γενιά είναι κυρίως αυτοδίδακτη (Γρηγορίου, Τζαβέλλας, Σακελλάριος, Δημόπουλος, Δαλιανίδης, Κακογιάννης, Κούνδουρος, Κατσουρίδης κ.ά.), συχνά θεατρικοί συγγραφείς που μεταπηδούν στη σκηνοθεσία και μαθαίνουν στις εταιρείες παραγωγής τη δουλειά τους (Τριανταφυλλίδης, 2000, σ.221· Γρηγορίου, 1988, σ.14· Κατσουρίδης, 2000, σ.13-4· Ρουβάς & Σταθακόπουλος, 2005· Μπλάθρας, 2003, σ.102· π.Κινηματογράφος-Θέατρο, τχ.1,1960, σ.3-4· Karalis, 2016, σ.44,131). Η επόμενη γενιά εγγράφεται και σπουδάζει σε σχολές (κυρίως του Σταυράκου) (Τσιώλης, Βούλγαρης, Πανουσόπουλος), χωρίς απαραίτητα να ολοκληρώνουν τις σπουδές τους (ή πολλά χρόνια μετά την εγγραφή τους) (Βούλγαρης, Πανουσόπουλος) (Συνέντευξη Βούλγαρης, Πανουσόπουλος 2018), ενώ την αισθητική τους αντίληψη τη διαμορφώνουν στις κινηματογραφικές λέσχες, στις ομότεχνες παρέες, στις αίθουσες τέχνης, το θέατρο κ.ά. (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018). Όμως, και σε αυτή τη γενιά υπάρχουν οι αυτοδίδακτοι (Αγγελόπουλος, Περράκης, Πανουσόπουλος) (Συνέντευξη Περράκης, Πανουσόπουλος 2018) ή εκείνοι που δεν αναγνωρίζουν τη χρησιμότητα της σχολής υπό τις παρούσες συνθήκες ή στις συνθήκες του παρελθόντος, χωρίς ταυτόχρονη υποστήριξη από την πρακτική εξάσκηση (Συνέντευξη Βούλγαρης, Περράκης, Καβουκίδης, Πανουσόπουλος, 2018).

Επιπλέον, στην ίδια λογική κινούνται και οι τεχνικοί, που περνούν περίοδο μαθητείας σε εταιρείες παραγωγής (Καβουκίδης, Πανουσόπουλος, Αρβανίτης Θανάσης, Αρβανίτης Γιώργος, Ευστρατιάδης κ.ά.) (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, Πανουσόπουλος, Καβουκίδης, Αρβανίτης, Πανουσόπουλος 2018). Η λογική της μαθητείας, που υποστηρίζει το φορντικό σύστημα παραγωγής των στούντιο (Storper, 1994, σ.203) την περίοδο ΠΕΚ, απ' όπου ανδρώθηκε όλος ο ΝΕΚ, όχι ως αισθητική

αντίληψη αλλά ως τεχνική κατάρτιση, ως επαγγελματική κουλτούρα, ένας τρόπος συμβάσεων (Becker, 2008), στο πως δηλαδή γίνονται οι ταινίες, ποια είναι τα μηχανήματα, πως χρησιμεύουν, αφού ο μόνος τρόπος για να δει κανείς σύγχρονο εξοπλισμό, ήταν αυτές οι εταιρείες μαζικής παραγωγής (Συνέντευξη Πανουσόπουλος, Βούλγαρης, 2018). Η μαθητεία, μέσω της εργασιακής πρακτικής, συμβαίνει κατά κόρον στη Φίνος Φιλμ, με όλα τα κινηματογραφικά επαγγέλματα, ιδιαίτερα των τεχνικών (Συνέντευξη Αρβανίτης, Βούλγαρης, Ευστρατιάδης, Καβουκίδης 2018), αλλά και των δημιουργικών (σκηνοθετών) (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018· Ζέρβας, 2003, σ.164), ακόμα και ηθοποιών, όπως η Λάσκαρη (Καρτάλου, 2005, σ.198-9) ή ο Βέγγος<sup>188</sup> (Γάλλος, 2011, σ.110-2). Γενικότερα, αυτή η πρακτική μαθητείας μέσω εταιρειών, φορντικού τύπου (όπως αναλύουμε εκτενώς και στο κεφ.6), καλλιεργεί κι ένα κλειστό κύκλωμα που δυσκολεύει την εισαγωγή νέων επαγγελματιών στον χώρο (Συνέντευξη Αρβανίτης, Καβουκίδης, 2018· Παπαγιαννίδης, 1970, σ.7-9). Επιπλέον, οι συνέπειες αυτής της πρακτικής της μαθητείας συχνά είναι η έλλειψη καινοτομίας, ειδικά στις εταιρείες των στούντιο, της τυποποιημένης μαζικής παραγωγής, που ο παντοδύναμος παραγωγός έχει τον απόλυτο έλεγχο σε κάθε στάδιο της παραγωγής (Παπαγιαννίδης, 1970, σ.7-9).

Στην ουσία, τα μέλη του κόσμου της τέχνης διδάσκουν τον εαυτό τους. Όποια κι αν είναι η διδασκαλία που λαμβάνουν, πρέπει να εσωτερικεύσουν τα μαθήματα μιμούμενοι τις δουλειές άλλων επαγγελματιών που παρακολουθούν. Μερικοί μαθαίνουν μόνο με αυτόν τον αυτοδίδακτο τρόπο (Becker, 2008, σ.78-9). Για παράδειγμα, ο Βούλγαρης υποστηρίζει τη μαθητεία μέσα από την προσωπική θέαση στις κινηματογραφικές αίθουσες ως σημαντικό συμπλήρωμα (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018). Για αρκετούς σκηνοθέτες, επίσης, ο χώρος της διαφήμισης τη δεκαετία '70 και '80 θα είναι εκτός από επαγγελματική διέξοδος και χώρος εκπαίδευσης, αφού οι διαφημιστικές εταιρείες, με τα μεγάλα ποσά που διακινούνται, ανανεώνουν συνεχώς τις υλικοτεχνικές τους υποδομές και απασχολούν μεγαλύτερα συνεργεία (Συνέντευξη Βούλγαρης, Πανουσόπουλος, Ρεντζής 2018).

Τη δεκαετία του '80, λειτουργούν ενεργά πέντε κινηματογραφικές σχολές: Σταυράκου, Ευγενίας Χατζίκου, Παπαντωνοπούλου, Μοϋσειδή, Μπέλλου (Αρχείο ΣΕΗ/[τεκμ.5]), ενώ το κράτος τις εντάσσει πλέον στο Υπουργείο Πολιτισμού και

<sup>188</sup> Οι ηθοποιοί έχουν κατά βάση θεατρική εκπαίδευση, ειδικά την περίοδο ΠΕΚ. Σεμινάρια υποκριτικής για τον κινηματογράφο θα διδάξει αρχικά ο Γρηγορίου το 1957 στη Σχολή Σταυράκου (Γρηγορίου, 1996, σ.15-6), η οποία θα διατηρήσει σχετικό τμήμα μέχρι το 1979 (Ιστοσελίδα Σχολής Σταυράκου, *Ιστορικό*, [17.4.2019]).

στην τριτοβάθμια εκπαίδευση με τον Νόμο 1158/1981 και με κριτήρια για τη λειτουργία τους, που, έως το 1963, δρουν με καθεστώς δραματικών και μελοδραματικών σχολών, που αφορούν μόνο την υποκριτική τέχνη (ΝΔ 1715/1942) (βλ. κεφ.4.2.1). Το κράτος γενικότερα αδιαφορεί<sup>189</sup>, δεν εκπληρώνει ποτέ το πάγιο αίτημα του χώρου και των σωματείων για Ακαδημαϊκή Σχολή Κινηματογράφου και, μόλις τη δεκαετία του '90, θα δημιουργηθούν προγράμματα σπουδών σε πανεπιστημιακά τμήματα που συμπεριλαμβάνονται οι κινηματογραφικές σπουδές. Μέχρι τις αρχές του 21ου αιώνα, αυτοτελές κινηματογραφικό τμήμα δεν υπάρχει στη χώρα (Λαμπρινός, 2003γ, σ.224-5) και το πρώτο θα δημιουργηθεί το 2004 στη Σχολή Καλών Τεχνών στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (Ιστοσελίδα Σχολής Καλών Τεχνών ΑΠΘ, *Τμήμα Κινηματογράφου*, <https://www.film.auth.gr/el>, [18.4.2019]).

#### 4.5.4. Σωματεία και συνδικαλισμός.

Όπως είδαμε στα προηγούμενα κεφάλαια (1.1), κατά τη διάρκεια του μεταπολεμικού (φορντικού) «*συμφωνητικού κεφαλαίου-εργασίας*» (capital-labor accord), ο συνδικαλισμός έφτασε στο αποκορύφωμά του ως θεσμός, αλλά τα συνδικάτα γενικά συνεργάστηκαν με τη διοίκηση, για δικαιώματα των μετόχων στο κεφάλαιο, τον από κοινού έλεγχο της εργασιακής διαδικασίας για υψηλότερους μισθούς, οφέλη και σταθερή απασχόληση (Antonio & Bonanno, 2000, σ.37). Ειδικότερα, στον κινηματογραφικό χώρο, στο κλασικό φορντικό Χόλιγουντ, η ανάπτυξη του συστήματος παραγωγής στούντιο συνδέθηκε με την άνοδο της οργανωμένης εργασίας και τα εργατικά συνδικάτα, ισχυροποιημένα στις νέες εργασιακές πραγματικότητες, πέτυχαν αύξηση μισθών, μείωση ωρών εργασίας κ.ά. (Balio, 1985α, σ.271-3).

Στον ελληνικό χώρο τα σωματεία που σχετίζονται με τον κινηματογράφο ιδρύονται από νωρίς, ήδη από αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, και αναλαμβάνουν, σύμφωνα με τα καταστατικά τους, δράση για κατοχύρωση επαγγελματικών δικαιωμάτων ή ακόμα και ίδρυση σχολών και ομοσπονδίας κινηματογράφου, σχετικών βιβλιοθηκών και ψυχαγωγικών κέντρων, περιοδικά κ.ά., όπως η Πανελλήνια Ένωση Κινηματογράφων (Π.Ε.Κ.), το επαγγελματικό σωματείο με μέλη του, παραγωγούς ταινιών, γραφείων

<sup>189</sup> Σύμφωνα με τον Αρβανίτη, το κράτος αδιαφόρησε και για ελέγχους στις όποιες σχολές υπήρχαν και, όταν ο ίδιος βρέθηκε σε σχετική επιτροπή, διορισμένος από το Υπουργείο Πολιτισμού, σε τμήμα ηχοληπτών σχολής διαπίστωσε ότι δεν διέθετε «*ούτε κασετόφωνο μέσα, ούτε βιβλίο!*» (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018).

εκμετάλλευσης, αιθουσαρχών κ.ά. (άρθρο 4)<sup>190</sup> (Αρχείο ΕΤΕΚ/ΕΔΑ/398/[τεκμ.6]). Γενικότερα, όμως, και στο πλαίσιο της ανάπτυξης ενός *περιφερειακού φορντισμού* στη χώρα (Κομνηνού, 2001, σ.53-8,62-3), που ευνοεί τα συνδικάτα (Harvey, 1992, σ.132-40), υπάρχουν πολλά σωματεία που συστήνονται στη διάρκεια των ετών που αναπτύσσεται ο ελληνικός κινηματογράφος, χωρίς να γνωρίζουμε ακριβώς για όλα ή τη διάρκειά τους. Για παράδειγμα, η Ένωση Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων (ΕΚΕ), που περιλαμβάνει κινηματογραφικές αίθουσες και γραφεία εκμετάλλευσης ταινιών με 68 μέλη το 1945 και με το ΔΣ να περιλαμβάνει σημαντικά ονόματα αιθουσαρχών-διανομέων: Δαμασκηνός, Σκούρας, Χλοΐδης κ.ά. Πρώτο μέλημα της Ένωσης είναι η μείωση της φορολογίας και του ενοικιοστασίου (π.7<sup>η</sup> *Τέχνη, χρόνος β', τχ.2*, Ιούλ.-Αυγ.1945, σ.22). Επίσης, ο Συνεταιρισμός Αιθουσαρχών Κινηματογραφιστών Ελλάδος (ΣΑΚΕ Συν. ΕΠΕ), με μόλις 73 αίθουσες μέλη τον Απρίλιο του 1969, αλλά και η ισχυρότερη Πανελλήνια Ομοσπονδία Αιθουσαρχών Κινηματογραφιστών (ΠΟΤΑΙΚ) (π. *Τα Θεάματα*, τχ.248, 13.4.1969, σ.4-5,56-58).

Στα αρχεία της ΕΤΕΚ υπάρχουν αναφορές για τα σωματεία σε ισχύ της εποχής των αρχών της δεκαετίας του '60: η ΕΤΕΚ (με 220 μέλη τότε), η Πανελλήνια Ένωση Υπαλλήλων Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων (Π.Ε.Υ.Κ.Ε.), που τα μέλη τους εργάζονται ως λογιστές και «*γραφιάδες*» στην παραγωγή, αλλά και στα γραφεία εκμετάλλευσης, η Πανελλήνια Οργάνωση Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων (Π.Ο.Κ.Ε.), που τα μέλη της είναι οι εισαγωγείς ταινιών και παραγωγοί<sup>191</sup>, το Σωματείο Ελλήνων Παραγωγών (ΣΕΠ), με μέλη τους μόνο παραγωγούς ταινιών<sup>192</sup>, το Σωματείο Μηχανικών Προβολής, το Σωματείο Ταξιθετών και το Σωματείο Ηθοποιών Κινηματογράφου (ΣΗΚ) που περιλαμβάνει τους κομπάρσους που δουλεύουν στον κινηματογράφο (Αρχείο ΕΤΕΚ/ΕΔΑ/398/[τεκμ.7]).

<sup>190</sup> Το 1930 αντιπρόεδρος εκλέγεται ο Δαμασκηνός, διευθυντής τότε της Συμβατικής, αντιπροσωπείας της γερμανικής UFA (π. *Τα Θεάματα*, τχ.354, 20.06.1974, σ.9), ενώ ταμίας παραμένει ο Φίνος, ήδη εκλεγμένος από το 1929, διευθυντής τότε της θερινής αίθουσας *Αλκαζάρ*, ιδιοκτησίας του πατέρα του (π. *Τα Θεάματα*, τχ.350-51, 14.04.1974, σ.60).

<sup>191</sup> Το σωματείο τη δεκαετία '50 και '60 απαριθμεί τους πιο σημαντικούς επιχειρηματίες στον ελληνικό κινηματογράφο: Σκούρας, Δαμασκηνός, Μιχαηλίδης, Φίνος, Σαμπατάκος, Σπέντζος, Περγαντής κ.ά. (Σταυράκος, 1990, σ.21).

<sup>192</sup> Αυτό το σωματείο είναι ο Σύνδεσμος Παραγωγών Ελληνικού Κινηματογράφου που ιδρύεται το 1958 (Στασινοπούλου, 1999, σ.50). Έχει προηγηθεί το Σωματείο Κιν/κών Ελληνικών Ταινιών το 1948 με ιδρυτές τους Φίνο, Σπέντζο, Ζερβό, Περγαντή κ.ά. (π. *Τα Θεάματα*, τχ.536-37, 31.12.83, σ.8). Μετεξέλιξη αυτών ο Σύνδεσμος Παραγωγών Ελληνικού Κινηματογράφου και Τηλεόρασης (ίδρυση 1969) (π. *Τα Θεάματα*, τχ.249, 30.04.1969), που αργότερα μετονομάστηκε σε Πανελλήνιο Σωματείο Παραγωγών Κινηματογράφου και Τηλεόρασης (1980) και αργότερα ως Σύνδεσμος Ελλήνων Παραγωγών Κινηματογράφου, Τηλεόρασης και Βίντεο (1988), ώστε να μετονομαστεί και πάλι σε αυτό που είναι σήμερα: Σύνδεσμος Ελλήνων Παραγωγών Κινηματογράφου, Τηλεόρασης, Βίντεο & Πολυμέσων (ΣΕΠΚΤΒ&Π) (Αρχείο ΣΕΠΚΤΒ&Π/[τεκμ.1]).

Πιο οργανωμένα τα σωματεία εμφανίζονται δυναμικά μεταπολεμικά, ενώ ο ελληνικός κινηματογράφος αναπτύσσεται ραγδαία. Ένα σημαντικό σωματείο, η Ένωση Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου (ΕΤΕΚ) (από τη δεκαετία του '60 «και Τηλεοράσεως» οπότε και μετονομάζεται σε ΕΤΕΚΤ), ιδρύεται το 1948<sup>193</sup> (Στασινοπούλου, 1999, σ.50). Η Ένωση περιελάμβανε όλες τις ειδικότητες, οπερατέρ, τεχνικούς εργαστηρίων, μακιγιέρ, ηλεκτρολόγους, μοντέρ, βοηθούς μοντέρ, φωνολήπτες, τεχνικούς σκηνικών (Γρηγορίου, 1996, σ.6-7), ενώ θα συμπεριλάβει κάποια στιγμή και τους σκηνοθέτες<sup>194</sup> και τους βοηθούς αυτών (106 μέλη) (Στασινοπούλου, 1999, σ.50-1· Αρχείο ΕΔΑ/ΕΤΕΚ/389/[τεκ.1]).

Οι σκηνοθέτες δημιούργησαν, χωρίς επιτυχία, ένα πρώτο επαγγελματικό σωματείο το 1962, την Ένωση Σκηνοθετών Ελληνικού Κινηματογράφου, με πρόεδρο τον Γρηγορίου, που διήρκεσε μόλις ένα χρόνο (Γρηγορίου, 1996, σ.58-62). Θα αποκτήσουν οριστικά το δικό τους οργανωμένο σωματείο το 1973, την Εταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών (ΕΕΣ), που αναγνωρίστηκε με την υπ' αριθ. 15/1974 απόφαση του Πολυμελούς Πρωτοδικείου Αθηνών (Αρχείο ΕΕΣ/[τεκμ.2]). Η εταιρεία έχει μέλη της τους σκηνοθέτες του κινηματογράφου, του θεάτρου και της τηλεόρασης και, σύμφωνα με την επίσημη ιστοσελίδα της, επιχορηγείται σταθερά από το Υπουργείο Πολιτισμού από το 1974<sup>195</sup> (Ιστοσελίδα Εταιρίας Ελλήνων Σκηνοθετών, *Παρουσίαση*: <http://www.greekdirectorsguild.gr/profile.asp?lang=&page=1>, [20.08.2017]).

Φυσικά, υπάρχει και το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών (ΣΕΗ), με λειτουργία ήδη από το 1917 (Αρχείο ΕΤΕΚ/ΕΔΑ/398/[τεκμ.8]· Μπενάκη, 1999β, σ.169), ενώ η Πανελλήνια Ομοσπονδία Θεάματος και Ακροάματος (ΠΟΘΑ), μετεξέλιξη της Πανελλήνιας Ομοσπονδίας Θεάματος (ΠΟΘ), τμήμα της Γενικής Συνομοσπονδίας Εργατών Ελλάδος (ΓΣΕΕ) (Αρχείο ΕΤΚΕΤ-ΟΤ/[τεκμ.2]), θα ιδρυθεί το 1965 από δώδεκα σωματεία πολιτιστικού χαρακτήρα, με σκοπό τον συντονισμό των σημαντικότερων και μαζικότερων σε συμμετοχή συνδικαλιστικών φορέων του πολιτιστικού χώρου. Τη δεκαετία του '60, η ΠΟΘΑ θα κινηθεί δυναμικά για τη

<sup>193</sup> Το καταστατικό ίδρυσης τελεσίδικα εγκρίθηκε στις 10.2.1950 (Στασινοπούλου, 1999, σ.50· Αρχείο ΕΔΑ/ΕΤΕΚ/389/[τεκμ.2]).

<sup>194</sup> Αυτή η συμπερίληψη των σκηνοθετών αρχικά σε σωματείο τεχνικών αποτελεί και ένα γενικότερο πρόβλημα της βιομηχανοποιημένης παραγωγής, αλλά και της αμφισημίας που επικρατεί αρχικά για το σινεμά (τέχνη ή εμπόριο), ώστε να αργεί πολύ να κατοχυρωθεί ως δημιουργικό επάγγελμα και οι σκηνοθέτες ως κύριοι πνευματικοί κάτοχοι της ταινίας (Ν 1597/1986, άρθρο 3, σ.1.577). Οι σκηνοθέτες της εποχής ΠΕΚ, συχνά αυτοδίδακτοι, δεν νιώθουν επαγγελματίες του χώρου και αδιαφορούν (Γρηγορίου, 1996, σ.61-2).

<sup>195</sup> Σύμφωνα με την αρχειακή μας έρευνα, προκύπτει επιχορήγηση 100.000 δρχ. από το Υπουργείο Πολιτισμού τη δεκαετία του '70 και για το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών (Αρχείο ΣΕΗ/[τεκμ.13]).

διεκδίκηση αρκετών αιτημάτων στον χώρο του θεάματος (θέματα ασφάλισης, συντάξεων, καθιέρωση αργίας κ.ά.), ενώ θα οργανώσει και αρκετά συνέδρια (Ανδρικοπούλου, 1999, σ.247-8).

Τα σωματεία που σχετίζονται με τον κινηματογράφο, από πολύ νωρίς θα παίξουν ένα θεσμικό ρόλο. Ήδη, στο δεύτερο νομοσχέδιο που σχετίζεται με τον κινηματογράφο (Ν 4767/1930), το σωματείο της Πανελληνίας Ένωσης Κινηματογράφων (Π.Ε.Κ.) προβλέπεται να έχει λόγο στο Συμβούλιο που αποφασίζει τις άδειες λειτουργίας αιθουσών (άρθρο 2) όπως και στις επόμενες νομοθετικές πρωτοβουλίες της περιόδου Μεταξά (ΑΝ 445/1937 και ΑΝ 955/1937), χωρίς όμως ψήφο (ΑΝ 445/37, άρθρο 2, σ.135). Θα συμμετέχει επιπλέον και στην Επιτροπή που αποφασίζει την προβολή των ταινιών στις αίθουσες (ΑΝ 955/1937, άρθρο 1, σ.3.048-9 και ΝΔ 1108/1942, άρθρο 9, σ.257). Το πρώτο Νομοθετικό Διάταγμα 4208/1961 περί κινηματογραφίας, επίσης, συμπεριλαμβάνει αντιπρόσωπο δύο ισχυρών σωματείων, των παραγωγών (ΣΠΕΚΤ) και της Πανελληνίας Οργάνωσης Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων (ΠΟΚΕ) στη Γνωμοδοτική Επιτροπή που είναι αρμόδια για τον χαρακτηρισμό ταινιών (ελληνικότητα, προστατευμένες ή όχι κ.ά.)<sup>196</sup> (ΝΔ 4208/1961, άρθρο 3, σ.1.669). Και στα χρόνια που ακολουθούν τα σωματεία συμπεριλαμβάνονται στις νομοθετικές πρωτοβουλίες του κράτους, αν και συχνά χωρίς ιδιαίτερη (πολιτική) ισχύ, αφού συμμετέχουν κυρίως γνωμοδοτικά (Συνέντευξη Σγουράκης, 2017).

Τα σωματεία προσπάθησαν από νωρίς να προστατεύσουν τον κλάδο τους. Το σημαντικό σωματείο της ΕΤΕΚ, για παράδειγμα, έχει σκοπό την προστασία των επαγγελματικών δικαιωμάτων των μελών της, τη βελτίωση των επαγγελματικών και οικονομικών συνθηκών των μελών της, τη σύσταση ταμείου αλληλοβοήθειας και συντάξεως, την ανάπτυξη της κινηματογραφικής τέχνης στην Ελλάδα μέσα από τη σύσταση ειδικής σχολής τεχνικών κινηματογράφου, την ίδρυση χώρων στούντιο με εξοπλισμό και κάθε μέσου για την ανάπτυξη γενικότερα της κινηματογραφικής βιομηχανίας<sup>197</sup> (άρθρο 2) (Αρχείο ΕΔΑ/ΕΤΕΚ/389/[τεκμ.2]).

<sup>196</sup> Αυτά τα δύο ισχυρά σωματεία περιλαμβάνουν τους πιο σημαντικούς διανομείς-παραγωγούς του χώρου (Δαμασκηνό, Φίνο, Σπέντζο, Σκούρα κ.ά.) (Σταυράκος, 1990, σ.21). Για τη σύνταξη του ΝΔ4208/61 το υπουργείο Βιομηχανίας ζήτησε και τις γνωμοδοτήσεις από τα σημαντικά σωματεία, όπως και από το ΣΕΗ, το οποίο και ανταποκρίθηκε τον Απρίλιο του 1961 με σχετικό υπόμνημα (Ρόμπου, 1999, σ.147).

<sup>197</sup> Δεκαετίες αργότερα (1982), ο στόχος του σωματείου για την ίδρυση κρατικής ανώτατης σχολής κινηματογράφου και τηλεόρασης παραμένει ζωντανός για «την εξύμωση της επαγγελματικής τους θέσης» (Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ/[τεκμ.12]).

Η δικτατορία του 1967 θα κλείσει το σωματείο και θα κατασχέσει το αρχείο του λόγω της σχέσης μελών της με την Ενιαία Δημοκρατική Αριστερά (ΕΔΑ), το προδικτατορικό κόμμα της ευρύτερης Αριστεράς<sup>198</sup> (Στασινοπούλου, 1999, σ.50· Παπαθανασίου, 2001, σ.7-9,57-8). Άλλωστε, με την επιβολή της δικτατορίας απαγορεύτηκε και το δικαίωμα του συνδικαλισμού, όπως και κάθε πολιτική κίνηση (Μπενάκη, 1999α, σ.162-3). Το σωματείο θα επαναλειτουργήσει το 1974, ενώ το καταστατικό τους θα επικαιροποιηθεί το 1979 (μετά από ακόμα δύο επικαιροποιήσεις, προδικτατορικές, του 1955 και 1963) (Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ/[τεκμ.9]) και το 1982, όπου θα περιλαμβάνει 59 ειδικότητες, μία σαφώς αυξημένη επαγγελματοποίηση στον κλάδο με υψηλό καταμερισμό εργασίας (Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ/[τεκμ.12]). Το πρώτο καταστατικό του σωματείου (1948) αναφέρει μόλις 5 βασικές ειδικότητες (οπερατέρ, φωνολήπτες, εμφανιστές, μακιγιέρ, ηλεκτρολόγοι) (άρθρο 3) (Αρχείο ΕΔΑ/ΕΤΕΚ/389/[τεκμ.2]).

Η ΕΤΕΚ από νωρίς δραστηριοποιήθηκε μέσω συνδικαλισμού (Λαζαρίδης, 1999, σ.434-5) και ζητούσε την αναγνώριση των κινηματογραφικών ειδικοτήτων, την εξασφάλιση ενός ελάχιστου αριθμού τεχνικών σε κάθε κινηματογραφικό συνεργείο, την καθιέρωση του οκταώρου και της Κυριακάτικης αργίας, καθώς και ατέλεια φόρου δημοσίων θεαμάτων για να μπορούν τα μέλη να βλέπουν τις ταινίες που έχουν δουλέψει στον κινηματογράφο χωρίς να πληρώνουν εισιτήριο (Γρηγορίου, 1996, σ.8). Το 1956, με πρόεδρο τον Λυκούργο Σταυράκο, το σωματείο εγγράφεται στη Γενική Συνομοσπονδία Εργατών και συνδέεται με τα Ευρωπαϊκά συνδικάτα (Σταυράκος, 1990, σ.21). Με σχετικά υπομνήματα (1950, 1953) η ΕΤΕΚ, και με αφορμή τη συζήτηση που είχε ξεκινήσει για το νομοσχέδιο περί κινηματογραφίας που θα ολοκληρωθεί μερικά χρόνια αργότερα με το ΝΔ 4208/1961 (Στασινοπούλου, 1999, σ.52), εφιστά την προσοχή στην κυβερνητική πολιτική για το συνάλλαγμα που χάνεται με την αθρόα εισαγωγή ξένων ταινιών, στην εκπαιδευτική προοπτική μέσω της εγχώριας κινηματογραφικής παραγωγής, την ελάφρυνση της φορολογίας σε πρώτες ύλες (παρθένο φιλμ) και στην εισαγωγή μηχανημάτων λήψεως κ.ά., που είναι απαραίτητα για την κινηματογραφική παραγωγή. Ζητά, επίσης, τον περιορισμό στην

<sup>198</sup> Παρομοίως, η δικτατορία θα κλείσει και το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών με απόφαση της Διεύθυνσης Στρατιωτικής Διοικήσεως (Αρχείο ΣΕΗ/[τεκμ.11,14]), το οποίο θα ξαναλειτουργήσει επίσημα το Δεκέμβρη του 1974 (Σταματοπούλου & Βασιλάκου, 1999, σ.169). Το διάστημα 1967-1974 θα συσταθεί σωματείο με την επωνυμία Εθνικό Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών (1967) και, εν συνεχεία, πάλι με επωνυμία Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών, αλλά με διακριτικό γνώρισμα τη χρονολογία σύστασής του (1967) (Αρχείο ΣΕΗ/[τεκμ.12]).

«ασυδοσία» της κριτικής που θεωρείται πως συχνά είναι ιδιοτελής<sup>199</sup>, την κατοχύρωση των επαγγελματικών δικαιωμάτων, τον σχηματισμό ταμείου προνοίας και συντάξεων για τους τεχνικούς κ.ά. (Αρχείο ΕΔΑ/ΕΤΕΚ/389/[τεκμ.3] Αρχείο ΕΔΑ/ΕΤΕΚ/389/ [τεκμ.4]).

Η πολιτεία θα ορίσει τελικά, όπως είδαμε, με το Νομοθετικό Διάταγμα 4208/1961 ένα κατώτατο αριθμό τεχνικών που οφείλει ο παραγωγός να παρέχει σε ένα γύρισμα (Γρηγορίου, 1996, σ. 8· ΝΔ 4208/1961, άρθρο 27, σ.1.674-5), ενώ δεν τους αποδόθηκε η σχετική ατέλεια (Γρηγορίου, 1996, σ.8). Η ΕΤΕΚΤ με ανακοίνωσή της (20.4.1966) παρακινεί τους τεχνικούς να καταγγείλουν τους παραγωγούς που δεν συμμορφώνονται με το άρθρο 27 του ΝΔ 4208/1961, που αφορά τον ελάχιστο αριθμό τεχνικών στο γύρισμα. Για όσους δεν προβαίνουν σε καταγγελία, προειδοποιεί με πιθανές κυρώσεις (Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ/[τεκμ.5]). Εκτός από την κατοχύρωση του επαγγέλματός τους, οι τεχνικοί δεν είχαν δεδομένο ούτε το οκτάωρο, που συχνά κατέληγε δεκαπεντάωρο (Συνέντευξη Πανουσόπουλος, 2018) και καταφεύγουν σε απεργίες και πορείες προς το Υπουργείο Εργασίας (1964) (Τύρος, 1997). Όπως είδαμε (κεφ.4.2.1), η αναγνώριση των ειδικοτήτων σε γύρισμα και η άδεια ασκήσεως επαγγέλματος θα λυθεί οριστικά το 1980 (ΠΔ 160/1980, άρθρα 1-25, σ.605-16).

Επιπλέον, δεν υπάρχει συλλογική σύμβαση εργασίας. Σύμφωνα με την αρχειακή μας έρευνα για τα μέλη της ΕΤΕΚΤ, προκύπτει ότι, από το 1980 και εξής (1982) με το σωματείο Παραγωγών, Διαφημιστών που ορίζει πλέον τις ελάχιστες αμοιβές τεχνικών (Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ/[τεκμ.11,13-17]), ενώ υπογράφεται και αμοιβολόγιο συμμετοχής τεχνικών σε ξένες παραγωγές (από 01.07.1984) (Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ/[τεκμ.15]). Στη σύμβαση αναφέρονται αναλυτικά κάποιες γενικές παραδοχές (π.χ. 40 ώρες εργασία και οκτάωρο) καθώς και τα ημερομίσθια κάθε κλάδου και ειδικότητας (π.χ. διευθυντής φωτογραφίας ημερομίσθιο 9.000δρχ. και ο βοηθός του 5.200δρχ.) (Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ/[τεκμ.16]). Όλος αυτός ο τρόπος οικονομικής ρύθμισης, που φαίνεται να διαρκεί και τη δεκαετία του '80 στην Ελλάδα, είναι φορντικού τύπου με διάφορα βασικά χαρακτηριστικά, όπως είναι και η αναγνώριση των συνδικαλιστικών οργανώσεων εν προκειμένω, η συλλογική διαπραγμάτευση, οι μισθοί με βάση την αύξηση της παραγωγικότητας, η κρατική διαχείριση σύγκρουσης κεφαλαίου-εργασίας κ.ά. (Jessop, 1994, σ.253-4).

<sup>199</sup> Αξιοσημείωτο παραμένει αυτό το αίτημα περιορισμού της ελευθερίας έκφρασης με απώτερο σκοπό την προστασία του κλάδου τους. Παρόμοιες απόψεις εκφράζει και ο Γρηγορίου (Στασινοπούλου, 1999, σ. 52· Γρηγορίου, 1989, σ. 95).



Ειδικότερα στη μεταπολίτευση, που ανοίγεται μία φιλελεύθερη περίοδος με έναν πολιτισμικό εκδημοκρατισμό, με ανοιχτά ιδεολογικά ρεύματα, αλλά και με πολιτικοποίηση και ισχυρά συνδικάτα (Ζορμπά, 2014, σ.303-11), η δράση της ΕΤΕΚΤ γίνεται πιο δυναμική: *«υπήρχε πάντα μια συνδικαλιστική στάση σκληρή από το... από την ΕΤΕΚ... που για το σκηνοθέτη και για τον παραγωγό δημιουργούσε πρόβλημα (...). Υπήρχε δηλαδή ένα, ένας κανονισμός συμπεριφοράς και αξιολόγησης του μεροκάματου, που ήτανε πολλές φορές σκληρός»* (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018). Συχνά, επενέβαιναν δυναμικά στα γυρίσματα ελέγχοντας τη σύνθεση των συνεργείων και αν οι παραγωγοί πληρούσαν τις προϋποθέσεις που όριζε ο νόμος. *«Τα σωματεία επηρέαζαν πάρα πολύ την παραγωγή, δηλαδή που μπορεί να σου σταματούσανε το γύρισμα. Έτσι; Υπήρχανε κανονικοί εργατοπατέρες που ερχόντουσαν στο γύρισμα κι αν δεν είχες δύο βοηθούς οπερατέρ...»*. Γι' αυτό υπήρχαν διευθυντές παραγωγής υποψιασμένοι, που την ώρα του γυρίσματος κρατούσαν μακριά τους συνδικαλιστές: *«άκουγες άγριους καβγάδες στο φόντο. Τους παίρνανε μακριά, για να μην ενοχλήσουν το γύρισμα, ας πούμε. Γινόντουσαν ε... εκβιασμοί έτσι...»*. Όλα αυτά στις μέρες μας, και ειδικότερα με την κρίση, εξέπνευσαν (Συνέντευξη Περράκης 2018).

Συχνά, επίσης, τα σωματεία προσπάθησαν να καταπολεμήσουν την επιβολή της λογοκρισίας στις ταινίες με αποστολή σχετικών επιστολών σε βουλευτές (στα μέσα της δεκαετίας του '60) (Αρχείο ΕΤΕΚ/ΕΔΑ/398.18/[τεκμ.9]), ενώ το ΣΕΗ αιτείται και συλλογική σύμβαση εργασίας για τους ηθοποιούς που συμμετέχουν σε κινηματογραφικές ταινίες, τήρηση του οκταώρου, πληρωμή υπερωριών και, ειδικά, των νυχτερινών λήψεων (Αρχείο ΕΤΕΚ/ΕΔΑ/398.19/[τεκμ.11]). Επιπλέον, η ΕΤΕΚ και ΣΕΗ ζητούν εκπροσώπηση σε επιτροπές και συμβούλια που συγκροτούνται από το Υπουργείο Βιομηχανίας στα θέματα που απασχολούν την ελληνική κινηματογραφία (Αρχείο ΕΤΕΚ/ΕΔΑ/398/[τεκμ.12]· Αρχείο ΕΤΕΚ/ΕΔΑ398.19/[τεκμ.11]). Αυτού του είδους τα αιτήματα θα ενταθούν μεταπολιτευτικά, όπου τα σωματεία και οι εκπρόσωποί τους θα έχουν έντονες αντιπαραθέσεις με το κράτος ζητώντας λόγο σε αποφάσεις σε θεσμικά όργανα (Papadimitriou, 2016, σ.101,109).

Επίσης, τα θέματα ασφάλισης και σύνταξης απασχολούν από νωρίς τα σωματεία<sup>200</sup>, με σχετικά υπομνήματα προς τους βουλευτές (1965) (Αρχείο ΕΤΕΚ/ΕΔΑ/398.22/[τεκμ.10]· Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ/[τεκμ.6]), και συστήνονται

<sup>200</sup> Το ΣΕΗ ετοιμάζεται για πορεία διαμαρτυρίας το 1961 στο γραφείο του πρωθυπουργού κι ένα τους βασικό αίτημα είναι η αύξηση της σύνταξης, η οποία το 1961 αντιστοιχεί στον κλάδο κατά μέσο όρο σε 800 δρχ. (π.Εικόνες, τχ.276, Φεβρουάριος 1961).

σχετικά ταμεία, όπως το Ταμείο Αλληλοβοήθειας Σωματίου Ελλήνων Ηθοποιών (ΤΑΣΕΗ) (1956), με στόχο την ιατροφαρμακευτική περίθαλψη των μελών του<sup>201</sup> (Αρχείο ΣΕΗ/[τεκμ.4]). Τα σωματεία, όμως, έχουν και άλλου τύπου δραστηριότητες και παρεμβάσεις στον κινηματογραφικό χώρο. Για παράδειγμα, οι παραγωγοί καταθέτουν στο σωματείο ονομαστική λίστα με το συνεργείο που συμμετέχει στα γυρίσματα (ενδεικτικά: Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ/[τεκμ.18]), ενώ υπάρχουν επιστολές παραπόνων σε σχέση με παραγωγούς ή συναδέλφους, προς ενημέρωση ή βοήθεια (Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ/[τεκμ.8]). Το σωματείο επιπλήττει και προβαίνει σε κυρώσεις (π.χ. στέρηση τριών ημερομισθίων) προς τα μέλη του, όταν υπάρχουν αντισυναδελφικές και αντιεπαγγελματικές συμπεριφορές<sup>202</sup> (Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ/[τεκμ.4,7]). Τέλος, το ΣΕΗ, όπου χρειάστηκε, ανέλαβε και τη νομική εκπροσώπηση των μελών του (πνευματικά δικαιώματα) (Αρχείο ΣΕΗ/[τεκμ.7,8]).

Το ΣΕΗ, όμως, δείχνει πρωτίστως ενδιαφέρον για το θεατρικό γίνεσθαι του τόπου και όλα τα αιτήματά του στρέφονται στον θεατρικό χώρο<sup>203</sup> (Ρόμπου, 1999, σ.144-5). Παρ' όλα αυτά, το τακτικό συμβούλιο του ΔΣ εγκρίνει το 1980 να συμμετάσχει σε ταινία συμπαραγωγής με το ΕΚΚ και με τα σωματεία ΕΤΕΚΤ και ΕΕΣ (Αρχείο ΣΕΗ/[τεκμ.19]), ενώ δεν κατάφερε την υπογραφή συλλογικής σύμβασης για τον κινηματογράφο (Αρχείο ΣΕΗ/[τεκμ.20]). Το ΣΕΗ επιχορηγείται συστηματικά και προπολεμικά (Αρχείο ΣΕΗ/[τεκμ.16]), ενώ ζητούν, κατά καιρούς, αποζημιώσεις που αφορούν την ανεργία (Αρχείο ΣΕΗ/[τεκμ.17]). Τα ποσά δεν είναι αμελητέα, ώστε το Μάρτιο του 1991 το ΥΠΠΟ επιχορηγεί το ΣΕΗ αρχικά με 2.500.000 δρχ. για χαμένα ημερομίσθια ηθοποιών και με 5.000.000 δρχ. για το πολιτιστικό του πρόγραμμα κ.ά. (Μπενάκη, 1999β, σ.176).

Στην Εταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών (ΕΕΣ), από πολιτική άποψη, η κυρίαρχη δύναμη είναι η διασπασμένη Αριστερά, αλλά υπάρχει σύμπνοια έως το 1976, που εμφανίζονται κομματικά ψηφοδέλτια. Σταδιακά η ΕΕΣ περιορίστηκε στα

<sup>201</sup> Το ΤΑΣΕΗ επιχορηγείται συστηματικά από την πολιτεία και, για παράδειγμα, θα επιχορηγηθεί με 2 εκ. το 1954 για την ανοικοδόμησή του από το Υπουργείο Παιδείας (Αρχείο ΣΕΗ/[τεκμ.3]), ενώ για την περίοδο 1952-53 θα εισπράξει από τον φόρο Δημοσίων Θεαμάτων που του αναλογεί 276 εκ. δρχ. (Αρχείο ΣΕΗ/[τεκμ.1]), ποσό μεγάλο για την εποχή, αν αναλογιστούμε ότι μία ελληνική ταινία κόστιζε 300 εκ. δρχ. το 1953 (Αρχείο ΕΔΑ/ΕΤΕΚ/389/[τεκμ.4]). Επίσης, το ταμείο χορηγεί εργατικά δάνεια στα μέλη του και ως τον Οκτώβρη του '53 έχει δώσει 96 εκ. δρχ. (Αρχείο ΣΕΗ/[τεκμ.2]).

<sup>202</sup> Ο παραγωγός Σγουράκης μας αναφέρει τη δυναμική παρέμβαση της ΕΤΕΚΤ για εργαζόμενο του σε γυρίσματα ντοκιμαντέρ. Η διένεξη αφορούσε τις «*παράλογες*» απαιτήσεις σε υπερωρίες υπαλλήλου του συνεργείου. Όταν η ΕΤΕΚΤ δικαίωσε τον παραγωγό, ο υπάλληλος μπήκε στο σωματείο και έσπασε ό,τι βρήκε μπροστά του (Συνέντευξη Σγουράκης, 2017).

<sup>203</sup> Από την εντελεχτή μας έρευνα στα αρχεία του ΣΕΗ διαπιστώσαμε ότι, πρωτίστως, το ενδιαφέρον του κλάδου εστιάζει στη θεατρική του πορεία. Οι αναφορές στον κινηματογράφο, σε σχέση με τον όγκο του αρχείου, ήταν ελάχιστες.

συνδικαλιστικά αιτήματα (Λαμπρινός, 2003γ, σ.222), ενώ ξεκίνησε δυναμικά την παρουσία της στη μεταπολίτευση (Σολδάτος, 2010β, σ.63). Το σωματείο διοργανώνει προβολές, σεμινάρια, συνέδρια (Αρχείο Ταινιοθήκης/[τεκμ.7]), υπογράφει διμερείς συμφωνίες συνεργασίας με ενώσεις κινηματογραφιστών της Βουλγαρίας, ΕΣΣΔ και Ουγγαρίας (π.Τα Θεάματα, τχ.568-9, 31.12.85, σ.18). Η ΕΕΣ μετατράπηκε σε συνδικαλιστικό όργανο κυρίως των νέων κινηματογραφιστών, ενώ θα παρέμβει δυναμικά στο διαμορφούμενο κινηματογραφικό τοπίο και θα συγκρουστεί με την κρατική πολιτική (Σολδάτος, 2010β, σ.63-4). Παρ' όλα αυτά, τη δυναμική δεκαετία του '80, εκεί που τα σωματεία κυριολεκτικά δρουν σε όλες τις δομές του κινηματογράφου και επηρεάζουν τη δημόσια και κρατική πολιτική, η Εταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών διασπάται κι ένα νέο σωματείο σκηνοθετών δημιουργείται, το Σωματείο Ελλήνων Σκηνοθετών (ΣΕΣ) (1985). Το πρώτο ΔΣ θα περιλαμβάνει ηχηρά ονόματα στον χώρο (Καρυπίδη, Παναγιωτόπουλο, Ρεντζή, Πανουσόπουλο, Κατσουρίδη, Περράκη κ.ά.) (π.Κινηματογραφικά Τετράδια, τχ. 24, Μάρτιος 1986). Οι σκηνοθέτες (Τάσιος, Πανουσόπουλος, Φέρρης, Ευστρατιάδης, Περράκης κ.ά.), όμως, έχουν ιδρύσει ακόμα ένα σωματείο, την Ένωση Παραγωγών-Σκηνοθετών Ελληνικού Κινηματογράφου (ιδρ.24.11.1981), που μέλη της γίνονται όσοι είναι παραγωγοί και σκηνοθέτες τουλάχιστον μίας μεγάλου μήκους ταινίας, που έχει κινηματογραφική ή τηλεοπτική εμπορική προβολή (π.Τα Θεάματα, τχ.506, 10.2.1982, σ.7-10).

Γενικότερα, τα σωματεία εμφανίζονται πιο ισχυρά τις δεκαετίες '70 και '80 με ενεργή συμμετοχή (παραγωγών, σκηνοθετών, ηθοποιών κ.ά.) στις βασικές διαδικασίες λήψης αποφάσεων που αφορούν τον κινηματογράφο (Φεστιβάλ, ΕΚΚ κ.ά.) (Papadimitriou, 2016, σ.101,109· Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου, Κανονισμός, χ.χ' Ν 1597/1986, άρθρο 23, σ.1.562· Αρχείο ΕΛΙΑ/Σταμπουλόπουλος/Φακ.2.3/[τεκμ.1]). Αυτή είναι και η περίοδος που ο συνδικαλισμός θα έχει και την περισσότερη δύναμη, ενώ, σύμφωνα με μαρτυρίες των δρώντων της εποχής (Συνέντευξη Ρεντζής, 2018), επιδιώκουν να επηρεάζουν δυναμικά τις χρηματοδοτήσεις του ΕΚΚ, κάτι που έχει προκαλέσει και τη δυσaréσκεια πολλών σκηνοθετών-παραγωγών (Συνεντεύξεις Περράκης, Πανουσόπουλος, Αρβανίτης, 2018).

Πιο συγκεκριμένα, ο συνδικαλισμός θα είναι ισχυρότερος και κυρίαρχος στο χώρο μετά το 1982 και με το ΠΑΣΟΚ στην κυβέρνηση. Επειδή, όμως, τα σωματεία έχουν ισχυροποιηθεί και έχουν «αριστερό» πρόσημο (Συνέντευξη Ρεντζής, Περράκης 2018), όπως ήδη αναφέραμε, η άποψη που επικρατεί για την εξέλιξη του

κινηματογράφου και αυτό που προωθείται από τα σωματεία της εποχής, σύμφωνα με τον Ρεντζή, είναι η «κρατικοποίηση», με το ΕΚΚ ως κεντρικό δρώντα επιχορηγήσεων. Αρκετοί κινηματογραφιστές αντιδρούν σε αυτήν την οπτική, αφού το ιδιωτικό κεφάλαιο δεν προστατεύεται (Συνέντευξη Ρεντζής, 2018).

Τα σωματεία έχουν λόγο στις κριτικές επιτροπές, τις γνωμοδοτικές, στο ΕΚΚ, το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και επηρεάζουν τα πράγματα. Σύμφωνα με τον Ρεντζή, η κατάσταση πρέπει να είναι εξισορροπητική, όσον αφορά τις κυβερνητικές παρεμβάσεις στις επιτροπές που συστήνονται από τα σωματεία (Συνέντευξη Ρεντζής, 2018). Σύμφωνα με την αρθρογραφία της εποχής, υπάρχουν «χαιδεμένα παιδιά» που χρηματοδοτούνται, ενώ οι συνδικαλιστές κατακλύζουν τις επιτροπές χωρίς να έχουν απαραίτητα ικανό υπόβαθρο, για να μπορούν να κρίνουν τα έργα συναδέλφων τους. Υπάρχουν περιπτώσεις σύγκρουσης συμφερόντων (μέλη του ΔΣ του ΕΚΚ, που ταυτόχρονα χρηματοδοτούνται από αυτό) (Κιούκας, 1985, σ.2-3). Γενικότερα, θεωρείται από μέρος των συνεντευξιαζόμενων και τα ΜΜΕ της εποχής ότι επικρατεί μία συντεχνιακή λογική, προσωπικές φιλοδοξίες, κομματικές οριοθετήσεις, πρακτικές, που στο σύνολό τους οι κινηματογραφιστές αποστρέφονται και καθιστούν προβληματική τη σχέση πολιτείας και δημιουργών (Συνέντευξη Πανουσόπουλος, Ρεντζής, Αρβανίτης, 2018).

Συχνά και τα προσωπικά συντεχνιακά συμφέροντα χάνονται, όταν τα σωματεία λειτουργούν κάτω από κομματικές καθοδηγήσεις, κάτι που θα βιώσει ο Αρβανίτης στην ΕΤΕΚΤ, όταν, ως γραμματέας του σωματείου, καταφέρει να πετύχει την υπογραφή συλλογικών συμβάσεων με παραγωγούς. Την επόμενη χρονιά, ένα νέο ΔΣ θα ακολουθήσει την νέα κομματική γραμμή και θα τις καταργήσει (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018). Επιπλέον, οι αμοιβές των συνδικαλιστών που συμμετέχουν σε διοικητικά συμβούλια παραμένουν ελκυστικό όφελος για την εποχή (270.000δρχ. για τα μέλη του διοικητικού συμβουλίου στο ΕΚΚ, 1989, που περιλαμβάνει, κριτικό, σκηνοθέτη, τεχνικό κ.ά.) (Αρχείο ΣΕΗ/[τεκμ.10]).

Παρ' όλα αυτά, ο συνδικαλισμός παρέμεινε ένα χαρακτηριστικό μίας προσπάθειας της χώρας προς μία φορντικής ρύθμισης οργάνωση, χωρίς ιδιαίτερη επιτυχία και με σημαντικές διαστρεβλώσεις (Ρομπόλης & Χλέτσος, 1999, σ.404-5). Στη Δύση, αντίστοιχα, το φορντικό καθεστώς συσώρευσης και ρύθμισης των εργασιακών σχέσεων εδραιώνεται μεταπολεμικά έως τις αρχές του '70. Αυτή είναι και η περίοδος που ο συνδικαλισμός κορυφώθηκε και τα συνδικάτα εξασφάλισαν σταθερή απασχόληση και κοινωνική ασφάλιση (Antonio & Bonanno, 2000, σ.37·

Harvey, 2007, σ.185-96). Στον ελληνικό κινηματογραφικό χώρο, αντίθετα, ο συνδικαλισμός εδραιώνεται μετά τη δεκαετία του '70, ενώ έχει ήδη καταρρεύσει η κινηματογραφική παραγωγή (Λαμπρινός, 2003· Βαλούκος, 2011· Σολδάτος, 2010β, σ.134), κι ενώ στη Δύση η ευελιξία, η εργασιακή κινητικότητα και η δομική ανεργία μοιάζει να κερδίζει έδαφος (Harvey, 2007, σ.206-9). Κι αυτό το νέο καθεστώς της ευέλικτης συσσώρευσης είναι θολά εφαρμοσμένο στον ελληνικό χώρο, τουλάχιστον ως το τέλος του 20<sup>ου</sup> αιώνα (Ρομπόλης & Χλέτσος, 1999, σ.411).

#### 4.6. Ανεπίσημοι Δρώντες

##### 4.6.1. Πυλωροί, διαμεσολαβητές: Περιοδικά, κριτικοί.

Ήδη, από τη δεκαετία του '70 (Hirsch, 1972), τονίστηκε η σημαντικότητα των διαμεσολαβητών και των «*πυλωρών*» (gate keepers) στην πολιτισμική παραγωγή. Οι εταιρείες συχνά προσεταιρίστηκαν τους πυλωρούς, ανθρώπους «*κλειδιά*», έξω από τις εταιρείες, αλλά σημαντικούς για την προώθηση ενός προϊόντος. Στον κινηματογραφικό χώρο, οι κριτικοί και τα περιοδικά έχουν ιστορικά παίξει αυτό τον ρόλο (Becker, 2008, σ.123· Hirsch, 1972, σ.650-1· Smith, 2006, σ.272-3). Οι *πυλωροί* μπορούν να εκληφθούν ως σημαντικοί μέτοχοι της πολιτισμικής παραγωγής, ενώ αυτές οι αλληλεπιδράσεις σ' ένα, κατά συνέπεια, πολύπλοκο δυναμικό σύστημα γύρω από την πολιτισμική παραγωγή, αξίζει να σημειωθούν, εφόσον όλοι οι συμμετέχοντες έχουν ένα ξεχωριστό συμφέρον και ενδιαφέρον (Smith, 2006, σ.274).

Το μεγάλο μερίδιο, όμως, των διαμεσολαβητών και πρώτων, στην ουσία, θεματοφυλάκων, για να φτάσει ένα καλλιτεχνικό έργο στο κοινό κατέχουν κριτικοί και περιοδικά (Ryan, 2007, σ.225-6· Smith, 2006, σ.275-7). Η κινηματογραφική κριτική εμφανίζεται από το 1915 στην Ελλάδα, όπως και κάποιες άκαρπες προσπάθειες κινηματογραφικών συλλόγων, αλλά μετά το 1945 κατακτά σημαντική θέση στις στήλες εφημερίδων και περιοδικών και αρχίζει να έχει κάποια επιρροή στην παραγωγή (Μητροπούλου, 2006, σ.135). Οι πρώτοι κινηματογραφικοί κριτικοί είναι αυτοδίδακτοι, όπως μαρτυρά και ο Πλωρίτης, που είναι από τους πρώτους που ασχολείται συστηματικά με δική του στήλη στην εφημερίδα *Ελευθερία* (επί εικοσαετίας), αμέσως μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο, που στον ελληνικό χώρο ο κινηματογράφος δεν αντιμετωπίζεται ως τέχνη<sup>204</sup>. Γρήγορα, το παράδειγμα της *Ελευθερίας* ακολούθησαν κι άλλες εφημερίδες (Ελένη Βλάχου στην *Καθημερινή* κ.ά.).

<sup>204</sup> Αρκετές οι σχετικές αρνητικές κριτικές διανοουμένων (Πολίτης, Βαρίκας, Σαχίνης, Συναδινός, Χουρμούζιος κ.ά. (Δημητρίου, 2001, σ.75-6).

Η κινηματογραφική κριτική σύντομα θα ενοχλήσει τους διανομείς και εισαγωγείς ταινιών, όπως τη Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, που απειλούσαν με εξάλειψη των διαφημίσεων που πρόσφεραν στις εφημερίδες, που ήταν για την εποχή ένα σημαντικό έσοδο (Νεγκοπούλου, 2001α, σ.11-2). Παρ' όλα αυτά, οι κριτικοί που ασχολήθηκαν με τον κινηματογράφο στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, κυρίως έρχονται από την κριτική θεάτρου (Πλωρίτης, Χουρμούζιος, Μουζενίδης), ενώ υπάρχει και η κριτική που αντιμετωπίζει το σινεμά μόνο ως ψυχαγωγικό μέσο και όχι ως τέχνη. Σύντομα εμφανίστηκαν κριτικοί πιο καλλιεργημένοι και εξοικειωμένοι με το μέσο (Σκαλιόρας, Σταματίου) (Δημητρίου, 2001, σ.76).

Ειδικότερα, τη δεκαετία του '50 στον ελληνικό χώρο ομάδες Ελλήνων διανοουμένων, καλλιτεχνών, φοιτητών ανέλαβαν πρωτοβουλίες για δημιουργία συλλόγων και περιοδικών. Ένα σημαντικό περιοδικό είναι η *Επιθεώρηση Τέχνης* το 1955, που εξέφρασε καλλιτεχνικές και λογοτεχνικές, κυρίως, ανησυχίες της Αριστεράς, που σύστησε στο ελληνικό κοινό σύγχρονους συγγραφείς, διανοούμενους, ποιητές (Ζορμπά, 2014, σ.241). Το περιοδικό θα στραφεί και στην κινηματογραφική κριτική το 1962 με μια ομάδα κινηματογραφιστών που η ΕΔΑ, το ηγεμονικό κόμμα της Αριστεράς της εποχής, προωθεί στην *Επιθεώρηση Τέχνης*<sup>205</sup> (Ραφαηλίδης, 1992, σ.277). Είναι μία δεκαετία πλούσια σε περιοδικά ευρείας κυκλοφορίας για όλη την οικογένεια (Ζορμπά, 2014, σ.241-6), τα οποία θα γίνουν και διαφημιστές για το κινηματογραφικό σταρ σύστημα που θα αναπτυχθεί σταδιακά, κυρίως τη δεκαετία του '60 (Hadjikyriacou, 2013, σ.76-85). Τα περιοδικά ποικίλης ύλης (*Εικόνες*, *Ταχυδρόμος*, *Φαντάζιο*, *Ρομάντσο*, *Φαντασία κ.ά.*) συστηματικά παρουσιάζουν στα εξώφυλλά τους Έλληνες σταρ<sup>206</sup> (π.*Εικόνες*, τχ.305, Αύγουστος 1961 & τχ.342, Μάιος 1962) ή ξένους σταρ, με αφιερώματα από Φεστιβάλ, ακόμα και από εγκεκριμένους κριτικούς (Μητροπούλου) (π.*Εικόνες*, τχ.239,240, Μάιος 1960), βιογραφικά στοιχεία, άρθρα, φωτοέρευνες, συνεντεύξεις από το ελληνικό σταρ σύστημα (π.*Εικόνες*, τχ.305, Αύγουστος 1961· Ηλιάδης, 1961, σ.118), παρουσιάζουν ταινίες και κουτσομπολιά ή την προσωπική τους ζωή (π.*Εικόνες*, τχ.342, Μάιος 1962). Άλλοτε, οι σταρ απαντούν σε γράμματα θαυμαστών τους

<sup>205</sup> Η ομάδα κινηματογραφιστών που βρέθηκε τότε στο περιοδικό ήταν οι Ραφαηλίδης, Φώτος Λαμπρινός, Δήμος Θεός, Σταύρος Τορνές, Δημήτρης Σταύρακας. Το περιοδικό κυριαρχούσε ως πνευματικό περιοδικό έως το 1967 που το έκλεισε η δικτατορία (Ραφαηλίδης, 1992, σ.277).

<sup>206</sup> Η Καρέζη, για παράδειγμα, με την ταινία *Χριστίνα* (1960, Δαλιανίδης) θα εμφανιστεί στα εξώφυλλα αρκετών περιοδικών ποικίλης ύλης: *Ταχυδρόμος*, *Εικόνες*, *Εκλογή*, *Ραδιοπρόγραμμα*, *Σινεμασκόπ*, *Φαντασία*, *Ρομάντσο*, *Θεατής*, *Θησαυρός*, *Πρώτο*, *Ντομινό*. Η Καρέζη είναι, ίσως, η πρώτη εδώ ενζενί της γενιάς της (Τζαννετάτος, 2002, σ.91).

(Καρέζη) (Τζαννετάτος, 2002, σ.91), ακόμα και σε συνέχειες παρουσιάζουν τις ταινίες τους ως φωτορομάντζο<sup>207</sup> (Τζαννετάτος, 2002, σ.110-20,219· Hadjikyriacou, 2013, σ.83) κ.ά., πρακτικές, κυρίως προωθημένες από διανομείς και παραγωγούς (Κουάνης, 2001, σ.154· Τζαννετάτος, 2002, σ.153). Συχνά θα υπάρχουν και ερωτηματολόγια ή έρευνες για την εξέλιξη του ελληνικού κινηματογράφου (π.*Εικόνες*, τχ.273, Ιανουάριος 1961).

Τα περιοδικά, ενίοτε, διοργανώνουν ξεχωριστές εκδηλώσεις σχετιζόμενα με τη δημοφιλία των σταρ του ελληνικού σινεμά. Για παράδειγμα, η Καρέζη θα τιμηθεί το Δεκέμβριο του 1961 σε μια «λαμπρή τελετή» από το περιοδικό *Φαντασία* με το «Αριστέιο» της δημοφιλέστερης ηθοποιού (Τζαννετάτος, 2002, σ.110). Αυτές οι καταχωρίσεις ευνοούνται και προωθούνται από την εμπορική ελληνική παραγωγή. Παράλληλα, όμως, υπάρχουν και περιοδικά πιο εξειδικευμένα, εστιασμένα αποκλειστικά στον κινηματογράφο. Το παλαιότερο, ο *Κινηματογραφικός Αστήρ*, ιδρύεται το 1924 από τον Ηρακλή Οικονόμου, και, έως το 1969 που κλείνει (με το θάνατο του εκδότη), είναι ένα επαγγελματικό περιοδικό (π.*Τα Θεάματα*, τχ.251, 30.5.1969, σ.4), που λόγω έλλειψης κεφαλαίων παρέμεινε στενά επαγγελματικό, ασχολούμενο, κυρίως, με τα προβλήματα της παραγωγής και των αιθουσών, χωρίς έτσι να μπορεί να απευθυνθεί σε μεγάλο κοινό και, κατά συνέπεια, να μπορεί να επηρεάζει την εγχώρια παραγωγή ή τις προτιμήσεις κοινού (Μητροπούλου, 2006, σ.135). Παρέχει, παράλληλα, άρθρα για τον ξένο κινηματογράφο, κριτικές κ.ά., με αποκλειστικούς συνδρομητές τους αιθουσάρχες όλης της Ελλάδας. Στο περιοδικό έγραφαν, κατά καιρούς, οι Γιώργος Λαζαρίδης, Βίων Παπαμιχάλης, Μάριος Πλωρίτης, Ίρις Σκαραβαίου, αλλά, σύμφωνα με τον Λαζαρίδη, κάτω από το «άγρυπνο» μάτι του ιδιοκτήτη που φοβόταν μήπως η κριτική διώξει τη διαφήμιση (Λαζαρίδης, 1999, σ.18-9).

Το περιοδικό *Τα Θεάματα*, που θα λειτουργήσει από τη δεκαετία του '50 και έως το 1990 (1957-1990, συνολικά 612 τεύχη), είναι ένα ακόμα εξειδικευμένο επαγγελματικό περιοδικό (Μοστράτος, 2003, σ.4· Καλαντίδης, 2000, σ.12) με τον ενδεικτικό υπότιτλο «*Δεκαπενθήμερος Επαγγελματική Κινηματογραφική Έκδοσις*». Περιλαμβάνει κριτική και σύντομη παρουσίαση των ταινιών που προβάλλονται στην Ελλάδα, την κίνηση των ελληνικών και ξένων ταινιών, συντεχνιακά νέα, σχόλια,

<sup>207</sup> Η *Μαντώ Μαυρογένους* (1971, Καραγιάννης) με πρωταγωνίστρια την Καρέζη, κυκλοφόρησε στο περιοδικό *Ρομάντσο* σε συνέχειες, σαν ιστορικό αισθηματικό σινερομάντζο (Τζαννετάτος, 2002, σ.219), τακτική, ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του '50, με το *Λατέρνα, φτώχεια και φιλότιμο* (1955, Σακελλάριος) στο περιοδικό *Φαντασία* (ό.π., σ.28).

ειδήσεις γύρω από τον κινηματογραφικό κόσμο στην Ελλάδα και τον κόσμο, παρουσιάζει αναλυτικά και συγκεντρωτικά την κίνηση των ελληνικών και ξένων ταινιών στην Ελλάδα και παρέχει συστηματικά σημαντικά στοιχεία για τον χώρο (ενδεικτικά, *π.Τα Θεάματα*, τχ.281-82, 31.12.1970). Το περιοδικό το στηρίζουν συνδρομητές παραγωγοί, για να ενημερώνονται για την κίνηση των ταινιών τους<sup>208</sup> (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017).

Σε όλη τη διάρκεια των δεκαετιών '50, '60 και '70, η κριτική υποβάθμισε τον ελληνικό κινηματογράφο και, σε αντίθεση με τα περιοδικά, οι εφημερίδες συχνά τον αγνοούσαν κάνοντας ελάχιστες αναφορές. Οι ταινίες που άξιζαν μόνο προσοχής ήταν οι καλλιτεχνικές. Ακόμα και μέλη του εμπορικού αυτού σινεμά ήταν επικριτικοί απέναντι σε αυτό που οι ίδιοι δούλευαν (σκηνοθέτες, παραγωγοί, ηθοποιοί) (Παπαδημητρίου, 2009, σ.59-62), αναφερόμενοι συχνά σε προχειρότητα (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Παρ' όλα αυτά, υπάρχουν σκηνοθέτες που διεκδικούν κάτι καλύτερο από τους κριτικούς και δυσανασχετούν με αυτούς την περίοδο ΠΕΚ, όπως ο Γρηγορίου, που τους χαρακτηρίζει πολλές φορές ανέντιμους, για μια κινηματογραφία που, χωρίς πείρα, άδικα τη συγκρίνουν με την παγκόσμια κινηματογραφία (Γρηγορίου, 1988, σ.95). Η Αγλαΐα Μητροπούλου (1980,2006) πρώτη έχει μία κριτική ματιά για τον λαϊκό κινηματογράφο του ΠΕΚ, δίνοντας έμφαση στους δημιουργούς, ενώ η εξάτομη ιστορία του Σολδάτου (1989-91) αφιερώνει τρεις τόμους στον ΠΕΚ. Μετά το 2000, υπήρξε μία άνθηση αυτής της θεωρητικής κριτικής δραστηριότητας, με σημαντικά άρθρα και μερικά βιβλία, όπως το βιβλίο της Αθανασάτου (2000) (Παπαδημητρίου, 2009, σ.53-62).

Οι κριτικοί θα παίξουν ενεργό ρόλο στην κινηματογραφική παραγωγή, κυρίως με την εμφάνιση του *Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*, που αναπτύσσεται τα τελευταία προδικτατορικά χρόνια, μία τάση έξω από το εμπορικό κύκλωμα της εποχής. Το 1966 στο Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης είναι εμφανής αυτή η τάση (βλ. κεφ.4.2.1). Αυτή η τάση συνοδεύτηκε με θεωρητικές συζητήσεις και υποστηρίχτηκε από περιοδικά που εστιάζουν στον κινηματογράφο. Στα μέσα της δεκαετίας του '60, το πρώτο περιοδικό που διαμεσολαβεί αυτήν την τάση είναι ο *Ελληνικός Κινηματογράφος* (τχ.1, Οκτώβριος 1966), που φιλοξενεί κείμενα θεωρίας του κινηματογράφου σε τόνο ανάλογο με αυτά των ανεπτυγμένων κινηματογραφικά

<sup>208</sup> Παρόμοιο περιοδικό επαγγελματικό, όμως στατιστικό, υπό την αιγίδα του περιοδικού *Τα Θεάματα*, που αφορά την κίνηση των ταινιών είναι και ο *Συντονισμός*, που τη δεκαετία του '80 (έως τα μέσα του '80) συγκεντρώνει στοιχεία διανομής και χρηματοδοτείται από τους διανομείς και παραγωγούς (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017).



χωρών (Σολδάτος, 2010β, σ.7-8· Ραφαηλίδης, 1992, σ.451). Στο τεύχος 5, τον Μάρτιο του 1967 (και τελευταίο, λόγω επιβολής της δικτατορίας ένα μήνα μετά) του *Ελληνικού Κινηματογράφου*, η σύνταξη του περιοδικού ανακηρύσσει το «έτος πρώτο» για έναν «εθνικό κινηματογράφο ποιότητας», υποστηρίζοντας την τάση του Νέου, που διάνθισε το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1966, μία πρώτη ρήξη του παλαιού με το καινούργιο από μία νέα γενιά κριτικών και θεωρητικών<sup>209</sup> (π.*Ελληνικός Κινηματογράφος*, τχ.5, Μάρτιος 1967, σ.3), που αντιμετωπίζουν το σινεμά ως τέχνη και όχι ως βιομηχανία (Βαλούκος, 2011, σ.33).

Αυτό, όμως, που ακολουθεί είναι το περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος* (1969) μέσα στη δικτατορία, που, τρόπον τινά, είναι η συνέχεια του περιοδικού *Ελληνικός Κινηματογράφος*<sup>210</sup> με σαφή υποστήριξη στο ΝΕΚ, που δυναμικά αναπτύσσεται μετά τη βράβευση της *Αναπαράστασης* (1970) του Αγγελόπουλου στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και σηματοδοτεί μία μεταβολή τόσο καλλιτεχνική όσο και τρόπου παραγωγής στον ελληνικό κινηματογράφο. Η εμπορική παραγωγή, ωστόσο, δεν ενδιαφέρεται και τόσο για τις αισθητικές θεωρίες και αναζητήσεις, όπως και το περιοδικό δεν ενδιαφέρεται για παραγωγές, όπως αυτές της Κλακ Φιλμ ή της Καραγιάννης-Καρατζόπουλος. Υπήρξε πλήρης διάσταση μεταξύ αυτών των δύο «προσώπων» του ελληνικού κινηματογράφου και το περιοδικό, στην ουσία, δεν στρέφει το ενδιαφέρον του στο 99% της έως τότε ελληνικής παραγωγής (Σολδάτος, 2010β, σ.8,32,25· Βαλούκος, 2011, σ.33-5· π.*Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τχ.1, 1969, σ.5,33).

Ο *Σύγχρονος κινηματογράφος* (1969) ανήκει σε μία ανανεωτική πολιτισμική τάση προς την πρωτοποριακή τέχνη του '60. Στο πλαίσιο αυτό, κυκλοφορούν περιοδικά με ευρεία πολιτιστική και πολιτική στόχευση που θα φέρει το κοινό πιο κοντά (*Χρονικό '70, Προσανατολισμοί*, 1972, *Αντί*, 1973 κ.ά.) (Ζορμπά, 2014, σ.297-8). Ο *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, υποστηρικτικό της κινηματογραφικής ανανέωσης (Κομνηνού, 2014, σ.63-5· Βαλούκος, 2011, σ.34-6), θα αποτελέσει τη δεκαετία του

<sup>209</sup> Στη συντακτική ομάδα αναγράφονται οι Φώτης Αλεξίου (ψευδώνυμο του Αλέξη Γρίβα), Παύλος Ζάννας (βασικός πρωτεργάτης του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης), Νίκος Μικελίδης, Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, Βασίλης Ραφαηλίδης (π.*Ελληνικός Κινηματογράφος*, τχ.1, 1966, σ.1· Σολδάτος, 2010β, σ.8).

<sup>210</sup> Είχε προηγηθεί μία προσπάθεια αυτής της τάσης από περιοδικά με μια πιο σοβαρή κινηματογραφική προσέγγιση και στραμμένη στο ευρωπαϊκό γίγνεσθαι από το 1960 με το περιοδικό *Κινηματογράφος-Θέατρο* με τους Μπακογιαννόπουλο, Ελένη Βλάχου, Γρηγορίου, Μανθούλη κ.ά., μία έκδοση που τροφοδοτείται από τη Σχολή Κινηματογράφου Σταυράκου (π.*Κινηματογράφος-Θέατρο*, τχ.1, σ.2). Επίσης, υπήρχε και η προσπάθεια, με διευθυντή σύνταξης τον Πλωρίτη, στο περιοδικό *7<sup>η</sup> τέχνη* το 1944 με κείμενα του Μάνου Χατζιδάκι κ.ά. (π.*7<sup>η</sup> Τέχνη*, τχ.1, Μάρτιος 1944· Καλαντίδης, 2000, σ.99).

'70 ένα, σχεδόν μοναδικό, όπλο των νέων κινηματογραφιστών (Σολδάτος, 2010β, σ.25· Κεχαγιάς & Φόρσος, 1984, σ.12) και θα καλύψει κι ένα θεωρητικό κενό στον κινηματογραφικό χώρο μεταφράζοντας κείμενα διαφόρων τάσεων και θεωρητικών κατευθύνσεων (Αντρέ Μπαζίν, Ρολάν Μπάρτ, Κρίστιαν Μετς κ.ά.) (π.Σύγχρονος Κινηματογράφος, τχ.7, 1970, τχ.17-18,21, 1972, τχ.2-3, 1976· Κολοβός, 2002α, σ.163-4), ενώ εμπλέκεται και σε μία από τις δύο σημαντικές χρηματοδοτήσεις εκείνης της εποχής, του ιδρύματος Ford (η δεύτερη της Γενικής Κινηματογραφικής Επιχειρήσεων, το μετέπειτα ΕΚΚ) (Stassinopoulou, 2015, σ.838-41).

Το όραμα του εμπνευστή Ραφαηλίδη στηρίχθηκε σε ευρωπαϊκά περιοδικά, όπως το γαλλικό *Cahiers du Cinéma* (Ραφαηλίδης, 1992, σ.454-7). Στη σύνταξη του περιοδικού συναντάμε ονόματα που μετέπειτα θα γίνουν και ο πυρήνας της νέας τάσης του ΝΕΚ: Αγγελόπουλος, Λυκουρέσης, Βούλγαρης, Σφήκας, Χατζόπουλος, Μπακογιαννόπουλος, Λεβεντάκος, Παλληγιαννόπουλος, Παπαστάθης κ.ά., ένα μείγμα σκηνοθετών και κινηματογραφικών κριτικών (π.Σύγχρονος Κινηματογράφος, τχ.1-3, 1969). Η σχέση του περιοδικού με το ίδρυμα Ford σταδιακά θα προκαλέσει ρήξη στο εσωτερικό του, που θα οδηγήσει σε παραίτηση τον εμπνευστή του Ραφαηλίδη (Ραφαηλίδης, 1992, σ.455,461-3). Στη δεύτερη φάση έκδοσης του περιοδικού, μετά το 1974, εμφανίζονται και νέοι κριτικοί, όπως ο Μανόλης Κούκιος ή ο Χρήστος Βακαλόπουλος (Βαλούκος, 2011, σ.34), ο οποίος θα ασχοληθεί αργότερα με το σενάριο και τη σκηνοθεσία (Κιούκας & Δημόπουλος, 2000, σ.7· Κανέλλης, 2014, σ.59-61).

Το περιοδικό, σύμφωνα με τον Μιχάλη Δημόπουλο, που ανέλαβε τη διεύθυνσή του για μία πενταετία, θα αποτελέσει και μία γέφυρα για τη διανομή ταινιών σε αίθουσες τέχνης, έξω από το εμπορικό κύκλωμα (Νεγκοπούλου & Σούμας, 2001α, σ.18-20). Αλλά, όπως και ο ΝΕΚ δεν είναι ένα συμπαγές ρεύμα (Κολοβός, 2002α, σ.161), έτσι και η υποστηρικτική ομάδα κριτικής του δεν είναι συμπαγής (Νεγκοπούλου & Σούμας, 2001α, σ.18-20). Αυτές οι εσωτερικές αποκλίσεις μεταξύ της κριτικής απέναντι στους εκφραστές του ΝΕΚ εντοπίζει νωρίς ο Κούκιος και τις εκφράζει στο *Σύγχρονο Κινηματογράφο '79* (τχ.20) (Κούκιος, 1979, σ.47-9).

Όταν η χώρα απελευθερώθηκε από το ασφυκτικό πλαίσιο της Χούντας (1974), ακολούθησαν διαδικασίες εκδημοκρατισμού και μία πολιτειακή θεσμική οργάνωση (Ζορμπά, 2014, σ.303,308-13), ενώ επανιδρύθηκαν τα κινηματογραφικά σωματεία που είχαν κλείσει (ΣΕΗ, ΕΤΕΚΤ κ.ά.) (Μπενάκη, 1999β, σ.168-70) ή δημιουργήθηκαν νέα (ΕΕΣ, ΠΕΚΚ κ.ά.) (Σολδάτος, 2010β, σ.63-70). Ιδρύονται νέες

οργανώσεις, κυκλοφορούν περιοδικά, εκδίδονται σημαντικά βιβλία. Η πολιτισμική παραγωγή τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης εκτοξεύεται (Ζορμπά, 2014, σ.311-2), πληθαίνουν οι κινηματογραφικές λέσχες, οι αίθουσες τέχνης, ως παράλληλο κύκλωμα διακίνησης των καλλιτεχνικών ταινιών, είτε απαγορευμένων από τη Χούντα είτε πρωτοποριακών ευρωπαϊκών ρευμάτων, ή και ελληνικών πρωτοποριακών πειραματικών ή πολιτικών ταινιών, που αναπτύσσει η ανανεωτική τάση του ΝΕΚ (*Βιο-γραφία*, Ρεντζής κ.ά.) (Συνέντευξη Ρεντζής, Παναγιωτίδης, 2018). Η έκρηξη, έτσι, ενδιάμεσων μορφών διαμεσολάβησης, όπως τα κινηματογραφικά περιοδικά της δεκαετίας '70 και '80, οφείλεται, εν πολλοίς, σε αυτές τις ιστορικές κοινωνικές συνθήκες (Σωτηροπούλου, 2001, σ.65-6' Συνέντευξη Ρεντζής, 2018).

Έτσι, τα κινηματογραφικά περιοδικά πληθαίνουν και συμπληρώνουν την ανανεωτική τάση του ελληνικού κινηματογράφου προς ένα σινεμά τέχνης (ΝΕΚ), που είχε αναπτύξει ο *Σύγχρονος Κινηματογράφος* από το 1969, ενώ το εμπορικό σινεμά (ΠΕΚ) το 1974 βρίσκεται σε κατακόρυφη πτώση (Κομνηνού, 1999, σ.176-8). Το *Φιλμ* (1974-1986) του Ρεντζή έρχεται να συμπληρώσει ένα ακόμα κενό, με κείμενα που εστιάζουν σε νέες κινηματογραφικές θεωρίες (σημειολογία κ.ά.) (*π.Φιλμ, τχ.1, Άνοιξη 1974*) και σκοπό να μεταφερθεί η κινηματογραφική γνώση στην ελληνική γλώσσα. Λειτουργεί «ως ακαδημαϊκό περιοδικό», χωρίς να ακολουθεί την επικαιρότητα (Συνέντευξη Ρεντζής, 2018). Περισσότερα περιοδικά που εστιάζουν στο σινεμά (*Σινεμά, 1978-1981' Οθόνη, 1979-1994' Κινηματογραφικά Τετράδια, 1981-1987' Κινηματογραφική, 1976-1989, κ.ά.*) πλησιάζουν πλέον θέματα θεωρίας και κριτικής του κινηματογράφου και θα έχουν σημαντική παρουσία (ενδεικτικά, *π.Οθόνη, τχ.1, Άνοιξη, 1979· π.Σινεμά, τχ.1, Οκτ.-Δεκ.1978· π.Κινηματογραφικά Τετράδια, τχ.18, Νομ.-Δεκ.1984*) (Μοστράτος, 2003, σ.7-8,14-5' Καλαντίδης, 2000, σ.99-105).

Τα περιοδικά, συνήθως, δεν έχουν απαραίτητα σταθερούς υπαλλήλους (Ραφαηλίδης, 1992, σ.460-65). Για παράδειγμα, το περιοδικό *Φιλμ* (1974-1986), που δεν έχει την επιρροή του *Σύγχρονου Κινηματογράφου*, είναι μία προσωπική προσπάθεια του κινηματογραφιστή και θεωρητικού Ρεντζή, ο οποίος χρησιμοποιεί τον προσωπικό του χώρο ως γραφείο, χρηματοδοτείται από τις εκδόσεις Καστανιώτη (όσον αφορά τα έξοδα έκδοσης) και δεν διαθέτει μόνιμο προσωπικό, μόνο εξωτερικές συνεργασίες με κείμενα που δεν πληρώνονται, εκτός των μεταφράσεων. Όλα λειτουργούν από ένα προσωπικό μεράκι. Τα τεύχη έχουν αρκετή κίνηση με σταδιακή απορρόφησή τους (2.000 αντίτυπα το κάθε τεύχος) (Συνέντευξη Ρεντζής, 2018).

Αντίστοιχα οι προσπάθειες για την ίδρυση των περιοδικών *Οθόνη* (1979) και *Κινηματογραφικά Τετράδια* (1981) στη Θεσσαλονίκη ξεκινούν από φοιτητικές λέσχες. Το περιοδικό *Οθόνη* (1979) ξεκινά ως ένα περιοδικό θεωρητικής προσέγγισης με αυστηρό επιστημονικό λόγο<sup>211</sup>. Γι' αυτό ο Ακτσόγλου θα ιδρύσει με μια παρέα, επίσης από φοιτητική λέσχη, τα *Κινηματογραφικά Τετράδια* (1981) μία, επίσης, προσωπική προσπάθεια, όχι επαγγελματική, με προχειρότητα στην ποιότητα εκτύπωσής του (fanzine) και ένα περιεχόμενο που κλείνει προς την επικαιρότητα, αλλά εστιάζει στον ελληνικό κινηματογράφο. Όταν ο εμπνευστής Ακτσόγλου φύγει για την Αθήνα, το περιοδικό και η ομάδα θα διαλυθούν (Νεγκοπούλου & Σούμας, 2001β, σ.27-30). Κάτι παρόμοιο θα γίνει με τον *Σύγχρονο Κινηματογράφο* (1984) μετά την αποχώρηση του Δημόπουλου, ενώ παράλληλα οι έντονες οικονομικές δυσκολίες θα συντείνουν στο κλείσιμο του περιοδικού (Νεγκοπούλου & Σούμας, 2001α, σ.18-20).

Υπάρχουν, όμως, πρωτοβουλίες περιοδικών που διανέμονται δωρεάν, όπως ο *Εξώστης* των Δερμεντζόγλου, Βεζυρόπουλου, Μιχαηλίδη το 1987, το *Fix Carré* ή η *Παράλλαξη* (1989). Ο *Εξώστης* (εβδομαδιαίο) ενόχλησε για τις κριτικές του τους ντόπιους διανομείς και αιθουσάρχες και αναγκάστηκε να ασχοληθεί και με άλλες μορφές πολιτισμού αναζητώντας έσοδα (Ρέτζιος, 2001, σ.100-1). Επίσης, το περιοδικό *Σινεμά* και πάλι βασίζεται στην ατομική πρωτοβουλία, του Μάκη Μωραΐτη, που στρέφεται στον πρωτοποριακό και πειραματικό αμερικανικό και ευρωπαϊκό κινηματογράφο, είναι ακόμα μία μη επαγγελματική πρωτοβουλία. Μοιράζεται στις αίθουσες τέχνης *Αλκυονίδα* και *Στούντιο* (με μόλις 150 έντυπα πωλήσεις ανά τεύχος) και κλείνει το 1981 (Νεγκοπούλου & Σούμας, 2001γ, σ.33-6). Κάτι ανάλογο συμβαίνει με το *Φιλμ*, που η προσωπική προσπάθεια του Ρεντζή φτάνει σε ένα τέλος (1986), όταν ο ίδιος κουράστηκε και οι επαγγελματικές του ασχολίες δεν του αφήνουν άλλο χρόνο (Νεγκοπούλου & Σωτηροπούλου, 2001, σ.23-4).

Τα περιοδικά λειτούργησαν, στην ουσία, από ομάδες που δεν είχαν αυστηρό επαγγελματικό προσανατολισμό (Σωτηροπούλου, 2001, σ.65-6) με μία «κολεκτιβιστική άποψη» (Ρέτζιος, 2001, σ.100) για την ύλη που θα φιλοξενούσαν. Το πλέγμα της υποστηρικτικής αυτής «πνευματικής κοινότητας» (Δημητρίου, 2001, σ.77), θεωρητικών, κριτικών, σκηνοθετών, πρόβαλλε τον καλλιτεχνικό

<sup>211</sup> Το περιοδικό *Οθόνη* θα καταφέρει να έχει πανελλαδική εμβέλεια και να γράψουν σ' αυτό άνθρωποι που αργότερα θα ασχοληθούν ενεργά με το σινεμά (ο Γιώργος Τζιώτζιος, διευθυντής αργότερα της ODEON, ή ο Νότης Φόρσος, αντιπρόσωπος της εταιρείας διανομής ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ και μετά αιθουσάρχης, ο Χρήστος Μήτσης, διευθυντής του περιοδικού *Σινεμά* κ.ά.) (Ρέτζιος, 2001, σ.100).

κινηματογράφο του ΝΕΚ. Οι κριτικοί υπερασπίστηκαν αυτό το νέο στυλ και η αποτυχία αυτού του σινεμά θα βάραινε και τους ίδιους. Η ελίτ αυτή των κριτικών (όπως διαμορφώνεται μεταδικτατορικά) διαχωρίζει πλέον τη θέση της από την εθνική κινηματογραφική παιδεία και στηρίζει τις εξευρωπαϊσμένες αισθητικές επιλογές. Γι' αυτό αντιμετώπισε αρνητικά τον ΠΕΚ υποβαθμίζοντάς τον με την ετικέτα του «εμπορικού» και του «λαϊκού» (εννοώντας «μαζικού»), χωρίς να εξετάζουν κοινωνικά ή πολιτισμικά κριτήρια (Ρέτζιος, 2001, σ.77-8).

Επιπλέον, οι κριτικοί του σινεμά από νωρίς σχετίζονται με τον κινηματογράφο ενεργά και στην παραγωγική ή δημιουργική διαδικασία. Οι Βίων Παπαμιχάλης και Μάριος Πλωρίτης, για παράδειγμα, από την κριτική περνούν στην παραγωγή (Λαζαρίδης, 1999, σ.18-9), το σενάριο και την σκηνοθεσία (*Αδούλωτοι σκλάβοι*, 1944) (Ιστοσελίδα Ταινιοθήκης, Φιλμογραφία, *Αδούλωτοι Σκλάβοι*, <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/3/2638>, [20.04.2019])<sup>212</sup>, όπως και οι Λαζαρίδης (*Κινηματογραφικός Αστήρ, Εμπρός κ.ά.*) (Λαζαρίδης, 1999, σ.18-25· Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005β, σ.11) ή Φώσκολος (*Εμπρός*, 1955-60) (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005α, σ.450). Πολλοί από τους νεότερους κριτικούς εμπλέκονται στη σκηνοθεσία, έστω και περαστικά (Λεβεντάκος (Λεβεντάκος, 2014, σ.201), Ραφαηλίδης, Βακαλόπουλος κ.ά.) ή αποκλειστικά (Αγγελόπουλος, Μαρκετάκη, Θεός, Σταύρος Τορνές, Σταύρακας κ.ά.) (Ραφαηλίδης, 1992, σ.277-9), ή εμπλέκονται στην κινηματογραφική παραγωγή ως χορηγοί, χρηματοδοτώντας την ανάπτυξη της νέας αισθητικής του ΝΕΚ (Σταματίου) (Παπαστάθης, 2006α, σ.267), ή σχετίζονται με την ανεπίσημη κινηματογραφική παιδεία, δηλαδή τις κινηματογραφικές λέσχες (Μητροπούλου, κ.ά.) (Μητροπούλου, 1980, 2006).

Παράλληλα, οι κριτικοί, ήδη από την περίοδο του ΠΕΚ, εμπλέκονται στους θεσμούς και από το 1<sup>ο</sup> Φεστιβάλ στη Θεσσαλονίκη αποκτούν εκπρόσωπο στις επιτροπές (Δημητρίου, 1976, σ.407-32), ενώ τη δεκαετία του '80, όπως όλα τα σωματεία, εμπλέκονται δυναμικά και στις χρηματοδοτήσεις του ΕΚΚ και θα εκλέξουν ακόμη και πρόεδρο (Μπακογιαννόπουλος) (Αρχείο ΣΕΗ/[τεκμ.10]). Αυτή η διαρκής διασύνδεση κριτικών και δημιουργών, κυρίως από τη μεταπολίτευση και αργότερα, θα καταγγελθεί σταδιακά από σημαντικούς σκηνοθέτες. Στο 1<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Μικρού Μήκους ταινιών Δράμας, για παράδειγμα, το Νοέμβριο του 1978, και στο

<sup>212</sup> Ο Μάριος Πλωρίτης ήταν σεναριογράφος στην πρώτη ταινία της Λαμπέτη *Τα Παιδιά της Αθήνας* (υπέγραψε ως Γιάννης Παπαδόπουλος) και αρχικά ανέλαβε τη σκηνοθεσία στο *Αδούλωτοι σκλάβοι* (Ηλιάδης, 2005, σ.33).

πλαίσιο παράλληλων εκδηλώσεων, οι σκηνοθέτες Φέρρης και Τάσιος επιτίθενται στους κριτικούς και τις σχέσεις τους στο παρελθόν με το ίδρυμα Ford (Αγγέλη, 1980, σ.26). Επίσης, στις 16 Οκτωβρίου του 1979 στην εφημερίδα *Ελευθεροτυπία* δημοσιεύτηκε επιστολή-επίθεση των Γρηγορίου, Κατσουρίδη, Τάσιου, Φέρρη, Λύκα εναντίον των κριτικών κινηματογράφου, τους οποίους θεωρούν ως κύρια αιτία της κακοδαιμονίας του κινηματογράφου. Οι κριτικοί κατηγορούνται ότι προωθούν στρυφνές ταινίες, ακατανόητες στο κοινό, με αποτέλεσμα το κοινό να αποστρέφεται πλέον την ελληνική ταινία. Οι πέντε σκηνοθέτες ζητούν να ξεκαθαρίσει η σχέση δημιουργού-κριτικού (Σολδάτος, 2010β, σ.106).

Αντιθέτως, σύμφωνα με την Κομνηνού, οφείλουμε να εκτιμούμε τους κινηματογραφιστές, αλλά και τους κριτικούς που συμβάλλουν σε μία κινηματογραφοφιλία, σημαντική για το κίνημα στην ελληνική περίπτωση του ΝΕΚ<sup>213</sup> (Κομνηνού, 2014, σ.63-9). Άλλωστε, οι κριτικοί συζητώντας τις καθημερινές υποθέσεις του κόσμου της τέχνης αποτελούν μέρος του. Αναλύοντας τα τρέχοντα γεγονότα-παρουσιάσεις, τις αλλαγές στο στιλ, επηρεάζουν τη φήμη ομάδων ή προσώπων και τις τιμές της εργασίας (Becker, 2008, σ.111-2). Οι νέοι αυτοί κριτικοί-πυλωροί με άλλες θεωρητικές αναφορές, που δεν συνδέονται με τις κλασικές πολιτιστικές βιομηχανίες των στούντιο, διαμορφώνουν κι ένα νέο σινεφίλ κοινό που αναζητά πλέον αυτόν τον νέο κινηματογράφο τέχνης και αντίστοιχα ευρωπαϊκά ρεύματα (Κομνηνού, 2010, σ.73-4). Σύμφωνα με τον Αγγελόπουλο, η ελληνική κινηματογραφική κριτική είτε «*χάιδεψε*» είτε έπαιξε ένα ρόλο εξουσίας προς τις ελληνικές ταινίες, αλλά κυρίως ήταν «*πατερναλιστική*» (Αγγελόπουλος συνέντευξη) (Κεχαγιάς & Φόρσος, 1984, σ.12-3). Όταν, γύρω στο '65 – '66, οι εταιρείες παραγωγής, όπως ο Φίνος, κυριαρχούσαν και δεν είχαν οι ίδιοι πρόσβαση στην παραγωγή (Αγγελόπουλος): «*που έπρεπε να πατήσουμε; Οφείλω, λοιπόν, να πω ότι η ελληνική κριτική βοήθησε σημαντικά στην εμφάνιση των κάποιων καινούργιων φωνών*» (ό.π., σ.12). Αυτήν, όμως, τη μονομέρεια της κριτικής σε συγκεκριμένους δημιουργούς δεν την είδαν όλοι με καλό μάτι και αρκετοί κινηματογραφιστές στέκονται απέναντι και κριτικά (Συνέντευξη Πανουσόπουλος, 2018).

Ο Περράκης αναφέρεται στην αρνητική κριτική της *Λούφας και Παραλλαγής* (1984), παρά τη βράβευσή της (με έντονες αντιπαραθέσεις της κριτικής επιτροπής

<sup>213</sup> Η Κομνηνού υποστηρίζει πως την εποχή ΠΕΚ, κριτικοί όπως ο Παύλος Ζάννας ή η μητέρα της, η Αγγαία Μητροπούλου, έπαιζαν ρόλο στην ανάδειξη κάποιου νέου σκηνοθέτη, κάτι που σήμερα δεν συμβαίνει (Κομνηνού, 2014, σ.68-9).

στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης) (Συνέντευξη Περράκης, 2018) και σε ό,τι ο ίδιος θεώρησε «προσχηματισμένες απόψεις» στον Τύπο εναντίον μιας κωμωδίας «πλατειάς κατανάλωσης», που η κριτική επιτροπή του Φεστιβάλ τελικά αγνόησε (Περράκης συνέντευξη) (Κακουριώτης, 1985, σ.29). Επιπλέον, η κριτική θεωρήθηκε από κινηματογραφιστές ότι λειτούργησε και με πολιτικά κριτήρια στην υπεράσπιση δημιουργών (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018) ή με προσωπικά οφέλη (Νικολαΐδης συνέντευξη) (Κόκκινος, 2007, σ.231). Αυτού του είδους η διαπλοκή θεωρήθηκε από αρκετούς κινηματογραφιστές και δημοσιεύματα της εποχής ότι συνεχίστηκε τη δεκαετία του '80 σε όλα τα επίπεδα: κριτική, ΕΚΚ, Φεστιβάλ, σωματεία (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018· Βαλούκος, 2011, σ.47). Επικράτησαν σταδιακά συντεχνιακές και πελατειακές σχέσεις, μία δημοσιοϋπαλληλική γραφειοκρατία φορντικού τύπου, χωρίς διάλογο με την ευρωπαϊκή πραγματικότητα. Η χώρα βρέθηκε στο κέντρο μίας πολιτισμικής κρίσης στα τέλη της δεκαετίας του '80, ενώ ο κινηματογράφος βρέθηκε εγκλωβισμένος σε συνδικαλιστικές αποφάσεις και στις χρηματοδοτήσεις του ΕΚΚ, χάνοντας, όμως, οριστικά το κοινό (Ζορμπά, 2014, σ.339-50). Εν τέλει, και οι κριτικοί περνούν απέναντι στον αντιεμπορικό ΝΕΚ (Κοκοπής, 2012, σ.44· Κολοβός, 2002α, σ.201) και το συνεκτικό πλέγμα της κριτικής με τις ταινίες τέχνης αποτελεί παρελθόν (Ρέτζιος, 2001, σ.77-8). Αυτήν την περίοδο πολλά περιοδικά, σταδιακά, χάνονται από το προσκήνιο: *Σύγχρονος Κινηματογράφος* (1984), *Φιλμ* (1986), *Κινηματογραφικά Τετράδια* (1987), *Κάμερα* (1987), *Αναζητήσεις* (1989), *Τα Θεάματα* (1990), *Οθόνη* (1994) κ.ά. (Καλαντίδης, 2000, σ.99-106· Μοστράτος, 2003). Τα τελευταία χρόνια αυτού του είδους ο κριτικός λόγος έχει αποχωρήσει από τα έντυπα ευρείας κυκλοφορίας και ο πανεπιστημιακός χώρος ανέλαβε τον ρόλο της θεωρητικής κριτικής σκέψης (Σωτηροπούλου, 2001, σ.65-8).

Ανακεφαλαιώνοντας, από την αρχή της δραστηριοποίησης του κινηματογραφικού μέσου, η ελληνική πολιτεία, χωρίς καμία αναπτυξιακή πολιτική, αντιμετώπισε τον κινηματογράφο φορολογικά και λογοκριτικά, πλήττοντας μεγάλο μέρος της παραγωγής, τουλάχιστον όσον αφορά το περιεχόμενο, την αφηγηματική γλώσσα, τις θεματικές επιλογές. Η πολιτεία θα φέρει ολοκληρωμένο νομοσχέδιο για τον κινηματογράφο το 1961, στην αρχή της ακμής της μαζικής παραγωγής, και αργότερα το 1973 με στόχο την προστασία των μεγάλων εταιρειών παραγωγής και διανομής και με κριτήριο η κινηματογραφική παραγωγή να περάσει σε μία βιομηχανική φάση, συνδέοντάς την με την οικονομική ανάπτυξη, την εισαγωγή

ξένων κεφαλαίων, τον τουρισμό και τη διάδοση μίας κυρίαρχης ιδεολογίας. Ωστόσο, θα διατηρηθεί η υψηλή φορολογία και η λογοκρισία και με προστατευτικές διατάξεις με τις ξένες επιχειρήσεις και παραγωγές. Στη μεταπολίτευση και με έναν αέρα εκδημοκρατισμού στη χώρα, η πολιτεία θα αντιμετωπίσει τον κινηματογράφο ως τέχνη και όχι ως βιομηχανία εντάσσοντάς τον στο Υπουργείο Πολιτισμού, με μία διάθεση υποστήριξης και αναπτυξιακής πλέον οπτικής, το ΕΚΚ σημαντικό χορηγό στην παραγωγή, αλλά σε ταινίες που θεωρεί ότι προάγουν τον πολιτισμό. Ο συνδικαλισμός ισχυροποιείται και επηρεάζει τον χώρο μέσα από τις δυναμικές διεκδικήσεις των κλάδων τους και τη συμμετοχή τους στις επιτροπές του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και του ΕΚΚ, το οποίο και θα γίνει ο αποκλειστικός χορηγός της νέας τάσης των νέων κινηματογραφιστών, σε μία περίοδο που το ευρύ κοινό έχει εγκαταλείψει τις κινηματογραφικές αίθουσες και έχει στραφεί στην τηλεόραση και αργότερα στο βίντεο, ενώ ο εμπορικός κινηματογράφος τη δεκαετία του '80 συνεχίζει να βρίσκεται σε πτωτική πορεία.

Η λογοκρισία θα καταργηθεί το 1986 και η κριτική θα παίζει έναν ενθαρρυντικό ρόλο σταδιακά για τη νέα τάση του ΝΕΚ, που, όμως, θα προκαλέσει και τη δυσαρέσκεια από μέρους κινηματογραφιστών για τη μονομέρειά της. Το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης θα αποτελέσει αρχικά ένα αναπτυξιακό εγχείρημα ώθησης της ελληνικής κινηματογραφικής βιομηχανίας κι ένα χώρο δικτύωσης για τους νέους κινηματογραφιστές που σταδιακά θα επικρατήσουν, ενώ οι παλαιοί δρώντες του ΠΕΚ χάνουν την πρωτοκαθεδρία τους, παράλληλα με την εμπορική κρίση των αρχών της δεκαετίας του '70. Σταδιακά, οι αμφιλεγόμενες επιλογές βραβεύσεων θα προκαλέσουν στο χώρο του κινηματογραφικού κόσμου μία αμφιθυμία. Οι κινηματογραφικές λέσχες, όπως και η Ταινιοθήκη της Ελλάδος, θα αποτελέσουν χώρους που οι νέοι κινηματογραφιστές θα επιμορφωθούν, θα δικτυωθούν, ενώ η μαθητεία τους στο μέσο θα είναι ελλιπής στις ελάχιστες κινηματογραφικές σχολές που συντηρούνται και θα περνά μέσα από τις οργανωμένες καθετοποιημένες, φορντικού τύπου εταιρείες, όπως τη Φίνος Φιλμ. Αυτές τις δομές των εταιρειών που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην κινηματογραφική παραγωγή θα αναλύσουμε στο αμέσως επόμενο κεφάλαιο, που θα μας δώσουν απαντήσεις στη γενικότερη δομή της βιομηχανίας, όπως εξελίχθηκε την περίοδο 1942-1990.



## 5. Ιδιοκτησία

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα αναλυθεί το γενικότερο πλαίσιο της ιδιοκτησίας στην κινηματογραφική παραγωγή, όπως εξελίσσεται την περίοδο που εξετάζουμε (1942-1990), μέσα από τις δομές των εταιρειών παραγωγής που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη δημιουργικότητα και την καινοτομία ή, επίσης, τις ανεξάρτητες παραγωγές που αναπτύχθηκαν, τις χρηματοδοτικές πηγές της παραγωγής, το κόστος και τη συσσώρευση κεφαλαίου που, πιθανόν, σημειώθηκε, τις τεχνολογικές εξελίξεις, τους υλικούς πόρους, τα μέσα παραγωγής και τον ρόλο τους στο εξελισσόμενο κινηματογραφικό προϊόν και την οργανωτική δομή της βιομηχανίας και της αγοράς. Με αυτόν τον τρόπο, θα μας επιτραπεί να αναλύσουμε το μέγεθος και το είδος της παραγωγής των εμπλεκόμενων δρώντων εταιρειών ή ατομικών πρωτοβουλιών, τη συστηματική ή μη παραγωγική διαδικασία, στερεώνοντας ξεκάθαρα το πολύπλοκο δίκτυο της όλη την εξεταζόμενη περίοδο και θα μας δοθούν απαντήσεις και για τον τρόπο που οι δομές, χρηματοδοτικές πηγές και τεχνολογικές εξελίξεις επηρέασαν και την εξέλιξη του κινηματογραφικού προϊόντος.

### 5.1. Εταιρικές Δομές

#### 5.1.1. Κάθετη και οριζόντια ολοκλήρωση: 1942-1972.

**5.1.1.1. Το μεταπολεμικό κινηματογραφικό τοπίο.** Η δομή της βιομηχανίας αναφέρεται στον αριθμό και το μέγεθος των επιχειρήσεων που ανταγωνίζονται σε έναν συγκεκριμένο οργανωτικό τομέα παραγωγής. Η διάρθρωση άλλωστε της βιομηχανίας επιδρά στη δημιουργικότητα και την καινοτομία. Αυτό το ζήτημα έχει αποκτήσει ολοένα και μεγαλύτερη σημασία, καθώς οι δημιουργικές βιομηχανίες έχουν προσπαθήσει αρκετά, για να επωφεληθούν από τις τεχνολογικές αλλαγές και μέσω συγχωνεύσεων που επιδιώκουν, ώστε να μεγιστοποιήσουν τη «σύγκλιση» προς την κάθετη και οριζόντια ολοκλήρωση (Ryan, 2007, σ.225).

Συχνά, όμως, σε τομείς, όπως η παραγωγή ταινιών που περιλαμβάνουν εκτεταμένη υπεργολαβία, ο εσωτερικός πυρήνας των παραγωγών τείνει να είναι ένας μικρός κόσμος στενά συνδεδεμένων ατόμων, ενώ η περιφέρεια είναι πιο ανοιχτή, επιτρέποντας άτομα με ειδικές δεξιότητες, πόρους και κεφάλαιο να συμμετέχουν. Αυτό που παρατηρείται διαχρονικά, και στον ελληνικό χώρο, είναι μια διαλεκτική μεταξύ μικρών και μεγάλων οργανισμών στις δημιουργικές βιομηχανίες. Οι μεγάλες επιχειρήσεις που στοχεύουν σε ένα μαζικό κοινό μπορούν να συνυπάρχουν με μικρές

εξειδικευμένες επιχειρήσεις, που βασίζονται σε ένα ειδικό ακροατήριο (Peterson & Anand, 2004, σ.322-3).

Όλες αυτές οι μορφές και εταιρικές δομές αξίζει να χαρτογραφηθούν επειδή θα μας επιτρέψουν να δούμε πως επιδρούν στη δημιουργικότητα και την καινοτομία και στην περίπτωση του ελληνικού κινηματογράφου, ο οποίος μεταπολεμικά θα περάσει από διάφορες εκφάνσεις. Έως τη μεταπολίτευση (περίοδος ΠΕΚ), κυριαρχεί το στούντιο ως το σύστημα παραγωγής κινηματογραφικών ταινιών στην Ελλάδα, με εξαιρετικά μεγάλη ποσότητα παραγωγής ταινιών<sup>214</sup>. Είναι η φερώνυμη «*χρυσή εποχή*» του ελληνικού κινηματογράφου, που το ουσιαστικά (κυρίως) φορντικό σύστημα παραγωγής των στούντιο παράγει ταινίες που η βιβλιογραφία και η κριτική χαρακτήρισε «*μη-πολιτικές*», «*φυγής*» και θεωρήθηκε ότι στερούνται οποιουδήποτε καλλιτεχνικού οράματος. Σύμφωνα με πολλούς κριτικούς του σινεμά, παρά τα εξαιρετικά δείγματα κωμωδίας της εποχής, η παραγωγή με το τυποποιημένο σύστημα των στούντιο, θα δημιουργήσει κωμωδίες στερεοτυπικές, μέτριες. Οι ταινίες, έχει υποστηριχθεί, τείνουν προς τη «*θεατρικότητα*», είναι «*σκηνικές*», θεατρογενείς, βασίζονται σε μικρά ή μεσαία πλάνα, μικρής φαντασίας στα κάδρα ή στην κάμερα, στερούμενα φαντασίας και στο μοντάζ<sup>215</sup> (Katsan, 2013, σ.117-8).

Από οικονομικής άποψης, η εγχώρια κινηματογραφική παραγωγή αυτήν την περίοδο έχει κύριο στόχο το κέρδος μέσω της μαζικής κατανάλωσης των ψυχαγωγικών προϊόντων-ταινιών. Είναι ένα πλέγμα δραστηριοτήτων, όπου συνυπάρχουν οι καλλιτεχνικές και οι βιομηχανικές παράμετροι (Κυμιωνής, 2002, σ.240). Το κράτος, όμως, διατηρεί όλη αυτήν την περίοδο μία καθοριστική παρουσία σ' έναν οικονομικό εκσυγχρονισμό, που φέρει τις συνθήκες εκείνες που χαρακτηρίζουν το φαινόμενο του «*περιφερειακού φορντισμού*», όπως είδαμε και στο δεύτερο κεφάλαιο, οικονομίες, δηλαδή, που δεν κατορθώνουν να εισαχθούν σ' έναν κεϋνσιανό κύκλο (Κομνηνού, 2001, σ.53-8).

Ωστόσο, η χώρα καταφέρνει μία αλματώδη, μεταπολεμικά, οικονομική ανάπτυξη μετά τις θεμελιώδεις (υλικά και σε ανθρώπινο δυναμικό) καταστροφές της

<sup>214</sup> Από το τέλος της Κατοχής έως το τέλος της δικτατορίας το 1974 παρήχθησαν πάνω από 1.500 ταινίες μεγάλου μήκους (Hadjikyriάκου, 2013, σ.95).

<sup>215</sup> Αυτή η άποψη, γενικότερα, είχε παγιωθεί μέχρι πρόσφατα στην ελληνική βιβλιογραφία, ενώ παραμένει μερική η στιλιστική αποτίμηση των ταινιών αυτής της περιόδου. Η Θανούλη αναλύοντας ταινίες του Δημόπουλου διαφοροποιεί τη θέση της από αυτήν την οπτική (βλ. Thanouli, 2012, σ.223-38), όπως και η Πούπου για το φιλμ νουάρ της περιόδου (Ρουρου, 2018, σ.167-87). Διαφορετική, επίσης, άποψη φαίνεται να έχει και η Δελβερούδη αναλύοντας τις κωμωδίες της περιόδου ΠΕΚ (Δελβερούδη, 2004, σ.19), ενώ η ακαδημαϊκή συζήτηση αναλύει πλέον συστηματικά τις ταινίες αυτής της περιόδου χωρίς απορριπτική διάθεση (Παραδείση & Νικολαΐδου, 2017· Παπαδημητρίου, 2009).

Κατοχής και του Εμφυλίου, που θα επηρεάσει πολυδιάστατα την ελληνική κοινωνία και θα τη μεταμορφώσει. Η παραδοσιακής μορφής κοινωνία εκσυγχρονίζεται. Αυτός ο κοινωνικός εκσυγχρονισμός των δεκαετιών του '50 και του '60 αποτελείται από όλες τις οικονομικές, καταναλωτικές, δημογραφικές, εκπαιδευτικές, ηθικές, οικογενειακές και ψυχαγωγικές αλλαγές που συντελούνται αυτές τις δεκαετίες. Οι κοινωνικές δομές που έμοιαζαν σταθερές θα μεταμορφωθούν (Hadjikyriacou, 2013, σ.24-5· Ζορμπά, 2014).

Έτσι, η ελληνική κοινωνία, αν και πετυχαίνει τώρα θετικούς ρυθμούς αύξησης του ΑΕΠ, δεν δημιουργεί κατάλληλες συνθήκες για τη μετάβαση σ' έναν τύπο κεντρικού φορντισμού κι αυτό συμπεραίνεται, πρώτον, από το γεγονός πως η πλειονότητα του αγροτικού πληθυσμού οδηγείται στην μαζική μετανάστευση και όχι στην μεταποίηση (το 60% των μεταναστών τη δεκαετία 1950-60 είναι αγρότες), και δεύτερον, υπάρχει αρκετά μεγάλος αριθμός μικροεπιχειρήσεων οικογενειακού χαρακτήρα και ολιγοπώλια μικρών βιοτεχνιών. Σ' αυτό το πλαίσιο, το κράτος, πέραν του ενισχυμένου ρόλου του στην οικονομία ως συντονιστής, καλλιεργεί καταπιεστικούς μηχανισμούς και πελατειακές σχέσεις που λειτούργησαν αποφασιστικά ως τρόπος μηχανισμού «πολιτικής ενσωμάτωσης των λαϊκών μαζών» (Κομνηνού, 2001, σ.58,106-7). Παράλληλα, η ραγδαία εσωτερική μετανάστευση των δεκαετιών '50 και '60 και η συρροή αγροτικού πληθυσμού στις πόλεις δημιούργησε ένα καινούργιο κοινό, που είχε μάθει να διασκεδάζει με Καραγκιόζη, αλλά και με θεατρικές ομάδες που κινούνται από επαρχία σε επαρχία, τα περίφημα «μπουλούκια». Πλέον, η νέα εργατική τάξη των αστικών κέντρων συρρέει μαζικά στους κινηματογράφους, ειδικά τα Σαββατοκύριακα, με ενθουσιασμό. Αυτή είναι και η πρώτη γι' αυτούς απόλαυση μίας αστικής ψυχαγωγικής εμπειρίας (Karalis, 2012, σ.44-5). Το σινεμά απλώνεται σε όλη τη χώρα (Sifaki, 2003α, σ.6).

Πιο συγκεκριμένα, όμως, τα πρώτα βήματα του ελληνικού κινηματογράφου προς τη μαζική παραγωγή χαρακτηρίζονται από ιδιωτικές προσπάθειες, που σκοπό έχουν την οργάνωση της κινηματογραφικής παραγωγής, έστω αυτοσχέδια. Η εμπορική επιτυχία της *Φωνής της Καρδιάς* (Ιωαννόπουλος) το 1942 του Φίνου θα δώσει μία ώθηση σε αρκετούς ανθρώπους με κάποιο κεφάλαιο, ώστε να προσπαθήσουν να οργανώσουν παραγωγές, αλλά σε ένα κλίμα πρωτόγονο (Γρηγορίου, 1988, σ.24-33). Ο Φίνος, ο Μαυρίκιος Νόβακ, της Νόβακ Φιλμ, και ο Γιώργος Κρυάδης, ο οποίος είχε εργαστεί στα κινηματογραφικά στούντιο της

Ρωσίας<sup>216</sup>, προσπαθούν από την περίοδο της Κατοχής, μελετώντας σχετικά τεχνικά βιβλία, να συναρμολογήσουν μηχανήματα δικής τους κατασκευής, για να δημιουργήσουν ομιλούντα κινηματογράφο στην Ελλάδα. Έως τότε λοιπόν, το μεγάλο πρόβλημα ήταν ο συγχρονισμός, δηλαδή η φωνοληψία δεν ήταν σύγχρονη με τη λήψη της εικόνας (Λαζαρίδης, 1999, σ.191-2· Μητροπούλου, 1980, σ.104· Λαζαρίδης, 2003, σ.35). Αυτό το πρόβλημα θα το λύσει ο Φίνος με την ταινία *Οι Γερμανοί Ξανάρχονται* (1948, Σακελλάριος), όπου και αρχίζει και η εποχή της τεχνολογικής «εξέλιξης» για τον ελληνικό κινηματογράφο (Μητροπούλου, 1980, σ.100).

Τρεις είναι οι βασικές εταιρείες που δρουν αποφασιστικά και αποτελούν τον πυρήνα της κινηματογραφικής παραγωγής κατοχικά και τα πρώτα μετακατοχικά χρόνια: Φίνος Φιλμ, Ανζερβός και Νόβακ Φιλμς (Γρηγορίου, 1996, σ.74· Μητροπούλου, 1980, σ.85), οι οποίες είχαν αυτάρκεια παραγωγής και μπορούσαν να υλοποιήσουν μία ταινία από το πρώτο της στάδιο ως την κόπια προβολής της (Γρηγορίου, 1988, σ.26). Η Νόβακ Φιλμς ιδρύεται από τον Μαυρίκιο Νόβακ το 1921 και ασχολείται αρχικά με την παραγωγή ταινιών μικρού μήκους και «ζουρνάλ» (επίκαιρα). Μετά το 1944 ασχολείται με την παραγωγή ταινιών μεγάλου μήκους, όπου πολλοί νέοι σκηνοθέτες θα κάνουν τα πρώτα τους βήματα, όπως ο Τζαβέλλας, η Μαρία Πλυτά κ.ά. (Μητροπούλου, 1980, σ.85,96). Η εταιρεία, μέχρι το 1960, θα γυρίσει συνολικά 16 ταινίες (Κολοβός, 2000, σ.340-2) και θα έχει μία οικογενειακή δομή, όπως και αρκετές της εποχής, με τον πατέρα (Μαυρίκιο), τη σύζυγό του και τους δύο γιους (Ιάσων και Τώνης) σε διάφορους ρόλους<sup>217</sup>. Η εταιρεία θα λειτουργεί με αυτές τις δομές έως το 1962, με τελευταία τους παραγωγή ένα μελόδραμα του Γρηγορίου (*Όταν ζυπνά το παρελθόν*) (Γρηγορίου, 1988, σ.26· Γρηγορίου, 1996, σ.74-9).

Το 1946-7 χτίζονται και τα πρώτα ολοκληρωμένα στούντιο. Κι έτσι το 1946 η παραγωγή φτάνει τις 10 ταινίες αντί των τεσσάρων που παρήχθησαν, πριν αρχίσουν να χτίζονται στούντιο (Μητροπούλου, 1980, σ.99). Εκτός από το Φίνο, τη Νόβακ και

<sup>216</sup> Το 1939 ήρθε ως πολιτικός πρόσφυγας στην Ελλάδα και δούλεψε αρχικά στη Φίνος Φιλμ. Τη δεκαετία του '60 έφτιαξε δικό του στούντιο (στούντιο *Φάρος*) στο Μαρούσι (Λαζαρίδης, 2003, σ.35· Γρηγορίου, 1996, σ.57).

<sup>217</sup> Για παράδειγμα, στην ταινία *Αδούλωτοι σκλάβοι* (1944, Παπαμιχάλης) (όπου εμφανίζεται για πρώτη φορά και η Λαμπέτη), παραγωγή της Νοβακ Φιλμς, εμφανίζεται ως διευθυντής φωτογραφίας ο Ιάσων Νόβακ, φωτογράφος πλατό ο Τώνης Νόβακ, ηχολήπτης και διευθυντής παραγωγής ο (πατέρας) Μαυρίκιος Νόβακ (Ιστοσελίδα Ταινιοθήκης, Φιλμογραφία, *Αδούλωτοι Σκλάβοι*, <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/3/2638>, [20.04.2019]), που, επίσης, πολλές φορές σκηνοθετούσε (Γρηγορίου, 1988, σ.26).

την Ανζερβός, προστίθεται και η Άττικα, συνεργασίας Χρήστου Σπέντζου και Οδυσσέα Μεραβίδη<sup>218</sup>, εταιρείες που δείχνουν πως θα στηθεί η κινηματογραφική παραγωγή (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005α, σ.52· Δελβερούδη, 2004, σ.35). Παράλληλα, όμως, με αυτούς τους οργανωμένους παραγωγούς υπάρχουν και μεμονωμένα εργαστήρια επεξεργασίας ή φωνοληψίας (Μέγα Φιλμ, Παπαδούκας, Τζανετής), καθώς και οι ανεξάρτητοι παραγωγοί χωρίς ιδιότητα στούντιο, όπως η Ολύμπια Φιλμ του Παναγιώτη Δαδήρα<sup>219</sup> (Γρηγορίου, 1988, σ.27), ο λαδέμπορος Ηλίας Περγαντής, ένας ακόμα παραγωγός που έδωσε την ευκαιρία σε αρκετούς για το κινηματογραφικό τους ξεκίνημα, όπως στον Βασίλη Γεωργιάδη, τον Ερρίκο Θαλασσινό, τον Αντρέα Λαμπρινό κ.ά. (Λαζαρίδης, 1999, σ.201). Αρχικά, συμπαραγωγός με την Ολύμπια Φιλμ του Δαδήρα (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005α, σ.558)<sup>220</sup>, ενώ επιδίδεται στην εισαγωγή και εκμετάλλευση ταινιών έως το 1972 που μεταβάλλει την επιχείρησή του σε γενικού εμπορίου λόγω της κρίσης στον ελληνικό κινηματογράφο (Μητροπούλου, 1980, σ.94-5). Επίσης, υπάρχει η Μερ Φιλμ του Πρόδρομου Μεραβίδη και ο Τώνης Παπαδαντωνάκης<sup>221</sup> (Γρηγορίου, 1988, σ.27). Αρχικά, όμως, Φίνος και Ζερβός οργανώνουν στούντιο, για να υλοποιήσουν τις παραγωγές τους με μηχανήματα και εξοπλισμό που εξασφαλίζουν σταθερότητα παραγωγών και συνέχεια. Αυτή η επιχειρηματική τους λογική για ιδιότητα στούντιο και εξοπλισμό τους προσδίδει διορατικότητα και είναι το στοιχείο που τους δίνει μακροβιότητα (Δελβερούδη, 2004, σ.35).

Από την παραγωγή της *Φωνής της Καρδιάς* (Ιωαννόπουλος) του 1942 μέχρι το φθινόπωρο του 1944, γυρίζονται (ή αναγγέλλεται ότι βρίσκονται στο στάδιο παραγωγής) εννέα (9) ταινίες, από τις οποίες οι τρεις ολοκληρώνονται μετά τον πόλεμο (Stassinopoulou, 2012, σ.134-5). Από το 1945 μέχρι το 1950, θα γυριστούν 40 ταινίες μυθοπλασίας από 13 εταιρείες. Από την άποψη των ειδών, κυριαρχούν ήδη

<sup>218</sup> Μετά το 1948 ο Σπέντζος θα είναι μόνος του ιδρύοντας την Σπέντζος Φιλμ (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005α, σ.68).

<sup>219</sup> Ο Παναγιώτης Δαδήρας ιδρύει την Ολύμπια Φιλμ το 1931 και ο γιος του, Ντίμης, είναι από τους πλέον εμπορικότερους σκηνοθέτες της περιόδου ΠΕΚ (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005α, σ.166).

<sup>220</sup> Ο Περγαντής (1912-1985) για 40 και πλέον χρόνια θα είναι κινηματογραφικός παραγωγός και συμπαραγωγός 36 ταινιών, μερικές από τις οποίες με επιτυχία: *Οι Απόχηδες των Αθηνών* (1951), *Το Κορίτσι με τα παραμύθια* (1956), *Βαβυλωνία* (1970) κ.ά. (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005α, σ.558).

<sup>221</sup> Ο Παπαδαντωνάκης θεωρείται στον κινηματογραφικό κόσμο γραφικός και με κινηματογραφικές διαδικασίες πρόχειρες: γύριζε ταινία σε τρεις μέρες με πολλαπλούς ρόλους για τον εαυτό του (παραγωγός, σεναριογράφος, σκηνοθέτης, οπερατέρ) και κατάφερε να προβάλλει την ίδια ταινία δύο και τρεις φορές αλλάζοντας τον τίτλο και προσθέτοντας ή αφαιρώντας διάφορες σκηνές (Γρηγορίου, 1988, σ.27).

τα μελοδράματα και οι κωμωδίες<sup>222</sup>. Στη δεκαετία του 1950, η παραγωγή από 13 ταινίες το χρόνο φτάνει το 1960 τις 52 και οι εταιρείες παραγωγής αυξάνονται ραγδαία λόγω της αίσθησης ότι ο κινηματογράφος είναι μια εύκολη ευκαιρία πλουτισμού και επένδυσης. Δημιουργούνται 100 εταιρείες παραγωγής αυτήν την περίοδο, από τις οποίες οι 60 παράγουν μία μόνο ταινία και μόνο τέσσερις ξεπερνούν τις 10 ταινίες (Φίνος Φιλμ, Τζαλ, Νόβακ και Ανζερβός), δημιουργώντας έτσι ένα ολιγοπώλιο, ήδη από τη δεκαετία του '50. Οι παραγωγοί συνεργάζονται με τους αιθουσάρχες, για να εξασφαλίσουν την προβολή των προϊόντων τους και η κινηματογραφία ελέγχεται από τους παραγωγούς (Δερμεντζόπουλος, 2010, σ.143-4· Κυμιωνής, 2002, σ.241-4) και τους διανομείς που δυσκολεύουν πολύ την έξοδο των ελληνικών ταινιών στις αίθουσες ζητώντας ένα «μίνιμουμ γκαραντί» ως εγγύηση<sup>223</sup> (Γρηγορίου, 1988, σ.28· Λαζαρίδης, 2003, σ.78· Γρηγορίου, 1996, σ.31· Λαζαρίδης, 1999, σ.45-6).

Στη δεκαετία του '60, αυξήθηκαν κατακόρυφα οι εταιρείες παραγωγής: 243 εταιρείες τη δεκαετία 1965-75, αλλά, στο πλαίσιο ενός ολιγοπωλίου, λίγες με συνεχή παρουσία<sup>224</sup>. Η παραγωγή φτάνει στο απόγειό της την περίοδο 1966-7 (117 ταινίες) και πέφτει κάτω από τις 60 μετά το 1972-3. Ο αριθμός θεατών την ίδια περίοδο είναι, επίσης, υψηλός, που συνοδεύεται με δημογραφικές αλλαγές, μετανάστευση στις πόλεις και την αύξηση του βιοτικού επιπέδου και καταναλωτισμού (Παπαδημητρίου, 2009, σ.41· Papadimitriou, 2012, σ.92). Η θέαση έφτασε τα 137 εκ. εισιτήρια δύο χρονιές, 1967 και 1968 (π.Τα Θεάματα, τχ.323-24, 31.12.1972, σ.56), που αντιστοιχούν σε περίπου 15 εισιτήρια ανά κάτοικο το έτος. Αυτό τοποθετεί την Ελλάδα εκείνης της περιόδου στις πιο σινεφίλ χώρες στον κόσμο (Sifaki, 2003α, σ.6· Kokonis, 2012, σ.41). Τη δεκαετία του '70, όμως, τα πράγματα αλλάζουν. Η παραγωγή και η θέαση φθίνει ραγδαία. Οι 91 παραγωγές το 1971, γίνονται 15 το 1979 (π.Τα Θεάματα, τχ.488, 31.12.1980, σ.61-4) και τα 137 εκ. εισιτήρια του 1968, γίνονται 34 εκ. το 1979 με συνεχή φθίνουσα πορεία (Στατιστική Επετηρίδα Ελλάδος,

<sup>222</sup> Οι πιο γενικές κατηγορίες ειδών μεταπολεμικά είναι η κωμωδία και το μελόδραμα, με εξαιρέσεις μικρότερες κατηγορίες ειδών (Δερμεντζόπουλος, 2014, σ.13), όπως το μιούζικαλ, η φουστανέλα και οι αστυνομικές ιστορίες. Οι περισσότερες, όμως, ταινίες ανήκουν σε ένα μικτό είδος των γενικότερων κατηγοριών κωμωδία/μελόδραμα. Γι' αυτό και στην ελληνική περίπτωση είναι δύσκολο να μιλήσουμε βάσει των γενικών θεωριών των ειδών (Stassinopoulou, 2012, σ.136· Καρτάλου-Aduku, 2017, σ.155-83).

<sup>223</sup> Το «μίνιμουμ γκαραντί» ήταν μια μέθοδος συμφωνίας μεταξύ παραγωγών και αιθουσάρχων για την προβολή ελληνικών ταινιών (Λαζαρίδης, 1999, σ.45-6) (βλ. περισσότερα κεφ.8).

<sup>224</sup> Μόνο τρεις εταιρείες κατέχουν τον κύριο όγκο της παραγωγής τη δεκαετία 1965-75: η Φίνος Φιλμ, η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος και η Τζέιμς Πάρις. Οι περισσότερες εταιρείες (139) κάνουν μόνο μία ταινία και μετά χάνονται (Σωτηροπούλου, 1989, σ.83-4).

1983, σ.388), ενώ, επίσης, οι αίθουσες κλείνουν: από τις 349 χειμερινές αίθουσες Αθηνών-Πειραιά και Περιχώρων της περιόδου 1969-70 θα απομείνουν 200 την περίοδο 1979-80 (π.Τα Θεάματα, τχ.488, 31.12.1980, σ.53). Το κοινό στρέφεται στην ιδιωτική διασκέδαση της τηλεόρασης (Sifaki, 2003α, σ.6). Το σύστημα των στούντιο καταρρέει (Κολοβός, 2002α, σ.159-60).

**5.1.1.2. Οι κύριες πτυχές των εταιρειών της περιόδου ΠΕΚ.** Ο Φίνος ήταν κυρίως ο παραγωγός που κατάλαβε πως η υποδομή και η επένδυση έχει σημασία και οργάνωσε την εταιρεία του σύμφωνα με το χολιγουντιανό φορντικό μοντέλο των στούντιο. Μαζί με τον Φίνο ακολουθούν κι άλλοι παραγωγοί, αλλά οι πιο σημαντικοί, στο ίδιο πλαίσιο οργάνωσης των στούντιο, είναι οι: Ανζερβός (ιδρ.1947), Σπέντζος (ιδρ.1947), Καρατζόπουλος (ιδρ.1957), Αφοί Ρουσσόπουλοι-Λαζαρίδης-Σαρρής-Ψαράς (ιδρ.1959), Στράντζαλης<sup>225</sup> (ιδρ.1959), Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης (ιδρ.1959) (Παπαδημητρίου, 2009, σ.40) και, αργότερα, οι Τζέμης Πάρις (ιδρ.1962), Κλακ Φιλμ (ιδρ.1963) και Καραγιάννης-Καρατζόπουλος (ιδρ.1966) (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005α, σ.424,517· Καρτάλου, 2005, σ.191). Αυτές οι εταιρείες επικράτησαν στον χώρο έως τις αρχές του '70. Σε αυτές τις εταιρείες ο παραγωγός είχε τον πλήρη έλεγχο όλων των σταδίων της παραγωγής και επέβαλλε όποιες αλλαγές έκρινε σκόπιμο (Παπαδημητρίου, 2009, σ.40). Υπάρχουν κάποια γενικά χαρακτηριστικά που διατρέχουν τις εταιρικές δομές των περισσότερων σημαντικότερων εταιρειών της εποχής, όπως είναι ο προσωποπαγής τους παρεμβατικός χαρακτήρας του (ιδιοκτήτη) παραγωγού κατά τα αμερικανικά πρότυπα (Φίνος, Κονιτσιώτης, Τζέμης Πάρις, Σπέντζος, Τεγόπουλος κ.ά.)<sup>226</sup> (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017, Καρατζόπουλος, Μ. Κονιτσιώτη, 2018). Αρκετές από αυτές τις εταιρείες, και ειδικότερα οι μικρότερες, δεν διαθέτουν στούντιο, μόνιμο προσωπικό, πλήρη εξοπλισμό (Δελβερούδη, 2004, σ.50-1), κι έχοντας μία υποτυπώδη φορντική δομή, συνδυάζουν την ευελιξία στις δομές και τη λειτουργία τους, όπως θα δούμε αναλυτικότερα παρακάτω.

<sup>225</sup> Ο Στράντζαλης ξεκίνησε ως ηθοποιός στον θίασο του Κώστα Μουσούρη και πέρασε στον κινηματογράφο, αρχικά ως μακιγιέρ, μετά ως φροντιστής και στη συνέχεια ως σκηνοθέτης και παραγωγός τριάντα ταινιών. Γύρισε αρκετές κωμωδίες ως παραγωγός με πρωταγωνιστή τον Βέγγο (*Τύφλα να' χει ο Μάρλον Μπράντο, Σχολή για Σωφερίνες* κ.ά.) (Λαζαρίδης, 2003, σ.65), αλλά θα ειδικευτεί στο είδος του μελοδράματος τη δεκαετία του '60 (*Θυσιάστηκα για το παιδί μου*, 1960 κ.ά.) (Κασσαβέτη, 2017α, σ.55).

<sup>226</sup> Όπως και ο Φίνος, αλλά και οι περισσότεροι παραγωγοί της εποχής ΠΕΚ, συγκρινόμενος με τους Αμερικανούς παραγωγούς των μεγάλων στούντιο, συγκεντρώνει δύο ρόλους, του παραγωγού και του ιδιοκτήτη. Στην ακμή τους τα στούντιο είχαν διαχωρίσει αυτούς τους δύο ρόλους. Ο παραγωγός είτε ήταν μέλος του προσωπικού των στούντιο, ένας υπάλληλος, είτε ήταν ανεξάρτητος, που συνεργαζόταν με παραγωγές των στούντιο (Καρτάλου, 2005, σ.174).

Στο πλαίσιο αυτό, η Φίνος Φιλμ υπήρξε η σημαντικότερη ελληνική εταιρεία παραγωγής κινηματογραφικών ταινιών (Κυμιωνής, 2002, σ.240), πολύ αρτιότερα οργανωμένη από τις άλλες ελληνικές εταιρείες παραγωγής της εποχής (Καρτάλου, 2005, σ.172· Συνέντευξη Αρβανίτης, Ευστρατιάδης, Καρατζόπουλος, 2018). Ο Φιλοποίμην Φίνος, ο ιδρυτής της, είναι ο πιο σημαντικός παραγωγός του μεταπολεμικού κινηματογράφου (Stassinopoulou, 2002, σ.113) και έβαλε τη βάση της ελληνικής παραγωγής. Ήταν εκείνος στον οποίο όλοι προσέτρεχαν, για να λύσουν κάθε τους τεχνικό πρόβλημα (Μητροπούλου, 1980, σ.88-9· Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018) και σε εκείνον που όλοι ήθελαν να δουλέψουν και να διδαχθούν την κινηματογραφική τεχνική<sup>227</sup> (Συνέντευξη Αρβανίτης, Καρατζόπουλος, Ευστρατιάδης, 2018). Οι επιλογές του, γενικότερα, είναι άκρως επιτυχημένες και καθορίζουν τον ελληνικό κινηματογράφο (Δελβερούδη, 2002α, σ.58).

Ο Φίνος δημιουργεί ένα σύστημα προσωποπαγές, κάθετης δομής, όμοιο με των στούντιο του κλασικού Χόλιγουντ (Καρτάλου, 2005, σ.172) και αντίστοιχα αναπτύσσει ένα αναγνωρίσιμο στυλ (studio style) (Αθανασάτου, 2002, σ.96). Για παράδειγμα, οι 37 κωμωδίες (συμπεριλαμβανομένων των μιούζικαλ) που γύρισε ο Δαλιανίδης (1961-74), καθορίζουν τη φυσιογνωμία της Φίνος Φιλμ ως προς το είδος της κωμωδίας (Δελβερούδη, 2004, σ.42). Αλλά, και στα οικογενειακά μελοδράματα διακρίνεται ένα studio style στη Φίνος Φιλμ, με την τεχνική τους αρτιότητα και τον ρεαλιστικό τρόπο αναπαράστασης (Κολοβός, 2001, σ.336). Η εταιρεία πρωτοπορεί σε τεχνικές καινοτομίες αλλά και καινοτομίες ειδών και αφήγησης, και όλοι οι υπόλοιποι παραγωγοί τον ακολουθούν (Δελβερούδη, 2002α, σ.53-4· Καρτάλου, 2005, σ.172). Στην ουσία, η Φίνος Φιλμ καθορίζει τα είδη: την κωμωδία με τον Σακελλάριο (Δελβερούδη, 2002α, σ.54), το μελόδραμα με τον *Μεθύστακα* (1950) του Τζαβέλλα (Ηλιάδης, 1961, σ.71), το μιούζικαλ με τον Δαλιανίδα (Παπαδημητρίου, 2002, σ.101-2), όπως και τα κοινωνικά νεανικά δράματα με τον *Κατήφορο* (1961) (Τριανταφυλλίδης, 2000, σ.101), τις ταινίες «φουστανέλας» με την *Γκόλφω* (1955) του Λάσκου (Ηλιάδης, 1961, σ.104). Όπως και ο Ford που εγκαινιάζει το φαινόμενο

<sup>227</sup> (Καρατζόπουλος): «ήτανε, μεγάλος τεχνικός [ο Φίνος] (...) όλους αυτός μας έμαθε, και μένα, που εγώ δεν πήγα τελικά, από εκείνον μάθαμε τελείως». Ο Αντώνης Καρατζόπουλος ως εκκολαπτόμενος οπερατέρ στις αρχές της δεκαετίας του '50 έχει όραμα να δουλέψει στη Φίνος Φιλμ. Μετά από μια επιτυχημένη ταινία που έκανε ως διευθυντής φωτογραφίας (*Τσαρούχι, πιστόλι, παπιγιόν*, 1957, Ιατρού), ο Φίνος τον κάλεσε στην εταιρεία του, αλλά ο Καρατζόπουλος δεν πίστευε ότι θα μπορούσε να ανταποκριθεί καλλιτεχνικά στη διεύθυνση φωτογραφίας ούτε ότι θα μπορούσε να σταθεί στο ανταγωνιστικό και απαιτητικό περιβάλλον του Φίνου. Έτσι, δεν πήγε στο προγραμματισμένο ραντεβού. Μερικά χρόνια αργότερα, τελικά, θα βρεθούν ανταγωνιστές παραγωγοί (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018).



του φορντισμού με ένα προσωποπαγές σύστημα διοίκησης (Thompson, 1998), έτσι και ο Φίνος ελέγχει όλη τη διαδικασία παραγωγής: επιλέγει το σενάριο, τους σκηνοθέτες, τους ηθοποιούς, τη μουσική, βλέπει τα πεπραγμένα καθημερινά και βρίσκει λύσεις για τα σενάρια που τα αντλεί, κυρίως, από το θέατρο (Δελβερούδη, 2002α, σ.53-4· Καρτάλου, 2005, σ.172) ακολουθώντας τα σίγουρα βήματα ανεπτυγμένων κινηματογραφιών και εξασφαλίζοντας έτσι καλά σενάρια μειώνοντας το ρίσκο επένδυσης<sup>228</sup> (Δελβερούδη, 2002α, σ.49-51). Επιπλέον, όπως και στην «πατριαρχική» φορντική δομή των στούντιο (Storper, 1994, σ.203· Lukinbeal, 2002, σ.253-4), στη Φίνος Φιλμ διατηρείται οικογενειακό κλίμα (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.317,324) και περιορισμένη εσωτερική αγορά εργασίας, με σταθερές πολυετείς συνεργασίες και μαθητεία για νεοεισερχόμενους (Ζέρβας, 2003, σ.184-5· Δελβερούδη, 2004, σ.50-1· Συνέντευξη Βούλγαρης, Καβουκίδης, Αρβανίτης, 2018). Καλλιεργούνται έτσι σταθερά και σχετικά κλειστά δίκτυα εργασίας, αναπαραγωγή της παράδοσης αντί για ενθάρρυνση της καινοτομίας, ένας κόσμος που λειτουργεί κάτω από συμβατικούς τρόπους παραγωγής (Becker, 2008, σ.28-33,296-310).

Το στοιχείο που διαφοροποιεί τη Φίνος Φιλμ από τις άλλες εταιρείες είναι αυτό το πλήρως εφαρμοσμένο φορντικό σύστημα παραγωγής της. Υπήρχε δηλαδή η καθετοποίηση της εταιρείας, με καταμερισμό εργασίας, το μόνιμο εξειδικευμένο προσωπικό σε όλες τις ειδικότητες, με μηνιαίο μισθό (Τριανταφυλλίδης, 2000, σ.36· Συνέντευξη Καβουκίδης, Αρβανίτης, Πανουσόπουλος, 2018), όπως προκύπτει και από τα αρχεία της εταιρείας και το μισθολόγιό της (Ξένος, 2015, τεκμήριο 31, σ.155-6), ιεραρχικά στελεχωμένο, ώστε, έτσι, οι βοηθοί και μαθητευόμενοι δίπλα στους ειδικούς μάθαιναν τη δουλειά και η παράδοση συνεχιζόταν (Τριανταφυλλίδης, 2000, σ.36· Συνέντευξη Καβουκίδης, Βούλγαρης, 2018). Διέθετε επιπλέον γραφείο εκμετάλλευσης των ταινιών της αλλά και άλλων ταινιών μη παραγωγών της (Ξένος, 2015, τεκμ. 34,54, σ.162,184), ενώ υπήρχε υπεύθυνος γραφείου τύπου και διαφημιστική προώθηση (Τριανταφυλλίδης, 2000, σ.36). Επίσης, διέθετε

<sup>228</sup> Το θέατρο είναι αρχικά μέθοδος αναζήτησης σεναρίων για το Χόλιγουντ των στούντιο (Staiger, 1985, σ.146· Thompson, 1985, σ.165) και γίνεται κύρια πηγή των σεναρίων στην περίοδο ΠΕΚ (Κυριακός, 2002· Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018), ενώ υπάρχουν εταιρείες που χρησιμοποιούν ολόκληρους θιάσους, όπως η Μήλλας Φιλμ τη δεκαετία του '50, που κλείνει συμφωνίες με τους αθηναϊκούς θιάσους που κατεβαίνουν για περιοδεία στον ελληνισμό της Αιγύπτου, για να γυρίσει ταινίες σε σύγχρονα στούντιο στην Αίγυπτο (π.χ. τις ταινίες του Σακελλάριου *Ένα βότσαλο στη λίμνη* (1952), *Σάντα Τσικίτα* (1953), *Λεσποινίς ετών 39* (1954) κ.ά.) (Λαζαρίδης, 1999, σ.353· Σακελλάριος, 1986, σ.463). Οι γενικότερες συμφωνίες με θιάσους γίνονται μία συνήθης πρακτική και για άλλες εταιρείες αργότερα (Αφοί Ρουσσόπουλοι-Λαζαρίδης-Σαρρής-Ψαρράς) (Γρηγορίου, 1996, σ.86-7,138-9). Είναι μία πρακτική που εγκαινιάζει ο Φίνος με την θεατρική επιτυχία των Σακελλάριου-Γιαννακόπουλου *Οι Γερμανοί Ξανάρχονται* (Ηλιάδης, 1961, σ.76).

εξοπλισμένο ξυλουργικό τμήμα κατασκευής σκηνικών (Καμβασινού, 2005, σ.228), όπου στήνονται σκηνικά με μαραγκούς, μπουγιατζήδες κι ό,τι χρειάζεται, ώστε να απαριθμεί τεράστιες κατασκευές, όπως εσωτερικά σπιτιών, δρόμους και γειτονιές κ.ά. (Ζέρβας, 2003, σ.198-9· Ξένος, 2015, τεκμ. 21, σ.143· Συνέντευξη Καβουκίδης, Βούλγαρης, 2018).

Είναι η πρώτη φορά που οργανώνεται έτσι η παραγωγή στον ελληνικό κινηματογράφο, αφού ο Φίνος αντιλαμβάνεται γρήγορα πως η καθετοποίηση της παραγωγής είναι ο τρόπος που μπορεί να λειτουργήσει η κινηματογραφική βιομηχανία, φανερώνοντας μια άλλη διάσταση των ταινιών, ως προϊόντα και όχι μόνο ως καλλιτεχνικές-αισθητικές αξίες. Ο Φίνος ξεκινούσε, λοιπόν, από την συγγραφή των σεναρίων που παράγγελλε από σεναριογράφους, που τακτικά μισθοδοτούσε η εταιρεία (Ξένος, 2015, τεκμ. 44, σ.174· Βακαλόπουλος, 2005, σ.422), κι έφτανε μέχρι την παράδοση της κόπιας της ταινίας στον αιθουσάρχη. Επιπλέον, κατασκευάζοντας στούντιο και εργαστήρια με μόνιμο τεχνικό προσωπικό και με αποκλειστικά συμβόλαια σε όλες τις γνωστές «βεντέτες» του ελληνικού θεάτρου της εποχής του (Βακαλόπουλος, 2005, σ.422), αλλά και αποκλειστικά συμβόλαια, όπως προέκυψε από την αρχαιακή μας έρευνα, με σεναριογράφους-θεατρικούς συγγραφείς (Ξένος, 2015, τεκμ. 5-7, σ.120-7), φημισμένους μουσικούς συνθέτες (Χατζιδάκις) (Ξένος, 2015, τεκμ. 8, σ.128-9· Δημόπουλος, 1998, σ.210· Roulakis, 2018, σ.126), τραγουδιστές (Βάνου), φημισμένους τεχνικούς (Βαριάνο), αιθουσάρχες (Σελέκτ) (Ξένος, 2015, τεκμ. 4,9,20, σ.117-9,130,142), ο Φίνος καθετοποιεί την παραγωγή και ελέγχει την κινηματογραφική αγορά. Σ' αυτήν την κατεύθυνση φορντικού ορθολογικού σχεδιασμού, αποπειράθηκε πριν από όλα να ελέγξει τη διανομή, γι' αυτό και δημιούργησε δικό του γραφείο διανομής που εφάρμοσε το σύστημα/μέθοδο του block booking<sup>229</sup> με τις αίθουσες<sup>230</sup> (Βακαλόπουλος, 2005, σ.422).

Στο αποκορύφωμα της στρατηγικής επέκτασης της διανομής της, η Φίνος Φιλμ συνεργάστηκε με την ισχυρότερη εταιρεία διανομής στην Ελλάδα, τη Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, ουσιαστικά στο πλαίσιο ενός φορντικού ολιγοπωλίου και καθετοποίησης. Με μία κοινοπραξία δημιουργούν ένα τραστ, μία πλήρως καθετοποιημένη σχέση, όπου η Φίνος Φιλμ παρέχει ταινίες έτοιμες και η

<sup>229</sup> Η μέθοδος του block booking, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, είναι η πρακτική διανομής, όπου οι ταινίες πωλούνται σε πακέτα χωρίς να μπορεί ο ενδιαφερόμενος ενοικιαστής να επιλέξει μεμονωμένες ταινίες (Hofmann, 2013, σ.12).

<sup>230</sup> Περισσότερες πληροφορίες για τον τρόπο καθετοποίησης και φορντικής λειτουργίας της Φίνος Φιλμ, βλ. Ξένος, 2015 (Βιβλιογραφία).

Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης ένα διευρυμένο δίκτυο διανομής. Η Κοινοπραξία, όμως, κρατά μόλις ένα χρόνο (1965), μάλλον για λόγους ανταγωνισμού, παρά την επιτυχία των 4 ταινιών που γύρισαν μαζί<sup>231</sup> (Καρτάλου, 2005, σ.189-90). Η εμπλοκή της ισχυρότερης εταιρείας διανομής της εποχής στην παραγωγή, της Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, οφείλεται, λίγο ως πολύ, στον Φίνο που, ενώ ο ίδιος κατέχει τα τεχνικά ζητήματα, εντούτοις έχει ανάγκη κεφαλαίων, ώστε να ενθαρρύνει τον Δαμασκηνό να μπει στην παραγωγή (Σακελλάριος, 1986, σ.433).

Η Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, με μερίδα πάνω από 30% στις εισαγωγές ξένων ταινιών την περίοδο ΠΕΚ (π.Τα Θεάματα, τχ.262, 31.12.1969, σ.114), επενδύει μέρος των κερδών της σε ελληνικές παραγωγές (Γρηγορίου, 1996, σ.47). Η παραγωγική δραστηριότητα της εταιρείας παρέμεινε περιστασιακή, με κάποιους μόνιμους συνεργάτες, όχι απαραίτητα με αποκλειστικότητα, και δεν διαθέτει δικά της στούντιο (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.239-42). Ωστόσο, από το 1959 που ξεκινά τις παραγωγές μέχρι το 1970 θα είναι παραγωγός και συμπαραγωγός 31 ταινιών, κάποιες από τις οποίες από τις σημαντικότερες στο ελληνικό σινεμά<sup>232</sup> (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005α, σ.409). Όμως, οργανώνεται με έναν αμερικανικό τρόπο, με μόνιμο παραγωγό τον κριτικό και περιστασιακό σκηνοθέτη Βίωνα Παπαμιχάλη (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.241), διατηρεί ένα συμβούλιο που συνεδριάζει καθημερινά και παίρνει αποφάσεις για τις παραγωγές που χρηματοδοτεί. Το σύστημα αυτό είναι γεμάτο ελαττώματα και καθυστερήσεις, μέσω αναρίθμητων συσκέψεων, ενώ το πολυάριθμο συνεργείο που χρησιμοποιεί για τα γυρίσματα απαρτίζεται από ανθρώπους που ήταν υπάλληλοι στην εταιρεία και ήταν επιφορτισμένοι με άλλες, ανεξάρτητες των γυρισμάτων, εργασίες (Γρηγορίου, 1996, σ.48-56). Κυρίως, όμως, η Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης περνά στην παραγωγή ελληνικών ταινιών, επειδή η ελληνική ταινία σταδιακά αποκτά μεγάλο μερίδιο στην κινηματογραφική αγορά (Λαζαρίδης, 2003, σ.102), ενώ οι αίθουσες αυξάνονται αλματωδώς. Οι αίθουσες συγκεντρώνουν στις ελληνικές ταινίες τους περισσότερους θεατές και συμμετέχουν ενεργά σ' όλη την διαδικασία της κινηματογραφικής παραγωγής με ποσοστά από την παραγωγή ή

<sup>231</sup> Σύμφωνα με τον Λαζαρίδη, μία αιτία ήταν το μεγάλο κοστολόγιο για αυτές τις λίγες ταινίες τους, η ασυνεννοησία των πολλών διευθυντών παραγωγής, ενώ, ό,τι ζητούσε ο Φίνος το αναιρούσε η Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης και το αντίθετο (Λαζαρίδης, 2003, σ.113).

<sup>232</sup> Η Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης θα καταφέρει μεγάλες επιτυχίες με παραγωγές της, όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό με υποψηφιότητες μέχρι και στα Όσκαρ (Τα Κόκκινα Φανάρια, 1963, Γεωργιάδης, Το Χώμα Βάφτηκε Κόκκινο, 1965, Γεωργιάδης κ.ά.) (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005α, σ.409).

εξασφαλίζοντας την αποκλειστικότητα κάποιων ταινιών (Σωτηροπούλου, 1989, σ.153-5,158· Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017).

Ο μοναδικός ουσιαστικός αντίπαλος της Φίνος Φιλμ τη δεκαετία του '50 είναι ο Αντώνης Ζερβός (1881-1969) με την Ανζερβός (Λαζαρίδης, 1999, σ.239· Μητροπούλου, 1980, σ.93-4). Ο Ζερβός ασχολείται με τις οικοδομικές εργολαβίες και μετά το 1930 επέκτεινε τις επιχειρήσεις του στο θέατρο και τις κινηματογραφικές αίθουσες (*Οασίς, Έσπερος, Παλλάς* κ.ά.) (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005α, σ.67). Στο δυναμικό του υπήρχαν άξιοι τεχνικοί, όπως ο Γρηγόρης Δανάλης<sup>233</sup> (Λαζαρίδης, 1999, σ.239), αλλά και ο έμπειρος οπερατέρ Μιχάλης Γαζιάδης (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005α, σ.67), ενώ με τον γιο του, σκηνοθέτη και παραγωγό Γιώργο Ζερβό, φτιάχνουν το 1950 στούντιο στη Φιλοθέη με σύγχρονα μηχανήματα, το τρίτο σε ποιότητα μετά του Φίνου και το στούντιο *Άλφα* (Μητροπούλου, 1980, σ.93-4· Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005α, σ.67).

Η Ανζερβός θα βρίσκεται στην παραγωγή έως το 1967 (Δελβερούδη, 2004, σ.27) και, όπως και η Φίνος Φιλμ, είναι ακόμα μία προσωποπαγής εταιρεία παραγωγής, «πατριαρχικής» φορντικής κάθετης δομής (Storper, 1994, σ.203· Lukinbeal, 2002, σ.253-4) με μόνιμο τεχνικό επιτελείο και προσωπικό (Λαζαρίδης, 1999, σ.239), ενώ κατέχει κινηματογραφικές αίθουσες (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005α, σ.67· Μητροπούλου, 1980, σ.93) και δραστηριοποιείται και στη διανομή, ώστε θα γίνει και αντιπρόσωπος της Tobis Films (Μητροπούλου, 1980, σ.93). Ο ίδιος ο Αντώνης Ζερβός επιλέγει με τη δική του αισθητική και γούστο τα σενάρια, που συμπίπτει συχνά με το γούστο του κοινού, κι έτσι δημιουργεί πολλές επιτυχίες. Είναι ένας παραγωγός που «έκανε του κεφαλιού του» (ό.π., σ.94), αλλά είχε την αίσθηση της καλής ταινίας κι έτσι βοηθά τον Κούνδουρο να γυρίσει τη *Μαγική Πόλη*, ενώ είναι παραγωγός του Τζαβέλλα για την *Κάλπικη Λύρα* (1955), που έφερε διεθνή επιτυχία (ό.π., σ.94).

Η Ανζερβός μέχρι το 1967 θα βρεθεί στην παραγωγή ή συμπαραγωγή συνολικά 47 ταινιών, πολλές από τις οποίες διακρίθηκαν στο εξωτερικό (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005α, σ.67), όπως οι *Μικρές Αφροδίτες* του Κούνδουρου, που πήρε τη Χρυσή Άρκτο στο Βερολίνο το 1963 (Μητροπούλου, 1980, σ.94). Η Ανζερβός δεν θα καταφέρει να φτάσει πλήρως σε τεχνική αρτιότητα τη Φίνος Φιλμ ούτε την άψογα οργανωμένη φορντική της δομή. Για παράδειγμα, δεν καταφέρνει σταθερές

<sup>233</sup> Ο «παππούς» και «πατριάρχης των τεχνικών» όπως τον έλεγαν, του ελληνικού κινηματογράφου. Έπαιξε σημαντικό ρόλο σε συνδικαλιστικές δράσεις στον κλάδο του (Λαζαρίδης, 1999, σ.239)

αποκλειστικότητες στις συνεργασίες της με τους δημιουργούς, συνεχώς αλλάζει συγγραφείς και σκηνοθέτες, κάτι που θεωρείται ότι σχετίζεται και με τον «δύσκολο» χαρακτήρα του παραγωγού, αλλά και με το γεγονός ότι δε μπορεί να ελέγξει ακριβώς την παραγωγή, ώστε να παρουσιάζεται μία ανισότητα στην ποιότητα των ταινιών που παράγει η εταιρεία (Δελβερούδη, 2004, σ.44).

Μία ακόμα σημαντική εταιρεία που κάνει την εμφάνισή της το 1948, η Σπέντζος Φιλμ (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005α, σ.68) με ιδρυτή τον Χρήστο Σπέντζο, ο οποίος δίνει την πρώτη ευκαιρία στον Γρηγορίου με τον *Κόκκινο Βράχο* (1948), ενώ καθιερώνει την ηθοποιό Ελένη Χατζηαργύρη στα μελοδράματα με το *Αμάρτησα για το παιδί μου* (1950), το οποίο σκηνοθετεί ο ίδιος ο Σπέντζος<sup>234</sup> (Μητροπούλου, 1980, σ.95) και το οποίο, μαζί με τον *Μεθύστακα* (1950) του Τζαβέλλα, καθιερώνονται ως εμβληματικά πρότυπα για το είδος του μελό για δύο δεκαετίες. Η Σπέντζος Φιλμ θα λειτουργήσει ως εταιρεία παραγωγής αλλά και διανομής ταινιών (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005α, σ.74-5· Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017), ενώ θα διατηρεί και δικές της αίθουσες, όπως το *Ιντεάλ*, για παράδειγμα, ή το *Ρεξ* (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017· Λαζαρίδης, 1999, σ.45-6). Ο Χρήστος Σπέντζος θα σκηνοθετήσει, επίσης, τρεις ταινίες, ενώ συχνά ασχολήθηκε ο ίδιος με το μοντάζ των ταινιών που παράγει (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005α, σ.74-5· Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017).

Αρχικά η Σπέντζος Φιλμ ενοικιάζει στούντιο και εργαστήρια επεξεργασίας για τις ταινίες της από τη Φίνος Φιλμ ή και τα στούντιο του Καΐρου (*Νύχτες της Αθήνας*, 1954, Σπέντζος). Σταδιακά, θα αποκτήσει μία υποτυπώδη μορφή φορντικής δομής, διαθέτοντας το δικό της στούντιο, έως τη δεκαετία του '60, γραφείο διανομής με προσωπικό πέντε έως επτά ατόμων, χωρίς όμως να διαθέτει μόνιμο συνεργείο, που συνήθως το μισθώνει ανά ταινία, όπως και οι περισσότεροι μικροί παραγωγοί της εποχής. Στην ουσία, έτσι, συνυπάρχουν πρακτικές οριζόντιας μορφής με τις καθετοποιημένες δομές του φορντισμού. Έτσι, η Σπέντζος Φιλμ είναι και αυτή μία προσωποπαγούς δομής εταιρεία, όπου ο ιδρυτής και βασικός χρηματοδότης της, Χρήστος Σπέντζος, επιλέγει τους συνεργάτες του, το σενάριο, το συνεργείο, επεμβαίνει και στις επιλογές ηθοποιών, όπου κρίνει, και, εν τέλει, κάνει και το μοντάζ

<sup>234</sup> Σύμφωνα με το Λαζαρίδη, ο Σπέντζος ήταν ο 5<sup>ος</sup> στη σειρά που ανέλαβε τη σκηνοθεσία της ταινίας. Είχαν προηγηθεί ο Τσιφόρος, Γρηγορίου, Αποστόλου και ο Λαζαρίδης. Στο τέλος έβαλε μόνο το δικό του όνομα (Λαζαρίδης, 1999, σ.251-4). Δεν είναι, φυσικά, απόλυτα ξεκαθαρισμένο αν είναι μία καθ' υπερβολή μαρτυρία, χωρίς ο Γιώργος Σπέντζος να το αποκλείει (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017). Η περιπέτεια, όμως, της ταινίας υποδηλώνει στην ουσία τον ευκαιριακό τρόπο που αντιμετωπίζουν οι παραγωγοί εκείνης της περιόδου την παραγωγή μιας ταινίας (Γρηγορίου, 1988, σ.31-3).

ή το επιβλέπει αυστηρά (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017), όπως και ο Φίνος, κατά το πρότυπο του ιδιοκτήτη – παραγωγού των αμερικανικών στούντιο (Καρτάλου, 2005, σ.172-4). Υπάρχει, δηλαδή, μία συγκεντρωτική ιεραρχική δομή ελέγχου του ανθρώπινου δυναμικού που επιτρέπει το μοντέλο του φορντισμού και, κατά μία έννοια, η δύναμη που λειτουργεί στα τμήματα εντός της μητρικής εταιρείας, έχει στοιχεία εξαναγκασμού (Wayne, 2003, σ.98). Σύμφωνα με τον γιο του, Γιώργο Σπέντζο, ο παραγωγός Χρήστος Σπέντζος «ήθελε να είναι ελεγκτικός σε όλα. Και αφού πλήρωνε αυτός, ήθελε να ξέρει τι γίνεται» (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017).

Η προσωπική εργασία του ιδιοκτήτη είναι κοινός τόπος στις μικρές εταιρείες παραγωγής, κάτι που επέτρεπε και το θεσμικό πλαίσιο, αφού δεν υποχρεώνονταν ακόμα να έχουν συγκεκριμένο αριθμό ατόμων για το συνεργείο (αυτό θα αρχίσει να αλλάζει με το ΝΔ 4208/1961). Θα χρησιμοποιήσει ακόμα και τον γιο του, Γιώργο Σπέντζο, ως ηθοποιό, μικρό παιδί έξι ετών, για τις ανάγκες της ταινίας *Έτσι έσβησε η ζωή μου* (1952), που σκηνοθετεί και γράφει το σενάριο. Η Σπέντζος Φιλμ θα αφήσει την παραγωγή τη δεκαετία του '60 και θα αφοσιωθεί στη διανομή ταινιών (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017), καταφέροντας σύντομα να πρωταγωνιστήσει στο χώρο της διανομής (6<sup>η</sup> εταιρεία εισαγωγής ταινιών την περίοδο 1968-69) (π. *Τα Θεάματα*, τχ.262,31.12.69, σ.114), ενώ κατέχει (και ελέγχει) σταθερά αίθουσες ως τις μέρες μας (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017).

Στα τέλη της δεκαετίας του '50, θα στηθεί μία ακόμα εταιρεία, η Ι. Καρατζόπουλος και Σία, που θα είναι και η βάση για τη μετέπειτα Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, την εταιρεία που, μετά το 1966, θα καταφέρει να είναι ο μεγάλος ανταγωνιστής της Φίνος Φιλμ (Καρτάλου, 2005, σ.191). Η Ι. Καρατζόπουλος και Σία στηρίζεται στα κεφάλαια του Ιωάννη Καρατζόπουλου, που ήταν επιτυχημένος επιχειρηματίας εμπορίας ανθρακίτη και προσπάθησε να επενδύσει χρήματα στον κινηματογράφο, ήδη από τη δεκαετία του '30, χρηματοδοτώντας και το *Δάφνις και Χλόη* (1931) του Λάσκου. Αργότερα, επένδυσε χρήματα σε αίθουσες (*Μπομπονιέρα* στην Κηφισιά) και το 1957 οι δύο του γιοι (Αντώνης και Ρωμύλος) θα τον πείσουν να περάσει στην παραγωγή, αφήνοντας, όμως, τις επιλογές των παραγωγών πάνω τους (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018· Δελβερούδη, 2004, σ.27). Ο Αντώνης, ο μικρότερος γιος, είχε περάσει από τις θέσεις του μοντέρ και του οπερατέρ (δίπλα

στον Ζόζεφ Χεπ, όπου έμαθε τη δουλειά)<sup>235</sup> (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Στην ουσία, στήνεται ακόμα μία εταιρεία σε οικογενειακή βάση, η οποία υπέγραφε με την επωνυμία Ι. Καρατζόπουλος και Σία και άλλοτε ως Ρωμύλος Φιλμ, ανάλογα με το ποιος από τα αδέρφια είχε αναλάβει την παραγωγή (Γρηγορίου, 1996, σ.19,38). Εν τέλει, επικράτησε η πρώτη επωνυμία και καταφέρνει να φτάσει περίπου τις είκοσι (20) ταινίες παραγωγή μέχρι το 1966, που θα δημιουργηθεί η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, με μερικές μεγάλες εμπορικές επιτυχίες της εποχής (*Μουσίτσα*, 1959, του Δαλιανίδη με πρωταγωνίστρια τη Βουγιουκλάκη κ.ά.) (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018).

Η Ι. Καρατζόπουλος και Σία είναι μία ακόμα εταιρεία οργανωμένη σε οικογενειακή βάση, προσωποπαγής και συγκεντρωτική, με τον Αντώνη Καρατζόπουλο ως οπερατέρ και μοντέρ των ταινιών, προσλαμβάνοντας βοηθούς, όχι σε μόνιμη βάση, αλλά ανά ταινία. Η εταιρεία στήνει και γραφείο διανομής για τις δικές της ταινίες αλλά εισάγει και ξένες ταινίες, μία δραστηριότητα που έχει αναλάβει, κυρίως, ο Ρωμύλος Καρατζόπουλος, ώστε να πετύχει μία, εν μέρει, καθετοποίηση. Δεν διαθέτει στούντιο ούτε μόνιμο προσωπικό, ούτε αποκλειστικά συμβόλαια με ηθοποιούς, τεχνικούς ή άλλους δημιουργούς και συντελεστές, και χρησιμοποιεί τα στούντιο Άλφα ή άλλα (πρόχειρα και υποτυπώδη: αποθήκες με λίγα φώτα) με ενοικίαση και συνεργάζεται με εξωτερικά εργαστήρια επεξεργασίας των ταινιών της, όπως του Κρυάδη. Η εταιρεία δεν διαθέτει αρκετό εξοπλισμό, μία κάμερα βουβή και λίγα φώτα. Με πρακτικές υπερβολαβίας, η εταιρεία νοικιάζει ό,τι άλλο χρειάζεται ή περιλαμβάνεται στον εξοπλισμό που παρέχει το στούντιο *Άλφα*, το οποίο είναι πλήρως εξοπλισμένο (ενοικιάζεται με τη μέρα) ή τα στούντιο και τα εργαστήρια του Κρυάδη. Η οργάνωσή της είναι κάπως πρόχειρη, με υποτυπώδη προϋπολογισμό για τις ταινίες που παράγει, με σενάρια που προέρχονται, κυρίως, από το θέατρο, και αρχικά δυσκολεύεται να εισέλθει στη διανομή των αιθουσών της Α' προβολής. Αυτό που γενικότερα, όμως, επικρατούσε ήταν ένα κλίμα προχειρότητας (Καρατζόπουλος): «δεν είμαστε σοβαροί τότε που κάναμε την παραγωγή, ούτε ο παραγωγός μπορούσε, ούτε οι σκηνοθέτες ήταν σοβαροί, κι αυτοί δεν ξέραν ακόμα λίγο-πολύ» (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018).

<sup>235</sup> Ο Αντώνης Καρατζόπουλος δούλεψε αρκετά χρόνια τη δεκαετία του '50 σε παραγωγές «αρπαχτές», όπως τις χαρακτηρίζει, δηλαδή παραγωγές μικρών εταιρειών, γρήγορες στο γύρισμα, κι έχοντας αγοράσει μία μηχανή λήψης (εξοπλισμό που λίγοι είχαν τότε) (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018).

Ο Αντώνης Καρατζόπουλος μαζί με αδελφούς Καραγιάννη θα ενώσουν τις δυνάμεις τους και θα στήσουν το 1966 την Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, μια εταιρεία που θα ανταγωνιστεί επιθετικά τη Φίνος Φιλμ. Όπως δηλώνει ο Καρατζόπουλος: «η σκέψη μας ήτανε (...) να περάσουμε τα εισιτήρια του Φίνου στο χρόνο», κάτι που κατάφεραν δύο σεζόν (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018<sup>236</sup> βλ. και Καρτάλου, 2005, σ.191). Πράγματι, τη χειμερινή περίοδο 1968-69 στις περιοχές Αθηνών-Πειραιώς και Θεσσαλονίκης η Καραγιάννης Καρατζόπουλος έχει μερίδιο αγοράς 12,87% (7.025.672 εισιτήρια) έναντι 12,83% της Φίνος Φιλμ (7.003.237 εισιτήρια) (π.Τα Θεάματα, τχ.262, 31.12.1969, σ.115). Η εταιρεία θα οργανωθεί με ένα φορντικό τρόπο μαζικής παραγωγής ταινιών και αποκτά καθιερωμένη μορφή: διαθέτει μόνιμο προσωπικό, με καταμερισμό εργασίας, νοικιάζει για μεγάλα χρονικά διαστήματα το στούντιο *Άλφα* (έως και τρία χρόνια στα τέλη της δεκαετίας), κλείνει με αποκλειστικά συμβόλαια το ανθρώπινο δημιουργικό προσωπικό (ηθοποιούς κ.ά.), οργανώνει γραφείο διανομής για τις ταινίες που παράγει η ίδια, αλλά και αργότερα ξένες. Την πρώτη χρονιά λειτουργίας της το 1966, στο απόγειο της περιόδου του στούντιο σύστημα της ελληνικής παραγωγής, ανακοινώνει την παραγωγή δέκα ταινιών, ενώ θα φτάσει και τις 15 παραγωγές τη σεζόν. Η εταιρεία επιλέγει τα σενάρια της κυρίως από το θέατρο, διαθέτει εξειδικευμένο προσωπικό και μόνιμο συνεργείο, που ακολουθεί τον βασικό σκηνοθέτη της εταιρείας Κώστα Καραγιάννη, που είναι και συνιδιοκτήτης παραγωγός. Υπάρχουν σταθερές συνεργασίες<sup>236</sup>, το μόνιμο προσωπικό της εταιρείας θα φτάσει και τα τριάντα άτομα στην ακμή της και θα προσλαμβάνεται έκτακτο εξειδικευμένο τεχνικό προσωπικό για τις ανάγκες γυρισμάτων, σε παραγωγές που δεν σκηνοθετεί ο Καραγιάννης (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018).

Η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος εντατικοποιεί την παραγωγή, με ακραία εκμετάλλευση των τεχνικών δυνατοτήτων των στούντιο (Δελβερούδη, 2002β, σ.76-7). Στα εννέα χρόνια λειτουργίας της (της πρώτης φάσης παραγωγής) πετυχαίνει ένα μοναδικό ρεκόρ: γυρίζει 74 κωμωδίες (Δελβερούδη, 2004, σ.27) και συνολικά γύρω στις εκατό ταινίες (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Οι ηθοποιοί γυρίζουν τη μία ταινία πίσω απ' την άλλη, υποδυόμενοι το ίδιο «πρόσωπο» με άλλο όνομα, στα ίδια ντεκόρ και παρόμοιες καταστάσεις. Οι δημοφιλείς ηθοποιοί προέρχονται όλοι από το

<sup>236</sup> Για παράδειγμα, ο Άρης Παπαθεοδώρου είναι μόνιμος βοηθός του Καραγιάννη την περίοδο 1966-72 σε όλες τις ταινίες που σκηνοθετεί και ο Ανδρέας Ανδρεαδάκης μόνιμος βοηθός στο μοντάζ του Καρατζόπουλου, που είναι εκείνος που πάντοτε μοντάρει τις ταινίες της εταιρείας, αλλά στους τίτλους δεν θέλει να φαίνεται ο ίδιος, αναγράφεται πάντα ο βοηθός του Ανδρεαδάκης (Κεχαγιάς, 1996, σ.7,10<sup>236</sup> Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018).



«επιτελείο του Φίνου» και σκηνοθετούνται κατά βάση από τον Καραγιάννη. Αργά ή γρήγορα επιστρέφουν στην Φίνος Φιλμ, η οποία πιεζόμενη από τον ανταγωνισμό, εφαρμόζει το ίδιο μοντέλο εντατικοποίησης. Έτσι, έχουμε πολλές ταινίες γυρισμένες σε ελάχιστο χρόνο με περιορισμένα ανακυκλώσιμα θέματα, παγιωμένες ευκολίες, χωρίς φαντασία (Δελβερούδη, 2002β, σ.76-7), ενώ το 60% των σεναρίων τους προέρχονται από το θέατρο, ώστε να γυρίζονται εύκολα και γρήγορα (σε τρεις εβδομάδες) στον κλειστό και ελεγχόμενο χώρο του στούντιο και με λιγότερο οικονομικό ρίσκο, αφού ήδη επιτυχίες του θεάτρου έχουν περισσότερες πιθανότητες να επιτύχουν ως ταινίες (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Μέχρι το 1974, που σταματά τη μαζική παραγωγή, η εταιρεία θα βρεθεί στην κορυφή των πιο προσοδοφόρων επιχειρήσεων μαζί με τη Φίνος Φιλμ, ώστε, για παράδειγμα, το 1969 να προσφέρουν το 33% των συνολικά παραγόμενων ελληνικών ταινιών και να εισπράττουν το 66% των εσόδων από τα εισιτήριά τους (π.Σύγχρονος Κινηματογράφος, τχ.1, Σεπτέμβριος 1969, σ.6). Οι Φίνος Φιλμ και Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, επίσης, θα βρεθούν και στην κορυφή των γραφείων εκμετάλλευσης για αρκετές χρονιές. Μαζί με τη Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης θα δημιουργήσουν ένα ολιγοπώλιο στην αγορά, αφού και οι τρεις μαζί εταιρείες, για παράδειγμα, την περίοδο 1970-71 που δραστηριοποιούνται 79 γραφεία εκμετάλλευσης, θα κατέχουν 46,24% μερίδιο στην αγορά (π.Τα Θεάματα, τχ.323-24, 31.12.1972, σ.61-2). Τέλος, η εταιρεία, στο πλαίσιο της φορντικής λειτουργίας της, αναζητά το διεθνές μαζικό κοινό και διανέμει τις ταινίες της στο εξωτερικό (Αμερική, Κύπρο, Ιαπωνία κ.ά.), ενώ ντουμπλάρει κάποια από τα πολεμικά της δράματα (π.χ. *Οι Γενναίοι του Βορρά*, 1970, Καραγιάννης) στα αγγλικά, είτε γυρίζει συμπληρωματικές σκηνές κατευθείαν στην αγγλική γλώσσα, όπου χρειάζεται, και πωλούνται στην Άπω Ανατολή, αλλάζοντας και τα ονόματα των πρωταγωνιστών για εμπορικούς σκοπούς<sup>237</sup> (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018).

Μία ακόμα εταιρεία ιδρύεται στα πρότυπα του φορντικού στούντιο σίστεμ, η Αφοί Ρουσσόπουλοι-Γ. Λαζαρίδης-Δ.Σαρρής-Κ.Ψαρράς το 1958 και έως το 1967 που

<sup>237</sup> Με την κατακόρυφη πτώση του ελληνικού box-office στις αρχές της δεκαετίας του '70, όπου η εταιρεία θα σταματήσει την παραγωγή και θα απολύσει το μεγαλύτερο μέρος του μόνιμου προσωπικού της και τα συνεργεία της, θα υπάρξει μία προσπάθεια να κάνει παραγωγές στο εξωτερικό. Συνεργάστηκε, έτσι, με τον μεγιστάνα Πωλ Γκετί, ο οποίος χρηματοδότησε μία παραγωγή που έκανε μια κάποια επιτυχία στην Αμερική και Αγγλία, αλλά όχι στην υπόλοιπη Ευρώπη (Κεχαγιάς, 1996, σ.11): *Οι Διαβολάνθρωποι (Η Μάσκα του Διαβόλου ή The Devil's men ή Mindtaur)* (1975, Καραγιάννης), συμπαραγωγή Κώστας Καραγιάννης/Πωλ Γκετί (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005β, σ.141).

κλείνει, γυρίζει σαράντα (40) ταινίες, από τις οποίες οι τριάντα τέσσερις (34) κωμωδίες (Λαζαρίδης, 1999, σ.465· Δελβερούδη, 2004, σ.45), μερικές με μεγάλη εμπορική επιτυχία<sup>238</sup> (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005β, σ.11). Οι Αφοί Ρουσσόπουλοι είχαν ένα μικρό κινηματογραφικό εργαστήριο, την Τεχνοφίλμ, και είχαν φτιάξει μόνοι τους την πρώτη τρικέζα<sup>239</sup>. Αρχικά, συνεργάστηκε ο Λαζαρίδης μαζί τους για διαφημιστικές ταινίες διαφόρων εταιρειών, σε κάποιες εκ των οποίων πρωταγωνιστούσαν και γνωστοί σταρ ηθοποιοί της εποχής. Έτσι, προέκυψε και η συνεργασία τους, που στηρίχθηκε αποκλειστικά σε δικά τους ιδιωτικά κεφάλαια (Λαζαρίδης, 1999, σ.414-8). Ο κύριος ρόλος ανήκε στον Λαζαρίδη, που αναδείχθηκε σε γνωστό σεναριογράφο και θεατρικό συγγραφέα, ενώ εργαζόταν τη δεκαετία του '50 στη Σκούρας Φιλμ (Λαζαρίδης, 1999, σ.489-90, 302-3), τη δεύτερη μεγαλύτερη εταιρεία διανομής στην Ελλάδα μετά τη Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης (π.Τα Θεάματα, τχ.262, 31.12.1969, σ.44), ως υπεύθυνος γραφείου Τύπου και δημοσίων σχέσεων<sup>240</sup> (Λαζαρίδης, 1999, σ.302-3).

Η εταιρεία θα εφαρμόσει, επίσης, τη λογική συνεργασιών και συμφωνιών «πακέτου», συμφωνίες ανά ταινία δηλαδή, σε αρκετές παραγωγές της, χωρίς να διαθέτει μόνιμο εξειδικευμένο προσωπικό (Λαζαρίδης, 1999, σ.451-60). Το 1965, κάτω από την πίεση της συνεργασίας της Φίνος Φιλμ και της Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, μεταξύ δηλαδή του ισχυρότερου παραγωγού και του ισχυρότερου διανομέα (Καρτάλου, 2005, σ.190), ο Λαζαρίδης θα κλείσει συμβόλαια με όλους τους σταρ κωμικούς της εποχής (Αυλωνίτη, Σταυρίδη, Φωτόπουλο, Παπαγιαννόπουλο κ.ά.) για μία μόνο επόμενη ταινία μαζί τους, υπογράφοντας κι ένα προσύμφωνο. Αμέσως μετά θα κλείσει και κινηματογραφικές αίθουσες, αφού θα ανακοινώσει τις συνεργασίες που εξασφάλισε στους αιθουσάρχες. Όλα αυτά πριν ακόμα γραφτούν τα σχετικά σενάρια (Λαζαρίδης, 2003, σ.106-9). Η εταιρεία διαθέτει στούντιο υποτυπωδώς εξοπλισμένο (Γρηγορίου, 1996, σ.24-5) και στις αρχές της λειτουργίας της θα προσπαθήσει να ελέγξει και το ανθρώπινο δυναμικό της κλείνοντας

<sup>238</sup> Για παράδειγμα: *Ένας βλάκας και μισός*, 1959, *Το κοροϊδάκι της δεσποινίδος*, 1960, *Οργή*, 1962, *Μικροί και μεγάλοι εν δράσει*, 1963 κ.ά. (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005β, σ.11).

<sup>239</sup> Οι τρικέζες ήταν κατασκευές από μηχανές λήψης που είχαν δυνατότητα κίνησης καρέ-καρέ ή ανάποδης λήψης και, έως το 1990, χρησιμοποιούνταν στις ταινίες κυρίως κινούμενων σχεδίων ή τις πειραματικές και τις ταινίες μυθοπλασίας για οπτικά εφέ (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005α, σ.xiv).

<sup>240</sup> Ο Λαζαρίδης, μετά τη διάλυση της εταιρείας του ασχολήθηκε με τη συγγραφή θεατρικών έργων (περισσότερα από 60) και επιθεωρήσεων σημειώνοντας μεγάλες επιτυχίες (*Ο τρελός του λούνα Παρκ*, *Οδός ευκαιρίας* κ.ά.). Ασχολήθηκε, επίσης, με τηλεόραση γράφοντας σενάρια και σκηνοθετώντας μεγάλο αριθμό παραγωγών. Έχει γράψει πάνω από 3.000 χρονογραφήματα καθώς και πολλά βιβλία με αναμνήσεις από τα 50 χρόνια στο χώρο του θεάματος (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005β, σ.11).

συμβόλαια αποκλειστικότητας με ηθοποιούς, όπως κάνει με την Καρέζη το 1960 (Λαζαρίδης, 1999, σ.249).

Στο πλαίσιο της καθετοποίησής της, ιδρύει και γραφείο διανομής των ταινιών της με μεγάλη επιτυχία (5<sup>ο</sup> γραφείο διανομής σε εισιτήρια από τις ταινίες που διακινεί τα συνολικά 20 γραφεία διανομής το 1965) (π.Τα Θεάματα, τχ.183, 28.12.1965). Η εταιρεία θα καταφέρει να εξασφαλίσει προκαταβολές από τους αιθουσάρχες για ταινίες, πριν γυριστούν, αυξάνοντας κάθε χρόνο τον αριθμό ταινιών που γύριζε, ενώ μείωνε ταυτόχρονα και το ποσοστό από τις εισπράξεις (Λαζαρίδης, 2003, σ.103). Υπήρξε μια από τις μεγαλύτερες εταιρείες παραγωγής και διανομής τη δεκαετία του '60 μέχρι το 1967 που κλείνει (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005β, σ.11). Προτίμησε τις κωμωδίες με δοκιμασμένα θεατρικά έργα και θιάσους (Γρηγορίου, 1996, σ.86-7,138-9), οι οποίες γυρίζονται εύκολα με σταρ κωμικούς, σε μικρό χρονικό διάστημα, με μικρότερα έξοδα (Λαζαρίδης, 2003, σ.106-9) και συστηματικά τις διασκεύαζε από την αρχή της λειτουργία της (*Ένας βλάκας και μισός* του Ψαθά κ.ά.), με τον παραγωγό και συνέταιρο Λαζαρίδη να αναλαμβάνει και το ρόλο της διασκευής ή της επιμέλειας δεκαεπτά σεναρίων. Η εταιρεία προσβλέπει σε σταθερές συνεργασίες, κατά το φορντικό πρότυπο, όχι απαραίτητα με αποκλειστικότητα, και συνεργάζεται συνολικά με 11 σκηνοθέτες από τους οποίους, όμως, μόνο ο Λάσκος θα αναλάβει 16 ταινίες και δύο σεναρία, ο Δαλιανίδης 4 ταινίες με τα αντίστοιχα σεναρία τους και ο Γρηγορίου 3 ταινίες (Δελβερούδη, 2004, σ.45).

Μία ακόμα σημαντική εταιρεία που εντάσσεται στο πλαίσιο μίας μορφής φορντικής λειτουργίας είναι και η Κλακ Φιλμ, που ιδρύεται το 1963 και λειτουργεί έως το 1974, καταφέροντας να γίνει η τρίτη εμπορικότερη ελληνική εταιρεία παραγωγής μετά τη Φίνος Φιλμ και την Καραγιάννης-Καρατζόπουλος. Είναι και αυτή προσωποπαγής, συγκεντρωμένη γύρω από τις επιλογές του ιδρυτή Απόστολου Τεγόπουλου, ο οποίος συγκεντρώνει τις ιδιότητες του ιδιοκτήτη, παραγωγού, σκηνοθέτη της εταιρείας. Η εταιρεία παράγει 44 ταινίες συνολικά (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005, σ.517) και εξειδικεύεται στα μελοδράματα. Δημιουργεί ένα φορντικού τύπου studio style με ταινίες «για όλη την οικογένεια», σε τυποποιημένες εμπορικές συνταγές που φροντίζει ο ίδιος ο Τεγόπουλος (Αθανασάτου, 2002, σ.96), με σταθερές αποκλειστικότητες στο ανθρώπινο δυναμικό, όπως του σταρ Νίκου Ξανθόπουλου, με τον οποίο γυρίζει 24 ταινίες (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005α, σ.517· Κασσαβέτη, 2017α, σ.55· Καλούδη, 2001, σ.83) και τη Μάρθα Βούρτση (Καρτάλου, 2005, σ.194-5· Αθανασάτου, 2002, σ.98) με τον Γιώργο Ολύμπιο ως

σεναριογράφου (Αθανασάτου, 2002, σ.98). Η εταιρεία διατηρεί μόνιμο προσωπικό, τεχνικούς, σταθερές συνεργασίες (Kokonis, 2012, σ.41), που επιτείνουν το ομοιόμορφο studio style της εταιρείας (Αθανασάτου, 2002, σ.98), ενώ προσπαθώντας να καθετοποιήσει την εταιρεία του ο Τεγόπουλος ιδρύει και γραφείο διανομής, καταφέροντας να κατέχει την περίοδο ακμής του (1968-69) την έκτη θέση από 24 γραφεία με ποσοστό 4,46% (3.780.818εις.) από το σύνολο των εισιτηρίων Αθηνών-Πειραιά και Περιχώρων και Θεσσαλονίκης (π.Τα Θεάματα, τχ.262, 31.12.1969, σ.42). Διαθέτει επιπλέον ειδικό τμήμα διανομής για τους μετανάστες της Δυτικής Γερμανίας, όπου εξάγει τις ταινίες του (Παραδείση, 1993, σ.51).

Υπάρχουν, όμως, και παραγωγοί, όπως ο Κονιτσιώτης ή ο Τζέημς Πάρις, που καταφέρνουν να παίζουν σημαντικό ρόλο στην κινηματογραφική παραγωγή με προσωποπαγούς μορφής εταιρείες, ενώ (Γεωργιάδης) «ήτανε δύο παραγωγοί που συναγωνίζονταν και (...) δίνανε κι έναν τόνο εορταστικό στο Φεστιβάλ [Θεσσαλονίκης]» (Γεωργιάδης συνέντευξη) (Μπλάθρας, 2003, σ.114). Ο Κονιτσιώτης συγκεντρώνει πάνω του όλες τις αποφάσεις επιλογών, για το σενάριο, επιλέγει το σκηνοθέτη και τους συντελεστές, με συμφωνίες πακέτου ταινιών, χωρίς απαραίτητα αποκλειστικότητες<sup>241</sup>. Δεν διαθέτει εξοπλισμό, τον νοικιάζει, και επενδύει τα χρήματα που κερδίζει στις επόμενες παραγωγές του (Συνέντευξη Μ. Κονιτσιώτη, 2018' Αρχείο Κονιτσιώτη/[τεκμ.14]). Συνεργάζεται με συμπαραγωγές με μεγάλα στούντιο της εποχής, όπως τη Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης ή την Καραγιάννης-Καρατζόπουλος (Κόμησσα της Φάμπρικας, 1969, Δαδήρας) (Αρχείο Κονιτσιώτη/[τεκμ.10]) και θα είναι ένας από τους τέσσερεις παραγωγούς (οι άλλοι τρεις: Φίνος Φιλμ, Τζέημς Πάρις και Βίκτωρ Μιχαηλίδης), που θα χρηματοδοτηθούν από τη Γενική Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων (το πρώιμο ΕΚΚ) την περίοδο της δικτατορίας για τις ανάγκες της ταινίας Ζήτημα ζωής και θανάτου (1973, Σερντάρης) (Αρχείο Κονιτσιώτη/[τεκμ.15]' π.Σύγχρονος Κινηματογράφος '74, τχ.1, Αυγ.-Σεπ. 1974, σ.9-10). Παρ' όλα αυτά, οι ταινίες του οργανώνονται υποτυπωδώς στο γενικότερο πλαίσιο του στούντιο σίστεμ της εποχής, ενώ συχνά, για λόγους κόστους, επιλέγει εξωτερικούς χώρους για τα γυρίσματα ταινιών του και προσωπικούς του

<sup>241</sup> Στα τέλη της δεκαετίας του '60 θα έχει μία αποκλειστικότητα με τον Χατζηχρήστο γυρνώντας μια σειρά κωμωδιών βασισμένες σε θεατρικά έργα (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.231). Οι δημιουργοί συχνά πληρώνονται με ποσοστό επί των εισπράξεων, όπως οι συγγραφείς Γιαλαμάς-Πρετεντέρης (με 5%) για την Κόμησσα της Φάμπρικας (1969, Δαδήρας) ή 10% ο σκηνοθέτης Λάσκος, για να ξαναγυρίσει το Δάφνις και Χλόη (1965) (Ιδιωτικά συμφωνητικά) (Αρχείο Κονιτσιώτη, [τεκμ.9,4]). Οι τεχνικοί πληρώνονται πάντα ανά ταινία και ανά τακτά χρονικά διαστήματα έναντι του συνολικά οφειλόμενου λογαριασμού, όπως συνήθως και οι ηθοποιοί, συνθέτες κ.ά. (Αρχείο Κονιτσιώτη, [τεκμ.13]).

χώρους και αντικείμενα για τα εσωτερικά γυρίσματα (Συνέντευξη Μ. Κονιτσιώτη, 2018).

Ο Κονιτσιώτης ήταν ακόμα ένας Έλληνας παραγωγός με την αμερικανική έννοια του όρου (producer), ιδιοκτήτης και παραγωγός ταυτόχρονα. Τελικά, συμμετείχε ως παραγωγός ή συμπαραγωγός σε συνολικά 32 ταινίες, όπου σε πολλές συνέβαλλε και στο σενάριο. Θα καταφέρει σημαντικές επιτυχίες και στο εξωτερικό, όπως το *Κορίτσια στον Ήλιο* (Γεωργιάδης, 1968), που ήταν υποψήφια Χρυσής Σφαίρας ξένης ταινίας 1969 (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005α, σ.162), ενώ αναζητά το διεθνές μαζικό ακροατήριο και θα τολμήσει παραγωγές με ξένους σταρ (Barbara Bouchet κ.ά.) (*Το αγκίστρι*, 1981, Ανδρέου) που διανέμει στο εξωτερικό (Αρχείο Κονιτσιώτη/[τεκμ.16]). Σύμφωνα με το αρχείο του Κονιτσιώτη, η εταιρεία έχει μία ευελιξία στη δομή της, χωρίς καθετοποίηση, χωρίς εξοπλισμό, στούντιο ή μόνιμο προσωπικό και με συμφωνίες με συντελεστές (συνεργείο ή δημιουργούς) ανά ταινία χωρίς αποκλειστικότητες, ενώ συντάσσεται ένας προϋπολογισμός που πρέπει να τηρηθεί (π.χ. *Δάφνις και χλόη*, 1965). Η εταιρεία παρουσιάζει σταθερά κέρδη (*Καθολικόν 1971-77*) και λειτουργεί στην εμπορική λογική της εποχής, με ελκυστικές πρεμιέρες, καλώντας, για παράδειγμα, και τη Βασιλική οικογένεια (π.χ. για την ταινία *Προδοσία*, 1964) (Αρχείο Κονιτσιώτη/[τεκμ.5-8,14]).

Ο Τζέιμς Πάρις, που θα χαρακτηριστεί για τις πολεμικές του παραγωγές και τις σχέσεις του με το καθεστώς της δικτατορίας (Λαζαρίδης, 1999, σ.491· Λαζαρίδης, 2003, σ.143· Κανέλλης, 2006, σ.18-20), αφού πρώτα εργαστεί επιτυχημένα στην Αμερική ως διευθυντής παραγωγής στην 20<sup>th</sup> Century Fox, θα ιδρύσει το 1962 μία επίσης προσωποπαγή επιχείρηση, την Πάρις Φιλμ, στα πρότυπα της εμπορευματοποιημένης μαζικής παραγωγής του στούντιο σίστεμ, καταφέροντας σε μία δεκαετία την παραγωγή 54 ταινιών (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005α, σ.424· Αρχείο ΕΛΙΑ/James Paris/Φακ.1-10), ώστε, τη δεκαετία 1965-75, μαζί με τη Φίνος Φιλμ και Καραγιάννης-Καρατζόπουλος να κατέχουν τον κύριο όγκο της παραγωγής (Σωτηροπούλου, 1989, σ.83-4). Ο Τζέιμς Πάρις δεν πετυχαίνει μία πλήρη καθετοποιημένη σχέση φορντικού τύπου, παρότι διαθέτει γραφείο διανομής, που διανέμει και κάποιες ταινίες άλλων παραγωγών (Αρχείο ΕΛΙΑ/Σαρρής/Φακ.1· Αρχείο ΕΛΙΑ/James Paris/Φακ.2.3/[τεκμ.1]). Οι συμφωνίες του είναι ανά ταινία, δεν διαθέτει στούντιο ή σημαντικό αριθμό μόνιμου προσωπικού (έναν έως τρεις υπαλλήλους γραφείου) (Αρχείο ΕΛΙΑ/James Paris/Φακ.1.2/[τεκμ.1]). Η επιλογή συντελεστών ανήκει στον ίδιο (Λαζαρίδης, 1999, σ.449-50), κλείνοντας ανά ταινία με

ιδιωτικά συμφωνητικά τους δημιουργούς, πληρώνει τους συντελεστές και τεχνικούς έναντι του συνολικού οφειλόμενου λογαριασμού, νοικιάζει τον εξοπλισμό, τα στούντιο, εργαστήρια επεξεργασίας (π.χ. General Film Hellas) (Αρχείο ΕΛΙΑ/James Paris/Φακ.1.2,2.4,2.1/[τεκμ.1]), δημιουργεί κοινοπραξίες («Παραγωγές Χόλιγουντ») ή συμπράττει για συμπαραγωγές (Arista Films) (Αρχείο ΕΛΙΑ/James Paris/Φακ.1.2, 2.4). Διατηρεί σταθερές συνεργασίες με σκηνοθέτες, όπως τον Δαδήρα και τον Ανδρέου και με το σταρ σύστημα της εποχής (Πρέκας, Γκιζέλα Ντάλι κ.ά.) (Λαζαρίδης, 1999, σ.438· Αρχείο ΕΛΙΑ/James Paris/Φακ.1-10) και στρέφεται στο μαζικό κοινό με εντυπωσιακές πρεμιέρες (Λαμπρινός, 2003β, σ.232), ενώ αναζητώντας το μαζικό κοινό στέλνει συστηματικά τις ταινίες του στο εξωτερικό (Γερμανία, Ιαπωνία, Βραζιλία, Χιλή κ.ά.) (Αρχείο ΕΛΙΑ/James Paris/Φακ.2.3/Φακ.2.4).

Ανάλογο προσανατολισμό θα έχουν και οι μικρότερες εταιρείες, όπως η Τζαλ Φιλμ του Τζανή Αλιφέρη, που, επίσης, συστηματικά, στέλνει στο εξωτερικό τις ταινίες του (Ισραήλ, Κύπρο, Γερμανία, κ.ά.), υπογράφει συμφωνίες ανά ταινίες με συντελεστές και αιθουσάρχες (*Κοσμοπολίτ*, κ.ά.), που προπληρώνουν ταινίες ή γίνονται παραγωγοί σε σκηνοθεσίες που αναλαμβάνει ο ίδιος (*Ο Τρελλάρας*, 1963), κατέχει έναν σχετικό εξοπλισμό, νοικιάζει συμπληρωματικά εξοπλισμό και πλατό, συνήθως από το στούντιο Φάρος των Κρυάδη-Μουγνάι<sup>242</sup>, ενώ δεν διαθέτει μόνιμο προσωπικό, ούτε γραφείο διανομής (συνεργάζεται με την Ιωαννίδης Φιλμ) (Αρχείο ΕΛΙΑ/Τζανής Αλιφέρη/Φακ.1-3). Ο Αλιφέρης ήταν γνωστός φωτογράφος, αλλά θα περάσει και στη σκηνοθεσία επιτυχημένα: το *Έγκλημα στο Κολωνάκι*, 1959, ξεχωρίζει ως το πρώτο ελληνικό φιλμ νουάρ με μια ιστορία του Γιάννη Μαρή (Λαζαρίδης, 2003, σ.92).

Οι εταιρείες, την περίοδο ακμής του φορντικού στούντιο σύστημα κατά την περίοδο ΠΕΚ, συστήνονται, όπως είδαμε, με μεγάλη ευκολία γυρίζοντας, έστω, μία ταινία<sup>243</sup> (Σωτηροπούλου, 1989, σ.83-4), ενώ δεν είναι λίγοι και οι σταρ ηθοποιοί που περνούν στην παραγωγή, συστήνουν εταιρικά ονόματα και κάνουν παραγωγές με πρωταγωνιστές τους ίδιους, όπως ο Φωτόπουλος με την Άννα Φιλμ ή ο

<sup>242</sup> Για παράδειγμα, το 1964 θα νοικιάσει το πλατό, τελέρα, σκάλες, ψεύτικο πιάνο, τράβελινγκ με τις ξύλινες ράγιες του, πρίζες, προβολείς, λάμπες κ.ά. (Αρχείο ΕΛΙΑ/Αλιφέρης/Φακ.1/[τεκμ.1]), ενώ την ίδια χρονιά (14.02.64) θα τους πουλήσει τον εξοπλισμό του έναντι 93 χιλ.δρχ. (Αρχείο ΕΛΙΑ/Αλιφέρης/Φακ.1/[τεκμ.2]).

<sup>243</sup> Μια τέτοια περίπτωση και η Athena Films Productions των Σαρρή-Σωτήρχου (1963-1973), που διαθέτει ελάχιστο, υποτυπώδη εξοπλισμό, χωρίς μόνιμο προσωπικό, γυρίζει μόλις μία ταινία *Μονεμβασιά* (1964) που σκηνοθετεί και συγγράφει ο παραγωγός της εταιρείας Σαρρής με διεύθυνση παραγωγής της συνιδιοκτήτριας Σωτήρχου, χρησιμοποιώντας εργαστήρια και πλατό της Φίνος Φιλμ και δανεισμό από την Εθνική Τράπεζα (Αρχείο ΕΛΙΑ/Σαρρής/Φακ.1.1).

Χατζηχρήστος, που περνά και στη σκηνοθεσία (Δελβερούδη, 2004, σ.50-1), η Καρέζη με τη Τζένη Φίλμ (μαζί με τον Σακελλάριο)<sup>244</sup> (Τζαννετάτος, 2002, σ.123), αλλά και ο Βέγγος (με την εταιρεία 'ΘΒ ταινίες γέλιου'), που λόγω κακής διαχείρισης τελικά χρεοκοπεί (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018· Κατσουρίδης, 2012, σ.158-60· Σολδάτος, 2000, σ.144,273-6)<sup>245</sup>.

Σε αυτές τις περιπτώσεις, οι ταινίες αυτές στον εσωτερικό κύκλο των κινηματογραφιστών ονομάζονται «αρπαχτές», και τα συνεργεία συστήνονται με σχέση ελεύθερου επαγγελματία (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018), νοικιάζονται μηχανήματα-φώτα (από εργαστήρια, όπως της Richardson, του Κατσουρίδη κ.ά.) και (υποτυπώδη) στούντιο ή, κυρίως, επιλέγονται φυσικοί χώροι, οι οποίοι, συνήθως, είναι γνωστοί στον κινηματογραφικό κύκλο (μία βίλα στην Κηφισιά κλπ.). Η επιλογή αυτή είναι οικονομικής φύσης. Η ενοικίαση των οργανωμένων στούντιο (όπως το στούντιο Άλφα) κοστίζει<sup>246</sup> και, επιπλέον, χρειάζεται και κατασκευή ντεκόρ που επίσης κοστίζει, επιπλέον ανθρώπινο δυναμικό, ξυλουργούς, σχεδιαστές. Σε αυτές τις παραγωγές οι επίδοξοι παραγωγοί (πχ. ο διανομέας Κουρουνιώτης) συνήθως δεν γνωρίζουν πολλά από κινηματογράφο ή το τεχνικό κομμάτι μιας ταινίας. Εμπιστεύονται το εξειδικευμένο συνεργείο και το προσωπικό τους ένστικτο στο σενάριο, συχνά παραγγέλλουν σενάρια από δοκιμασμένους συγγραφείς έχοντας κάποιο γενικό θέμα κατά νου ή αναζητούν σενάρια στο θέατρο και κάποιον σκηνοθέτη να τα γυρίσει. Έχουν λόγο στο σενάριο και τους συνεργάτες, αλλά με μέτρο. Λειτουργούν περισσότερο ως χρηματοδότες που προσπαθούν να περιορίσουν

<sup>244</sup> Η εταιρεία θα παράγει μόνο μία ταινία *Η Νύφη το 'σκασε* (1962, Σακελλάριος) και μάλιστα όχι ολοκληρωμένα, αφού τα γυρίσματα θα ολοκληρώσει ο Φίνος που θα μπει στην πορεία ως συμπαραγωγός και διανομέας της ταινίας (Ιστοσελίδα Finos Film, *Η Νύφη το 'σκασε*, <http://finosfilm.com/movies/view/59>, [04.05.2019]· Τζαννετάτος, 2002, σ.123· Δελαπόρτας, 2001, σ.144-6).

<sup>245</sup> Ο Βέγγος θα γυρίσει με την εταιρεία του ΘΒ Ταινίες Γέλιου οκτώ (8) ταινίες, πριν χρεοκοπήσει με 4 εκ. δρχ. χρέος το 1968 και στραφεί στον Φίνο, στον οποίο εκχωρεί όλες του τις ταινίες και αρχίζει να γυρίζει ταινίες για λογαριασμό του έως ότου εξοφλήσει αυτό το χρέος (Σολδάτος, 2000, σ.144,273-6). Την ίδια κακή διαχείριση θα κάνει και ο Χατζηχρήστος με τις δικές του παραγωγές, που άλλοτε σκηνοθετεί και πάντοτε πρωταγωνιστεί, ώστε να βρεθεί σε πολλή κακή οικονομική κατάσταση προς τα τέλη της δεκαετίας του '60 (Δελαπόρτας, 2019β, σ.135-6). Ακόμα και λιγότερο δημοφιλείς ηθοποιοί θα μπουκ στην παραγωγή με δικά τους σενάρια, όπως ο Μανέλλης, που, επίσης, θα αποτύχει εμπορικά (Μωραΐτης, 2009, σ.109-10).

<sup>246</sup> Το στούντιο *Φάρος* του Κρυάδη το 1967 ενοικιάζει το πλατό του προς 550 δρχ. ημερησίως, ενώ χρεώνει την εμφάνιση του φιλμ (negative) 1,20δρχ./μέτρο, την ενοικίαση προβολέων 30δρχ./ημερησίως και της μουβλόλας για το μοντάζ 30δρχ./ώρα, ενώ μιζάζ και ντουμπλάζ με ένα εφάπαξ ποσό 23.000δρχ. (Αρχειό ΕΛΙΑ/Αλιφέρης/Φακ.1/[τεκμ.1]). Το στούντιο *Άλφα*, αρκετά ακριβότερο, αντίστοιχα, χρεώνει το 1965 1.000δρχ το πλατό (I) την ημέρα, 65δρχ. την ώρα μοντάζ, την εμφάνιση του αρνητικού φιλμ 1,60δρχ./μέτρο, την ενοικίαση προβολέων από 25-45 δρχ./μέρα, μηχανή λήψης 550δρχ./μέρα, εγγραφή μουσικής 500δρχ./μέρα, ντουμπλάζ 450δρχ./ώρα και μιζάζ 800δρχ./ώρα (Αρχειό ΕΛΙΑ/Τζένης Πάρις/Φακ.4.3/[τεκμ.1]).

το κόστος, όσο μπορούν, με αποτέλεσμα τη χαμηλή ποιότητα<sup>247</sup>. Επιπλέον, υπάρχει συχνά και το φαινόμενο εταιρείες να αγοράζουν ταινίες από άλλες εταιρείες, που σχεδόν βρίσκονται στο τελευταίο στάδιο παραγωγής τους<sup>248</sup> (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018).

Οι μικρές εταιρείες παραγωγής, γενικότερα, έχουν συχνά ευκαιριακούς χρηματοδότες, χωρίς στούντιο με συνεργασίες με ελεύθερη επαγγελματική σχέση με οπερατέρ ή ηχολήπτες που δεν μπορούσαν να ελέγξουν οι μεγάλοι παραγωγοί (Δελβερούδη, 2004, σ.50-1). Υπάρχουν κάποιες μικρές εταιρείες παραγωγής (Ερμής, Παρθενών του Φίλιππα Φυλακτού, Παρνασσός του Τάλας) που θα επιχειρήσουν να διαθέτουν τεχνικούς σε μισθωτή βάση, αλλά θα το καταφέρουν για μικρά μόνο χρονικά διαστήματα (Στασινοπούλου, 1999, σ.51-2). Η κεντρική θέση των τεχνικών στην κατασκευή ταινιών, οδήγησε κάποιους στην παραγωγή (Γαζιάδης, Χεπ), που όμως δημιούργησαν ταινίες που υστερούν τεχνικά (Δελβερούδη, 2004, σ.50-1). Αργότερα, προς τα τέλη της δεκαετίας του '60, πιο καταρτισμένοι και έμπειροι τεχνικοί θα περάσουν στην παραγωγή με επιτυχία, όπως ο Κατσουρίδης (Κατσουρίδης, 2012). Η πρακτική των μικρών εταιρειών εντάσσεται, μάλλον, σε μία υποτυπώδη μεταφορντική λογική με την παραγωγή ελαχίστων, έως μόνο μίας, ταινιών. Μία δομή στην πολιτιστική βιομηχανία που οι μικρές επιχειρήσεις εφαρμόζουν την ευελιξία στην απασχόληση και στις εργασιακές τους πρακτικές (Dahlström & Hermelin, 2007, σ.115), χωρίς, όμως, να καταφέρνουν να έχουν σημαντικό μερίδιο στην αγορά, όπως φαίνεται από τα στοιχεία της εποχής (π.Τα Θεάματα, τχ.262, 31.12.1969).

Υπάρχουν, ωστόσο, ακόμη και την εποχή του ολιγοπωλίου και ανεξάρτητοι κινηματογραφιστές, αυτόνομοι, που κινούνται αισθητικά στον χώρο του καλλιτεχνικού κινηματογράφου (Κομνηνού, 1993, σ.414-5), όπως ο Κούνδουρος, που υπήρξε παραγωγός πολλών ταινιών του και χωρίς να διαθέτει πολλά χρήματα, για να εξασφαλίσει μεγάλο τεχνικό συνεργείο, συνεργάζεται με ομάδα φίλων-συνεργατών,

<sup>247</sup> Ακόμα και πιο οργανωμένα γραφεία, όπως η Ι. Καρατζόπουλος, ομολογούν άγνοια σε θέματα παραγωγής και κάποια προχειρότητα: «μη νομίζεις ότι ξέραμε (...) ψαχτά πηγαίναμε (...) εκεί μπήκαμε λίγο πιο σοβαρά όταν κάναμε την Καραγιάννης-Καρατζόπουλος...» (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018).

<sup>248</sup> Για παράδειγμα, η Νόβακ Φιλμ από τη Φίνος Φιλμ την ταινία Ένας ζόρικος δεκανέας (1964, Μαριόλης) (προσωρινός τίτλος ταινίας: Θανάσης) (Αρχειό Φίνος Φιλμ/[τεκμ.4]), η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος από τη Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης το 50% της Κόμησας της φάμπρικας (1969, Δαδήρας) (το υπόλοιπο 50% ανήκε στον Κοντισιώτη) (Αρχειό Κοντισιώτη/[τεκμ.10]), ο Τεγόπουλος από τους Δημητρόπουλο-Ευστρατιάδη την ταινία Ανήλικες Αμαρτωλές (1972, Ευστρατιάδης-Τεγόπουλος) (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018).



(Φέρρη, Λύκα κ.ά.) (Μητροπούλου, 1980, σ.210), ο Κακογιάννης που θα επιτύχει διεθνή αναγνώριση (*Στέλλα*, 1955 κ.ά.) και με αυτό τον τρόπο θα προσελκύσει χολιγουντιανές εταιρείες παραγωγής για χρηματοδότηση στις ταινίες του (Σιάφκος, 2009α, σ.84,121,135-6), ο Μανθούλης, που κινείται μεταξύ εμπορικού (*Κυρία Δήμαρχος*, 1960 κ.ά.) και καλλιτεχνικού κινηματογράφου (Βαλούκος, 2011, σ.57) και θα γυρίσει με εθελοντική εργασία και οικονομική βοήθεια φίλων την ανεξάρτητη παραγωγή *Πρόσωπο με πρόσωπο* (1966) (Κωνσταντόπουλος, 2006, σ.15) ή ο Τάκης Κανελλόπουλος με λίγες προσωπικές ταινίες (*Ουρανός*, 1962 κ.ά.) έξω από το εμπορικό κύκλωμα με ανεξάρτητη χρηματοδότηση (της κόρης του Ζερβού, Βασιλείας Ζερβού-Δρακάκη) ή αυτοχρηματοδότηση (Δερμεντζόγλου, 1997, σ.111-26).

Και σε αυτές τις περιπτώσεις, όμως, οι μεγάλες εταιρείες της εποχής, σε μία στρατηγική επέκτασης του ελέγχου τους στο κινηματογραφικό προϊόν, επενδύουν και σε καινοτομίες, όπως έκανε και το Χόλιγουντ στη μεταφορντική του εξέλιξη με το καλλιτεχνικό σινεμά του *Νέου Χόλιγουντ* στα τέλη της δεκαετίας του '60 (Moran, 1996, σ.6· Elsaesser, 2004, σ.37· Robnik, 2004, σ.333-6). Μεγάλες εταιρείες συμμετέχουν σε αυτές τις ανεξάρτητες παραγωγές, όπως η Ανζερβός με τον Κούνδουρο (*Μικρές Αφροδίτες*, 1963) (Μητροπούλου, 1980, σ.94) ή η Φίνος Φιλμ, επίσης με τον Κούνδουρο (*Παράνομοι*, 1958, *Το ποτάμι*, 1960) (Σολδάτος, 2009, σ.88-9), τον Κακογιάννη (*Τελευταίο Ψέμα*, 1957, *Ηλέκτρα*, 1962) (Μητροπούλου, 1980, σ.86· Ξένος, 2015, τεκμήριο 28, σ.150-1), τον Κανελλόπουλο (*Η τελευταία Άνοιξη*, 1972) (Papadimitriou, 2015, σ.119· Δερμεντζόγλου, 1997, σ.111-26) κ.ά., έχοντας στόχο τον εμπορικό έλεγχο και αυτού του τμήματος της αγοράς (Καμβασινού, 2005, σ.265).

Αυτό που παρατηρείται διαχρονικά, είναι μια διαλεκτική μεταξύ μικρών και μεγάλων επιχειρήσεων (Peterson & Anand, 2004, σ.322-3). Οι μεγάλες επιχειρήσεις (Φίνος Φιλμ, Ανζερβός, Καραγιάννης-Καρατζόπουλος), έχουν μόνιμο προσωπικό και τεχνικούς, πλατό, εξοπλισμό, μισθωμένους δημιουργούς, αποκλειστικότητες στο σαρ σίστεμ, ενώ άλλες, σημαντικές (Τζέημς Πάρις) ή μικρότερες (Κονιτσιώτης, Τζαλ Φιλμ, κ.ά.), ή ακόμα πιο μικρές επιχειρήσεις (Athena Film Productions, κ.ά.) στοχεύουν και πάλι στο μαζικό κοινό, αλλά κλείνουν συμφωνίες-πακέτο, ανά ταινία. Οι τελευταίες έχουν μία ευελιξία μεταφορντικού χαρακτήρα στις πρακτικές και συνθήκες απασχόλησης, με συνεργασίες σε ελεύθερη επαγγελματική σχέση, νοικιάζοντας ό,τι τους λείπει σε εξοπλισμό και πλατό. Οι ταινίες τους συχνά δεν προβάλλονται σε Α' προβολής αίθουσες που ελέγχονται από μεγάλους διανομείς ή

έχουν υψηλό οικονομικό τίμημα (μίνιμουμ γκαραντί), αλλά προβάλλονται κατευθείαν στις αίθουσες Β' προβολής (Γρηγορίου, 1996, σ.32-3· Λαζαρίδης, 1999, σ.306· Δαλιανίδης, 2005, σ.78-80· Συνέντευξη Καρατζόπουλος, Ευστρατιάδης, Μ. Κονιτσιώτη, 2018). Οι εταιρείες αυτές αντιπροσωπεύουν μια μορφή ανεξαρτησίας παρόμοια με τις ταινίες των εταιρειών Poverty Row των δεκαετιών '30 και '40 ή τις εταιρείες που παράγουν «ταινίες εκμετάλλευσης» (exploitation films)<sup>249</sup> της δεκαετίας του '50 και του '60 στις ΗΠΑ (Papadimitriou, 2015, σ.117-8). Το κόστος τους προσπαθούν να το ισοφαρίσουν από τα ακαθάριστα έσοδά τους, και το κεφάλαιο επένδυσης, συχνά, καθοδηγεί τις αισθητικές αποφάσεις, την επιλογή ηθοποιών, την κατασκευή ή όχι σετ γυρίσματος (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018). Κάτι που δεν συνέβαινε σε μεγάλες εταιρείες, όπως, για παράδειγμα, στη Φίνος Φιλμ, που επενδύει διαχρονικά μεγάλα ποσά σε ανθρώπινο δυναμικό με αποκλειστικότητες, εξοπλισμό, στούντιο κ.λπ. (Ξένος, 2015).

Το οικογενειακό στοιχείο είναι, επίσης, σημαντικό για αυτή τη φορντική περίοδο του ελληνικού κινηματογράφου. Όλες οι εταιρείες λειτουργούν μεταπολεμικά σε μία οικογενειακή βάση: Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, Σπέντζος Φιλμ, Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, Ανζερβός, Νόβακ Φιλμς κ.ά.. Από τις αρχές του '30 και μέχρι τα τέλη του 1950 οι ίδιες οικογενειακές επιχειρήσεις, με ηγέτες τους ιδιοκτήτες τους, ελέγχουν τις εισαγωγές ταινιών, τη διανομή και την παραγωγή ταινιών, με χρονολογική εμφάνιση, Ζερβός, Δαδήρας, Δαμασκηνός, Φίνος και Σκούρας. Αυτό που συνέβη τελικά είναι η εξαγορά μικρότερων εταιρειών και μία κίνηση συγχωνεύσεων παραγωγών και διανομέων, για να δημιουργηθούν εντυπωσιακά οικονομικά μεγέθη στην ελληνική βιομηχανία στα μέσα έως τέλη της δεκαετίας του '60 (Stassinopoulou, 2012, σ.137). Για παράδειγμα, θα συγχωνευτούν μεταπολεμικά στον χώρο της διανομής οι Θεοφάνης Δαμασκηνός και Βίκτωρ Μιχαηλίδης, δημιουργώντας τη μεγαλύτερη εταιρεία διανομής για πολλές δεκαετίες στην Ελλάδα (Καρτάλου, 2006, σ.145· Papadimitriou, 2018β, σ.491) και στον χώρο παραγωγής η Ι. Καρατζόπουλος με τον αυτόνομο Καραγιάννη θα δημιουργήσουν τη δεύτερη εταιρεία παραγωγής μετά τον Φίνο, την Καραγιάννης-Καρατζόπουλος (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018), ενώ θα υπάρξει και η σημαντική συγχώνευση του Δαμασκηνού-Μιχαηλίδη με τη Φίνος Φιλμ, προς μία κάθετη ολοκλήρωση, που

<sup>249</sup> Ο κινηματογράφος εκμετάλλευσης δεν είναι είδος, αλλά είναι μια βιομηχανία με συγκεκριμένο τρόπο παραγωγής. Οι ταινίες εκμετάλλευσης κοστίζουν φτηνά με στόχο το εύκολο κέρδος και βασίζονται σε τυποποιημένα είδη δοκιμασμένα (ταινίες τρόμου κ.ά.) (Roche, 2015, σ.1).

κρατά μόλις ένα έτος (Καρτάλου, 2005, σ.189-90). Συγχωνεύσεις θα υπάρξουν και αργότερα στον χώρο της διανομής (ΕΛΚΕ), αλλά και πάλι σύντομες (Συνέντευξη Παναγιωτίδης, 2018, Γ. Σπέντζος, 2017). Παρ' όλα αυτά, στην παραγωγή ταινιών της περιόδου ΠΕΚ συχνά εμπλέκονται εταιρείες που δραστηριοποιούνται και στη διανομή ή την εκμετάλλευση ταινιών, ώστε να βγάλουν πιο συχνά χρήματα από τις αίθουσες που κατείχαν και, έτσι, να δημιουργείται μία σύγκρουση συμφερόντων, κάνοντας παράλληλα τον κόσμο της τέχνης ακόμα στενότερο και πυκνότερο. Οι εταιρείες Ανζερβός και Σκούρας Φιλμ είναι δύο τέτοια χαρακτηριστικά παραδείγματα, οι οποίες κατείχαν τις περισσότερες αίθουσες πρώτης προβολής στην Αθήνα και ήταν σε θέση να προωθούν ελληνικές ταινίες, παράλληλα με εκείνες τις ξένες που εισήγαγαν<sup>250</sup> (Stassinopoulou, 2012, σ.137).

Έτσι, οι ελληνικές εταιρείες που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη μαζική παραγωγή της περιόδου ΠΕΚ (Φίνος Φιλμ, Νόβακ Φιλμς, Ανζερβός, Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, Αφοί Ρουσσόπουλοι-Λαζαρίδη-Σαρρή-Ψαρράς, Τζέιμς Πάρις, Κλέαρχος Κονιτσιώτης, Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης) ανέπτυξαν κάποιες πτυχές φορντικής μαζικής παραγωγής ή μερική καθετοποίηση στη δομή τους, ουσιαστικά κυρίως η Φίνος Φιλμ, αλλά, κατά την κρίση του ελληνικού box-office με την έλευση της τηλεόρασης, δεν πέρασαν σε μία μεταφορντική δομή. Δεν παρήγαγαν ταινίες για την τηλεόραση (made-for-TV), όπως έκαναν τα αμερικάνικα στούντιο στην αντίστοιχη κρίση τους (Blair & Rainnie, 2000, σ.190), ούτε συνεργάστηκαν υπεργολαβικά ή με θυγατρικές εταιρείες στην παραγωγή τους προς μία οριζόντια ολοκλήρωση (Christopherson & Storper, 1986), παρά μόνο σε κάποιες εξαιρέσεις, όπως διαπίστωσαμε (πχ. Κούνδουρος/Φίνος) (Σολδάτος, 2009, σ.88-9). Δεν διαφοροποίησαν, επίσης, το προϊόν τους, παρέμεινε τυποποιημένο στα γενικά είδη της φαρσοκωμωδίας και των μελοδραμάτων και στο σταρ σύστημα της εποχής που καλλιέργησαν (Ξένος, 2015· Κοκκώνης, 2001, σ.347-51), κι όταν το έκαναν, όπως ο Φίνος, που παρουσιάζει τα μιούζικαλ σε σινεμασκόπ μορφή, αφορούσε μία επιχειρηματική κίνηση που ακολουθεί τη αμερικανική τεχνολογική καινοτομία και τακτική της εποχής, ώστε κάποια στιγμή η επιλογή αυτή εγκαταλείπεται, κυρίως για καλλιτεχνικούς λόγους, μετά από παρότρυνση του κύριου σκηνοθέτη που τις δημιουργεί (Δαλιανίδη) (Τριανταφυλλίδης, 2014α, σ.63,88). Επίσης, οι όποιες

<sup>250</sup> Στην παραγωγή ενεπλάκησαν πολλοί διανομείς (ή και αιθουσάρχες), όπως η Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, Ανζερβός, Σκούρας Φιλμς, Σπέντζος Φιλμ, Κουρουσιώτης, Λαμπίρης κ.ά. (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005· Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018· Μητροπούλου, 1980, σ.96-7).

προσπάθειες έγιναν προς ένα σινεμά που συνδυάζει την εμπορικότητα με την τέχνη, όπως οι παραγωγές που ανέλαβε ο Φίνος για τον Κούνδουρο (*Οι Παράνομοι*, 1957) ή τον Κακογιάννη (*Το τελευταίο Ψέμα*, 1958, *Ηλέκτρα*, 1962) είχαν, όπως είδαμε, στόχο και αυτό το τμήμα της αγοράς (Καμβασινού, 2005, σ.265), με κριτήριο όμως και πάλι το μαζικό διεθνές ακροατήριο (Chalkou, 2008, σ.107-18· Ξένος, 2015, σ.51), όπως αναζητά το σύστημα φορντικής παραγωγής<sup>251</sup> (Harvey, 2007, σ.191-4· Balio, 1985α, σ.267-8).

Επίσης, δεν προχώρησαν σε *συνέργειες* με συναφείς αγορές, π.χ. με την τηλεόραση ή αργότερα με την αγορά του βίντεο (Lewis, 2014, σ.185-6· Wayne, 2003, σ.94,99). Οι σχετικές επιχειρηματικές κινήσεις ήταν σπασμοδικές. Το βίντεο ήταν μία νέα αγορά με νέους επιχειρηματίες ή ελάχιστους παλιούς (π.χ. Κλακ Video μετεξέλιξη της Κλακ Φιλμ) (Κασσαβέτη, 2017α, σ.70) και η τηλεόραση ήταν μία άλλη αγορά. Οι παλαιότεροι παραγωγοί δεν στράφηκαν στον χώρο της τηλεοπτικής παραγωγής αρχικά και αργότερα δεν μπόρεσαν να εισέλθουν στον τηλεοπτικό χώρο (Συνέντευξη Σγουράκης, 2017), μόνο πούλησαν τις ταινίες τους, για να τις προβάλλει η δημόσια τηλεόραση, αλλά και πάλι με προβλήματα<sup>252</sup> (*π.Τα Θεάματα*, τχ.354, 20.06.1974, σ.4· Kokonis, 2012, σ.43· Βακαλόπουλος, 2005β, σ.424), τακτική, βέβαια, που είχαν ακολουθήσει και τα αμερικανικά στούντιο στην περίοδο της δικής τους μεταπολεμικής κρίσης (Gomery, 1998α, σ.307· Hoppenstand, 1998, σ.231). Δεν μπορούσες να εισέλθεις εύκολα ως παραγωγός στη δημόσια τηλεόραση τη δεκαετία του '70. Οι παραγωγοί που ασχολήθηκαν με τις παραγωγές της δημόσιας τηλεόρασης ήταν διαφορετικοί από τους κινηματογραφικούς παραγωγούς, εδραιώθηκαν επί δικτατορίας και ήταν πολύ δύσκολο αργότερα να βρει κάποιος τον τρόπο και τον χώρο να εισέλθει. Ο Σγουράκης με ένα ντοκιμαντέρ μοναδικό που αφορούσε τη Μεγάλη Εβδομάδα (*Ρωμανός ο Μελωδός*, 1977) κατάφερε να εισέλθει στον χώρο (Συνέντευξη Σγουράκης, 2017· Μήτση, 2012). Σύμφωνα με τον τηλεοπτικό παραγωγό Δημήτρη Ποντίκα, οι πρώτοι παραγωγοί της δεκαετίας '70 προέρχονταν από τον χώρο της διαφήμισης και δεν είχαν ιδιαίτερες γνώσεις (*π.Οθόνη*, τχ.9,

<sup>251</sup> Άλλωστε, ο Φίνος είχε πολύ συγκεκριμένη άποψη στο πως πρέπει να φαίνεται το προϊόν που παρήγαγε. Για τις όποιες αλλαγές και καινοτομίες (στη φωτογραφία, την αφήγηση, καινοτόμα πλάνα, επιλογή ηθοποιών όχι αρκετά γνωστών, ή που δεν του άρεσαν) έπρεπε ο εκάστοτε σκηνοθέτης να επιμείνει πολύ (Κατσουρίδης, 2012, σ.97-100· Τριανταφυλλίδης, 2014α, σ.41-6). Πάντα «ήθελε τα πράγματα να είναι κλασικά, να είναι η σφραγίδα της Φίνος Φιλμ» (Κατσουρίδης, 2012, σ.99).

<sup>252</sup> Ο Φίνος πούλησε στην YENEΔ τον Απρίλιο του 1973 τα δικαιώματα εκατό (100) ταινιών του. Παίχτηκαν, όμως, μόνο 55 έως τον Ιούνιο 1974 και λόγω τεχνικών προβλημάτων η συμφωνία χάλασε. Ο Φίνος, έτσι, απέσυρε τις υπόλοιπες 45 (*π.Τα Θεάματα*, τχ.354, 20.06.1974, σ.4).

Οκτώβριος 1982, σ.60-3). Παραμένει, όμως, πεδίο ανεξερεύνητο και χρήζει περαιτέρω έρευνας ο χώρος της διαφήμισης και οι παραγωγοί του, η μαθητεία τους και η σχέση τους με το τηλεοπτικό και κινηματογραφικό πεδίο της εποχής.

Ο Φίνος, για παράδειγμα, όμως, δεν πίστεψε στην τηλεόραση. Ακόμα και αν αγόρασε δύο εξειδικευμένες κάμερες GP-16mm από την Αμερική, για να γυρίσει τηλεοπτικές ταινίες, τελικά εγκατέλειψε κάθε σχέδιο και οι ακριβές εξειδικευμένες κάμερες κατέληξαν στον επαγγελματία παραγωγό Σγουράκη (Συνέντευξη Σγουράκης, 2017), παραγωγό εκπομπών ή ντοκιμαντέρ, κυρίως για τη δημόσια τηλεόραση<sup>253</sup> (Συνέντευξη Σγουράκης, 2017· Μήτση, 2012). Αυτό που, τελικά, συνέβη ήταν συνολικά να εγκαταλείψουν την παραγωγή (Κοκονίς, 2012, σ.43). Οι λίγες εταιρείες παραγωγής που απέμειναν από την περίοδο ΠΕΚ (Καραγιάννης-Καρατζόπουλος και Σπέντζος Φιλμ) θα συνεχίσουν ως διανομείς και θα ξαναμπούν στην παραγωγή στα τέλη της δεκαετίας του '70 μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '80, αλλά όχι συστηματικά και χωρίς την αίγλη ή την πρωτοκαθεδρία του παρελθόντος ή τις αντίστοιχες δομές, λειτουργώντας, κυρίως, ως άτομα παραγωγοί-χρηματοδότες, έξω από τη λογική του στούντιο (Συνέντευξη Σπέντζος, Καρατζόπουλος 2018), ενώ, παράλληλα, η κρατική πολιτική προχώρησε σε σημαντική χρηματοδότηση, αλλά στον καλλιτεχνικό ανεξάρτητο κινηματογράφο του ΝΕΚ (Παπαδημητρίου, 2009, σ.42-3).

### 5.1.2. Κάθετη και οριζόντια ολοκλήρωση: 1972-1990.

Στα μέσα της δεκαετίας του '70, η κρίση στον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο είναι εμφανής, ενώ μεσουρανάει καλλιτεχνικά ο πολιτικός κινηματογράφος του ΝΕΚ (Κομνηνού, 2010, σ.75· Βαλούκος, 2011). Οι νέοι κινηματογραφιστές του ΝΕΚ έχουν αρχίσει, ήδη από την προδικτατορική περίοδο, συνεργατικές δουλειές (*Πρόσωπο με πρόσωπο*, 1966, Μανθούλης, *Κιέριον*, 1967, Θεός κ.ά.), μία μορφή ανεξάρτητου σινεμά, αυτοχρηματοδότησης<sup>254</sup> (Βαλούκος, 2011, σ.41-2· Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018· Κεχαγιάς & Φόρσος, 1984, σ.12-3· Κολοβός, 2002β, σ.59), με λίγα

<sup>253</sup> Ο Φίνος πίστευε ότι η τηλεόραση είναι κάτι περαστικό και ότι η αιτία πτώσης της προσέλευσης του κοινού στο σινεμά οφείλεται στις κακές ταινίες που γυρίζονταν με ανάξια σενάρια (Δαλιανίδης, 2005, σ.148).

<sup>254</sup> Για παράδειγμα, η *Ανοικτή Επιστολή* (1967) του Σταμπουλόπουλου γυρίζεται με 75% αυτοχρηματοδότηση και 25% συμμετοχή από το στούντιο *Άλφα* (Αρχείο ΕΛΙΑ/Σταμπουλόπουλος/Φακ.1.3/[τεκμ.1]).

μέσα παραγωγής που συχνά δανείζονται από μεγάλες εταιρείες παραγωγής<sup>255</sup> (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018· Κεχαγιάς & Φόρσος, 1984, σ.12-3) ή τους παραχωρούν. Άλλοτε, νοικιάζουν από εξειδικευμένες εταιρείες (Καραπάνος, Mole-Richardson κ.ά.) ή από κινηματογραφιστές, που έχουν, εν τω μεταξύ, αναπτύξει εταιρείες με εξοπλισμό, όπως οι Κατσουρίδης, Καβουκίδης<sup>256</sup> (Συνέντευξη Ρεντζής, Βούλγαρης, Αρβανίτης, 2018). Ο Αγγελόπουλος θα λειτουργήσει, για παράδειγμα, συνεργατικά στην πρώτη του ταινία το 1970 (*Αναπαράσταση*) με παραγωγό τον τεχνικό του κινηματογράφου Γιώργο Σαμιώτη, με ερασιτέχνες ηθοποιούς, ενώ πολλοί από τους συμμετέχοντες είναι εθελοντικά, σε πολλαπλούς ρόλους<sup>257</sup> (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018· Βαλούκος, 2011, σ.38,73· Μητροπούλου, 1980, σ.283-5).

Η αυτοχρηματοδότηση ή η χρηματοδότηση από ευκατάστατους μαικήνες, ερασιτέχνες, κατά τα άλλα, παραγωγούς (π.χ. Γιώργος Παπαλιός) (Κολοβός, 2002α, σ.159-60) είναι κοινός τύπος για τις ταινίες που ξεπηδούν από τη νέα τάση του ΝΕΚ και η συνεργατικότητα, τα μικρά συνεργεία, οι λιγότερο ή καθόλου αναγνωρίσιμοι ή ακόμη και ερασιτέχνες ηθοποιοί (*Αναπαράσταση*, *Ιωάννης ο Βίαιος* κ.ά.) (Βαλούκος, 2011, σ.41,91), με περιορισμένη διανομή (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018) ή καθόλου διανομή, όπως η *Διαδικασία* (1976) του Θεού (Μπλάθρας, 2003, σ.167) ή το πειραματικό *Corpus* του Ρεντζή. Οι συντελεστές, ενίοτε, συμμετέχουν χωρίς συμβόλαια και συμφωνητικά (Συνέντευξη Ρεντζής, 2018). Όπως συνομολογούν Αρβανίτης (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018) και Πανουσόπουλος: «εγώ έχω κάνει συμφωνίες με το στόμα, όχι με συμφωνητικά... (...) τότε είχε άλλη ισχύ ο λόγος μας...» (Συνέντευξη Πανουσόπουλος, 2018). Συστήνονται εταιρείες για μία μόνο ταινία (όπως η Filmograph για τη *Βιο-γραφία*, 1973, συμπαραγωγής Χρήστου Μάγκου, που είναι και ο διευθυντής φωτογραφίας, και Θανάση Ρεντζή, που είναι ο σκηνοθέτης και μοντέρ της ταινίας) (Συνέντευξη Ρεντζής, 2018). Οι νέοι σκηνοθέτες αναλαμβάνουν διοικητικές και οικονομικές αρμοδιότητες με εθελοντικές εργασίες φίλων<sup>258</sup>, γίνονται

<sup>255</sup> Για παράδειγμα, δανείζονται μαγνητόφωνο εγγραφής από τη Φίνος Φιλμ για την *Αναπαράσταση* (1970) του Αγγελόπουλου (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018).

<sup>256</sup> Συχνά, οι Κατσουρίδης και Καβουκίδης μπαίνουν συμπαραγωγοί ενσωματώνοντας στη συμφωνία την παραχώρηση του εξοπλισμού τους (Συνέντευξη Βούλγαρης, Καβουκίδης, 2018).

<sup>257</sup> Ο Θανάσης Αρβανίτης θα βάλει είκοσι χιλιάδες δραχμές προσωπικά του έξοδα, για να μεταβεί στο Μονοδένδρι που γυρίστηκε η ταινία και θα πάρει και άδεια άνευ αποδοχών, για να συμμετάσχει όσο διαρκούσαν τα γυρίσματα. Ο λόγος καθαρά καλλιτεχνικός (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018).

<sup>258</sup> Υπάρχουν και περιπτώσεις συνεργατικότητας, όπως η τριάδα των Πανουσόπουλου, Περράκη, Τσεμπερόπουλου, που τους συνδέει βαθιά φιλία, και ο καθένας συμμετέχει στην ταινία του άλλου με διάφορους ρόλους χωρίς να πληρώνεται. Κεφαλαιοποιούν την αμοιβή τους με τη συμμετοχή στις ταινίες ο ένας του άλλου. Για παράδειγμα, ο Πανουσόπουλος θα είναι διευθυντής φωτογραφίας σε

οι ίδιοι παραγωγοί των ταινιών τους (Συνέντευξη Ρεντζής, Βούλγαρης, Πανουσόπουλος, 2018· Μπακογιαννόπουλος, 2002, σ.15) και συχνά στους συντελεστές συμμετέχουν συγγενικά τους πρόσωπα (Λαμπρινός, 2003γ, σ.203-4).

Οι δημιουργοί του ΝΕΚ αδιαφόρησαν για τους «νόμους» και την πίεση της αγοράς (Κολοβός, 1990, σ.7) και αυτή τη μορφή ανεξάρτητης παραγωγής που δεν χρησιμοποιεί στούντιο, θα αναπτύξει και είδη που έως τώρα δεν υπήρχαν, όπως τον πειραματικό κινηματογράφο (Ρεντζής, Σφήκας) ή τον πολιτικό κινηματογράφο (Αγγελόπουλος κ.ά.). Θα αλλάξει μορφή με τη συστηματική χρηματοδότηση από το ΕΚΚ, τη δεκαετία του '80, όπου πλέον οι νέοι κινηματογραφιστές γίνονται σκηνοθέτες-παραγωγοί (Βαλούκος, 2011· Κολοβός, 2002α), συστήνουν εταιρείες και υπογράφουν συμβόλαια με το ΕΚΚ, συμπαραγωγούς, ιδιωτικά συμφωνητικά με τους συνεργάτες τους (ηθοποιούς, τεχνικούς κλπ.), νοικιάζουν εξοπλισμό, εργαστήρια επεξεργασίας για την κάθε ταινία ξεχωριστά (Συνέντευξη Ρεντζής, 2018).

Για παράδειγμα, η Σίγμα Φιλμ (1979 έως σήμερα) του Βαφέα που παρήγαγε όλες τις κινηματογραφικές ταινίες του σκηνοθέτη και μόνο αυτές με σημαντική χρηματοδότηση από το ΕΚΚ (Ιστοσελίδα Σίγμα Φιλμ, *Ιστορικό*, <http://www.sigmafilm.gr/info/sigma-profile-gr.html>, [11.5.2019]) Επίσης, εταιρείες που συστήνονται από κινηματογραφιστές (Πανουσόπουλος, Τσεμπερόπουλος κ.ά.) λειτουργούν και για διαφημιστικές παραγωγές, αλλά ταυτόχρονα συμμετέχουν στην παραγωγή των προσωπικών τους ταινιών, αυτοχρηματοδοτικά (με συμπληρωματική χρηματοδότηση από το ΕΚΚ ή άλλων πηγών, π.χ. εταιρειών όπως η Σπέντζος Φιλμ) (Συνέντευξη Πανουσόπουλος, Περράκης, 2018), όπως, για παράδειγμα, και η Cinetic των Παπαστάθη-Χατζόπουλου, που παράγει τηλεοπτικές παραγωγές (*Παρασκήνιο* κ.ά.), και δικές τους ταινίες ή ντοκιμαντέρ (*Χαίρω πολύ* Σαββόπουλος, 1974, Παπαστάθης, *Γάζωρος Σερρών* 1974, Χατζόπουλος κ.ά.) (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005β, σ.215). Υπάρχουν και κάποιες εταιρείες παραγωγής διαφήμισης (Stefi film), που κατά περίπτωση χρηματοδοτούν νέους κινηματογραφιστές (Περράκης κ.ά.) (Συνέντευξη Περράκης, 2018). Αυτοί οι χρηματοδότες, σε κάποιες περιπτώσεις, συζητούν τις επιλογές των σκηνοθετών, θέτοντας καίριες ερωτήσεις: «αυτός που επέλεξες θα μας φέρει τα λεφτά μας πίσω;» (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018), αλλά και πάλι, ο δημιουργικός έλεγχος αποφάσεων ανήκει, κυρίως, στον εκάστοτε σκηνοθέτη (Συνέντευξη, Περράκης, Βούλγαρης, Πανουσόπουλος, 2018). Ο παραγωγός με την

---

ταινία του Περράκη, χωρίς αμοιβή και ο Περράκης θα τον «ξεπληρώσει» ως σκηνογράφος στην επόμενη ταινία του Πανουσόπουλου, κ.ο.κ. (Συνέντευξη Πανουσόπουλος, Περράκης, 2018).

έννοια της παρεμβατικότητας της εποχής ΠΕΚ πλέον εκλείπει, χωρίς όμως να είναι αποδεκτό από ανθρώπους του κινηματογραφικού χώρου, αφού οι ταινίες που παρήγαγε θεματικά ο κόσμος του ΝΕΚ θεωρήθηκε ότι ωθήθηκε συχνά σε μία αυτοαναφορικότητα που έδωξε το κοινό από τις αίθουσες<sup>259</sup> (Συνέντευξη Μ. Κονιτσιώτη, 2018, Σγουράκης, 2017· Κασσαβέτη, 2014α, σ.174).

Παράλληλα, στον εμπορικό κινηματογράφο τη δεκαετία του '70 αναδύεται με συστηματικό τρόπο μία τάση στην ερωτική θεματολογία (Κασσαβέτη, 2017β, σ.120) από εταιρείες, όπως η GD Films ιδιοκτησίας Δημητρόπουλου, που συνεργάζεται με τον σκηνοθέτη Ευστρατιάδη. Στην ουσία ο Δημητρόπουλος λειτουργεί ως χρηματοδότης και ο Ευστρατιάδης αναλαμβάνει την εκτέλεση όλης της παραγωγής, διαδικασία που γνώριζε από τη θητεία του την περίοδο ΠΕΚ στις μικρές εταιρείες παραγωγής (οργάνωση παραγωγής, βοηθός σκηνοθέτη, σκηνοθέτης κ.ά.). Συχνά ο Δημητρόπουλος προτείνει ένα θέμα και ο Ευστρατιάδης με συστηματικά συνεργαζόμενους συγγραφείς (τον Γιάννη Τζιώτη και αργότερα τον αδελφό του, που υπογράφει με το όνομα Γιάννης Σκλάβος) παραγγέλνει θεματολογικά το σενάριο. Στη συνέχεια, συνεργάζεται με συνεργεία με μια ελεύθερη επαγγελματική σχέση, ανά ταινία, με συμφωνίες πακέτου, προτιμώντας όμως τις σταθερές συνεργασίες, γι' αυτό και για πολλά χρόνια (43) έχει συστηματικά βοηθή σκηνοθέτη τον ίδιο άνθρωπο (Γιάννης Χαρτοματζίδης). Επίσης, επικρατεί η λογική του σταρ σίστεμ στις επιλογές του καστ (Φόνσου, Ναθαναήλ κ.ά.). Οι παραγωγές όλες γυρίζονται σε εξωτερικούς χώρους και οι εσωτερικοί (διάφορα σπίτια) νοικιάζονται για τις ανάγκες των γυρισμάτων. Τα στούντιο έχουν εγκαταλειφθεί για οικονομικούς λόγους. Με την εταιρεία του Δημητρόπουλου, που θα λειτουργήσει στην ουσία συνεταιρικά με τον Ευστρατιάδη, θα γυριστούν 18 ταινίες τη δεκαετία του '70. Ο Ευστρατιάδης θα αγοράσει κάποιο βασικό εξοπλισμό (δύο κάμερες και μερικά φώτα) και συμπληρωματικά, που ενδεχομένως χρειάζονται (φωτισμός κ.ά.), ενοικιάζονται από γνωστές εξειδικευμένες εταιρείες ενοικίασης της εποχής (Mole-Richardson (Hellas) Ltd κ.ά.). Οι παραγωγές είναι πολύ προσεχτικές, όσον αφορά το κόστος, γι' αυτό και άλλοτε οι λήψεις είναι περιορισμένες ή το τράβελινγκ γίνεται με αυτοσχέδιες κατασκευές. Οι ταινίες πωλούνται όλες στο εξωτερικό, καθώς ένας λόγος που

<sup>259</sup> Συχνά θεωρήθηκε πως πολλές ταινίες είναι εσωτερικές, που εστιάζουν στα αδιέξοδα και την κρίση χαρακτήρων. Υπερείχε έτσι ένα σκοτεινό στιλ με θέματα καταθλιπτικά, που αποξένωσε το κοινό και έτσι, στα τέλη της δεκαετίας του '80 αρκετές ταινίες δεν έβρισκαν διανομή και προβολή στις αίθουσες (Papadimitriou, 2009, σ.67), παρόλο που οι εκπρόσωποί του κέρδιζαν βραβεία και διεθνείς διακρίσεις. Ήδη, από τα τέλη της δεκαετίας του '70, υπήρξε κρίση εμπορικότητας και διανομής γι' αυτές τις ταινίες, οι οποίες απευθύνονται κυρίως σε μία ελίτ θεατών και διανοομένων (Kokonis, 2012, σ.44).



ανέπτυξαν το ερωτικό είδος, σύμφωνα με τον Ευστρατιάδη, ήταν ότι το ζητούσε τότε η ξένη αγορά<sup>260</sup>. Επιπλέον, αυτές οι ερωτικές ταινίες παραγωγής της GD Films διανέμονται στην Ελλάδα κυρίως από την εταιρεία διανομής του Κουρουνιώτη, ο οποίος είχε και την αντιπροσωπεία του παρθένου φιλμ *Infort*. Η συμφωνία περιελάμβανε μία ανταλλαγή συμφερόντων. Οι μεν παραγωγοί έπαιρναν το υλικό χωρίς κόστος και ο Κουρουνιώτης εξασφάλιζε τη διανομή της ταινίας (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018).

Οι εταιρείες παραγωγής στη δεκαετία του '80 (όσες απέμειναν από την εμπορική κρίση της δεκαετίας του '70) είτε στράφηκαν στον χώρο της διανομής, εισάγοντας, κατά κόρον, ξένες ταινίες είτε προσπάθησαν να μπουν στην παραγωγή, κυρίως ως χρηματοδότες, χωρίς να ελέγχουν τη διαδικασία παραγωγής απαραίτητα. Σε αυτή την περίοδο εμφανίζονται περισσότερο οι πτυχές μίας οριζόντιας ολοκλήρωσης, μεταφορντικής λογικής ευέλικτης εξειδίκευσης, όπου η παραγωγή συνδέεται περιφερειακά με μικρές εταιρείες που συνδέονται οριζόντια χωρίς να λείπει ο ανταγωνισμός (Sabel, 1984, σ.110-20). Υπάρχει, δηλαδή, μία συνεργασία εξειδικευμένων εταιρειών για την παραγωγή ταινιών που αποκλειστικά στρέφονται στον κινηματογράφο. Για παράδειγμα, η εταιρεία (πλέον) διανομής Σπέντζος Φιλμ

<sup>260</sup> Υπάρχει μία γενικότερη παρανόηση όσον αφορά τις ελληνικές ερωτικές ταινίες της δεκαετίας του '70, οι οποίες μέχρι τις μέρες μας θα είναι οι εμπορικότερες στο χώρο των DVD (Needman, 2012, σ.213). Σύμφωνα με τον Ευστρατιάδη, οι ερωτικές ταινίες που γύρισε (*Διαμάντια στο γυμνό σου σώμα*, 1972 κ.ά.) είχαν ελάχιστο γυμνό (πολλές φορές πετσοκομμένο και από τη λογοκρισία) και καθόλου σκληρό πορνό. Οι ταινίες πωλούνταν στο εξωτερικό μαζί με το αρνητικό τους, διότι μεταγλωττίζονταν. Οι εταιρείες που αγόραζαν (κυρίως γερμανικές) πρόσθεταν σκηνές εμβόλιμα από σκληρό πορνό. Συχνά άλλαζαν και τον τίτλο της ταινίας. Ο Ευστρατιάδης δεν είχε την οικονομική δυνατότητα να μηνύσει αυτές τις ξένες εταιρείες, όταν αντιλήφθηκε τι συνέβαινε (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018). Αν και αυτή η εξήγηση έχει κατά καιρούς αμφισβητηθεί (Δημητρίου, 2000), αυτές οι ταινίες διαφέρουν από τις, όποιες, σκληρού πορνό γυρίζονται την ίδια περίοδο και οι οποίες έχουν πολύ χαμηλό κόστος (300 με 400χιλιάδες δρχ.), τα γυρίσματα κρατούν μερικές μέρες (12) και ένας άνθρωπος μπορεί να κάνει τέσσερις δουλειές: Στο υπόγειο της Λόλας (1976, Καβάγιας) μακιγιέρ, σκριπτ και δ/ντής παραγωγής είναι ο ίδιος ο παραγωγός (Ιωσηφίδης Φιλμς) (Σολδάτος, 2002, σ.69,72). Το περιοδικό *Τα Θεάματα*, όταν παρουσιάζει τις ερωτικές ταινίες, επίσης προκαλεί μία παρανόηση στη χρήση του όρου. Για παράδειγμα, στο τεύχος 345-46 η ταινία *Διεστραμμένοι από την Γέννα τους* (1974, Λιάμπος) με πρωταγωνιστή τον Γκουζγκούνη χαρακτηρίζεται ως είδος: «*Τολμηρό Σεξ*», και φυσικά ως «*Ακατάλληλη*». Το περιοδικό αναφέρει: «*Συνδυάζει το γκανγκστερικό φιλμ, εις τα καθ' ημάς, με το τολμηρό σεξ*», ενώ λίγο παρακάτω: «*απευθύνεται στο ειδικό κοινό, των ελληνικών σεξ-ταινιών*». Λίγες γραμμές παραπάνω, όμως, μία ακόμα ταινία, *Τα παιδιά των Λουλουδιών* (1973, Ευστρατιάδης) χαρακτηρίζεται ως είδος με τη λέξη «*σεξ*» (χωρίς άλλους χαρακτηρισμούς), επίσης «*ακατάλληλη*» και στο σχολιασμό της κριτικής αναφέρεται: «*Το σεξ και εδώ, πρωταρχικό υλικό του φιλμ, είναι άφθονο και τολμηρό*» (π.*Τα Θεάματα*, τχ.345-46, 20.01.1974, σ.5-6), ενώ, όμως, ανήκει στην κατηγορία των soft ερωτικών ταινιών με λίγο γυμνό (Συνέντευξη Ευστρατιάδη, 2018). Η παραγωγός εταιρεία Oscar Films της παραπάνω ταινίας (*Διεστραμμένοι από την Γέννα τους*, 1974) με πρωταγωνιστή τον Γκουζγκούνη, διαμαρτύρεται, όταν της προσάπτουν ότι γυρίζει ταινίες σκληρού πορνό. Κάνοντας ακόμα πιο θολό το τοπίο, επίσης υποστηρίζει ότι οι ξένοι διανομείς προσθέτουν τσόντες με σκληρές σκηνές, που οι παραγωγοί αδυνατούν να παρακολουθήσουν, ενώ, ενίοτε, αλλάζουν και το όνομα του πρωταγωνιστή σε Guzzuni από Γκουζγκούνη (π.*Τα Θεάματα*, τχ.353, 20.05.1974, σ.20).

χρηματοδοτεί τον Ευστρατιάδη με μερίδιο 50% συνήθως, ο οποίος λειτουργεί κυρίως ως εκτελεστικός παραγωγός και συμπαραγωγός: επιλέγει συνεργάτες, συνεργείο, τους οποίους πληρώνει ανά ταινία, χωρίς δηλαδή μόνιμο μισθό, ενώ νοικιάζει ό,τι του λείπει, από εξοπλισμό, φώτα, κάμερες, χώρους, εργαστήρια επεξεργασίας (Στάμου, κ.ά.). Επίσης, ο Σπέντζος φροντίζει εκ των προτέρων τη διανομή, αφού ελέγχει ως διανομέας και αιθουσάρχης κάποιο αριθμό αιθουσών, εξασφαλίζοντας τον ελάχιστο αριθμό αιθουσών πρώτης προβολής. Δεν επεμβαίνει στο προϊόν-ταινία, μόνο ορίζει ημερομηνίες και φροντίζει τη διαφήμιση στον Τύπο και την τηλεόραση. Την ημερομηνία που ορίζει ο παραγωγός-χρηματοδότης, ο Ευστρατιάδης οφείλει να τη σεβαστεί και να παραδώσει την ταινία έτοιμη. Υπάρχει σχέση εμπιστοσύνης και οι πληρωμές του χρηματοδότη Σπέντζου γίνονται ανά εβδομάδα. Με την παράδοση της κόπιας για προβολή γίνεται και η εξόφληση (π.χ. *Ρόδα Τσάντα και κοπάνα*, 1982) (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017, Ευστρατιάδης, 2018). Συνήθως, ο Ευστρατιάδης κεφαλαιοποιεί την αμοιβή του ως σκηνοθέτης και εκτελεστής παραγωγός (με την εταιρεία Ευρώπη Φιλμ που διατηρεί), μπαίνοντας ως συμπαραγωγός. Η ίδια διαδικασία τηρείται κι όταν συμπράττει με την Γ. Καραγιάννης και Σία ΟΕ, για αντίστοιχες ψυχαγωγικές ταινίες, που συχνά έχουν μεγάλη εισπρακτική επιτυχία (π.χ. *Τροχονόμος Βαρβάρα*, 1981)<sup>261</sup> (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018). Γενικότερα, το προϊόν που παράγουν παρουσιάζει ομοιότητες, συχνά τυποποιημένο, χρησιμοποιεί πρακτικές του παρελθόντος στην κινηματογράφηση, στην επιλογή θεμάτων, και ηθοποιούς, που είτε προέρχονται από το παλαιό σταρ σύστημα (Βουτσάς, κ.ά.) ή από ένα νέο, που αναπτύσσεται αυτή τη δεκαετία (Ψάλτης, Μιχαλόπουλος κ.ά.) (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005β, σ.196-7).

Τη δεκαετία του '80 θα εμφανιστούν και φαινόμενα εταιρικών επιχειρηματικών μορφών, πιο ευέλικτα στον τρόπο παραγωγής και με όρους μεταφορντικών *συνεργειών*, όπως η Γ. Καραγιάννης & Σία, που αρχικά πέρασε στην παραγωγή ταινιών αναδεικνύοντας νέους εμπορικούς σταρ (Ψάλτης, Μουστάκας) και ινδάλματα για τη νεολαία (Μιχαλόπουλος, Γαρδέλης, Καίτη Φίνου, Βάσια Παναγοπούλου κ.ά.). Ο κινηματογραφικός οργανισμός Γ. Καραγιάννης & Σία

<sup>261</sup> Οι ταινίες αυτού του είδους εμπορικής παραγωγής της εποχής είναι εκείνες που, κυρίως, πρωτοστατούν στους πίνακες του ελληνικού box office. Για παράδειγμα, την περίοδο 1982-83 πρώτο σε εισιτήρια το *Αλαλούμ* (1982, Τυπάλδος-Σμαραγδής-Αποστολίδης) παραγωγής Λεφάκη (299 χιλ. εισιτήρια), ενώ η *Ρόδα Τσάντα και κοπάνα* (1982, Ευστρατιάδης), παραγωγής Σπέντζου με 200χιλ. βρίσκεται στην 5<sup>η</sup> θέση και το *Βασικά Καλησπέρα σας* (1982, Δαλιανίδης) παραγωγής Γ. Καραγιάννης & Σία με 253 χιλ. εισιτήρια στην 3<sup>η</sup> θέση. Στη 2<sup>η</sup> θέση με 297 χιλ. εισιτήρια ο *Άγγελος* του Κατακουζηνού (παραγωγής ΕΚΚ) (π.Τα Θεάματα, τχ.553-54, 31.12.1984, σ.73).

ιδρύεται από τον Γιώργο Καραγιάννη, ο οποίος την εποχή ΠΕΚ εργάστηκε στο γραφείο διανομής της Φίνος Φιλμ. Η Γ. Καραγιάννης & Σία παρήγαγε εμπορικές ταινίες, κωμωδίες και κοινωνικές περιπέτειες, έχτισε σύγχρονα πλατό, τα ΚΑΠΑ στούντιο (που έως σήμερα λειτουργούν για τις ανάγκες τηλεοπτικών παραγωγών) και πέρασε και στη διανομή. Οι ταινίες του κατέκτησαν τις πρώτες θέσεις στο ελληνικό box-office τη δεκαετία του '80 και έως το 1989 έκανε την παραγωγή 45 ταινιών, ενώ, στα μέσα της δεκαετίας του '80, ξεκίνησε και την παραγωγή βιντεοταινιών σε μία περίοδο μεγάλης άνθησης των βιντεοκλάμπ (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005β, σ.208) με μια σημαντική παραγωγή 166 βιντεοπαραγωγών (Ιστοσελίδα Κάπα Studios, *Τηλεταινίες*, <http://www.kapastudios.com/v2/home.html?id=6#>, [6.5.2019]). Μέσα στην κρίση των αρχών του '90 πέρασε και στην παραγωγή τηλεοπτικών σειρών *Ο Χαρτοπαίκτης*, *Τα μακαούρια*, *Συγκάτοικοι στην Τρέλα*, *Το κλειδί* κ.ά. (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005β, σ.208). Ο Γιώργος Καραγιάννης θα λειτουργήσει όπως και ο Σπέντζος στις παραγωγές του, στην ουσία χρηματοδοτώντας δημιουργούς, όπως τον Ευστρατιάδη, που αναλάμβανε την εκτέλεση παραγωγής ή κλείνοντας συμφωνίες πακέτο (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018) με δημιουργούς, όπως τον Δαλιανίδη ή τον Κώστα Καραγιάννη. Πολλές ταινίες του απέσπασαν και καλές κριτικές (*Τα τσακάλια*, *Η στροφή* κ.ά.) και προβλήθηκαν και σε πολλούς τηλεοπτικούς σταθμούς του εξωτερικού (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005β, σ.208).

Αυτή η λογική των *συνεργειών* στον χώρο των μέσων επικοινωνίας επιχειρήθηκε από τους εναπομείναντες παραγωγούς του ψυχαγωγικού κινηματογράφου. Εκτός από την Γ. Καραγιάννης και Σία, που θα ιδρύσει τη θυγατρική του εταιρεία στον χώρο της βιντεοπαραγωγής, Key Video, μετά το 1985, θα το επιχειρήσουν οι Σπέντζος (Σπέντζος Video) και Καραγιάννης-Καρατζόπουλος (NK, Νέα Κίνηση). Οι βιντεοπαραγωγές την πενταετία 1985-90, θα είναι πολλαπλάσιες των κινηματογραφικών (1.116 έναντι μόλις 58), με έως 200 εταιρείες παραγωγής, μικρές οι περισσότερες. Στο σημαντικότερο μέρος των παραγωγών συναντάμε τα ίδια με τον εμπορικό κινηματογράφο πρόσωπα: στην παραγωγή (Γ. Καραγιάννης, Τεγόπουλος κ.ά.), τη δημιουργία (Καραγιάννης, Ευστρατιάδης, Τεγόπουλος, Λαζαρίδης, Δαλιανίδης κ.ά.), το σαρ σίστεμ (Βουτσάς, Βλαχοπούλου, Βέγγος, Μουστάκας, Ρίζος, Χατζηχρήστος κ.ά.), με κάποιους νεότερους στη σκηνοθεσία (Μυλωνά, Φουρνιστάκη κ.ά) ή νέους σαρ (Τσάκωνας, Στηβ Ντούζος κ.ά.). Οι βιντεοπαραγωγές αναπτύσσουν παρόμοια θεματολογία, τυποποίηση, είδος (κωμωδία/δράμα) και ύφος της περιόδου ΠΕΚ ή των ψυχαγωγικών ταινιών που οι

ίδιοι συντελεστές δημιουργούν στον κινηματογράφο (π.χ. *Ρόδα Τσάντα και κοπάνα*, 1982 του Ευστρατιάδη, που θα γίνει σειρά ταινιών στο σινεμά και στο βίντεο). Το βίντεο θα είναι κι ένα νέο μέσο που αφαιρεί περισσότερο το κοινό από τις κινηματογραφικές αίθουσες (οι οποίες, απαρχαιωμένες, συνεχίζουν να μειώνονται), αφού μετά από λίγους μήνες όλες οι ταινίες θα βγαίνουν στην αγορά σε αυτή τη νέα μορφή<sup>262</sup> (Κασσαβέτη, 2014α, σ.22-3,173-9,191-2,296-300). Επιπλέον, οι βιντεοπαραγωγές είναι σημαντικά φθηνότερες από τις αντίστοιχες κινηματογραφικές (Συνέντευξη Ευστρατιάδης 2018· Κασσαβέτη, 2014α, σ.176-81). Γυρίζονται με ένα μικρό συνεργείο (το 1/3 από ό,τι χρειάζεται το κινηματογραφικό) (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018), το πολύ (από 5) έως 15 μέρες, αντί για 5 με 6 εβδομάδες που χρειαζόταν μία κινηματογραφική ταινία (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018· Κασσαβέτη, 2014α, σ.180), ενώ το μέσο κόστος κυμαίνεται γύρω στις 2.750.000δρχ. (π.Τα *Θεάματα*, τχ.589, Σεπτ.1987, σ.32-3· Κασσαβέτη, 2014α, σ.180), όταν μία κινηματογραφική ταινία την ίδια εποχή κοστίζει περίπου 25 εκ. δρχ. (Συνέντευξη Περράκης, 2018· Αρχείο Περράκη/[τεκμ.3]· Σολδάτος, 2004β, σ.352). Επιπλέον, αποτελεί και μια ευκαιρία εύκολου κέρδους για όλους τους συμμετέχοντες (Συνέντευξη Ευστρατιάδης 2018· Κασσαβέτη, 2014α, σ.176-81). Οι σταρ ηθοποιοί (Μουστάκας, Τσάκωνας κ.ά.) αμείβονται από 500χιλ.δρχ. έως 2 εκ. ανά ταινία (π.Τα *Θεάματα*, τχ.589, Σεπτ.1987, σ.32-3), οι σκηνοθέτες με 500χιλ. και τα σενάρια από 50 έως 500χιλ. (Κασσαβέτη, 2014α, σ.181). Την περίοδο αυτή, σταρ πρωταγωνιστές κλείνουν αποκλειστικές συμφωνίες πολλών ταινιών μαζί εισπράττοντας προκαταβολές, όπως ο Βουτσάς, που προπληρώνεται για είκοσι βιντεοταινίες με την εταιρεία βιντεοπαραγωγής Master, βρίσκει μόνος του διάφορα σενάρια και ζητά τη συνδρομή του Ευστρατιάδη στη σκηνοθεσία<sup>263</sup> (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018).

Υπάρχει ακόμα μία εταιρεία που θα διαδραματίσει σημαντικό ρόλο, η Greca-Film Lefakis, που ιδρύει το 1977 ο Μιχάλης Λεφάκης (1933-96), ο οποίος προέρχεται από τον χώρο των εργολαβιών δημοσιών έργων και ως το 1985 παρήγαγε 32 ταινίες

<sup>262</sup> Ο Αντώνης Μανιάτης (υιός του Χρήστου Μανιάτη, ιδρυτή της Χρήσμα Φιλμ, εταιρείας παραγωγής της περιόδου ΠΕΚ), με την εταιρεία που θα ιδρύσει αποκλειστικά για τη βιντεοταινία, τη Hi-tech (1983), θα αγοράσει, έναντι ισχυρής αμοιβής τα δικαιώματα από πολλές κινηματογραφικές ταινίες του παρελθόντος, όπως του Ευστρατιάδη-Ευρώπη Φιλμ, του Σπέντζου, Καραγιάννη-Καρατζόπουλου κ.ά., για να τις μετατρέψει στη μορφή του βίντεο. Οι αμοιβές που πρόσφερε ήταν πολύ υψηλές (ο Ευστρατιάδης με αυτή την αμοιβή θα αγοράσει το μοναδικό σπίτι που έχει στην κατοχή του). Η Hi-tech είναι θυγατρική της Χρήσμα Video, η οποία διακινεί και ξένες βιντεοταινίες ή βιντεοταινίες της Νέας Κίνησης των Καραγιάννη-Καρατζόπουλου (π.Τα *Θεάματα*, τχ.589, Σεπτ.1987, σ.30-1· Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018· Κασσαβέτη, 2014α, σ.300).

<sup>263</sup> Περισσότερες πληροφορίες για τη λειτουργία της βιντεοπαραγωγής αυτή την περίοδο βλ. Κασσαβέτη, 2014α. (βλ. βιβλιογραφία).

συνεργαζόμενος με σκηνοθέτες που προέρχονται από τον ΠΕΚ, σε μία προσπάθεια αναβίωσής του, αλλά και της νέας γενιάς. Η μεγαλύτερη εισπρακτική επιτυχία του ήταν το *Χάρυ Κλυνν Αλαλούμ* (1982) των Τυπάλδου, Σμαραγδή και Αποστολίδη. Μοιράστηκε το βραβεία της καλύτερης ταινίας στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1980 με τον Παύλο Τάσιο και το ΕΚΚ με την *Παραγγελιά* (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005β, σ.162). Επίσης, θα εμπλακεί και με τη βιντεοπαραγωγή στα μέσα της δεκαετίας του '80, σε μία ακόμα λογική *συνεργειών* στον χώρο των ΜΜΕ (π.*Τα Θεάματα*, τχ.587, Ιούν.-Ιουλ.1987, σ.13-4,28-9), ενώ σκηνοθεσίες αναλαμβάνει και ο υιός Μιχάλης Λεφάκης Τζούνιор (Κασσαβέτη, 2014α, σ.181). Στις περιπτώσεις που ο Λεφάκης ενεπλάκη σε συμπαραγωγές με νέους κινηματογραφιστές, λειτούργησε ουσιαστικά ως χρηματοδότης-παραγωγός με σκοπό το κέρδος και χωρίς να έχει λόγο σε δημιουργικές αποφάσεις. Η περίοδος της πρωτοκαθεδρίας του παραγωγού έχει περάσει ανεπιστρεπτί (Συνέντευξη Πανουσόπουλος, 2018).

Υπήρξε, στα τέλη της δεκαετίας του 1970 και μετά την επιτυχία με τον πλέον δημοφιλή πρωταγωνιστή Θανάση Βέγγο *Από που πάνε για τη Χαβούζα* (1978, Μαραγκός), παραγωγής Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, μία προσπάθεια αναβίωσης των ταινιών στο στίλ του ΠΕΚ και με το σταρ σύστημα που ανέδειξε (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, Ευστρατιάδης, 2018· Κασσαβέτη, 2014α, σ.172-3,297· Kassaveti, 2017, 59-60) και γι' αυτό υπήρξαν εκτενείς συζητήσεις για τη συνεργασία των δύο μεγαλύτερων σταρ της περιόδου ΠΕΚ, Βουγιουκλάκη και Βέγγου, αλλά χωρίς επιτυχία εξαιτίας διαφωνιών μεταξύ των δύο πρωταγωνιστών (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Σε αυτήν την προσπάθεια θα συμμετέχει και ο παραγωγός Λεφάκης με ταινίες όπως *Τζάκ ο Καβαλλάρης* (1979, Δαδήρας), *Ο Κώτσος στην ΕΟΚ* (1980, Δαδήρας) κ.ά., έχοντας κλείσει αποκλειστικές συμφωνίες με τον Κώστα Βουτσά. Το πείραμα αναβίωσης δεν πέτυχε ακριβώς (Κασσαβέτη, 2014α, σ.172-7,297· Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005β, σ.162· Φόρσος, 1984, σ.22-3). Η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος θα παραιτηθεί από αυτή τη νέα προσπάθεια μετά την παραγωγή δώδεκα ταινιών, διότι, πλέον, όπως δηλώνει στη συνέντευξή του, οι συμφωνίες έτειναν να γίνονται κατά απαίτηση των συντελεστών με μαύρο χρήμα (να υπογράφουν λιγότερα απ' όσα έπαιρναν), κάτι που η εταιρεία δεν μπορούσε και δεν ήθελε να υποστηρίξει (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Παρ' όλα αυτά, η πτώση των εισιτηρίων είναι σημαντική, ειδικότερα με την άνθηση του βίντεο (Κασσαβέτη, 2014α, σ.21-3,172-9,296-8), και μοιάζει να καθορίζει και το σχετικό ρίσκο επένδυσης των παραγωγών.

Το κυρίαρχο μοτίβο στα τέλη της δεκαετίας του '70 και όλη σχεδόν τη δεκαετία του '80, πέραν της κρατικής χρηματοδότησης μέσω του ΕΚΚ (Παπαδημητρίου 2009: 42-3), είναι ότι οι εταιρείες που δραστηριοποιούνται στον εμπορικό κινηματογράφο είναι συγχρόνως διανομείς (Σπέντζος Φιλμ, Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, Γ. Καραγιάννης & Σία, Γκρέκα Φιλμ-Λεφάκης) (π. *Συντονισμός*, Θερινή περίοδος 1984, συγκεντρωτικό τεύχος), ενδεχομένως και αιθουσάρχες (Σπέντζος Φιλμ κ.ά.), ενώ χρηματοδοτούν (Σπέντζος, Λεφάκης) και ταινίες καλλιτεχνικά ποιοτικές (Περράκη, Πανουσόπουλο, κ.ά.), χωρίς όμως να επεμβαίνουν στις δημιουργικές αποφάσεις (Συνέντευξη Σπέντζος 2017, Ευστρατιάδης, Πανουσόπουλος, Περράκης 2018).

Η μόνη, ουσιαστικά, κάθετη ολοκλήρωση που παρατηρείται στον κινηματογραφικό χώρο αυτήν την περίοδο (1974-1990) είναι στον χώρο της διανομής με την ΕΛΚΕ, όπου τα έξι σημαντικότερα γραφεία διανομής<sup>264</sup> συνεργάζονται προσπαθώντας να πετύχουν καλύτερες συνολικά συμφωνίες με τους ξένους διανομείς, κάτι που μόνος του ο καθένας τους δεν μπορούσε να πετύχει. Έπειτα από εσωτερικές διαφωνίες αυτή η συμφωνία των έξι θα διαλυθεί μετά από έναν χρόνο (Συνέντευξη Παναγιωτίδης, 2018), ενώ θα κατέχει το 61% της αγοράς για όσο λειτούργησε (π. *Συντονισμός*, Θερινή περίοδος 1984, συγκεντρωτικό τεύχος). Στον χώρο της παραγωγής παρατηρείται, μάλλον, μία οριζόντια μεταφορντική λογική, με μικρές επιχειρήσεις, χρηματοδότες διανομείς και παραγωγούς μεσαίου και μεγάλου μεγέθους (Γ. Σπέντζος, Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, Γ. Καραγιάννης & Σία), που παράγουν παρόμοια με τον ΠΕΚ προϊόντα βασισμένα στο σταρ σύστημα που συνεχίζουν να καλλιεργούν<sup>265</sup>, και συνεργάζονται υπεργολαβικά με εταιρείες που ουσιαστικά κάνουν εκτέλεση παραγωγής (Ευστρατιάδης) (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, Ευστρατιάδης, 2018), νοικιάζουν εξοπλισμό από εξειδικευμένες εταιρείες (Mole-Richrdson κ.ά.) και συνεργάζονται με ανεξάρτητα εργαστήρια

<sup>264</sup> Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, Σπέντζος Φιλμ, Νέα Κινηματογραφική, Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, Κριεζίας-Σαρρή, Ζήνος Παναγιωτίδης (π. *Συντονισμός*, Θερινή περίοδος 1984, συγκεντρωτικό τεύχος).

<sup>265</sup> Για παράδειγμα, ταινίες που επιμένουν σε παλιές συνταγές με εναπομείναντες δημοφιλείς συντελεστές στις αρχές της δεκαετίας του '80: *Ρόδα, Τσάντα και Κοπάνια* (1982, Ευστρατιάδης) με Φωτόπουλο, Ρίζο, της Σπέντζος Φιλμ, *Τροχονόμος Βαρβάρα* (1983, Ευστρατιάδης) με Γκιωνάκη, Φωτόπουλο, της Γ. Καραγιάννης και Σία/Ευρώπη Φιλμ (Ευστρατιάδη) (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018), *Πονηρό θηλυκό...κατεργάρα γυναίκα!* (1980, Καραγιάννης) με τη Βουγιουκλάκη, της Καραγιάννης-Καρατζόπουλος (Σολδάτος, 2010β).

επεξεργασίας, όπως τη Cinemagic του Γιώργου Στάμου<sup>266</sup> (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, Αρβανίτης, Πανουσόπουλος, 2018). Η κρατική χρηματοδότηση, από την άλλη, κυριαρχεί με μεγάλα ποσά που δίνονται, κυρίως, στον καλλιτεχνικό κινηματογράφο που εκπροσωπούν οι κινηματογραφιστές του ΝΕΚ (Συνέντευξη Περράκης, Ρεντζής, Βούλγαρης, 2018· Παπαδημητρίου, 2009, σ.42-3), που δημιουργούν ανεξάρτητες παραγωγές, συμφωνίες ανά ταινία, με παρόμοιο υπεργολαβικό τρόπο, χωρίς απαραίτητα εξασφαλισμένη διανομή (Συνέντευξη Πανουσόπουλος, Ρεντζής, Καρατζόπουλος, 2018). Οι χρηματοδοτικές πηγές είναι ακόμα ένας καθοριστικός παράγοντας, που εξετάζουμε αμέσως παρακάτω.

## 5.2. Χρηματοδότηση

### 5.2.1. Χρηματοδοτικές πηγές: 1942-1990.

Οι *καλλιτεχνικοί επιχειρηματίες* και οι *χρηματοδότες* έχουν παρόμοιο ρόλο με εκείνων των *πυλωρών*, γιατί προωθούν συγκεκριμένα είδη (Smith, 2006, σ.273-4· Becker, 2008, σ.93-122). Γενικότερα, οι αλληλεπιδράσεις χρηματοδότησης των ελληνικών κινηματογραφικών παραγωγών αξίζει να χαρτογραφηθούν, αφού και ο τρόπος χρηματοδότησης αποτελεί μέρος συμβάσεων που μπορεί να οδηγήσει το δημιούργημα σε συγκεκριμένα είδη (Becker, 2008, σ.229,99-107). Οι κινηματογραφιστές συχνά αναφέρονται σε περιστατικά που δίνουν την εντύπωση πως βρίσκονται σ' έναν διαρκή πόλεμο με τους παραγωγούς-χρηματοδότες. Στην ουσία, όμως, οι ταινίες υπακούουν στους νόμους ενός συστήματος που εξασφαλίζουν την προβολή στις αίθουσες, ώστε συχνά οι δημιουργοί αποδέχονται τους όρους των χρηματοδοτών (Sorlin, 2006, σ.109-10).

Στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή, γενικότερα, μέχρι τη δεκαετία του '70, κυριάρχησαν τα ιδιωτικά κεφάλαια και ιδιωτικές επιχειρηματικές πρωτοβουλίες στην παραγωγή, διανομή και εκμετάλλευση (Κολοβός, 2002α, σ.128-9). Το 1970 εμφανίζεται και η εταιρεία (Γενική Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων) που θα γίνει αργότερα (το 1975) το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (ΕΚΚ) (Stassinopoulou, 2012, σ.137-8) και το οποίο θα γίνει ο συστηματικός (κρατικός) χρηματοδότης των κινηματογραφιστών που αποτέλεσαν τη νέα τάση του ΝΕΚ (Papadimitriou, 2009, σ.66).

<sup>266</sup> Ο Γιώργος Στάμου αγόρασε τα εργαστήρια επεξεργασίας της Φίνος Φιλμ μετά το θάνατο του Φίνου και επεξεργάστηκε τις περισσότερες ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου τη δεκαετία του '80 (Συνέντευξη Πανουσόπουλος, Ευστρατιάδης, 2018).

Έως το 1958, που οι περισσότερες εταιρείες ήταν οργανωμένες σε οικογενειακή βάση, ούτε καν σε επίπεδο βιοτεχνίας, χωρίς τεχνίτες και εργαστήρια στους περισσότερους, παρά μόνο ένα γραφείο «με μερικές φωτογραφίες, ένα τραπέζι, ένα τηλέφωνο και μεγαλοφυείς ιδέες» (Γρηγορίου, 1996, σ.37), μία ταινία μπορούσε να γυριστεί, όταν εξασφαλιζόνταν τα στοιχειώδη για την κίνηση και τους τεχνικούς με ελάχιστα κεφάλαια. Για τα υπόλοιπα έξοδα εξέδιδαν γραμμάτια (ό.π., σ.37). Οι παραγωγοί εκδίδουν συστηματικά γραμμάτια, δηλαδή συναλλαγματικές επιταγές, πληρωτέες με προθεσμία προς όλους τους συνεργάτες τους (σκηνοθέτες, σεναριογράφους, τεχνικούς, προμηθευτές, στούντιο κ.ά.)<sup>267</sup> (Αρχεία ΕΛΙΑ/James Paris/Φακ.2,4,6), συχνά κρατώντας λίστα με τις ληξιπρόθεσμες οφειλές τους (Αρχείο ΕΛΙΑ/Σαρρή/Φακ.1.1 & Τζανής Αλιφέρης/Φακ.1-2), συνήθως μηνιαίας καταβολής (Αρχεία ΕΛΙΑ/James Paris/Φακ.3.4/[τεκμ. 1]).

Ωστόσο, υπάρχουν και περιπτώσεις σκηνοθετών που συγχρηματοδοτούν παραγωγές, όπως θα κάνει ο Τζαβέλλας (Ηλιάδης, 2003, σ.76), ο Κακογιάννης<sup>268</sup> (Κολώνιας, 1995, σ.157-67) ή ο Κούνδουρος (Μητροπούλου, 1980, σ.210). Ο Τζαβέλλας, ειδικότερα, θα δανειστεί χρήματα, για να συγχρηματοδοτήσει τον *Μεθύστακα* (1950), μια ταινία, που καθώς γυριζόταν, ο Φίνος θεώρησε ότι δεν θα έχει εμπορική επιτυχία και δεν ήθελε να ρισκάρει τα κεφάλαιά του (Ακτσόγλου, 1994, σ.15). Θα διαγευστεί, και εξαιτίας της απρόσμενης και πρωτοφανούς επιτυχίας της ταινίας για τα δεδομένα της εποχής (304.438 εισιτήρια σε Α' προβολή Αθηνών-Πειραιώς και Περιχώρων)<sup>269</sup> (Αθανασάτου, 2002, σ.86· Σωτηροπούλου, 1995, σ.35-6) ο Τζαβέλλας θα κερδίσει πολλά χρήματα, ώστε να γίνει ανεξάρτητος οικονομικά και να μπορεί να συγχρηματοδοτεί τις ταινίες του έκτοτε (Λαζαρίδης, 1999, σ.338). Μετά την απρόσμενη επιτυχία του *Μεθύστακα* το 1950 του Τζαβέλλα, η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή γεμίζει με «αεριτζήδες και ευκαιριολόγους» στο «κυνήγι του εύκολου κέρδους (...) Δεν θυμάμαι πόσες φορές άκουσα άσχετους και

<sup>267</sup> Για παράδειγμα, η συναλλαγματική επιταγή 10.000δρχ. (1963) της Πάρις Φιλμ στον σκηνοθέτη Γρηγορίου, τετράμηνης διάρκειας (Αρχείο ΕΛΙΑ/James Paris/Φακ.6.1/[τεκμ.1]), οι 4 συναλλαγματικές (5.000δρχ. έκαστη) προς Ελένη Καρρά Α.Ε. που εκδίδονται Ιανουάριο 1966 για δύο μήνες αργότερα και πληρωτέες ανά 15 μέρες (Αρχείο ΕΛΙΑ/James Paris/Φακ.4.3/[τεκμ.2]), ή η συναλλαγματική 4.000δρχ. προς τον σεναριογράφο Γιάννη Τζιώτη με προθεσμία ένα μήνα (Ιούνιος-Ιούλιος 1968) (Αρχείο ΕΛΙΑ/James Paris/Φακ.2.4/[τεκμ.2]) κ.ά..

<sup>268</sup> Ο Κακογιάννης είναι μία ιδιαίτερη περίπτωση, που το έργο του θα γίνει γνωστό διεθνώς, ήδη από τη *Στέλλα* το 1955 στις Κάννες. Θα καταφέρει να βρει χρηματοδότηση από τα μεγάλα χολιγουντιανά στούντιο, United Artists για την *Ηλέκτρα*, 1962, 20<sup>th</sup> Century Fox για τον *Ζορμπά*, 1964 κ.ά. (Σιάφκος, 2009α, σ.84,121,135-6).

<sup>269</sup> Σύμφωνα με τον Λαζαρίδη, όταν είδε την ταινία σε δοκιμαστική προβολή ο Θεοφάνης Δαμασκηνός, την απέρριψε επίσης και πούλησε και ένα μικρό μερίδιο από τα ποσοστά διανομής στον Τζαβέλλα (Λαζαρίδης, 1999, σ.337-8).



τυχάρπαστους να λένε: 'Έχω ένα κεφάλαιο. Να κάνουμε μια ταινία'»<sup>270</sup> (Λαζαρίδης, 1999, σ.331). Οι περισσότεροι από αυτούς έχασαν τα λεφτά τους<sup>271</sup>. Οι σοβαροί παραγωγοί που έμειναν ξεκίνησαν με ελάχιστα χρήματα (ό.π., σ.332-3).

Οι περισσότεροι παραγωγοί είναι οι ίδιοι χρηματοδότες των ταινιών τους, ενώ συνηθίζουν να δανείζει ο ένας τον άλλον, όπως για παράδειγμα ο Δαδήρας με την Ολύμπια Φιλμ, για να τελειώνει τις ταινίες του (Λαζαρίδης, 2003, σ.37), ή ο Φίνος (Λαζαρίδης, 1999, σ.236), ο οποίος έχει σταθερούς χρηματοδότες, όπως τον Γιάννη Νισσύριο (χωρίς να ξέρουμε για πόσο διάστημα) (Γρηγορίου, 1988, σ.102· Λαζαρίδης, 2003, σ.55-6). Επιπλέον, ο Φίνος, σύμφωνα με τη Βουγιουκλάκη, θα δανείζεται ακόμα και από σταθερούς συντελεστές των ταινιών του, για να τελειώσει τις ταινίες του, από τους υπαλλήλους του, από το γραφείο εκμετάλλευσης, από το λογιστήριό του (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.144). Ακόμα και από την ίδια θα δανειστεί ένα σεβαστό ποσό για την εποχή: 1.519.250δρχ. την 1<sup>η</sup> Ιουλίου 1962 με ιδιωτικό συμφωνητικό και δέσμευση πληρωμής άτοκα έξι μήνες μετά (28 Φλεβάρη 1963) (Αρχείο Φίνος Φιλμ/[τεκμ.3]). Αρνιόταν, επίσης, την κρατική βοήθεια (Βουγιουκλάκη): «άκουσα με τα ίδια μου τ' αυτιά ο Καραμανλής του είχε προτείνει να τον βοηθήσει. Όμως ο Φίνος ήθελε να έχει όχι μόνο το βέτο, αλλά και το ρίσκο» (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.144).

Οι σημαντικότερες μεταπολεμικές κινηματογραφικές εταιρείες ξεκινούν με ιδιωτικά κεφάλαια τις επενδύσεις τους στον κινηματογραφικό χώρο, συχνά από συναφείς δραστηριότητες, όπως ο Φίνος που ξεκινά με κεφάλαια που προέρχονται από κεφάλαια αιθουσών που κατέχει ο πατέρας του (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005α, σ.49). Επίσης, ο Δημητρόπουλος με τη GD Films, στις αρχές της δεκαετίας του '70, διαθέτει κεφάλαια από πώληση ελληνικών ταινιών στο εξωτερικό, καθώς και κεφάλαια από την εργασία του στην πολυεθνική εταιρεία Shell, ενώ ο Ευστρατιάδης προσφέρει μόνο την τεχνογνωσία, για να συνεργαστούν στις ερωτικές ταινίες της δεκαετίας του '70 (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018). Υπάρχουν, όμως, και οι κεφαλαιούχοι που προέρχονται από άλλους επιχειρηματικούς κλάδους, όπως ο

<sup>270</sup> Ένα μικρό δείγμα «παραγωγών» αυτήν την περίοδο σύμφωνα με τον Λαζαρίδη: μπακάληδες, ορنيθοτρόφοι, μπαουλάδες, καφετζήδες, ψιλκατζήδες, κορνιζοποιοί, απόστρατοι της Χωροφυλακής, της Αεροπορίας, του Ναυτικού και όλων γενικά των Ενόπλων Δυνάμεων, κτηνίατροι, μηχανικοί του κινηματογράφου, ζαχαροπλάστες, συνταξιούχοι, «μικρολεφτάδες» και τοκογλύφοι, «λεσχιάρχες του τζόγου και της μπαρμπουτιέρας», «σουλατσαδόροι», «ψόνια» της κοσμικής Αθήνας, τυχοδιώκτες, «εισαγόμενοι αεριτζήδες», μεγαλοαστοί «με σεξουαλική πείνα», «κάθε καρδιάς καρύδι» (1999, σ.332).

<sup>271</sup> Χαρακτηριστική η περίπτωση της «Ελληνικής Κινηματογραφικής Εταιρείας» στις αρχές του 1953 (Λαζαρίδης, 1999, σ.341-7).

Αντώνης Ζερβός, που δραστηριοποιείται στον χώρο της εργολαβίας οικοδομικών επιχειρήσεων και επενδύει, από τη δεκαετία του '40 και για μια εικοσαετία, στον χώρο των θεαμάτων, σε θεατρικές και κινηματογραφικές αίθουσες και στην κινηματογραφική παραγωγή και διανομή (Μητροπούλου, 1980, σ.93). Επίσης, το πρώτο κεφάλαιό του ο Σπέντζος, τη δεκαετία του '40, το συμπληρώνει από προσωπικές αποταμιεύσεις από την εργασία του ως αξιωματικός της αεροπορίας και ένα ποσό που του παραχωρεί ο πεθερός του (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017).

Ο Ιωάννης Καρατζόπουλος, επίσης, ήταν ένας επιτυχημένος επιχειρηματίας που εμπορευόταν ανθρακίτη και επένδυε χρήματα προπολεμικά στην παραγωγή (*Δάφνις και Χλόη*, 1930, Λάσκος), ενώ αργότερα ενοικίασε τη θερινή αίθουσα *Μπομπονιέρα* στην Κηφισιά. Με προτροπή των γιών του, Αντώνη και Ρωμούλου, θα επενδύσει χρήματα από τα κέρδη του από την εμπορία ανθρακίτη στις κινηματογραφικές παραγωγές τη δεκαετία του '50. Όταν ο Καρατζόπουλος ίδρυσε την Καραγιάννης-Καρατζόπουλος (1966) με τους αδελφούς Καραγιάννη, το πρώτο του κεφάλαιο (800.000δρχ.) το πήρε από τον πατέρα του (και ο Κώστας Καραγιάννης έβαλε ακόμα 800χιλ.δρχ. προσωπικό του κεφάλαιο) (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Ο Τζέιμς Πάρις, επίσης, ξεκίνησε τις παραγωγές με προσωπικά του κεφάλαια (1963) (εργαζόμενος χρόνια στη 20<sup>th</sup> Century Fox στο Χόλιγουντ) (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005α, σ.424), ενώ είχε μόνιμο χρηματοδότη την ελληνοαμερικανίδα Chelly Wilson, παραγωγό ταινιών πορνό και ιδιοκτήτρια αλυσίδας αιθουσών πορνό στη Νέα Υόρκη, η οποία χρηματοδότησε και το *Ποτάμι* (1958) του Κούνδουρου<sup>272</sup> (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018· Schaefer, 2004, σ.379· Ιστοσελίδα Imbd, Chelly Wilson, *Biography*, [https://www.imdb.com/name/nm0933166/bio?ref=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm0933166/bio?ref=nm_ov_bio_sm), [01.05.2019]).

Τα κέρδη τους από τις παραγωγές όλη την περίοδο ΠΕΚ ανακυκλώνονται και επανεπενδύονται. Συχνά, όταν τα κεφάλαια δεν έφταναν σε έναν παραγωγό, προχωρούσε σε συμπαραγωγές, όπως έκανε ο Φίνος κατά καιρούς<sup>273</sup> (Καμβασινού, 2005, σ.328), για παράδειγμα για τον *Αγαπητικό της Βοσκοπούλας* (1955,

<sup>272</sup> Το ποτάμι (1958) του Κούνδουρου κόστισε 70 χιλιάδες δολάρια (περίπου 2,1 εκ. δρχ.), ποσό διπλάσιο της ακριβότερης, μέχρι εκείνη την εποχή, ελληνικής παραγωγής (Σολδάτος, 2009, σ.99).

<sup>273</sup> Η πρώτη, στην ουσία, ταινία της Φίνος Φιλμ και η πρώτη της μεγάλης επιτυχία στην καρδιά της Κατοχής η *Φωνή της Καρδιάς* (1942, Ιωαννόπουλος) είναι συμπαραγωγή με τον Γιώργο Καβουκίδη, τον οποίο αργότερα θα έχει ο Φίνος στενό συνεργάτη και υπάλληλο στην εταιρεία του, πατέρα του Νίκου Καβουκίδη, μετέπειτα σημαντικού διευθυντή φωτογραφίας και κινηματογραφιστή (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005α, σ.311). Η πρώτη αυτή ταινία μάλιστα υπογράφεται από μία από κοινού εταιρεία, τη ΦΙΚΑ ΦΙΛΜ, δηλαδή των Φίνου-Καβουκίδη (Ζέρβας, 2003, σ.141).

Δημόπουλος), που θα συστήσει κοινοπρακτικό συμφωνητικό με τον αιθουσάρχη Δρίτσα, ο οποίος και θα λαμβάνει το 55% έναντι 45% του Φίνου<sup>274</sup> (Αρχείο Φίνος Φιλμ/[τεκμ.2]). Σταδιακά ο Φίνος θα ενθαρρύνει και τον ισχυρό διανομέα Δαμασκηνό προς την παραγωγή, για να εξασφαλίζει κεφάλαια (Σακελλάριος, 1986, σ.433), με τον οποίο συνδέεται με ιδιωτικά συμφωνητικά για την παραχώρηση αιθουσών που ελέγχει η Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης (Γρηγορίου, 1988, σ.103).

Μία συνήθης πρακτική τη φορντική περίοδο κάθετης ολοκλήρωσης ΠΕΚ είναι κεφάλαια που επενδύονται στην παραγωγή από ισχυρούς διανομείς, όπως οι Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, Κουρουνιώτης κ.ά., ή αιθουσάρχες (Δρίτσα) κ.ά. (Λαζαρίδης, 1999· Γρηγορίου, 1996· Αρχείο Φίνος Φιλμ/[τεκμ.2]). Αυτής της μορφής και λογικής ο συνεταιρισμός της μεγαλύτερης εταιρείας παραγωγής της Φίνος Φιλμ με τη Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης το 1965, που θα κρατήσει μόλις ένα χρόνο για λόγους ανταγωνισμού<sup>275</sup> (Καρτάλου, 2005, σ.189-90). Συχνά, οι εταιρείες παραγωγής εξασφαλίζουν κεφάλαια από προεισπράξεις αιθουσαρχών ή διανομέων για ταινίες που ετοιμάζονται. Είναι μία πάγια τακτική της Φίνος Φιλμ (τουλάχιστον από το 1954 έως το 1977, σύμφωνα με το φροντιστή της Παλιεράκη) (Ξένος, 2015, σ.48· Τριανταφυλλίδης, 2000, σ.217) και όχι μόνο. Στην περίοδο της ακμής της μαζικής φορντικής παραγωγής, εταιρείες παραγωγής ακολουθούν αυτήν την τακτική. Γι' αυτό τους χρηματοδοτούσαν οι αιθουσάρχες με προκαταβολές ταινιών που θα έπαιζαν τον επόμενο χειμώνα. Έτσι, η Αφοί Ρουσσόπουλοι-Λαζαρίδης-Σαρρής-Ψαρράς αύξανε κάθε χρόνο τον αριθμό ταινιών που γύριζαν και μείωναν ταυτόχρονα και το ποσοστό από τις εισπράξεις που αναλογούσαν στην ταινία (Λαζαρίδης, 2003, σ.103). Αυτή η τακτική, φυσικά, δεν είναι ελληνική ανακάλυψη, είναι επίσης κάτι σύνθητες στην ευρωπαϊκή παραγωγή. Υπάρχει, έτσι, μία διαπραγμάτευση μεταξύ παραγωγών, διανομέων για την αποκλειστικότητα διανομής στις αίθουσες ταινιών, με χρήματα που δίδονται προκαταβολικά (Sorlin, 2006, σ.103).

<sup>274</sup> Η αρχική συμφωνία του 1955 τροποποιείται τον Αύγουστο του 1961 προς όφελος του Δρίτσα αποκτώντας 60% ποσοστό έναντι 55%, που αρχικά είχε, διότι η ταινία δεν είχε καλύψει το κόστος της (περίπου 1,5εκ. δρχ. συνολικά) (Αρχείο Φίνος Φιλμ/[τεκμ.2]).

<sup>275</sup> Οι ισχυροί διανομείς με κεφάλαια που εξασφάλιζαν από την εισαγωγή ξένων ταινιών μπήκαν κατά καιρούς στην παραγωγή, όχι όμως ιδιαίτερα οργανωμένα, περισσότερο ως χρηματοδότες με στόχο το κέρδος, όπως η Σάββας Φιλμς του Πυλαρινού (Κατσουρίδης, 2012, σ.143), ο Λαμπίρης, εκπρόσωπος της United Artists στην Ελλάδα, που χρηματοδότησε το *Ποτέ την Κυριακή* του Ντασέν (Μητροπούλου, 1980, σ.96-7) ή η Σκούρας Φιλμς (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005α, σ.425), πιο ισχυρός αντίπαλος της Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης (Κουάνης, 2001, σ.70· Λαζαρίδης, 1999, σ.241), η οποία είναι και η πιο χαρακτηριστική και οργανωμένη περίπτωση διανομέα που εισήλθε στην παραγωγή, που συνεργάστηκε επιτυχημένα και με τον Φίνο (Καρτάλου, 2005, σ.189-90).

Το κράτος, γενικότερα, εκείνη την περίοδο δεν υποστήριξε οικονομικά και επενδυτικά τον κινηματογράφο, παρά μόνο φοροεισπρακτικά και λογοκριτικά (Δερμεντζόπουλος, 2010, σ.141-2). Ενώ η κινηματογραφική παραγωγή χρειάζεται μεγάλο κεφάλαιο, κανένας μεγαλοκεφαλαιούχος ή μεγαλοεπιχειρηματίας δεν διέθεσε μεγάλο κεφάλαιο την περίοδο ΠΕΚ<sup>276</sup> αλλά ούτε και κάποια τράπεζα ή κάποια επενδυτική, χρηματοδοτική δύναμη, όπως π.χ. κάποια πολυεθνική. Οι τράπεζες και οι μεγαλοκεφαλαιούχοι δεν έβλεπαν σταθερό οικονομικό περιβάλλον, για να επενδύσουν (ό.π., σ.332-3), σε αντίθεση με την ανάπτυξη του φορντικού κλασικού Χόλιγουντ που στηρίχθηκε στην άντληση κεφαλαίων από τραπεζικές πηγές και της Wall Street (Gomery, 1998β, σ.252-3· Wasko, 1986, σ.32-5· Schatz, 2012, σ.168).

Οι τράπεζες, επιπλέον, δεν προεξοφλούσαν ούτε τα γραμμάτια φερέγγων πελατών τους, όπως ήταν κάποιοι αιθουσάρχες με μεγάλη οικονομική επιφάνεια που προεξοφλούσαν οι ίδιοι την προβολή κάποιας ταινίας. Δεν δάνειζαν ούτε παραγωγούς με ενέχυρο το ίδιο το προϊόν, την ταινία δηλαδή, διότι δεν μπορούσαν να προβλέψουν την επιτυχία ή την αποτυχία μιας ταινίας. Γι' αυτό υπήρξαν περιπτώσεις, όπως της Μελίνας Μερκούρη, που έβαλε ενέχυρο την προσωπική της περιουσία, για να ολοκληρώσει το γύρισμα του *Ποτέ την Κυριακή*<sup>277</sup> (1960, Ντασέν) (Λαζαρίδης, 1999, σ.333), ενώ άλλοι σταρ του ελληνικού κινηματογράφου τη φορντική εποχή του ΠΕΚ, όπως ο Βέγγος, ο Χατζηχρήστος ή ο Αλεξανδράκης, που είτε θα δημιουργήσουν δικές τους εταιρείες παραγωγής (ΘΒ ταινίες γέλιου) είτε προσωρινές για τις ανάγκες κάθε ταινίας, όπως ο Αλεξανδράκης ή ο Χατζηχρήστος, θα χρησιμοποιήσουν τα κέρδη τους από τις αμοιβές τους ως πρωταγωνιστές, για να γυρίσουν τις ταινίες τους<sup>278</sup>. Σε όλες τις περιπτώσεις οι πρωταγωνιστές απέκτησαν χρέη

<sup>276</sup> Υπήρξαν κάποιες λίγες περιπτώσεις μεγαλοκεφαλαιούχων που προσπάθησαν να επενδύσουν σε παραγωγές, όπως του Μανώλη Νικολούδη στο *Έγκλημα στα παρασκήνια* (1960, Κατσουρίδης), συμπαραγωγής του με τους Δαμασκηνό-Μιχαηλίδη, χωρίς συνέχεια όμως. Ο Νικολούδης ήταν αρχικά κι ένας εκ των τριών ιδιοκτητών του στούντιο *Άλφα*, που σταδιακά βγήκε εκτός, ώστε να προσπαθήσει να εγκαταστήσει θυγατρικά στούντιο των αγγλικών Rank. Ήταν ένα σχέδιο που έμεινε ανεκπλήρωτο, διότι η Rank, μετά από σχετικές οικονομοτεχνικές αναλύσεις, έκρινε ότι δεν θα ήταν βιώσιμο στην Ελλάδα (Κατσουρίδης, 2012, σ.119-21).

<sup>277</sup> Το κόστος ταινίας θα φτάσει τα 125 χιλ. δολάρια (περίπου 3,7 εκ. δρχ.), ποσό εξαιρετικά μικρό για τα αμερικανικά δεδομένα. Από αυτά, τα 64 χιλιάδες δολάρια ήταν χρηματοδότηση της United Artists. Σε ένα χρόνο η ταινία είχε κέρδη 15 εκ. δολάρια σ' όλο τον κόσμο (Αρχιμανδρίτης & Αρσένης, 2014, σ.38,56-8).

<sup>278</sup> Ειδικότερα, η *Συνοικία το Όνειρο* (1961, Αλεξανδράκης) θα γυριστεί με χρήματα του πρωταγωνιστή-σκηνοθέτη που μάζευε από τις ταινίες που έκανε με τον Φίνο, από δανεισμό χρημάτων (από φίλους) της γυναίκας του (τότε), επίσης ηθοποιού, Αλίκης Γεωργούλη και την υποθήκη του σπιτιού του ενός εκ των συγγραφέων, Κοτζιά, το οποίο και έχασε με όλες τις περιπέτειες που ακολούθησαν στη λογοκριμένη ταινία. Η ταινία άφησε τεράστια χρέη και πωλήθηκε γι' αυτό στο διανομέα Κουρουνιώτη (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.101-3).

(Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.101-3· Κατσουρίδης, 2012, σ.158-62,168· Δελαπόρτας, 2019β, σ.135-6· Σολδάτος, 2000, σ.144,273-6· Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018). Η περίπτωση του Θανάση Βέγγου είναι χαρακτηριστική. Για να εξασφαλίσει τα κεφάλαια για την παραγωγή των ταινιών του, πωλεί ποσοστά από την ταινία, πριν ολοκληρωθεί: έχοντας προβλέψει, για παράδειγμα, ότι το κόστος μιας ταινίας θα είναι π.χ. 2 εκ. δρχ. ζητούσε 200χιλ. δρχ. προκαταβολή από διάφορους χρηματοδότες ή προμηθευτές και μεταβίβαζε το αντίστοιχο 10% των εσόδων που θα απέδιδε η ταινία. Έφτανε έτσι να είχε προπωλήσει το 120% της ταινίας σε διάφορους, διότι ποτέ δεν έπεφτε μέσα στον προϋπολογισμό του κόστους, ώστε, αντί να εισπράττει, κατέληγε να χρωστά (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018· Κατσουρίδης, 2012, σ.160· Δελαπόρτας, 2019α, σ.125). Επιπλέον, δανειζόταν συχνά από τοκογκλύφους: «Δανειζόταν δέκα, και ξεπλήρωνε είκοσι, μερικές φορές τριάντα»<sup>279</sup> (Κατσουρίδης, 2012, σ.160).

Προς τα τέλη μόνο της δεκαετίας του 1960, εν μέσω δικτατορίας, θα υπάρξει μία σχετική ώθηση της κρατικής πολιτικής για οικονομική υποστήριξη σε κινηματογραφικούς παραγωγούς με την ίδρυση της Γενικής Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων (μετέπειτα ΕΚΚ). Η ΓΚΚ προέκυψε ως αποτέλεσμα της Συμφωνίας Σύνδεσης μεταξύ Ελλάδας και Ευρωπαϊκής Κοινότητας το 1961. Μετά από αυτή τη συμφωνία, η Νομισματική Επιτροπή της Τράπεζας της Ελλάδος, επέτρεψε στις τράπεζες να χορηγήσουν δάνεια σε παραγωγούς κινηματογραφικών ταινιών (Stassinopoulou, 2017, σ.118-9), αλλά με ευθύνη των τραπεζών. Αυτό στην πράξη ήταν ανεφάρμοστο, διότι η οικονομική επιφάνεια των περισσότερων ελληνικών επιχειρήσεων δεν έδινε τις απαραίτητες εγγυήσεις που μια τράπεζα ζητούσε. Ακόμα κι όταν, το 1962, ορίστηκε η ταινία ως το ενέχυρο, για να δανειοδοτηθεί μία εταιρεία παραγωγής, δεν λειτούργησε ιδιαίτερα στην πράξη, διότι οι τράπεζες δεν θεωρούσαν πηγή χρήματος μια ταινία. Η αντίληψη που επικρατούσε ακόμα ήταν ότι ο κινηματογράφος είναι δουλειά «αεριτζήδικη» (π.Τα Θεάματα, τχ.365-66, 31.12.1974, σ.8· Σολδάτος, 1991α, σ.222). Υπήρξαν, έτσι, κάποιες εξαιρέσεις, όπου παραγωγοί δανείστηκαν χρήματα από τράπεζες εκείνη την περίοδο. Ο Χρήστος Σπέντζος συχνά δανειζόταν από την Εμπορική Τράπεζα για τις παραγωγές του (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017), ενώ ο Φίνος δανείστηκε ένα σημαντικό ποσό (14 εκ. δρχ.) για την

<sup>279</sup> Ο Βέγγος, σκηνοθέτης ο ίδιος στις παραγωγές του, εκτός της κακής διαχείρισης με τους δανεισμούς του, εκτόξευε το κόστος με τις επαναλαμβανόμενες λήψεις των πλάνων, που έφταναν ακόμα και τις είκοσι τη φορά, ενώ το σύνθετες στις παραγωγές ήταν να μην ξεπερνούν τις πέντε (Κατσουρίδης, 2012, σ.160).

ανέγερση των σύγχρονα εξοπλισμένων στούντιο στα Σπάτα (1971) από την Εθνική Τράπεζα (Αρχείο Φίνος Φιλμ/[τεκμ.6] Ξένος, 2015, σ.33,165). Η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος θα δανειστεί μόνο μία φορά σε όλη της την πορεία (έως και σήμερα), έχοντας μία εταιρική κουλτούρα αποτροπής δανεισμού, και επένδυσης και ρίσκου μόνο κεφαλαίων που διαθέτει (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Επίσης, η Athena Film Productions θα προβεί σε δανεισμό 500 χιλιάδων δρχ. από την Εθνική Τράπεζα για την παραγωγή της μόνης ταινίας που γυρίζει (*Μονεμβασιά*, 1964, Σαρρής) (Αρχείο ΕΛΙΑ/Σαρρής/Φακ.1.1/[τεκμ.1]).

Στο πλαίσιο αυτό, τελικά, η ΕΤΒΑ, μία ελεγχόμενη από το κράτος τράπεζα, θα χρηματοδοτήσει κάποιες βιομηχανικές κινηματογραφικές παραγωγές, αλλά το 1970 η Γενική Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων, που συνδέεται άμεσα με την ΕΤΒΑ, απ' όπου και αντλεί τα κεφάλαιά της, άρχισε για πρώτη φορά να παρέχει σημαντική οικονομική υποστήριξη για εμπορικές ταινίες παρακολουθώντας όμως με προσοχή το περιεχόμενο τους (Stassinopoulou, 2017, σ.118-9). Παρ' όλα αυτά, έως την πτώση της δικτατορίας το 1974, η Γενική Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων θα χρηματοδοτήσει μόλις τρεις ταινίες (βλ. παρακάτω) (Παπαδημητρίου, 2009, σ.42-3· Κομνηνού, 2001, σ.152· Σολδάτος, 2010β, σ.64). Η Γενική Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων δεν χορηγεί όλο το ποσό της παραγωγής, μόνο ένα ποσοστό (όπως αργότερα και η μετεξέλιξή της σε ΕΚΚ), όπως, για παράδειγμα, και στην περίπτωση της ταινίας *Ζήτημα ζωής και θανάτου* (1972, Σερντάρης), παραγωγής Κονιτσιώτη που χορηγεί το 50%. Σε μία συμπληρωματική συμφωνία προβλέπεται και η μεταγλώττιση της ταινίας για την εκμετάλλευσή της στο εξωτερικό, με πρόσθετα έξοδα 350.000δρχ. για τυχόν πρόσθετες σκηνές. Το ποσόν επιστρέφεται με τα έσοδα της διανομής της ταινίας, ενώ η ΓΚΕ μπορεί να προβαίνει σε έλεγχο δαπανών κατά την κρίση της (Αρχείο Κονιτσιώτη/[τεκμ.15]).

Μία δεύτερη χρηματοδοτική πηγή εμφανίζεται την ίδια περίπου εποχή, το ίδρυμα Ford, που απευθύνεται στους νέους κινηματογραφιστές μέσω της ΜΚΟ που ιδρύει γι' αυτό τον σκοπό το περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος* και της συντακτικής ομάδας που το ιδρύει και διευθύνει (Ραφαηλίδης κ.ά.), όπου και στηρίζει και ωθεί τη νέα τάση του ανεξάρτητου πρωτοποριακού ΝΕΚ. Το ίδρυμα θα χρηματοδοτήσει με 129.580 δολάρια, περίπου 4 εκ. δρχ., για μια περίοδο δύο ετών τη ΜΚΟ, ένα σημαντικό ποσό για την εποχή. Η δημοσιοποίηση της εμπλοκής της CIA στην πολιτιστική πολιτική των ΗΠΑ στην Ευρώπη και η γνωστή συνεργασία της επίσημης αμερικανικής διπλωματίας με το καθεστώς της δικτατορίας, αλλά και ο

αντιαμερικανισμός των αριστερών συντελεστών του ΝΕΚ θα διακόψει απότομα τη χρηματοδοτική αυτή πηγή (Stassinopoulou, 2017, σ.839-46). Ωστόσο, θα χρηματοδοτηθούν ταινίες μικρού μήκους (Ραφαηλίδης, 1992, σ.454-9· Stassinopoulou, 2015, σ.841), καθώς και μεγάλου μήκους, της Μαρκετάκη (*Ιωάννης ο Βίαιος*, 1973, με ποσό: 350.000δρχ.)<sup>280</sup> (Αρχείο ΕΛΙΑ/ Μαρκετάκη/Φακ.1.1/[τεκμ.1]), και του Κώστα Σφήκα (Ραφαηλίδης, 1992, σ.454-9).

Το ίδρυμα δεν ήλεγχε ιδιαίτερα το περιεχόμενο των ταινιών που χρηματοδοτούσε. Δεν συμβαίνει το ίδιο με τη Γενική Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων, που ίδρυσε το καθεστώς της δικτατορίας την ίδια περίοδο, και την οποία ελέγχει. Στόχος της ΓΚΕ η ανάπτυξη της κινηματογραφικής βιομηχανίας μέσω έμπειρων εταιρειών παραγωγής, όπως η Φίνος Φιλμ και η Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, και με εμπειρία στο διεθνή χώρο, ώστε να μπορούν να ολοκληρώσουν ευκολότερα ένα κύκλο εργασιών, καθώς και την απόσβεση σχετικών δανείων, απ' ότι ανεξάρτητοι παραγωγοί που θα έκαναν την πρώτη ή δεύτερη ταινία τους (Stassinopoulou, 2015, σ.841-2). Παρ' όλα αυτά, η απόσβεση των δανείων δεν ήταν εύκολη υπόθεση. Σύμφωνα με το περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, το 1971 θα χρηματοδοτηθεί η ταινία *Χαραυγή της Νίκης* παραγωγής Βίκτωρος Μιχαηλίδη, με ποσοστό 60% της συνολικής παραγωγής, δηλαδή 1.636.216 δρχ. από τα οποία έλαβε πίσω μόλις τις 170.538 δρχ.. Η δεύτερη συμπαραγωγή ήταν την ίδια χρονιά (1971) με τους Τζέιμς Πάρις και Φίνος Φιλμ στον *Παπαφλέσσα* με ποσοστό συμμετοχής 50%, δηλαδή 4.288.778δρχ. από τα οποία θα λάβει πίσω τα 2.368.982δρχ.. Η τρίτη συμπαραγωγή με τον Κλέαρχο Κονιτσιώτη στην ταινία *Ζήτημα ζωής και θανάτου*, με 50%, δηλαδή 800.000δρχ. από τα οποία έλαβε πίσω μόλις τα 178.465 δρχ.. Επίσης, χρηματοδοτήθηκαν κάποια επιπρόσθετα γυρίσματα και ντουμπλάζ στα αγγλικά, με έξοδα 350.000 δρχ. από τα οποία είχε λάβει πίσω έως τον Ιούνιο του 1974 τις 150.000 δρχ.. Επίσης, η Γενική Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων δανειοδότησε κι άλλες μεμονωμένες παραγωγές των Γιώργου Ρούσσου, Φαίδωνος Γεωργίτση, Τζέιμς Πάρις κ.ά.. Γι' αυτές τις δανειοδοτήσεις διέθεσε συνολικά, από το 1971 έως το 1974, 5.100.000δρχ., από τα οποία εισέπραξε πίσω 2.084.554δρχ.. Τέλος, συμμετείχε σε παραγωγές μικρού μήκους ταινιών για την Ανάπτυξη της Ελληνικής Βιομηχανίας (π.*Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τχ.1, Αυγ.-Σεπ.1974, σελ.9-10).

<sup>280</sup> Ο *Ιωάννης ο Βίαιος* (1973) της Μαρκετάκη θα έχει συνολικό κόστος 1.239.000δρχ.. Από αυτά 350.000δρχ. είναι με χρηματοδότηση της ΜΚΟ *Σύγχρονος Κινηματογράφος* (δηλαδή ίδρυμα Ford), 379.000δρχ. της Φίνος Φιλμ και τα υπόλοιπα 510.000δρχ. αυτοχρηματοδότηση (Αρχείο ΕΛΙΑ/ Μαρκετάκη/Φακ.1.1/[τεκμ.1]).

Η μετατροπή της Γενικής Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων σε ΕΚΚ (1975) (Παπαδημητρίου, 2009, σ.42-3) και η μεταφορά του στο Υπουργείο Πολιτισμού το 1980 θα αλλάξει και την πολιτική στόχευση. Ειδικότερα με το ΠΑΣΟΚ στην εξουσία και τη σταρ του σινεμά Μερκούρη στο Υπουργείο Πολιτισμού, και με ένα κλίμα πολιτισμικού εκδημοκρατισμού και ευφορίας από τη μεταπολίτευση (Ζορμπά, 2014, σ.339-45), ο κινηματογράφος θα αντιμετωπιστεί ως τέχνη και όχι ως βιομηχανία (N1597/1986) και η ελληνική κυβερνητική πολιτική, όπως και η αντίστοιχη ευρωπαϊκή, θα διαχωρίσει τον εμπορικό ή λαϊκό κινηματογράφο από τον κινηματογράφο τέχνης (ή δημιουργού), που πλέον θέλει να στηρίζει ως πολιτιστική κληρονομιά (Dyer & Vincendeau, 1992, σ.7-8).

Όταν οι νέοι κινηματογραφιστές αναπτύσσουν τη νέα τάση του ΝΕΚ, με αισθητικές και θεματολογικές καινοτομίες (Κολοβός, 2002α, σ.144-5,160-2· Κομνηνού, 2010, σ.74-5), οι παλιές χρηματοδοτικές πηγές και εταιρείες παραγωγής δεν είναι προσβάσιμες, ούτε ανοικτές για το στυλ του σινεμά που ονειρεύονται, όπως, για παράδειγμα, ο Βούλγαρης στη Φίνος Φιλμ: *«δεν το φανταζόμουν ποτέ, ότι μπορώ να σκηνοθετήσω στη Φίνος Φιλμ (...) τα ενδιαφέροντά μου, οι προκλήσεις μου ήταν σ' έναν άλλο χώρο. Τον οποίον δεν τα καλύπτανε, καμία εταιρεία τότε»* (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018). Έτσι, θα υπάρξει ένας νέος κόσμος γύρω τους, μία παρέα, που εκτός από τις κοινές αισθητικές αναζητήσεις, θα χρειαστούν και διαφορετικές πηγές χρηματοδότησης (Συνέντευξη Βούλγαρης, Ρεντζής, Αρβανίτης, 2018). Οι πηγές ποικίλλουν και οι πρώτες ταινίες (*Πρόσωπο με πρόσωπο*, 1966, Μανθούλης, *Κιέριον*, 1967, Θεός κ.ά.) αυτής της αναδυόμενης τάσης είναι φτωχές παραγωγές, συνεργατικές, με αυτοβοήθεια και εθελοντική εργασία φίλων και γνωστών (Βαλούκος, 2011). Γενικότερα, οι νέοι κινηματογραφιστές της περιόδου ΝΕΚ είχαν τη δεκαετία του '70 την αυτοβοήθεια ως χρηματοδότηση, δάνεια από φίλους, συντρόφους ή τις γυναίκες τους (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018), προσωπικές περιουσίες και, σε κάποιες περιπτώσεις, την εργασία τους (στη διαφήμιση) που τους απέδιδε τεράστια κέρδη<sup>281</sup> (Συνέντευξη Ρεντζής, Πανουσόπουλος, 2018).

Οι παραδοσιακοί παραγωγοί βρίσκονται σε απόσταση με τους νέους κινηματογραφιστές. Συζητούν μαζί τους, αλλά δεν μπορούν να συνεννοηθούν στο

<sup>281</sup> Για παράδειγμα, το *Μάγρο+Άσπρο* (1973, Ρεντζής-Ζερβός) θα γυριστεί με προσωπική περιουσία του Ζερβού και μόλις 200χιλ.δρχ., πουλώντας ένα αυτοκίνητο Άλφα Ρομέο, ενώ ο Ρεντζής και για τις επόμενες δουλειές του (*Βιο-γραφία*, *Corpus*, κ.ά.) είτε θα έχει συγχρηματοδότη το διευθυντή φωτογραφίας Χρήστο Μάγκο είτε επενδύοντας τις προσωπικές του αποταμιεύσεις από την εργασία του σε διαφημιστικά της εποχής (Συνέντευξη Ρεντζής, 2018).



είδος του σινεμά που θέλουν να κάνουν (Συνέντευξη Ρεντζής, 2018). Ο Βούλγαρης, ειδικότερα, θα συζητήσει κατά καιρούς πιθανή συνεργασία με παραδοσιακούς παραγωγούς, όπως με τον Φίνο για το *Προξενιό της Άννας* (1972), ο οποίος δέχτηκε, αλλά με προϋπόθεση αλλαγής του φινάλε, πιστεύοντας σε πολύ συγκεκριμένες μελοδραματικές φόρμουλες. Επίσης, είχε επαφή και με τον Κονιτσιώτη, ο οποίος ήθελε να έχει όλο τον έλεγχο της παραγωγής, του σεναρίου, ή πρότεινε εμπορικά σενάρια, προϋποθέσεις στις οποίες ο Βούλγαρης, επίσης, δεν ήθελε να συναινέσει (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.328)

Υπήρξαν περιπτώσεις πατρωνίας από μαικίνες ή ανθρώπους που πίστεψαν σε αυτό το νέο είδος σινεμά και χρηματοδότησαν με βάση το προσωπικό τους γούστο και αισθητική, όπως ο Γιώργος Σαμιώτης, ηλεκτρολόγος στον κινηματογραφικό χώρο που χρηματοδοτεί την *Αναπαράσταση* (1970) του Αγγελόπουλου που θα χαρακτηριστεί και η ταινία κλειδί για την έναρξη του ΝΕΚ (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018· Βαλούκος, 2011, σ.38,73· Μητροπούλου, 1980, σ.283-5). Λίγο αργότερα ο Γιώργος Παπαλιός, εφοπλιστής, θα είναι ένας μαικίνας-χρηματοδότης, συνολικά έντεκα ταινιών των νέων κινηματογραφιστών, επτά από τις οποίες κέρδισαν το βραβείο καλύτερης ταινίας σε Φεστιβάλ ελληνικά και του εξωτερικού<sup>282</sup> (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005β, σ.127· Κολοβός, 2002α, σ.159-60). Χωρίς να φαίνεται να έχει απαιτήσεις, χρηματοδοτεί αρχικά με 2,5 εκ. δρχ. τον Αγγελόπουλο για τις *Μέρες του '36* (1972) (Μητροπούλου, 1980, σ.289-90).

Ειδικότερα, ο Αγγελόπουλος, που έχει ευνοηθεί και από το ίδρυμα Ford (Stassinopoulou, 2015, σ.832-3), θα αποτελέσει μία ειδική περίπτωση που το έργο του θα γίνει γνωστό διεθνώς, ειδικότερα μετά τον *Θίασο* (1974). Θα καταφέρει σταδιακά να κερδίσει συμπαραγωγές με ξένα κανάλια (Μητροπούλου, 1980, σ.297,309-10· Θεοδωρίδης, 2014, σ.7), ενώ θα χρηματοδοτηθεί και μέσω ΕΚΚ (Συνέντευξη Καβουκίδης, Πανουσόπουλος, 2018). Ακόμη, όμως, και για τον Αγγελόπουλο, οι χρηματοδοτικές πηγές τη δεκαετία του '70 στο εσωτερικό παρέμεναν προβληματικές και, για παράδειγμα, για τους *Κυνηγούς* (1977) εξασφάλισε συμπαραγωγούς από τη Γαλλία που χρηματοδότησαν με 5 εκ. δρχ.. Η ταινία κόστισε τα διπλάσια, κι ενώ ελληνικές τράπεζες είχαν υποσχεθεί δάνειο ισόποσο των Γάλλων, δεν έδωσαν τίποτα, βρίσκοντας κάθε τόσο ευτελείς προφάσεις

<sup>282</sup> *Μέρες του '36* (1972, Αγγελόπουλος) (Μητροπούλου, 1980, σ.290), *Κιέριον* (1967/74, Θέος), *Δι' ασήμαντον αφορμήν* (1974, Ψαρράς), *Ο Θίασος* (1975, Αγγελόπουλος), *Κελλί Μηδέν* (1975, Σμαραγδής), *Κύπρος η άλλη πραγματικότητα* (1976, Κίττου-Παπαδημητρακάκης), *Ο αγώνας των τυφλών* (1977, Παπαλιού) (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005β, σ.127).

(Σολδάτος, 2002, σ.101). Παρόμοια προβλήματα αντιμετώπισαν κι άλλοι νέοι κινηματογραφιστές, ο Παναγιωτόπουλος με τους *Τεμπέληδες της Εύφορης Κοιλιάδας* (1978) (Σολδάτος, 2003, σ.144) ή ο Περράκης για το *Ιδού η Μήλος ιδού και το πήδημα* (1979) (που τελικά βρίσκει γερμανικά κεφάλαια) (Συνέντευξη Περράκης, 2018), σ' ένα αβέβαιο περιβάλλον για το ελληνικό σινεμά που περνά διαρκή κρίση στο box-office ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 70 (Stassinopoulou, 2015, σ.847).

Οι αλλαγές στο σύστημα χρηματοδότησης της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής στις αρχές του 1970, δεδομένης της κρίσης στην παραγωγή από τις μεγάλες εμπορικές εταιρείες κινηματογραφικής παραγωγής, που οδήγησε η πτώση του αριθμού των εισιτηρίων, και οι οποίες, ενίοτε, χρηματοδοτούσαν καλλιτεχνικές ταινίες, έφεραν τον αναπτυσσόμενο ΝΕΚ σε μεγαλύτερη απόσταση από τον ΠΕΚ. Οι νέοι κινηματογραφιστές αποστασιοποιήθηκαν και περιθωριοποιήθηκαν περισσότερο. Το ενοποιητικό στοιχείο, λοιπόν, του ΝΕΚ, μάλλον, δεν είναι η στιλιστική του πλευρά, που είναι ανομοιογενής, αλλά περισσότερο ο τρόπος που κατάφερε να επιβιώσει της οικονομικής κρίσης του κινηματογράφου και να ανανεώσει την παραγωγή των ελληνικών ταινιών (Stassinopoulou, 2015, σ.847) με εναλλακτικά δίκτυα συντελεστών και πρακτικές αλληλοβοήθειας (Βαλούκος, 2011).

Οι νέοι κινηματογραφιστές, σε κάποιες περιπτώσεις, θα δεχθούν υλικότεχνική βοήθεια από εταιρείες, όπως η Φίνος Φιλμ (Συνέντευξη Ρεντζής, Καβουκίδης, Αρβανίτης, 2018), ή και χρηματοδοτική, όπως η Μαρκετάκη στον *Ιωάννη τον Βίαιο* (1973) (Αρχείο ΕΛΙΑ/Μαρκετάκη/Φακ.1.1/[τεκμ.1]). Σταδιακά, όμως, η κρατική χρηματοδότηση γίνεται ο μόνιμος «προστάτης» του ΝΕΚ, μέσω του ΕΚΚ που, ήδη, αρχίζει να χρηματοδοτεί από τη δεκαετία του '70 ταινίες νέων κινηματογραφιστών (*Χάπυ Νταιή*, 1976, Βούλγαρης κ.ά.) (Ιστοσελίδα Ταινιοθήκης, *Φιλμογραφία, Χάπυ Νταιή*, <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/967/>, [13.05.2019]). Στη μεταπολίτευση συγκεκριμένα, και μέχρι το 1980, το ΕΚΚ χρηματοδοτεί 17 παραγωγές με διάφορους αποδέκτες, εμπορικούς ή μη (Κολοβός, 2002α, σ.158-9), και, ειδικότερα τη διετία 1978-80, θα δώσει συνολικά 21,58 εκ. σε κινηματογραφικές παραγωγές όχι αποκλειστικά νέων κινηματογραφιστών (Αγγελόπουλο, Βούλγαρη, Γκρέκα Φιλμ κ.ά.) (Αρχείο Ταινιοθήκης/[τεκμ.6]).

Όμως, η κρατική εποπτεία και χρηματοδοτική πηγή θα εξαπλωθεί τη δεκαετία του '80, όπου θα γίνει ο κύριος χρηματοδότης των κινηματογραφιστών του ΝΕΚ (Παπαδημητρίου, 2009, σ.42-3), οι οποίοι και συμμετέχουν συνδικαλιστικά στις επιτροπές που κρίνουν τα έργα που χρηματοδοτούνται, προκαλώντας και τη σχετική

δυσφορία άλλων συντελεστών του κινηματογραφικού χώρου<sup>283</sup> (Συνέντευξη Ρεντζής, Πανουσόπουλος, Περράκης, Καβουκίδης, Αρβανίτης, 2018, Σπέντζος, Α. 2017· Παναγιωτόπουλος, 1992, σ.136-7). Οι ταινίες θα έχουν πλέον υψηλές απαιτήσεις (γερανούς, σύγχρονες κάμερες, ειδικές λήψεις κ.ά.) με την άνεση της κρατικής χρηματοδοτικής πηγής (Καβάγιας, 1994, σ.293). Ειδικότερα, το διάστημα 1981-89 με την πολιτική σταθερότητα που επικρατεί και το ιδιαίτερο ενδιαφέρον της Υπουργού Πολιτισμού Μελίνας Μερκούρη για τον θεσμό, το ΕΚΚ ουσιαστικά συγκεντρώνει σχεδόν όλη την κινηματογραφική δραστηριότητα αδυνατώντας, όμως, να επέμβει στη διανομή, ενώ οι ταινίες του ΝΕΚ που, κυρίως, υποστηρίζει παραμένουν αντιεμπορικές<sup>284</sup> (Κολοβός, 2002α, σ.198-9,200-4). Το ΕΚΚ παρέχει μεγάλα ποσά για παραγωγές ταινιών σε μία επταετία (1982-1988): 1,58 δις δρχ., την ίδια περίοδο που το Υπουργείο Πολιτισμού παρείχε στο ΕΚΚ 2,15 δις δρχ. (Αρχείο ΣΕΗ/[τεκμ.9]). Γενικότερα, την περίοδο 1982-1995 το ΕΚΚ χρηματοδοτεί διακόσιες (200) μεγάλου μήκους ταινίες και 200 μικρού μήκους, πενήντα (50) εκ των οποίων βραβεύονται σε διάφορα Φεστιβάλ. Επίσης, χρηματοδότησε τη συγγραφή 80 περίπου σεναρίων 120 ανεξάρτητων αλλά υποσχόμενων κινηματογραφιστών (Constantinidis, 2000, σ.9). Το ποσοστό συμμετοχής του ΕΚΚ σε μια ταινία δεν είναι σταθερό, το ορίζει το διοικητικό συμβούλιο. Ο παραγωγός ευνοείται θεσμικά στην εκμετάλλευση εισπράττοντας περισσότερα από όσα επενδύει. Έτσι, αν το ΕΚΚ επενδύσει 50% σε μια παραγωγή, ο συμπαραγωγός σκηνοθέτης εισπράττει το 75% της εκμετάλλευσης. Παράλληλα, το ΕΚΚ δεν ελέγχει την παραγωγή<sup>285</sup> (άρθρο 18). Ο στόχος του παραμένει η ανάπτυξη και προώθηση της κινηματογραφικής παραγωγής και με αυτή

<sup>283</sup> Ο τρόπος που επιλέγονται οι ταινίες προς χρηματοδότηση έχει αναλυθεί ιδιαίτερα στο σχετικό κεφάλαιο για το ΕΚΚ (βλ. κεφ.4.5.1).

<sup>284</sup> Ήδη, από τη δεκαετία του '70 είναι εμφανές και έντονο αυτό το πρόβλημα. Για παράδειγμα, από τις δεκαέξι (16) ταινίες του ΝΕΚ που αναλύονται στο περιοδικό *Χρονικό '76*, οι οκτώ (8) δεν βρήκαν αίθουσα προβολής (Σολδάτος, 2004β, σ.163-4).

<sup>285</sup> Αυτό πρακτικά σημαίνει ότι το ΕΚΚ λειτουργούσε μόνο ως χρηματοδότης. Δεν ήλεγχε την παραγωγή, δεν είχε λόγο σε συνεργάτες, συνεργείο, επιλογές χώρων, σεναριακές αλλαγές κ.λπ.. Όλα αυτά τα έκανε ο (συνήθως) σκηνοθέτης-παραγωγός, ο οποίος και λάμβανε τη χρηματοδότηση. Υποχρεούνταν να πηγαίνει αποδείξεις με έξοδα, δικαιολογώντας τη χρηματοδότηση. Θεωρήθηκε, όμως, από πολλούς ότι οι ταινίες που χρηματοδοτήθηκαν ήταν εν γένει υπερτιμολογημένες (Συνεντεύξεις Ευστρατιάδης, Περράκης, Καβουκίδης, 2018, Σγουράκης, 2017). Σύμφωνα με τον Ραφαηλίδη, το μερίδιο του ΕΚΚ στην ουσία καλύπτει όλη την παραγωγή και ο σκηνοθέτης μπαίνει τυπικά ως συμπαραγωγός. Δεν έχει τα χρήματα και με εθελοντική εργασία φίλων, «φέσια», «αιματηρές» οικονομίες και «μικροπάτες» γυρίζει την ταινία με ό,τι του έχει χορηγήσει το ΕΚΚ, πράγμα που σημαίνει ότι τη δεκαετία του '80 η κινηματογραφική παραγωγή είναι «*de facto*» κρατικοποιημένη. Ο σκηνοθέτης παίζει τον ρόλο του «*executive producer*», του προσώπου δηλαδή που εκπροσωπεί το κεφάλαιο που διατίθεται (Ραφαηλίδης, 1995, σ.93-4).

τη λογική επιδοτεί και χρηματοδοτεί με ευνοϊκούς όρους τους σκηνοθέτες-παραγωγούς (άρθρο 17-8) (Ν 1597/1986).

Στην περίπτωση, για παράδειγμα, της *Λούφας και Παραλλαγής* (1984) του Περράκη το ΕΚΚ συμμετέχει με 40% του συνόλου (25 εκ. δρχ.), ήτοι 10 εκ. δρχ., ποσό που καταβάλλεται τμηματικά και παράλληλα με την εξέλιξη των γυρισμάτων, ενώ η ευθύνη της παραγωγής βαραίνει αποκλειστικά τον σκηνοθέτη-παραγωγό (συνεργείο, οργάνωση γυρισμάτων, εξασφάλιση ηθοποιών, αμοιβές συντελεστών, ασφαλιστικές εισφορές κ.ά.). Επίσης, η συμμετοχή στις εισπράξεις από την εκμετάλλευση της ταινίας (σινεμά, τηλεόραση, βίντεο) για το ΕΚΚ ορίζεται μόλις το 20% και 80% στον σκηνοθέτη-παραγωγό μέχρι την κάλυψη του κόστους (μετά το ποσοστό διαμορφώνεται σε 40 και 60% αντίστοιχα) και αφορά μόνο το εσωτερικό. Στο εξωτερικό η εκμετάλλευση ανήκει εξ ολοκλήρου στον σκηνοθέτη-παραγωγό (Αρχείο Περράκη/[τεκμ.3]).

Σταδιακά, νέοι κινηματογραφιστές καταφέρνουν να βρίσκουν συμπληρωματικές πηγές χρηματοδότησης με εκείνες του ΕΚΚ, εκτός της αυτοχρηματοδότησης, που συνήθως υπάρχει παράλληλα ως πηγή. Έτσι, εκτός του Αγγελόπουλου που βρίσκει κεφάλαια από γερμανικούς, ιταλικούς και γαλλικούς τηλεοπτικούς οργανισμούς (Μητροπούλου, 1980), ο Περράκης, για παράδειγμα, βρίσκει κεφάλαια από γερμανικούς τηλεοπτικούς οργανισμούς (έχοντας και μία προϋπηρεσία ετών στη γερμανική παραγωγή) και παραδοσιακούς παραγωγούς και διανομείς, όπως τη Σπέντζος Φιλμ (Συνέντευξη Περράκης, 2018). Επίσης, αντλεί κεφάλαια από εταιρείες παραγωγής διαφημιστικών, όπως η Stefi 2 και εταιρείες βιντεοπαραγωγής, όπως η Home Video Hellas που χρηματοδοτεί το *Bios + Πολιτεία* (1987) με 10 εκ. δρχ. (σε σύνολο 50εκ. δρχ. κόστους παραγωγής) εξασφαλίζοντας αποκλειστική εκμετάλλευση στη μορφή του βίντεο στην Ελλάδα (Αρχείο Περράκη/[τεκμ.5]). Παράλληλα, κάποιοι σκηνοθέτες που θα καταφέρουν να γίνουν γνωστοί, όπως ο Βούλγαρης, προσεγγίζονται από διανομείς, οι οποίοι ζητούν την εκμετάλλευση των ταινιών τους, ενώ παράλληλα συμμετέχουν με κάποια χρηματοδότηση, την οποία και λαμβάνουν πίσω από το ποσοστό της εκμετάλλευσης που έχουν εξασφαλίσει<sup>286</sup> (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018). Επιπλέον, σε τέτοιες

<sup>286</sup> Για παράδειγμα, στην ταινία *Προσοχή Κίνδυνος* (1983) του Σταμπουλόπουλου, ο σκηνοθέτης στο συμφωνητικό που υπογράφει με την εταιρεία διανομής Νέα Κινηματογραφική Α.Ε. του Σκούρα, προκαταβολικά λαμβάνει ποσό 1.500.000δρχ. που η εταιρεία διανομής θα λάβει από την εκμετάλλευση της ταινίας, όταν βγει στις αίθουσες (Αρχείο ΕΛΙΑ/Σταμπουλόπουλος/Φακ.2.2/[τεκμ.1]). Παρομοίως, στη *Λούφα και Παραλλαγή* (1984, Περράκης) η Σπέντζος Φιλμ

συμφωνίες οι σκηνοθέτες-παραγωγοί κεφαλαιοποιούν την αμοιβή τους, την επενδύουν στην παραγωγή και ουσιαστικά πληρώνονται μόνο με το ποσοστό που τους αντιστοιχεί από την πορεία της ταινίας τους στο box-office (Συνέντευξη Βούλγαρης, Περράκης, 2018).

Παράλληλα, τη δεκαετία, του '80, οι εταιρείες παραγωγής που, κατά κύριο λόγο, στρέφονται στο εμπορικό σινεμά και έχουν απομείνει από την κρίση στο ελληνικό box-office της δεκαετίας του '70 (Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, Σπέντζος Φίλμ κ.ά.), ή νέες όπως η Greca Film-Lefakis του Λεφάκη και ο Γιώργος Καραγιάννης, συνεχίζουν να λειτουργούν με ιδιωτικά κεφάλαια, που επανατοποθετούν στην παραγωγή. Η κύρια πηγή εσόδων τους πλέον είναι ο χώρος της διανομής (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, Ευστρατιάδης, 2018, Γ. Σπέντζος, 2017) και αργότερα, συμπληρωματικά, η βιντεοπαραγωγή και η πώληση ταινιών τους για τη μετατροπή τους στη μορφή βίντεο ή η ενοικίασή τους σε κρατικά και ιδιωτικά κανάλια (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, Ευστρατιάδης, 2018· Κασσαβέτη, 2014α). Όταν οι εταιρείες αυτές, σε κάποιες λίγες περιπτώσεις, χρηματοδοτήσουν νέους κινηματογραφιστές (τον Πανουσόπουλο η Greca Film-Lefakis, τον Περράκη η Σπέντζος Φίλμ) δεν έχουν κανένα λόγο στο περιεχόμενο ή τις επιλογές των δημιουργών (Συνέντευξη Περράκης, Πανουσόπουλος, 2018). Λειτουργούν ως επενδυτές-χρηματοδότες, αλλά παρέχουν σημαντική προστασία στον χώρο της διανομής με στόχο το κέρδος, ενώ, ενίοτε, η χρηματοδότηση εμπεριέχει στοιχεία υποστήριξης ταινιών με καλλιτεχνικές αξιώσεις έναντι της εμπορικότητας<sup>287</sup> (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, Σπέντζος Α., 2017).

Γενικότερα οι διάφορες αλλαγές των τρόπων χρηματοδότησης της παραγωγής θα έχουν αντίκτυπο και στα είδη συμβόλων που παράγονται και της καινοτομίας τους (Peterson, 1976, σ.676-77). Στον καλλιτεχνικό ΝΕΚ η κρατική χρηματοδότηση χωρίς τον έλεγχο του περιεχομένου ή η αυτοχρηματοδότηση ευνόησε την ποικιλομορφία και τις καινοτόμες επιλογές (Συνέντευξη Πανουσόπουλος, 2018· Κολοβός, 2002α, σ.158-9). Στον εμπορικό κινηματογράφο με βασικό στόχο το οικονομικό κέρδος, και, κατά συνέπεια, εξουσιαστικών σχέσεων ως βασικών παραγόντων για την παραγωγή πολιτισμικών προϊόντων (Smith, 2006, σ.275· Crane, 1992, σ.113-5), διατηρείται ένα

---

χρηματοδοτεί με 4 εκ. την παραγωγή και εξασφαλίζει ταυτόχρονα τη διανομή της ταινίας σε Ελλάδα και Κύπρο με ποσοστό 20 και 35% αντίστοιχα (Αρχείο Περράκη/[τεκμ.2]).

<sup>287</sup> Οι Αφοί Σπέντζοι έως τις μέρες μας αισθάνονται «περήφανοι» που στήριξαν ταινίες καλλιτεχνικών αξιώσεων, όπως τη *Λούφα και Παραλλαγή* (1984, Περράκης), τον *Ξαφνικό Έρωτα* (1984, Τσεμπερόπουλος) κ.ά. (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, Σπέντζος, Α., 2017).

σύστημα προστασίας και επιβολής από χρηματοδότες-παραγωγούς μεταξύ αυτού που θέλουν και καταλαβαίνουν οι ίδιοι και εκείνου που μπορεί να κάνει ο καλλιτέχνης. Οι χρηματοδότες πληρώνουν και υπαγορεύουν – όχι κάθε τι αλλά μία γενική θεματολογία. Επιλέγουν καλλιτέχνες που παρέχουν αυτό που θέλουν εκείνοι. Οι χρηματοδότες-προστάτες παρέχουν υποστήριξη και κατεύθυνση, ενώ οι καλλιτέχνες τη δημιουργικότητα και την εκτέλεση του έργου (Becker, 2008, σ.103). Για παράδειγμα, ο χρηματοδότης-παραγωγός Γρηγόρης Δημητρόπουλος με τη GD Films θα στραφεί στον δημιουργό Ευαστρατιάδη και παραγγέλλει σενάρια ή θεματολογία προσβάσιμη για ένα διεθνές κοινό, αφού ο στόχος είναι το κέρδος μέσω πώλησης των ταινιών στο εξωτερικό. Αυτού του είδους η παραίνεση θα συνεχίσει και στις κωμωδίες που παράγει ο Ευστρατιάδης σε συνεργασία με τη Σπέντζος Φιλμ και την Γ. Καραγιάννης & Σία τη δεκαετία του '80. Οι δύο εταιρείες, που δραστηριοποιούνται παράλληλα και στον χώρο της διανομής και του βίντεο, λειτουργούν ως χρηματοδότες, που παραγγέλλουν το προϊόν από τον καλλιτέχνη-δημιουργό, χωρίς να επεμβαίνουν στο περιεχόμενο, έχοντας κατά νου το γενικό περίγραμμα του εμπορικού προϊόντος που μπορεί να παράγει ο καλλιτέχνης. Ο Ευστρατιάδης με τη σειρά του αναλαμβάνει όλα τα υπόλοιπα της παραγωγής: σκηνοθεσία, σενάριο από τον αδελφό του ή σταθερούς συνεργάτες (π.χ. Γιάννη Τζιώτη), συνεργείο, εξοπλισμό, και παραδίδει το προϊόν έγκαιρα στις συμφωνημένες ημερομηνίες (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018, Γ. Σπέντζος, 2017).

Προς το τέλος της δεκαετίας του '80, η κρατική πολιτική ωθεί και τη δημόσια τηλεόραση στη χρηματοδότηση των κινηματογραφικών παραγωγών. Το 1988 η ET1 θα συμμετέχει σε συμπαραγωγή επτά ταινιών με το ΕΚΚ και η ET2 σε πέντε (Αρχείο ΣΕΗ/[τεκμ.9]), ενώ το 1989 ψηφίζεται και ο σχετικός νόμος που υποχρεώνει το 1,5% των κερδών των τηλεοπτικών καναλιών να επενδύονται στην κινηματογραφική παραγωγή (Ν 1866/1989). Αυτή η διάταξη δεν εφαρμόστηκε επιτυχώς (Παπαπαννακοπούλου, 2003, σ.54). Μια τέτοιου είδους συμφωνία συμπαραγωγής τηλεοπτικών καναλιών και του ΕΚΚ με σκηνοθέτες-παραγωγούς υπογράφει, για παράδειγμα, ο Σταμπουλόπουλος το 1988 για την ταινία *Δύο ήλιοι στον Ουρανό* (1991). Οι όροι της συμφωνίας περιλαμβάνουν ποσοστό χρηματοδότησης που φτάνει συνολικά τα 75 εκ. δρχ. από το ΕΚΚ (35 εκ. δρχ.) και την ΕΡΤ (40 εκ.δρχ.), ποσό που αντιστοιχεί στο 47% περίπου του συνολικού κόστους, το οποίο υπολογίζεται στο εξαιρετικά υψηλό ποσό των 160 εκ. δρχ.. Ο σκηνοθέτης-παραγωγός αναλαμβάνει παράλληλα με την ενιαία ταινία και την παραγωγή τριών ωριαίων επεισοδίων για

τηλεοπτική χρήση. Η ΕΡΤ, επίσης, με τη συμφωνία αυτή προεξοφλεί, εκτός των τριών επεισοδίων, και την αποκλειστική χρήση της ενιαίας ταινίας για προβολή στο δίκτυό της (Αρχείο ΕΛΙΑ/Σταμπουλόπουλος/Φακ.3.5/[τεκμ.1]).

Εν τέλει, προς τα τέλη της δεκαετίας του '80 οι Έλληνες δημιουργοί στρέφονται και σε εναλλακτικές πηγές χρηματοδότησης, από την ΕΕ και ευρωπαϊκά κανάλια, πιο συστηματικά (Κολοβός, 2002α, σ.202), αλλά και τα ιδιωτικά ελληνικά κανάλια που εμφανίζονται μετά το 1989 (Παπαδημητρίου, 2009, σ.42-3). Οι πηγές χρηματοδότησης, γενικότερα, στον ευρωπαϊκό χώρο έγιναν ολοένα και πιο ποικίλες (εκ των προτέρων πωλήσεις, τηλεοπτικές συμπαραγωγές ή δημόσιες επιδοτήσεις από περιφερειακά, εθνικά ή ευρωπαϊκά ταμεία) (Sojcher, 2002, σ.309).

### 5.2.2. Το κόστος παραγωγής και η συσσώρευση κεφαλαίων.

Σύμφωνα με τον Κολοβό, τη φορντική περίοδο ΠΕΚ της μαζικής παραγωγής, οι εταιρείες παραγωγής παραμένουν σε βιοτεχνικό επίπεδο, χωρίς να πραγματοποιήσουν μία πραγματική συσσώρευση κεφαλαίου. Η Φίνος Φιλμ, από το 1942 έως το 1960, παράγει 36 ταινίες, 2 ανά χρόνο, ενώ η Ανζερβός την περίοδο 1947-60 παρήγαγε 37 ταινίες, 3 ταινίες ανά χρόνο, και η τρίτη μεγάλη της περιόδου, η Νόβακ Φιλμ, την περίοδο 1937-1960, παρήγαγε 16 ταινίες, δηλαδή μία ταινία ανά έτος. Τη δεκαετία 1965-75, που έχουμε την περίοδο της υπερπαραγωγής, οι μεγάλες εταιρείες είναι η Φίνος Φιλμ, η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος και ο Τζέημς Πάρις (ατομικός παραγωγός), που παράγουν τον κύριο όγκο της κινηματογραφικής παραγωγής, με περίπου συνολικά 8 ταινίες κατά μέσο όρο το χρόνο. Αν σκεφτούμε ότι η κάθε ταινία κοστίζει περίπου 1 εκ. δραχμές (κατά μέσο όρο), τότε αναφερόμαστε σε χαμηλού προϋπολογισμού ταινίες, και, κατά συνέπεια, σύμφωνα με τον Κολοβό, ανάλογης ποιότητας (Κολοβός, 2000, σ.340-2). Γενικότερα, όμως, ο μέσος όρος κόστους της παραγωγής μιας ταινίας στην Ελλάδα την περίοδο ΠΕΚ έχει θεωρηθεί πολύ χαμηλός σε σχέση με άλλες ευρωπαϊκές χώρες ή τις ΗΠΑ<sup>288</sup> (Hadjikyriacou, 2013, σ.66,96). Το κόστος, όμως, των ταινιών είναι ένα αμφιλεγόμενο ζήτημα, και συχνά ξεπερνά κατά πολύ το 1εκ. δρχ. (Κολοβός, 2000, σ.349).

Έτσι, σύμφωνα με την αρχειακή έρευνα που πραγματοποιήσαμε το κόστος ποικίλλει ανάλογα τις παραγωγές και τις εταιρείες. Η Φίνος Φιλμ, για παράδειγμα,

<sup>288</sup> Στην Paramount το 1955 μια οικονομική παραγωγή φτάνει τα 2,195 εκ. δολάρια ή της Fox 1,989 εκ. δολάρια. Στη Γαλλία αντίστοιχα το 1969 μια οικονομική παραγωγή μπορεί να φτάσει τα 3 εκ. γαλλικά φράγκα και στην Ιταλία το 1977 μια οικονομική παραγωγή κοστίζει γύρω στις 121 εκ. ιταλικές λίρες (Κολοβός, 1988, σ.59).

γενικότερα, την περίοδο ΠΕΚ, φροντίζει τις παραγωγές και το κόστος των ταινιών της είναι αρκετά υψηλότερο από τις υπόλοιπες εταιρείες. Τη δεκαετία του '50, η Φίνος Φιλμ ξεκινά παραγωγές από 500 χιλ. δρχ. (*Αστέρω*, 1958, Δημόπουλος) (Αρχείο Φίνος Φιλμ/[τεκμ.1]) και φτάνει μέχρι το 1,5 εκ. δρχ. (*Αγαπητικός της Βοσκοπούλας*, 1955, Δημόπουλος) (Αρχείο Φίνος Φιλμ/[τεκμ.2]). Αντίστοιχα, οι παραγωγές της Ι. Καρατζόπουλος στα τέλη της δεκαετίας του '50 και αρχές του '60 κυμαίνονται χαμηλότερα, μεταξύ 500 και 800 χιλ. δρχ. ανά ταινία (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018).

Προς την ακμή της μαζικής παραγωγής των στούντιο και στα μέσα της δεκαετίας του '60 καθετοποιημένες εταιρείες, όπως η Φίνος Φιλμ, η Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης και η Αφοί Ρουσσόπουλοι-Λαζαρίδης-Σαρρής-Ψαρράς παρήγαγαν το 25% των ταινιών επενδύοντας το 40% του συνόλου της επένδυσης των κεφαλαίων στον κινηματογράφο (Κολοβός, 2002α, σ.129). Η κοινοπραξία το 1965 του σημαντικότερου παραγωγού, του Φίνου, και της σημαντικότερης εταιρείας διανομής της Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, για ένα έτος θα δημιουργήσει μία προσωρινή συσσώρευση κεφαλαίου κι ένα ολιγοπώλιο ελέγχοντας και το 50% της εκμετάλλευσης των αιθουσών (Βακαλόπουλος, 2005β, σ.423-4· Κολοβός, 2000, σ.340-2). Την ίδια περίοδο, το κόστος γενικότερα κυμαίνεται από 550χιλ. δρχ. (*Ένας ζόρικός δεκανέας*, 1964, Μαριόλης) (Αρχείο Φίνος Φιλμ/[τεκμ.4]) έως και 6 με 7 εκ. δρχ. (*Φόβος*, 1966, Μανουσάκης της Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης) (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.240-2). Ο έντονος ανταγωνισμός των κυριοτέρων παραγωγών της περιόδου θα ρίξει το κόστος σε κάποιες εταιρείες, όπως στην Καραγιάννης-Καρατζόπουλος προς τα τέλη της δεκαετίας, συνδυάζοντας ακριβές (3,5 εκ.) με φτηνές παραγωγές (500-800χιλ.) (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Ωστόσο, οι πολεμικές ταινίες έχουν υψηλότερο κόστος, που κυμαίνεται από 5 εκ. δρχ. (*Γενναίοι του Βορρά*, 1970, Καραγιάννης, της Καραγιάννης-Καρατζόπουλος) (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018) ως 8 εκ. δρχ. (*Υπολοχαγός Νατάσσα*, 1970, Φώσκολος, της Φίνος Φιλμ) (Κανέλλης, 2006, σ.52-3· Ξένος, 2015, τεκμήριο 39, σ.43,170), ενώ ο Παπαφλέσσας (Ανδρέου) το 1971, συμπαραγωγής Τζέιμς Πάρις, Φίνος Φιλμ και ΓΚΕ φτάνει τα 8,5 εκ. δρχ.<sup>289</sup> (π.Σύγχρονος Κινηματογράφος, τχ.1, Αυγ.-Σεπ.1974, σελ.9-10).

<sup>289</sup> Στη Φίνος Φιλμ γενικότερα, σύμφωνα με τον Δαλιανίδη, οι μουσικές ταινίες κόστιζαν 2,5 με 3 εκ. δρχ., όπως, για παράδειγμα, οι *Θαλασσιές οι χάντρες* (1967, Δαλιανίδης) που κόστισαν 3 εκ. δρχ., ενώ γενικότερα οι θεατρικές κωμωδίες κόστιζαν γύρω στο 1,5 εκ. δρχ. (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.253· Τριανταφυλλίδης, 2014α, σ.35-6). Ο Δημόπουλος αναφέρει πως το 1963 μια μέση ταινία κοστίζει 2,5



Τη δεκαετία του '70, γενικότερα, οι ερωτικές ταινίες κοστίζουν από 1 με 1,5 εκ. δρχ. (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018) και στα μέσα της δεκαετίας του '70 το κόστος, σε κάποιες περιπτώσεις, φτάνει τα 5,1 εκ. δρχ. (*Αγκίστρι*, 1976, Ανδρέου, παραγωγής Κονιτσιώτη)<sup>290</sup> (Αρχείο Κονιτσιώτη/[τεκμ.14]). Ειδικότερα στην περίπτωση της Φίνος Φιλμ, της σημαντικότερης εταιρείας παραγωγής της περιόδου ΠΕΚ, προκύπτει, σύμφωνα με την αρχειακή μας έρευνα, πως το 1970 η αξία των (11) νέων ταινιών που πρόβαλε στις αίθουσες φτάνει τα 21,8 εκ. δρχ.. Το 1971 οι ταινίες που παρήγαγε κόστισαν συνολικά 26 εκ. δρχ., ενώ το 1972, 18,3 εκ. δρχ. (Αρχείο Φίνος Φιλμ/[τεκμ.5]). Συνολικά, δηλαδή, οι προϋπολογισμοί σε όλη την περίοδο που εξετάζουμε (1942-1990) σε σχέση με τα αμερικανικά ή ευρωπαϊκά αντίστοιχα κεφάλαια είναι πολύ μικρότεροι (Κολοβός, 1988, σ.5), αλλά, ειδικότερα, σε εγχώριο επίπεδο παρατηρούμε ότι τα ποσά που επενδύονται είναι εξαιρετικά μεγάλα, αν συλλογιστούμε πως ο μέσος μισθός στη βιομηχανία μεταποίησης, για παράδειγμα, το 1968 είναι 4.139 δρχ.<sup>291</sup> (Στατιστική Επετηρίδα Ελλάδος, 1971, σ.138). Επιπλέον, αν αναλογιστούμε τη συνολική επένδυση καθετοποιημένων εταιρειών, όπως της Φίνος Φιλμ, που το 1971 διαθέτει πάγιο κεφάλαιο μεγάλης αξίας, με ιδιόκτητες εγκαταστάσεις (20 εκ. τα κτίσματα και 1,2 εκ. τα οικόπεδα το 1971) (Ξένος, 2015, τεκμ.35, σ.164) και τον συνολικό όγκο της κινηματογραφικής παραγωγής που αγγίζει τις 1.030 ταινίες τη δεκαετία 1962-72 (Κολοβός, 2002α, σ.130), με προϋπολογισμούς που κυμαίνονται, όπως είδαμε, από 500 χιλ. δρχ. (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018), έως τα 8,5 εκ. δρχ. (*π.Σύγχρονος Κινηματογράφος, τχ.1*, Αυγ.-Σεπ.1974, σελ.9-10), η συνολική επένδυση κεφαλαίων σε εγχώριο επίπεδο την περίοδο αυτή είναι αρκετά υψηλή περνώντας την παραγωγή έστω και προσωρινά σε μία βιομηχανική φάση (Κολοβός, 2002α, σ.129).

Ωστόσο, οι νέοι κινηματογραφιστές την περίοδο ΝΕΚ με ανεξάρτητες παραγωγές με αυτοχρηματοδοτήσεις ή βοήθεια χορηγών ξεκινούν στις αρχές της δεκαετίας του '70 από πολύ χαμηλούς προϋπολογισμούς, όπως με 140χιλ.δρχ. οι

---

εκ. δρχ. (Δημόπουλος, 1998, σ.294), ενώ από την αρχειακή μας έρευνα στη Φίνος Φιλμ δεν υπάρχει σαφής εικόνα: από 1εκ. έως 8εκ. (Ξένος, 2015, σ.43).

<sup>290</sup> Τη δεκαετία του '70 οι παραγωγές του Κονιτσιώτη κυμαίνονται από 1,7εκ. (*Ζήτημα ζωής και θανάτου*, 1972, Σερνιάρης) έως 5,1 εκ. δρχ. (*Αγκίστρι*, 1976, Ανδρέου) (Αρχείο Κονιτσιώτη/[τεκμ.14]), ενώ τη δεκαετία του '60 κυμαίνονται από 600 χιλ. δρχ. (*Δάφνις και Χλόη*, 1965) (Αρχείο Κονιτσιώτη/[τεκμ.7]) έως και 1,6 εκ. δρχ. (*Προδοσία*, 1964, Μανουσάκης) (Αρχείο Κονιτσιώτη/[τεκμ.1]).

<sup>291</sup> Αντίστοιχα, για να υπάρχει ένα μέτρο σύγκρισης, το 1962 ο μέσος όρος αμοιβής είναι 2.628,50δρχ. (Στατιστική Επετηρίδα Ελλάδος, 1964, σ.225), το 1972 αυξάνεται στις 5.537,50δρχ. (Στατιστική Επετηρίδα Ελλάδος, 1973, σ.79), το 1982 στις 38.961δρχ. (Στατιστική Επετηρίδα Ελλάδος, 1983, σ.69) και το 1988 στις 104.897,50δρχ. (Στατιστική Επετηρίδα Ελλάδος, 1988, σ.96).

Ρεντζής-Ζερβός (*Μάυρο+Άσπρο*, 1973) (Συνέντευξη Ρεντζής, 2018) και 200 χιλ. δρχ. οι Θωμόπουλος (*Αλβεδάραν*, 1975) και Βούλγαρης (*Μεγάλος Ερωτικός*, 1973) (Κολώνιας, 2002, σ.72-3· π.Φιλμ,τχ.8, Χειμώνας 1975/76, σ.536-7). Υπάρχουν εξαιρέσεις με υψηλότερους προϋπολογισμούς, όπως τα 2,5 εκ. δρχ. για τις *Μέρες του '36* (1972) του Αγγελόπουλου (Μητροπούλου, 1980, σ.289-90). Με την εδραίωση του έγχρωμου φιλμ και την ανανέωση του εξοπλισμού, αλλά και τον ανταγωνισμό της τηλεόρασης, σταδιακά αυξάνεται το κόστος παραγωγής σε υψηλά επίπεδα (Κολοβός, 1988, σ.60-1), ειδικότερα τη δεκαετία του '80. Έτσι, η ταινία *Και ξανά προς τη δόξα τραβά* το 1980 του Σταμπουλόπουλου κοστίζει 5 εκ. δρχ. (Αρχεία ΕΛΙΑ/Σταμπουλόπουλος/Φακ.1.7/[τεκμ.1]), όπως και το *Μελόδραμα;* (1980) του Παναγιωτόπουλου (Παναγιωτόπουλος, 1992, σ.46), ενώ ο *Ηλεκτρικός άγγελος* (1981) του Ρεντζή 4,5εκ.δρχ. (Συνέντευξη Ρεντζής, 2018). Ένα χρόνο αργότερα, το *Ρεπό* (1982) του Βαφέα κοστίζει 9 εκ. δρχ. (Σολδάτος, 2004β, σ.329), αλλά την ίδια χρονιά το *Ταξίδι στην Πρωτεύουσα* (1982) του Τάκη Παπαγιαννίδη κοστίζει 17 εκ. δρχ., συμπαραγωγής Παπαγιαννίδη, ΕΚΚ, Stefi Films (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005β, σ.237).

Αυτή η συνεχής αύξηση κόστους θα ευνοήσει αυτήν την εποχή τις συμπαραγωγές (Κολοβός, 1988, σ.60-1). Το κόστος ανεβαίνει κατακόρυφα, ώστε μία μέση ταινία το 1984 να κοστίζει γύρω στα 20εκ.δρχ. (ό.π., σ.59), όπως η *Τιμή της Αγάπης* (1984) της Μαρκετάκη (Αρχείο ΕΛΙΑ/Μαρκετάκη/Φακ.2.3/[τεκμ.1]) ή η *Λούφα και Παραλλαγή* (1984, Περράκης) με 25 εκ. δρχ.. Λίγα χρόνια αργότερα, το κόστος συνεχίζει την ανοδική του πορεία για τις κινηματογραφικές παραγωγές και ο *Βίος + Πολιτεία* (1987, Περράκης) κοστίζει 50 εκ.δρχ. (Αρχείο Περράκη/[τεκμ.3-4]), ποσά που θα καλυφθούν, όπως είδαμε, με διάφορες χρηματοδοτικές πηγές (ΕΚΚ, Σπέντζος Φιλμ κ.ά.) (Συνέντευξη Περράκης, 2018· Αρχείο Περράκη/[τεκμ.5]). Το 1988 ο Σταμπουλόπουλος συμφωνεί με το ΕΚΚ στην παραγωγή του *Δύο ήλιοι στον Ουρανό* (1991) και τριών τηλεοπτικών ωριαίων επεισοδίων με συνολικό κόστος το εξαιρετικά μεγάλο ποσό των 160 εκ. δρχ.<sup>292</sup> (Αρχείο ΕΛΙΑ/Σταμπουλόπουλος/Φακ.3.5/[τεκμ.1]).

Όπως ήδη αναλύσαμε, οι προϋπολογισμοί, ήδη από τη δεκαετία του '70 αλλά, κυρίως, τη δεκαετία του '80, αυξάνονται σημαντικά και, σε αντίθεση με ό,τι θα

<sup>292</sup> Τελικά, το συνολικό κόστος σε αυτήν την παραγωγή, που θα ολοκληρωθεί τρία χρόνια αργότερα, θα φτάσει στα 495εκ.δρχ. (!) και θα καλυφθεί με συγχρηματοδότηση της Eurimages και γαλλικών και κυπριακών κεφαλαίων (Αρχείο ΕΛΙΑ/Σταμπουλόπουλος/Φακ.3.5/[τεκμ.2]).

φανταζόταν κανείς, οι καλλιτεχνικές ταινίες του ΝΕΚ έχουν χρηματοδοτηθεί αρκετά στη χώρα. Αυτές οι διαφοροποιήσεις στη συσσώρευση κεφαλαίων που παρατηρούμε, όσο προχωρούμε στη δεκαετία του '80, καθιερώνουν τέτοιες προδιαγραφές που είναι πολύ δύσκολο για νέους επενδυτές να μπουν στην αγορά ή να συντηρηθούν καθετοποιημένες εταιρικές συγκεντρωτικές δομές του παρελθόντος, που θα απαιτούσαν πλέον εξαιρετικά μεγάλα ποσά. Οι παλαιότεροι παραγωγοί δυσκολεύονται να εξασφαλίσουν την επένδυσή τους σε ένα επισφαλές περιβάλλον που η απομάκρυνση του κοινού από το box office μοιάζει καθοριστική, όσο και η αύξηση της τηλεοπτικής και βίντεο αγοράς (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018· Κασσαβέτη, 2014α, σ.21-3,172-9,296-8). Την περίοδο της δεκαετίας του '80 που δεσπόζει η κρατική χρηματοδότηση μέσω του ΕΚΚ τα ποσά πλέον που διακινούνται είναι εξαιρετικά μεγάλα (1,58 δις δρχ. την περίοδο 1982-88), όπως ήδη σχολιάσαμε, ώστε να επιτυγχάνεται μία σημαντική συσσώρευση κεφαλαίου (Κολοβός, 2002α, σ.159· Αρχείο ΣΕΗ/[τεκμ.9]). Αυτή η εθνική πολιτιστική πολιτική χρηματοδότησης δεν αποτελεί ελληνικό προνόμιο. Μία από τις βασικές διαφορές μεταξύ της αμερικανικής και της ευρωπαϊκής βιομηχανίας του κινηματογράφου συνίσταται στην εξάρτηση της τελευταίας από τη δημόσια χρηματοδότηση και την τηλεόραση. Οι εθνικές πολιτιστικές πολιτικές και οι δημόσιες ραδιοτηλεοπτικές υπηρεσίες αποτελούν έως σήμερα τον πυρήνα των ευρωπαϊκών συστημάτων παραγωγής (Szczerpanik & Vonderau, 2013, σ.5). Το κράτος έτσι ελέγχει τον κινηματογράφο μέσω της χρηματοδότησης και οι δημιουργοί εξαρτώνται από την εκάστοτε θεσμική υποστήριξη. Όμως, για τους αξιωματούχους, πολλά θέματα έχουν υψηλότερη προτεραιότητα από τον πολιτισμό, ώστε, τελικά, αυτή η υποστήριξη να γίνεται συχνά μία επισφαλής πηγή (Becker, 2008, σ.104-7).

### **5.3. Τεχνολογία, υλικοί πόροι, και μέσα παραγωγής**

Ζητήματα στην παραγωγική διαδικασία του πολιτισμού συνδέονται στενά με καινοτομίες στην τεχνολογία. Από το πινέλο του καλλιτέχνη και το όργανο του μουσικού στο ποντίκι του υπολογιστή και το λογισμικό, τα «εργαλεία της δουλειάς» επηρεάζουν τη δημιουργική διαδικασία, έχουν επιπτώσεις σ' αυτήν. Η ανακάλυψη νέων τεχνολογιών μπορεί να λύσει προβλήματα ή και να δημιουργήσει άλλα (Ryan, 2007, σ.225), όπως, για παράδειγμα, η ανακάλυψη του μαγνητοφώνου Nagra, του Ελβετού Κουντέλσκι, ένας φορητός τρόπος για τη μαγνητοφώνηση, που θα διευκολύνει παραγωγές ταινιών με εκπληκτική ποιότητα εγγραφής. Δημιουργήθηκε,

όμως, ένα νέο πρόβλημα, αφού η κατασκευή δεν επέτρεπε να ακούσει την ηχογράφηση ταυτόχρονα με την εγγραφή εικόνας στο φιλμ, παρά μόνο εκ των υστέρων, αφού έχουν όλα γραφτεί. Αυτό σήμαινε ξόδεμα φιλμ σε περίπτωση λάθους. Ο Φίνος μετέτρεψε το μηχάνημα για καλύτερη απόδοση και έστειλε στον κατασκευαστή του τις διορθώσεις του, ώστε τα Nagra να γίνουν πρωτοπόρα επαγγελματικά μηχανήματα στην Ευρώπη στη σύγχρονη φωνοληψία (Καμβασινού, 2005, σ.144-5· Τριανταφυλλίδης, 2014α, σ.31-2· Συνέντευξη Ρεντζής, 2018).

Όπως και να 'χει, την περίοδο ΠΕΚ η ανάγκη για τον έλεγχο του εξωγενούς θορύβου, και γενικότερα της κατάστασης του ήχου αλλά και του φωτισμού, θα καταστήσει τα στούντιο σημαντικούς χώρους κινηματογραφικής παραγωγής (Ryan, 2007, σ.225· Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018). Στα πρώτα μετακατοχικά χρόνια (1946), ο ελληνικός κινηματογράφος είναι στο στάδιο της «οικογενειακής χειροτεχνίας». Αποτελείται από τεχνικούς που είναι παλιοί μάστορες, πρακτικοί, φωτογράφοι, μηχανικοί προβολής, που έφτιαχναν πρόχειρα στούντιο (αποθήκες, παράγκες) και τα μηχανήματα ήταν συναρμολογημένα με παράταιρα υλικά, πολλές φορές από γερμανικά λάφυρα ή παραπεταμένο συμμαχικό υλικό. Αυτά τα εξαρτήματα γινόντουσαν μικρόφωνα, κάμερες, εγγραφείς ήχου, εμφανιστήρια. Ο ήχος, όμως, συνήθως ήταν αφόρητος, η φωτογραφία χωρίς ομοιογένεια, οι εμφανιστικοί κάδοι, για να ζεσταθούν, χρειαζόντουσαν ευφάνταστες ιδέες και αυτοσχεδιασμούς, όπως και οι μηχανές λήψης για να καλυφθεί ο θόρυβός τους (καλυμμένες με κουβέρτες κ.ά.), συχνά 20 ετών παλιότερες (Γρηγορίου, 1988, σ.24-6).

Ο Φίνος, ο Μαυρίκιος Νόβακ της Νόβακ Φιλμ, και ο Γιώργος Κρυάδης<sup>293</sup>, ο οποίος είχε εργαστεί στα κινηματογραφικά στούντιο της Ρωσίας, προσπαθούν από την περίοδο της Κατοχής, μελετώντας σχετικά τεχνικά βιβλία, να συναρμολογούν μηχανήματα δικής τους κατασκευής, για να δημιουργήσουν τον ομιλούντα κινηματογράφο στην Ελλάδα. Έως τότε λοιπόν, το μεγάλο πρόβλημα ήταν ο συγχρονισμός. Η φωνοληψία δεν ήταν σύγχρονη με τη λήψη της εικόνας, ώστε η διαύγεια λόγου, το μιξάρισμα διαλόγων και ήχων με τη μουσική στη σωστή ένταση και η καλή αποτύπωση οπτικής εγγραφής στις τελικές κόπιες που έπαιζαν στις αίθουσες να είναι μεγάλο πρόβλημα (Λαζαρίδης, 1999, σ.191-2· Μητροπούλου, 1980, σ.104· Λαζαρίδης, 2003, σ.35).

<sup>293</sup> Το 1939 ήρθε ως πολιτικός πρόσφυγας στην Ελλάδα και δούλεψε αρχικά στη Φίνος Φιλμ. Τη δεκαετία του '60 έφτιαξε δικό του στούντιο (στούντιο *Φάρος*) στο Μαρούσι (Λαζαρίδης, 2003, σ.35· Γρηγορίου, 1996, σ.57).

Με την ταινία *Οι Γερμανοί Ξανάρχονται* (1948, Σακελλάριος), τελικά αρχίζει και η εποχή της «εξέλιξης» για τον ελληνικό κινηματογράφο, μια παραγωγή της Φίνος Φιλμ, όπου ο Φίνος καταφέρνει και χρησιμοποιεί για πρώτη φορά μηχανήματα συγχρονισμού και μιξάζ (Μητροπούλου, 1980, σ.100). Αλλά, ως τα μέσα της δεκαετίας του '50, ακόμα η τεχνολογία παραμένει σε πρωτόγονο στάδιο. Η μουβιόλα, για παράδειγμα, που χρησιμοποιεί ο Φίνος για το μοντάζ «ήταν ένα παράξενο κατασκεύασμα που ο ίδιος είχε σκαρώσει» (Κατσουρίδης, 2012, σ.70). Το σημαντικότερο, όμως, πρόβλημα παρέμενε ο ήχος, καθώς για λόγους κόστους δεν κρατούσαν κόπια εργασίας, ώστε το μοντάζ ήχου να γίνεται κατευθείαν στην αυθεντική και μοναδική μήτρα που διέθεταν. Χρειαζόταν πολύ σκέψη, πριν κάποιος κόψει το αρνητικό ήχου. Το πρόβλημα θα λυθεί και πάλι με την εξέλιξη της τεχνολογίας (1955) με τον μαγνητικό ήχο<sup>294</sup> (ό.π., σ.70).

Επίσης, τα πρώτα στούντιο δεν είναι ιδιαίτερα εξελιγμένα. Για παράδειγμα, *Οι Γερμανοί Ξανάρχονται* το 1948 γυρίζονται στο πρώτο πλατό στούντιο της Φίνος Φιλμ, στην περιοχή Θυμαράκια, στην Οδό Λιοσίων (Ζέρβας, 2003, σ.154-7), που ήταν στην ουσία αυτοσχέδιο, με αυτοσχέδια φωτιστικά, που αποτελούνταν από τενεκεδένιες σκάφες με απλά ντουί, όπου βίδωναν απλές λάμπες. Οι προβολείς ήταν επίσης αυτοσχέδιοι: μεγάλες λάμπες σε κάποιο «πόδι», χωρίς ειδικούς φακούς που συγκεντρώνουν ή όχι το φως (Σακελλάριος, 1986, σ.408). Επιπλέον, η ηχομόνωση επιτυγχάνεται με χαρτονένιες αυγοθήκες και τελάρα. Θέρμανση και εξαερισμός δεν υπάρχει (Ζέρβας, 2003, σ.157). Η κατάσταση στα υπόλοιπα στούντιο τότε (1946) ήταν ακόμα χειρότερη (Γρηγορίου, 1988, σ.24-5).

Ουσιαστικά, τα μόνα στούντιο που εξελίχθηκαν πλήρως σε εξοπλισμό ήταν τα πλατό του Φίνου, τα οποία συνεχώς βελτιώνει, ειδικότερα μετά το 1957<sup>295</sup> (Κυμιωνής, 2002, σ.245-6) και της Ανζερβός. Ο μοναδικός ουσιαστικός αντίπαλος της Φίνος Φιλμ τη δεκαετία του '50, η Ανζερβός (Λαζαρίδης, 1999, σ.239·

<sup>294</sup> Πριν από το 1953-54, όταν εμφανίστηκε η νέα τεχνολογία εγγραφής διαλόγων σε μαγνητικό υλικό (στο 'περφορέ' φιλμ), η φωνοληψία στη σύγχρονη λήψη εικόνας-ήχου γινόταν στο ειδικό φιλμ του ήχου, το ton film, το οποίο στοίχιζε όσο και το πανάκριβο αρνητικό (negative). Έτσι, η δαπάνη για επανάληψη λήψης ενός πλάνου ήταν διπλή, μία για το αρνητικό της εικόνας και μία για το φιλμ ήχου. Αντίθετα, όταν ήρθε το μαγνητικό φιλμ (μετά το 1953-4) ήταν πολύ πιο φθινό και μπορούσες να το σβήσεις και να το ξαναχρησιμοποιήσεις (Λαζαρίδης, 2003, σ.52).

<sup>295</sup> Το πρώτο στούντιο στο Καλαμάκι που διέθετε στη διάρκεια της Κατοχής αντικαθίσταται το 1948 από ένα μεγαλύτερο και αρκετά πιο πλήρες στις Τρεις Γέφυρες. Το 1957 κατασκευάζει ένα ακόμα στους Αγίους Αναργύρους, με μικρό μέγεθος αλλά επαγγελματικές προδιαγραφές και στελεχωμένο από το απαιτούμενο εξειδικευμένο προσωπικό, με εξαιρετους τεχνικούς (Κυμιωνής, 2002, σ.245-6). Τα στούντιο στους Αγίους Αναργύρους εμπλουτίζονται με νέες ηλεκτρολογικές εγκαταστάσεις, σύγχρονους προβολείς, άφθονο υλικό ξυλείας. Διαμορφώνεται εκεί κυκλικό και προσλαμβάνονται μόνιμοι ηλεκτρολόγοι, μαραγκοί και βοηθοί (Καμβασινού, 2005, σ.138-40).

Μητροπούλου, 1980, σ.93-4) θα στήσει το 1950 νέα στούντιο στη Φιλοθέη, σε μια έκταση πέντε στρεμμάτων με σύγχρονα μηχανήματα, τρίτο σε ποιότητα μετά του Φίνου και το στούντιο *Άλφα* (Μητροπούλου, 1980, σ.93-4). Το στούντιο *Άλφα* εγκαινιάζεται στα Μελίσσια το 1958, μια σημαντική χρονιά για τον ελληνικό κινηματογράφο, γιατί δεν διασκευάστηκε για στούντιο μια παράγκα ή μία αποθήκη, αλλά χτίστηκε από την αρχή μία εγκατάσταση με εργαστήρια, αίθουσες προβολής, φωνοληψίας, μοντάζ, δύο πλατό με ηχομόνωση, καμαρίνια, βεστιάριο, εστιατόριο. Αυτά είχαν διεθνείς προδιαγραφές, τρεις μουβιόλες για μοντάζ, μηχανήματα φωνοληψίας, μηχανές λήψεως, μηχανή για «*τροκάζ*» και τίτλους, ξυλουργείο, για να φτιάχνονται σκηνικά, προβολείς, γεραμούς, όλα καινούργια (Γρηγορίου, 1988, σ.170). Με την εντατικοποίηση της κινηματογραφικής παραγωγής στη δεκαετία του '60, το στούντιο *Άλφα* θα χτίσει κι ένα τρίτο πλατό, μεγαλύτερο από τα άλλα δύο (Γρηγορίου, 1996, σ.57).

Αυτό που τελικά έγινε με το στούντιο *Άλφα* ήταν να ανατρέψει την ισορροπία των δυνάμεων μεταξύ των ελευθέρων παραγωγών και του Φίνου, που έως τότε διέθετε την πρωτοκαθεδρία τεχνολογικά και στον τομέα οργάνωσης της παραγωγής. Είχε τελειοποιήσει τις φωνοληπτικές εγκαταστάσεις, ενώ πρώτος εγκαινίασε τη μαγνητική εγγραφή ήχου. Τώρα, όμως, ο Φίνος δεν ήταν ο μοναδικός. Στα δύο πλατό που πρόσφερε το στούντιο *Άλφα*, με πιο σύγχρονο εξοπλισμό και όλες τις εγκαταστάσεις συγκεντρωμένες σε ένα χώρο, έδινε τη δυνατότητα στον οποιονδήποτε να γυρίσει μια ταινία με σύγχρονα μέσα «*χωρίς να έχει ανάγκη το Φίνο*». Ακόμα και ο Φίνος, όταν αύξησε την παραγωγή του άρχισε να χρησιμοποιεί το στούντιο *Άλφα* (Γρηγορίου, 1988, σ.172-3· Γρηγορίου, 1996, σ.42). Τελικά, ο Φίνος θα καταφέρει να πρωτοπορήσει και σε αυτόν τον τομέα και να φτιάξει το 1970 ακόμη πιο σύγχρονα στούντιο στα Σπάτα (Καμβασινού, 2005, σ.228-31), τα οποία ακόμη και σήμερα λειτουργούν για τις ανάγκες της ιδιωτικής τηλεόρασης<sup>296</sup> (Τριανταφυλλίδης, 2000, σ.249).

Η τεχνολογία είναι ένας σημαντικός παράγοντας για τη δομή των πολιτιστικών βιομηχανιών και όχι μόνο. Η αλλαγή της τεχνολογίας οδηγεί σε πτώση ισχύος των ανεξάρτητων εταιρειών, ενώ αυξάνει και τη δύναμη της βιομηχανίας που

<sup>296</sup> Τα στούντιο στα Σπάτα είχαν δύο τεράστια πλατό 600 τ.μ. το καθένα και κτήρια που είχαν αίθουσες προβολών, πολυτελή καμαρίνια με μπάνια, WC, κομμωτήρια, κυλικεία, εστιατόρια, πολυτελή γραφεία, εργαστήρια ήχου, μιζάζ και μοντάζ, θρωφείο με πλήρη και άνετη κατοικία για την οικογένεια του θρωφωρού, τραπεζαρίες προσωπικού, αίθουσες συνεδριάσεων και πολλά άλλα. Επιπλέον, στο κτήριο εγκαταστάθηκε ένα πλήρως εκσυγχρονισμένο και εξοπλισμένο ξυλουργικό εργαστήριο για τις ανάγκες των ντεκόρ και τοποθετήθηκε και μία μεγάλη ηλεκτρική γεννήτρια (Καμβασινού, 2005, σ.228).

μεταβάλλει και ενισχύει τις νέες πηγές δεδομένων (Ryan, 2007, σ.227-8). Οι οργανωμένες εταιρείες παραγωγής έχουν την οικονομική δύναμη να το κάνουν, όπως ο Φίνος, που ανανεώνει τον εξοπλισμό του συνεχώς (Ξένος, 2015, 2016), ενώ δεν διστάζει να αγοράσει ειδικά μηχανήματα, για να γυρίσει μία μόνο κόπια ταινίας σε σύστημα cinemascope και να το προβάλλει σε μία μόνο αίθουσα, το *Αττικόν*, για να προσελκύσει το κοινό<sup>297</sup> (Καμβασινού, 2005, σ.206· Δαλιανίδης, 2005, σ.131). Ο Φίνος, ειδικότερα, δεν είχε εμπιστοσύνη στους αιθουσάρχες και σε συνδυασμό με την προσωπική του ανάμειξη σε τεχνικά ζητήματα, τους υποχρέωνε να χρησιμοποιούν τον δικό του ηχητικό εξοπλισμό στην προβολή των ταινιών του. Χάρη στην εξειδίκευση του Φίνου σε τεχνικά ζητήματα, οι αίθουσες στο διάστημα 1955-70 βελτιώθηκαν αισθητά<sup>298</sup> (Βακαλόπουλος, 2005β, σ.422).

Μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο, γενικά, οι κατασκευές των χειμερινών κινηματογράφων είναι αρκετά πολυτελείς, σε υψηλής αρχιτεκτονικής γραμμής κτήρια, όπως το *Ράδιο Σίτυ* που χτίζεται το 1954 σε σχέδια του αρχιτέκτονα Δημ. Τριανταφυλλόπουλου και εγκαθίσταται το σύστημα Cinerama, που λειτούργησε μέχρι τη δεκαετία του '80. Το σύστημα αυτό είχε τρεις συγχρονισμένες μηχανές προβολής (Ορφανουδάκης, 1998, σ.78-84). Γενικότερα, οι αίθουσες εξοπλίστηκαν και εκσυγχρονίστηκαν την εικοσαετία 1950-70. Με την κρίση, όμως, του ελληνικού box-office στις αρχές της δεκαετίας του '70, όπου και θα κλείσουν οι περισσότερες, ο εξοπλισμός δεν ανανεώνεται. Τη δεκαετία του '80, οι περισσότερες αίθουσες δεν κατέχουν σύγχρονες ή συντηρημένες μηχανές προβολής, φακούς, οθόνες, καθίσματα. Αλλαγές προκύπτουν μετά από μεγάλη ανάγκη ή καταστροφή. Η μετάδοση ήχου σε πολλές Α' προβολής αίθουσες γίνεται με πρωτόγονες μεθόδους, ενώ οι Β' προβολής αίθουσες βρίσκονται σε ακόμα χειρότερη κατάσταση. Ενδεικτικά, καμία αίθουσα τη

<sup>297</sup> Το 1965 προβάλλεται το *Κορίτσια για φίλημα* (σκην. Δαλιανίδης), τρίτο κατά σειρά μιούζικαλ και πρώτη cinemascope προβολή ελληνικής ταινίας στην Ελλάδα, αλλά και πρώτη προβολή ταινίας με στερεοφωνικό ήχο, προσωπικό κατόρθωμα του Φίνου (Καμβασινού, 2005, σ.206). Η ταινία γυρίστηκε σε αυτή τη μορφή, η εγγραφή ήχου έγινε στερεοφωνικά, για πρώτη φορά και για μία μόνη κόπια και παίχτηκε σε έναν μόνο κινηματογράφο, το *Αττικόν*. Ο Φίνος έφερε ειδικά μηχανήματα, για να κάνει την απαραίτητη μαγνητική επίστρωση στην ταινία (Δαλιανίδης, 2005, σ.131). Σύστημα cinemascope θα εγκαταστήσουν και το *Ροζικλαίρ* στην Αθήνα και το *Κάπιτολ* στον Πειραιά (Ορφανουδάκης, 1998, σ.86).

<sup>298</sup> Ο Φίνος, κατασκευαστής ηχητικών μηχανημάτων μετά το 1928, που είχε αναλάβει τις αίθουσες του πατέρα του, όπως τη θερινή αίθουσα *Αλκαζάρ* στον σταθμό Λαρίσης, θα καταφέρει να προβάλλει το 1930 την πρώτη ομιλούσα ταινία στην Ελλάδα. Επίσης, είναι και η πρώτη φορά που θα γίνει αυτό σε παγκόσμιο επίπεδο για ανοιχτή αίθουσα προβολής (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005α, σ.49· Θεοδοσίου, 2000, σ.70· π.Τα Θεάματα, τχ.352, 30.4.1974, σ.4).

δεκαεπενταετία 1973-1988 δεν αγόρασε καινούργια μηχανή προβολής<sup>299</sup> (*π.Τα Θεάματα*, τχ.593, 31.1.1988, σ.20-4· Κουάνης, 2001, σ.74-5).

Επίσης, ένα ακόμα πρόβλημα αποτελεί η ποιότητα στις κόπιες, που φθείρονται με τον χρόνο και την επαναληπτικότητα των προβολών. Οι εταιρείες διανομής που κρατούν σχετικό ημερολόγιο αναγράφουν και την ποιότητα της κόπιας (Αρχείο Ταινιοθήκης/[τεκμ.1]) και ενημερώνουν τις αίθουσες, σχετικά με την κατάστασή της (*π.Τα Θεάματα*, τχ.601, Νοέμ.-Δεκ.1988, σ.16-9). Οι θερινοί παίζουν άθλιες κόπιες από ένα ρεπερτόριο, που δεν ανανεώνεται, σε αίθουσες χωρίς ήχο (Βακαλόπουλος, 1990, σ.264-6). Η βελτίωση στις αίθουσες θα ξεκινήσει τη δεκαετία του '90, όταν αναπτύσσονται οι πρώτες multiplex αίθουσες (Village κ.ά.), που θα αλλάξουν εντελώς και τη δομή της αγοράς, προσφέροντας μία καινούργια εμπειρία (στόχος που λανσάρεται εμπορικά) σε κάθε προβολή (Κουάνης, 2001, σ.75· Paradimitriou, 2018β, σ.491).

Επιπλέον, οι νέες τεχνολογικές πηγές, όταν προκύπτουν είναι κάτι παραπάνω από δημιουργικό εργαλείο. Για παράδειγμα, η τεχνολογία της βιντεοκάμερας και της ψηφιακής κάμερας βοήθησε και στη μορφή της ανάπτυξης της αυτοπαραγωγής, ενώ το διαδίκτυο ανέπτυξε και νέες μορφές διανομής, κάτι που σημαίνει ότι η τεχνολογία είναι κάτι περισσότερο από ένα δημιουργικό εργαλείο. Οι τεχνολογικές αλλαγές συχνά οδηγούν σε αλλαγές στη βιομηχανία και την οργανωτική της δομή (Ryan, 2007, σ.225). Έτσι, οι νέες τεχνολογικές πηγές, που μπορούν να προσφέρουν έσοδα, αλλάζουν τη δομή της αγοράς, όπως η τηλεόραση, που τη δεκαετία του '70 αλλάζει εντελώς την κινηματογραφική αγορά, τραβώντας το κοινό από τις αίθουσες στις οθόνες<sup>300</sup> (Σολδάτος, 2002, σ.16,123), ενώ συντελεί καθοριστικά στην αύξηση του κόστους των κινηματογραφικών παραγωγών λόγω ανταγωνισμού με το νέο μέσο, αφού, για να επαναφέρει το κοινό στις αίθουσες, συχνά στρέφεται σε ακριβότερες παραγωγές, με έγχρωμο φιλμ και αντίστοιχα νέο εξοπλισμό, για ένα πιο ελκυστικό προϊόν (Κολοβός, 1988, σ.60-1). Το νέο πεδίο κινηματογραφικής παραγωγής στρέφει επαγγελματικές ομάδες (σκηνοθέτες, συγγραφείς, ηθοποιούς, τεχνικούς) να εργαστούν στο νέο μέσο (Σολδάτος, 2002, σ.139), όχι όμως τους παραγωγούς, που

<sup>299</sup> Το 1988 το κόστος μίας μηχανής προβολής είναι 4 έως 6 εκ. δρχ.. Η cineecanica για παράδειγμα κοστίζει 4 εκ. δρχ. (συν ΦΠΑ) (*π.Τα Θεάματα*, τχ.593, 31.1.1988, σ.22).

<sup>300</sup> Την εξαετία 1965-70 εισήχθησαν περίπου 100.000 τηλεοράσεις. Ως το τέλος του 1976 υπάρχουν στη χώρα 1.443.781 δέκτες. Την ίδια χρονιά (1978) έχουμε το χαμηλότερο σημείο εισιτηρίων: 39.923.302 εισιτήρια. Φαίνεται να υπάρχει σχέση μεταξύ της δημοφιλίας της τηλεόρασης και εισιτηρίων κινηματογράφου (Σολδάτος, 2002, σ.123). Σταδιακά δε, η τηλεόραση θα δημιουργήσει και το δικό της σταρ σύστημα, ενώ το κινηματογραφικό φθίνει (Κουάνης, 2001, σ.98-9).



βλέπουν την τηλεόραση ως νέο δίαυλο διανομής και μόνο πουλούν στο νέο μέσο ταινίες τους κι, έτσι, εξασφαλίζουν για ένα διάστημα εισοδήματα που έχουν πλέον χάσει οριστικά από τις αίθουσες (Σολδάτος, 2004β, σ.134· Σολδάτος, 1999β, σ.74· π.Τα Θεάματα, τχ.354, 20.06.1974, σ.4). Αργότερα, οι τηλεοπτικοί σταθμοί γίνονται και συμπαραγωγοί στις κινηματογραφικές παραγωγές (Αρχείο ΣΕΗ/[τεκμ.9]). Η τεχνολογία του βίντεο, τη δεκαετία του '80, θα στρέψει μέρος της παραγωγής σε αυτό με πολύ μικρότερα συνεργεία πλέον (γύρω στο ένα τρίτο του μεγέθους των κινηματογραφικών συνεργείων) (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018· Κασσαβέτη, 2014α· Νικολαΐδου, 2011, σ.121-2), ενώ οι παραγωγοί αποκτούν σημαντικά κεφάλαια πουλώντας δικαιώματα ταινιών που έχουν γυρίσει, για να μετατραπούν στην τεχνολογία του βίντεο (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018). Ακόμα και τα κινηματογραφικά περιοδικά αλλάζουν τη δομή τους, προσθέτουν ολόκληρους καταλόγους για τη βιντεοαγορά, προβάλλουν βιντεοταινίες και τις πωλήσεις τους (π. Τα Θεάματα, τεύχη περιόδου 1986-1990), που μεσουρανούν για, τουλάχιστον, μία πενταετία (1985-1990) (Κασσαβέτη, 2014α). Η ανάπτυξη της ιδιωτικής τηλεόρασης στα τέλη της δεκαετίας του '80, θα επιφέρει και την κάμψη της αγοράς του βίντεο (Κουάνης, 2001, σ.186). Η ψηφιακή τεχνολογία, τέλος, επέτρεψε και νέους τρόπους κατασκευής ακροατηρίων, ενώ επέτρεψε και το μάρκετινγκ να γίνει πιο στοχευμένο, αφού διευκόλυνε τη συλλογή αναλυτικών δεδομένων για τα είδη και τα σημεία πώλησης (Ryan, 2007, σ.227-8).

Επίσης, η τεχνολογία επηρεάζει και τις σταδιοδρομίες των καλλιτεχνών και τη δημιουργική διαδικασία. Η βιντεοκάμερα, για παράδειγμα, και η ψηφιακή κάμερα αρκετά αργότερα, επιτρέπουν πολλές λήψεις, ενώ το κόστος του φιλμ ήταν πολύ υψηλό, για να επιτρέψει απεριόριστες λήψεις. Έτσι, με τη νέα τεχνολογία πλέον, οι σκηνοθέτες μπλέκουν με την πληθώρα των επιλογών των πλάνων, κάτι που δεν είναι απαραίτητα υπέρ τους στη διαδικασία του μοντάζ (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, Ευστρατιάδης, Βούλγαρης, Ρεντζής, Καβουκίδης, 2018), ενώ αυξάνει τον χρόνο επεξεργασίας, άρα και το κόστος (Συνέντευξη Καβουκίδης, 2018). Επίσης, η επικράτηση του έγχρωμου φιλμ στον ελληνικό κινηματογράφο, εκτός από ανανέωση εξοπλισμού (Κολοβός, 1988, σ.60-1) και αύξηση κόστους παραγωγών λόγω και της επεξεργασίας του<sup>301</sup> (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018), θα φέρει και διευθυντές φωτογραφίας στο προσκήνιο (Καβουκίδης), που καταφέρνουν καλύτερα ένα

<sup>301</sup> Η επεξεργασία του έγχρωμου φιλμ μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '70 θα γίνεται εκτός Ελλάδας (συνήθως στην Ιταλία) (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018· Κατσουρίδης, 2012, σ.180).

ισορροπημένο αποτέλεσμα χρωματικής απόδοσης από ό,τι άλλοι, παλαιότεροι (Συνέντευξη, Καβουκίδης, 2018). Αλλά και οι βαριές κάμερες στα μέσα της δεκαετίας του '60 δεν επιτρέπουν κινηματογράφηση με την κάμερα στο χέρι. Ο Πανουσόπουλος (που γυμνάζεται εντατικά γι' αυτό το λόγο) θα είναι ο μόνος που θα καταφέρνει να κινεί τη (βαριά) κάμερα στο χέρι, κι έτσι να πετυχαίνει ασυνήθιστα πλάνα για την εποχή. Προτιμάται από νεότερους σκηνοθέτες γι' αυτό το λόγο και σύντομα γίνεται δημοφιλής στον εσωτερικό κύκλο των κινηματογραφιστών (Συνέντευξη Πανουσόπουλος, 2018).

Το μέγεθος και το βάρος των καμερών που υπάρχουν στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια είναι ακόμη ένας λόγος που επιλέγονται εσωτερικοί χώροι για τα γυρίσματα και τα στούντιο, ή ο θόρυβος που κάνουν, λόγω παλαιότητας, οδηγεί σε αυτοσχέδιες πατέντες<sup>302</sup> (Γρηγορίου, 1988· Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018). Τη δεκαετία του '70 ένας νέος εξοπλισμός, ελαφρύς, θα διευκολύνει νέους κινηματογραφιστές να βγουν εκτός στούντιο (Κολοβός, 2002α, σ.143-4· Κολοβός, 1990, σ.7), επιλογή που κάνουν και για αισθητικούς αλλά και οικονομικούς λόγους, καθώς τα στούντιο κοστίζουν πολύ και οι ανεξάρτητες παραγωγές των παραγωγών του ΝΕΚ δεν έχουν τέτοιους προϋπολογισμούς (Συνέντευξη Ρεντζής, Βούλγαρης, Πανουσόπουλος, 2018). Οι κάμερες, ευκίνητες, χωρίς τρίποδα για τη στήριξή τους μπορούν πλέον να χρησιμοποιηθούν σε οποιοδήποτε χώρο, όπως και το νέο σύστημα εγγραφής ήχου της Nagra, που κατέγραφε κάθε τι σε κίνηση με φθινό κόστος. Επίσης, το παρθένο φιλμ βελτιώνεται, αποκτά μεγαλύτερη ευαισθησία και προσφέρει εξαιρετικά αποτελέσματα και σε χαμηλά φωτισμένους χώρους. Οι νέοι κινηματογραφιστές επωφελούνται από αυτές τις τεχνολογικές βελτιώσεις, για να προσδώσουν νέο ύφος, στιλ και αισθητική στις ταινίες τους (Κολοβός, 2000, σ.144· Νικολαΐδου, 2011, σ.110-11). Τέλος, επαγγέλματα εμφανίζονται ή χάνονται εξαιτίας της εξέλιξης της τεχνολογίας (Ryan, 2007, σ.228), όπως έγινε με τον β' μηχανικό προβολής, για παράδειγμα, από τα τέλη της δεκαετίας του '60. Οι αιθουσάρχες ζητούν τη θεσμική τους απεμπλοκή από την υποχρέωσή τους να διατηρούν στην καμπίνα προβολής αυτήν την ειδικότητα, αφού η τεχνολογία πλέον την κάνει μη απαραίτητη (π.Τα Θεάματα, τχ.283, 20.01.1971, σ.7).

<sup>302</sup> Υπήρχε και το πρόβλημα του ρεύματος, καθώς οι βαριές κάμερες και η ηχοληψία με μαγνητόφωνο (πριν το Nagra) απαιτούσε τριφασικό ρεύμα που μόνο από τη ΔΕΗ μπορούσε να παρέχεται σε εξωτερικά γυρίσματα (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018). Η εξοικονόμηση ισχύος ρεύματος οδηγεί και σε νυκτερινές λήψεις στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια (*Χειροκροτήματα*, 1944, Τζαβέλλας) (Σολδάτος, 2004α, σ.154), πρακτική που σε άλλες περιπτώσεις, όπως στον Φίνο, επιλέγεται και για λόγους θορύβου, αφού η ηχομόνωση στα στούντιο είναι ακόμα ελλιπής (1947) (Ζέρβας, 2003, σ.158).

Επίσης, ο φωτισμός είναι ακόμα ένας λόγος που προτιμούνται τα στούντιο στην εποχή που μεσουρανεί το στούντιο σίστεμ της περιόδου ΠΕΚ. Στα στούντιο μπορεί να υπάρχει ισορροπημένος φωτισμός στα πλάνα, ευκρινής ήχος, στοιχεία που στα εξωτερικά γυρίσματα είναι δύσκολα και χρονοβόρα, κατά συνέπεια ασύμφορα οικονομικά (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018). Οι ανακλαστές φωτός, όταν ανακαλυφθούν ως πηγές φωτός (εξ αντανάκλασεως), θα λύσουν πολλά προβλήματα και για τα εξωτερικά γυρίσματα, όπως και ειδικοί φωτισμοί (HMI) που επιτρέπουν ευκολότερα τον φωτισμό εσωτερικών φυσικών χώρων. Έως τότε, όμως, ο εκάστοτε (μεγάλος) παραγωγός προτιμά το στούντιο<sup>303</sup> (Συνέντευξη Καβουκίδης, 2018), κάτι που σημαίνει και μία συγκεκριμένη δομή οργάνωσης (Peterson, 1979, σ.158), εν προκειμένω φορντικής μαζικής παραγωγής (Storper, 1994). Το στούντιο, ωστόσο, παραμένει επιπλέον και μία πολλαπλά επενδυτική στρατηγική που μειώνει το κόστος των δικών τους παραγωγών, επιτρέπει την ελεγχόμενη παραγωγή, αυξάνει την πιθανή κερδοφορία από ενοικιαστές, οι οποίοι εξαρτώνται από το ολιγοπώλιο μίας στουντιακής υποδομής, κάτι που στα πρώτα βήματα του ΠΕΚ ήταν χαρακτηριστικό της παραγωγής με τη σχετική πρωτοκαθεδρία του Φίνου (Γρηγορίου, 1988, σ.172-3).

Καθώς η τεχνολογία εξελίσσεται, οργανωμένοι παραγωγοί, όπως ο Φίνος, καταφέρνει με έναν, φορντικής λογικής τρόπο παραγωγής, να ανανεώνει συνεχώς τον εξοπλισμό του, επενδύοντας τα κέρδη του σε αυτόν, και να διαθέτει και την πλουσιότερη τεχνική κινηματογραφική βιβλιοθήκη στην Ελλάδα, αφού συλλέγει, για να ενημερώνεται, τα πιο σημαντικά τεχνικά περιοδικά και βιβλία που εκδίδονται στον κόσμο (Συνέντευξη Αρβανίτης, Ρεντζής, 2018). Αυτή η άριστη γνώση του σε τεχνικά θέματα τον καθιστά μοναδικό, ώστε ακόμη και στις μέρες μας κινηματογραφιστές να θεωρούν ότι στο τεχνικό κομμάτι ήταν αζεπέραστος και δάσκαλος για όλο τον επαγγελματικό κύκλο του ελληνικού κινηματογράφου (Μητροπούλου, 1980, 2006· Κατσουρίδης, 2012, σ.66-7,121-2· Συνέντευξη Πανουσόπουλος, Αρβανίτης, Καρατζόπουλος 2018). Οι ανταγωνιστές του το αναγνώριζαν αυτό και προσπάθησαν (μάταια) να τον μιμηθούν (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018).

Από τα τέλη της δεκαετίας του '70 και τη δεκαετία του '80 με τις παλιές εταιρείες να έχουν φύγει ουσιαστικά από το παιχνίδι της παραγωγής, καμία εταιρεία από όσες, κατά καιρούς, επενδύουν στην παραγωγή δεν διαθέτει πλήρη εξοπλισμό

<sup>303</sup> Ακόμα και το φιλμ την περίοδο ΠΕΚ είναι επιπρόσθετος λόγος να προτιμάται το στούντιο, αφού ακόμα δεν είναι υπερευαίσθητο και θέλει ειδικά φίλτρα για εξωτερικά γυρίσματα (Συνέντευξη Καβουκίδης, 2018).

ούτε και ανανεώνεται σ' αυτόν τον τομέα. Το σύνολο του εξειδικευμένου εξοπλισμού που απαιτείται νοικιάζεται από εταιρείες που έχουν πλήρη εξοπλισμό, όπως οι Καβουκίδης, Κατσουρίδης, για παράδειγμα, που διαθέτουν πλούσιο εξοπλισμό (Κατσουρίδης, 2012· Συνέντευξη Καβουκίδης, Βούλγαρης, 2018) ή σε κάποιες περιπτώσεις, οι εταιρείες παραγωγής διαφημιστικών, που συμμετέχουν σε παραγωγές, παραχωρούν εγκαταστάσεις (στούντιο) και εξοπλισμό (Stefi film) (Συνέντευξη Περράκης, Βούλγαρης, 2018).

Ποια υλικά είναι διαθέσιμα και με ποιους όρους εξαρτάται από τον τρόπο με τον οποίο η κοινωνία οργανώνει την παραγωγική της οικονομική δραστηριότητα (Becker, 2008, σ.71). Στη διάρκεια της Κατοχής, για παράδειγμα, η προμήθεια του παρθένου φιλμ περιορίζεται στις ανάγκες κυρίως του κατακτητή. Οι ταινίες που μπορούν να γυριστούν από ελληνικές εταιρείες, εκ των πραγμάτων, είναι περιορισμένες. Παρ' όλα αυτά, από το 1942 με τη *Φωνή της Καρδιάς* (1942, Ιωαννόπουλος), παραγωγής της Φίνος Φιλμ, έως το φθινόπωρο του 1944 γυρίζονται εννέα (9) ταινίες, από τις οποίες οι τρεις ολοκληρώνονται μετά τον πόλεμο. Το φιλμ είτε προκύπτει από επαναχρησιμοποίηση παλαιού υλικού είτε το προμηθεύει μόνο η γερμανική εταιρεία Agfa Gevaert που συνέχισε (ίσως) επί κατοχής να προμηθεύει φιλμ στο μικρό αθηναϊκό κύκλωμα παραγωγής (Stassinopoulou, 2012, σ.134-6). Η Φίνος Φιλμ προμηθεύεται για τις ασπρόμαυρες ταινίες συχνά φιλμ από την εταιρεία Agfa Gevaert, που του προσφέρει ευκολίες πληρωμής και είναι φθηνότερο, αλλά και της Kodak (Συνέντευξη Καβουκίδης, 2018). Το Φιλμ της Agfa Gevaert προμήθευε ο Χλοΐδης, ο οποίος ήταν και αιθουσάρχης με το *Ροζικλαίρ* στο κέντρο της Αθήνας (Πατησίων) (Λαζαρίδης, 1999, σ.68). Υπήρχαν παραγωγοί που δεν προτιμούσαν την Agfa Gevaert, όπως ο Λαζαρίδης, που χρησιμοποίησε στις 40 παραγωγές που έκανε με την Αφοί Ρουσσόπουλοι-Λαζαρίδης-Ψαρράς-Σαρρής μόλις μία φορά φιλμ από την Agfa Gevaert (*Λαός και Κολωνάκι*, 1959, Δαλιανίδης) (Λαζαρίδης, 1999, σ.68).

Όταν μια οικονομία της αγοράς κάνει την κατανομή, οι δημιουργοί μπορούν να αγοράσουν ή να νοικιάσουν αυτό που χρειάζονται, αν έχουν τα χρήματα. Δημιουργοί χωρίς χρήματα μπορούν ακόμα και να βρουν παράνομους τρόπους να εξασφαλίσουν υλικό (Becker, 2008, σ.75). Την περίοδο ΠΕΚ οι νέοι κινηματογραφιστές, που αργότερα αναπτύσσουν το κίνημα ΝΕΚ, συχνά «δανείζονται» φιλμ από τα ρετάλια εταιρειών παραγωγής, όπως η Φίνος Φιλμ, για τις

μικρού μήκους ταινίες τους<sup>304</sup> (Τσακωνιάτης, 2007, σ.24) ή ο ίδιος, εν γνώσει του, δίνει υλικό και μέσα παραγωγής<sup>305</sup> (Συνέντευξη Καβουκίδης, Ρεντζής, 2018). Αργότερα, υπάρχουν περιπτώσεις, όπως των Τορνέ και Τσιώλη, στα μέσα της δεκαετίας του '80, που βρίσκονται στα όρια του κινηματογραφικού περιθωρίου, έξω από το κύκλωμα της αγοράς (Κανέλλης, 2006, σ.20-1) και εξασφαλίζουν παρθένο φιλμ από το ΕΚΚ, μέσω του προέδρου τότε Μιχάλη Κουτούζη, με την προϋπόθεση ότι θα το πληρώσουν από τις εισπράξεις των ταινιών τους, όταν εκείνες βγουν στις αίθουσες. Ο Τσιώλης δεν είχε ακόμα σενάριο στα χέρια του, παρ' όλα αυτά ο πρόεδρος του ΕΚΚ προμηθεύει τους δύο κινηματογραφιστές με φιλμ. Ήταν μία πράξη που αργότερα κρίθηκε παράνομη (ό.π., σ.65).

Συχνά οι δημιουργοί ανταλλάσσουν με ειδικές συμφωνίες υλικά πρωτογενή με προμηθευτές (Becker, 2008, σ.75), όπως κάνει ο Ευστρατιάδης με τον Κουρουγιώτη, εισαγωγέα της Infort, εταιρείας παρθένου φιλμ, το οποίο και προμηθεύεται με αντάλλαγμα την αποκλειστικότητα στη διανομή της ταινίας. Τη δεκαετία του '70 ο Ευστρατιάδης, συμπαραγωγός και σκηνοθέτης ταινιών με τον παραγωγό Δημητρώπουλο, θα εξασφαλίζει το πρωτογενές του υλικό με αυτόν τον τρόπο ανταλλαγής (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018). Η λογική της ανταλλαγής θα λειτουργήσει στην περίοδο ΝΕΚ σε παραγωγές των νέων κινηματογραφιστών, όπου, για παράδειγμα, η συμπαραγωγή δεν σημαίνει απαραίτητα χρηματική υποστήριξη, αλλά προσφορά όλων των μέσων παραγωγής και υλικού, κάτι σύνθημα για τον Καβουκίδη, για παράδειγμα<sup>306</sup> (Συνέντευξη Καβουκίδης, 2018). Αυτή η λογική της ανταλλαγής ήταν καθιερωμένη και στα πρώτα βήματα τουλάχιστον της περιόδου ΠΕΚ (Αρχειό Φίνος Φιλμ/[τεκμ.2]).

Οι προμηθευτές, ενίοτε, επεξεργάζονται διαφόρους τέτοιους τρόπους ρυθμίσεων με παραγωγούς και δημιουργούς, ειδικά αν υπάρχει έλλειψη χρημάτων (Becker, 2008, σ.75). Γενικότερα, το πρωτογενές υλικό (παρθένο φιλμ εν προκειμένω) είναι σημαντικό μέρος του κόστους μιας ταινίας και συχνά οι δημιουργοί θα επιστρατεύουν πρακτικές μείωσης λήψεων των πλάνων, για να το

<sup>304</sup> Ο Νικολαΐδης γύρισε την πρώτη του μικρού μήκους ταινία (*Lacrimae Rerum*, 1962): «με μηχανή 'δανεισμένη' κρυφά από τα στούντιο της Φίνος Φιλμ, με φιλμ από τα ρετάλια που πετούσαν οι διάφορες εταιρείες παραγωγής» (Τσακωνιάτης, 2007, σ.24).

<sup>305</sup> Βούλγαρης: «Με βοήθησε στην πρώτη ταινία που έκανα, τον 'Κλέφτη', δίνοντάς μου μηχανές και φιλμ» (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.324).

<sup>306</sup> Ο Φίνος για τον *Αγαπητικό της Βοσκοπούλας* (1955, Δημόπουλος) σε κοινοπραξία με τον αιθουσάρχη Δρίτσα δεν χρηματοδοτεί την παραγωγή με ρευστό χρήμα, αυτό το κάνει ο Δρίτσας (850.000δρχ.). Ο Φίνος αντ' αυτού παραχωρεί τεχνικό εξοπλισμό, εργαστήρια, προσωπικό (Αρχειό Φίνος Φιλμ/[τεκμ.2]).

εξοικονομήσουν, που σημαίνει, κατά συνέπεια, και μία διαφορετική τεχνική και αισθητική αντιμετώπιση. Ο Βούλγαρης, για παράδειγμα, στο *Προξενίο της Άννας* έχει περίπου διαθέσιμο φιλμ σε αναλογία ένα προς τρία, δηλαδή μέχρι 3 λήψεις ανά πλάνο. Επιλέγει τα εύκολα πλάνα (συνήθως τα πολύ κοντινά) να τα γυρίζει σε μία λήψη κι έτσι σε πιο σύνθετα (αυτά που έχουν πολύ κόσμο) να εξασφαλίζει περισσότερες λήψεις των τριών (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018). Ο Ευστρατιάδης, επίσης, καταφεύγει σε στρατηγικές μείωσης των λήψεων και θα καταργήσει την «κλακέτα» σε κάποιες ταινίες, για να εξασφαλίσει μερικά μέτρα φιλμ. Καταργώντας την κλακέτα εξασφάλισε μεν μέτρα φιλμ, αλλά χρειάστηκε μία οργανωμένη προπαρασκευή σημειώσεων από τον βοηθό του (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018).

Στις οργανωμένες μεγάλες εταιρείες παραγωγής, όπως η Φίνος Φιλμ, δεν υπήρχε ιδιαίτερος περιορισμός λήψεων ή φιλμ. Υπήρξαν μάλιστα περιπτώσεις που ο Φίνος δώρισε φιλμ σε νεότερους κινηματογραφιστές (ή και μέσα παραγωγής ή εμφανιστήρια) (Συνέντευξη Καβουκίδης, 2018), ή γύρισε εξολοκλήρου ταινίες ξανά, από την αρχή (π.χ. *Κλωτσοσκούφι*, 1960, Δημόπουλος), χωρίς να σκεφτεί το κόστος του υλικού, συνεργείων, τεχνικών μέσων, αρκεί να κατάφερνε το αποτέλεσμα που επιθυμούσε<sup>307</sup> (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.145). Στις μικρότερες, όμως, εταιρείες παραγωγής, όπως, για παράδειγμα, στη Σπέντζος Φιλμ, θα υπάρχει πάντοτε μία αυστηρή οικονομία υλικού, που σήμαινε, πρακτικά, περιορισμός λήψεων πλάνων ή λιγότερων πλάνων, δηλαδή, και του αισθητικού ανάλογου αποτελέσματος (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017)<sup>308</sup>. Στην περίοδο ΝΕΚ, οι νεότεροι κινηματογραφιστές δεν θα νιώσουν την πίεση αυτή σε τέτοιο βαθμό, αφού, συνήθως, καταφέρνουν να εξασφαλίζουν αρκετά μέτρα παρθένου φιλμ από παραγωγούς που θέλουν το καλύτερο αποτέλεσμα, παρά το γεγονός ότι παραμένει ένα μεγάλο κόστος για μια ταινία. Ως εκ τούτου, έχουν πάντα κατά νου έναν έλεγχο στον αριθμό λήψεων (Συνέντευξη Ρεντζής, Περράκης, Πανουσόπουλος, 2018).

Τέλος, οι ανάγκες μιας παραγωγής σε υλικούς πόρους μπορεί να αφορούν, για παράδειγμα, το ενδυματολογικό ειδικών συνθηκών, όπως στις πολεμικές ταινίες που

<sup>307</sup> Εν προκειμένω, το πρόβλημα ήταν με τον πρωταγωνιστή Νικολινάκο, που ο Φίνος θεώρησε ότι δεν «έδενε» με τη Βουγιουκλάκη. Η δεύτερη εκδοχή γυρίστηκε σε τρεις μήνες με τον δημοφιλή ηθοποιό Αλεξανδράκη (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.145).

<sup>308</sup> Παρόμοια και η περιγραφή για την ταινία *Πικρό Ψωμί* (1951) που έχασε τη ζωή του ένας εκ των πρωταγωνιστών (Στράτος Φλώρος) χωρίς να έχουν ολοκληρωθεί τα γυρίσματα. Η επανάληψη με νέο πρωταγωνιστή σήμαινε καινούργιο φιλμ, δηλαδή κόστος που δεν μπορούσε να καλυφθεί από τον παραγωγό Δαδήρα (Ολύμπια Φιλμ). Η λύση δόθηκε με συμπληρωματικά γενικά πλάνα ή φλου κοντινά, με νέο ηθοποιό που έμοιαζε στο σουλούπι με τον εκλιπόντα. Αυτή η λύση έδωσε μία άλλη αισθητική και σκηνές που χαρακτηρίστηκαν οι καλύτερες της ταινίας (Γρηγορίου, 1988, σ.108-9).

κατακλύζουν την ελληνική κινηματογραφική παραγωγή την περίοδο της δικτατορίας. Ειδικό ρόλο σε αυτό θα παίξει η συνδρομή του στρατού, που εξασφαλίζει στις εταιρείες παραγωγής το πολεμικό υλικό χωρίς χρέωση. Οι παραγωγοί μέσω ευνοϊκής θεσμικής ρύθμισης (που συνεχώς επικαιροποιείται), ήδη από το 1961 (ΝΔ 4208/1961), εξασφαλίζουν όπλα, στρατιωτικά οχήματα, στολές, ακόμα και διμοιρίες, για τις ανάγκες των γυρισμάτων τους<sup>309</sup> (Αρχείο Κονιτσιώτη/ [τεκμ.2-3]· Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018), άλλοτε και με υπουργική παρέμβαση<sup>310</sup> (Σιάφκος, 2009α, σ.211-2). Χωρίς αυτή τη συνδρομή θα ήταν σχεδόν αδύνατο να γυριστούν αυτές οι ταινίες, το κόστος θα ήταν ανυπέβλητο για τους Έλληνες παραγωγούς, ενώ υπήρξαν και οι περιπτώσεις που αυτό το υλικό και σχετικές διευκολύνσεις (χώρου, άδειες λήψεις κ.ά.) δεν παραδόθηκαν τελικά από τον ελληνικό στρατό, όπως στη *Λούφα και παραλλαγή* (1984, Περράκης), κάτι που ανάγκασε τους παραγωγούς να καταφύγουν και σε παρανομίες (χρήση στρατιωτικού χώρου χωρίς άδεια κ.ά.), ώστε να εξυπηρετηθεί η ανάγκη της παραγωγής (Ιστοσελίδα Περράκη, *Λούφα+Παραλλαγή*, <http://www.nikosperakis.gr/film-detail.php?id=1003#/intro>, [03.04.2019]· βλ. κεφ.4.2.1), ή παλαιότερα, για την ταινία *Θανάση πάρε τ' όπλο σου* (1972, Κατσουρίδης)<sup>311</sup> (Κατσουρίδης, 2012, σ.178).

Ανακεφαλαιώνοντας, η εξέλιξη της δομής της ελληνικής κινηματογραφικής βιομηχανίας την περίοδο που εξετάζουμε (1942-1990) φανερώνει αρκετά σημεία που δείχνουν τη μετάβαση από ένα φορντικό προς ένα μεταφορντικό μοντέλο λειτουργίας, όχι όμως όσο απόλυτα η κινηματογραφική βιομηχανία του Χόλιγουντ ανέπτυξε. Στις δεκαετίες '50 και '60 κυριάρχησε ένα ολιγοπώλιο στον χώρο της παραγωγής, διανομής και της εκμετάλλευσης. Οι σημαντικότερες εταιρείες της περιόδου (Φίνος Φιλμ, Ανζερβός, Καραγιάννης-Καρατζόπουλος) θα δημιουργήσουν εταιρείες κάθετης δομής με συστηματική μαζική παραγωγή, αυστηρό

<sup>309</sup> Για παράδειγμα, το 1964 ο παραγωγός Κονιτσιώτης για την ταινία *Προδοσία* (σκην. Μανουσάκης) (συμπαραγωγός η Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης) εξασφάλισε μία διμοιρία 27-30 ανδρών «εν πλήρει εξαρτήσει, μεθ' ενός ανθυπολοχαγού ως επικεφαλής, επεβαίνουσα στρατιωτικού αυτοκινήτου τύπου G.M.S.» (Αρχείο Κονιτσιώτη/[τεκμ.2]), 14 τουφέκια τύπου Μαζάουερ, αορτήρες τουφεκίων (14), αυτόματα Στάγιερ ή Μάρσιπ (6), γεμιστήρες αυτόματων Στάγιερ ή Μάρσιπ (12) και δέκα τουφέκια Αγγλίας. Όλα αυτά ο παραγωγός πρέπει να τα επιστρέψει άφθαρτα (Αρχείο Κονιτσιώτη/[τεκμ.3]).

<sup>310</sup> Για τις ανάγκες της *Ιφιγένειας* (1977) του Κακογιάννη, που γυρίζεται με χρήματα του ΕΚΚ, μεσολαβεί ο υπουργός Εθνικής Άμυνας Ευάγγελος Αβέρωφ, για να συγκεντρωθούν 4.000 φαντάροι από το στρατόπεδο Χαϊδαρίου και άλλα στρατόπεδα της Πελοποννήσου (Σιάφκος, 2009α, σ.211-5).

<sup>311</sup> Παρόμοια, το ΓΕΣ θορυβημένο με την αντιπολεμική σάτιρα *Τί έκανες στον πόλεμο Θανάση* (1971, Κατσουρίδης) αρνήθηκε την παραχώρηση στρατιωτικού υλικού για τις ανάγκες του φινάλε της επόμενης ταινίας του Κατσουρίδη *Θανάση πάρε τ' όπλο σου* (1972), η οποία σκηνή λογοκρίθηκε και γυρίστηκε εκ νέου (Κατσουρίδης, 2012, σ.178-82).

προγραμματισμό στις παραγωγές τους, σταθερό και εξειδικευμένο προσωπικό με καταμερισμό εργασίας. Αυτό που παρατηρήθηκε διαχρονικά, όμως, είναι η διαλεκτική μεταξύ μικρών και μεγάλων επιχειρήσεων. Οι μεγάλες επιχειρήσεις (Φίνος Φιλμ κ.ά.) θα έχουν μόνιμο προσωπικό, πλατό, εξοπλισμό, μισθωμένους δημιουργούς, αποκλειστικά συμβόλαια σε ηθοποιούς, ενώ μικρότερες ή αρκετά μικρές επιχειρήσεις στοχεύουν στο μαζικό κοινό με μία ευελιξία στις παραγωγές τους μεταφορντικού χαρακτήρα, υπεργολαβικές συμφωνίες οριζόντιας δομής, νοικιάζοντας ότι τους λείπει σε εξοπλισμό, πλατό και με συνεργασίες με ελεύθερη επαγγελματική σχέση. Οι εταιρείες αυτές αντιπροσωπεύουν μία μορφή ανεξαρτησίας και το κεφάλαιο επένδυσης καθορίζει και τις αισθητικές τους αποφάσεις, επιλογές ηθοποιών κ.ά. Γενικότερα, η χρηματοδοτική κίνηση θα είναι, κυρίως, αποτέλεσμα ιδιωτικών πρωτοβουλιών, με την πολιτεία και το τραπεζικό κεφάλαιο απόντα, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, ενώ η σύσταση της Γενικής Κινηματογραφικής Επιχειρήσεων έρχεται στη δύση της εμπορικής παραγωγής με μικρή συνεισφορά. Παράλληλα, το κόστος και η κλίμακα των παραγωγών θα αναδείξει και μία σημαντική συσσώρευση κεφαλαίου στρέφοντας, έστω και προσωρινά, την παραγωγή σε μία βιομηχανική φάση. Επιπλέον, η εξέλιξη της τεχνολογίας διαμορφώνει και το κινηματογραφικό προϊόν και τη δεκαετία του '70 με υπερευαίσθητα φιλμ, ελαφριές κάμερες κ.ά., θα βοηθήσει προς την κατεύθυνση νέων τρόπων κινηματογράφησης και ανάπτυξης μίας νέας αισθητικής γλώσσας, που ήταν το ζητούμενο για τη νέα τάση του NEK.

Η εξέλιξη της τεχνολογίας αλλάζει και τη δομή της αγοράς, όπως η εισαγωγή της τηλεόρασης που στρέφει το κοινό στο σπίτι και αρκετούς συντελεστές του κινηματογραφικού χώρου να εργαστούν σ' αυτή, ή το βίντεο, που θα επιτείνει αυτήν την εξέλιξη καθώς και τη στροφή παραγωγών ή συντελεστών προς αυτή τη νέα μορφή παραγωγής και διανομής. Στη μεταπολίτευση, με την παραγωγή συνολικά σε πτωτική τάση, κυριαρχεί ο NEK και το ΕΚΚ θα γίνει ο συστηματικός χρηματοδότης με τεράστια κεφάλαια και υψηλή συσσώρευση κεφαλαίου. Η κινηματογραφική βιομηχανία πλέον συστήνεται χωρίς τις κάθετες δομές του παρελθόντος με στοιχεία οριζόντιας δομής, με συμφωνίες ανά ταινία και σχέσεις υπεργολαβίας με ενοικιάσεις χώρων, εξοπλισμού, στούντιο επεξεργασίας, χωρίς μόνιμο προσωπικό και ελεύθερες επαγγελματικές σχέσεις, οργανικά χαρακτηριστικά της παραγωγής που αλλάζουν και τη δομή της απασχόλησης και τις επαγγελματικές σταδιοδρομίες, όπως εξελίσσονται, και θα αναδείξουμε λεπτομερώς στο επόμενο κεφάλαιο.



## 6. Απασχόληση

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα αναλυθεί το γενικότερο πλαίσιο της εργασιακής δομής, των επαγγελματικών σταδιοδρομιών, όπως διαμορφώνονται και εξελίσσονται στο ανταγωνιστικό περιβάλλον της κινηματογραφικής παραγωγής την εξεταζόμενη μας περίοδο (1942-1990), καθώς και την κουλτούρα παραγωγής που διαμορφώνεται στο σχετικό εργασιακό περιβάλλον. Οι πτυχές που θα αναπτύξουμε θα μας δώσουν απαντήσεις ως προς τον τρόπο που η εργασιακή δομή εξελίσσεται, επηρεάζει ή συνεισφέρει στο είδος των κινηματογραφικών προϊόντων που παράγονται, τον ρόλο των θέσεων, των εξειδικεύσεων και της κατάρτισης στην παραγωγή, τη σταθερότητα ή την ευελιξία που αναπτύσσει, καθώς και την καινοτομία ή τις τυποποιημένες και συμβατικές διεκπεραιώσεις μίας καθημερινής ρουτίνας που προκύπτει μέσα από το πολύπλοκό της διαμοιρασμό στις κινηματογραφικές παραγωγές. Εξετάζοντας επιπλέον την ιεραρχία της παραγωγής μπορεί να γίνει κατανοητό πως μοιράζονται συγκεκριμένες πρακτικές και κουλτούρες, τις ανισότητες στο επίπεδο των καθημερινών αλληλεπιδράσεων, τις άτυπες και τις πραγματικές συμβάσεις στις εργασιακές συνθήκες, όπως εκείνες αλλάζουν και συγκροτούν, εν τέλει, διαφορετικές επαγγελματικές κουλτούρες.

### 6.1. Εργασία και επαγγελματικές σταδιοδρομίες

#### 6.1.1. Η μαζική παραγωγή του ΠΕΚ: 1942-1972.

Οι Peterson και Anand, όσον αφορά τη σταδιοδρομία στην πολιτιστική βιομηχανία, αντιπαραβάλλουν δύο γενικούς τρόπους διαμόρφωσης: είτε μέσω ενός ελεγχόμενου περιβάλλοντος προβλέψιμων σταδιοδρομιών, από τα «πάνω προς τα κάτω» είτε σε ανταγωνιστικό περιβάλλον, που οι σταδιοδρομίες μοιάζουν χαοτικές και ενθαρρύνουν την καινοτομία. Σε αυτήν την περίπτωση οι σταδιοδρομίες ξεκινούν «από τα κάτω προς τα πάνω», μάλλον από τα περιθώρια των συμβατικών επαγγελμάτων (Peterson & Anand, 2004, σ.317). Η εξέλιξη των σταδιοδρομιών είναι ακόμα μία σημαντική πτυχή της διαδικασίας της παραγωγής. Οι κανόνες δόμησής τους επηρεάζουν τις θέσεις και τους ρόλους στην παραγωγή, δηλαδή ως προς το ποιοι προσλαμβάνονται, τον τύπο της κατάρτισης που χρειάζεται, τι αμοιβές δίνονται, ποιες είναι οι δημιουργικές ρουτίνες που ακολουθούνται κ.ο.κ. (Ryan, 2007, σ.227).

Ο φορντισμός, ειδικότερα, στην κινηματογραφική βιομηχανία εισήγαγε και μία νέα πολιτική στις εργασιακές σχέσεις και προσέφερε σταθερότητα και εργασία

για μεγάλα χρονικά διαστήματα. Οι εργαζόμενοι αποζητούν αυτή η σταθερότητα και διάρκεια. Επιπλέον, το σύστημα των στούντιο δημιούργησε μία κοινότητα τεχνικών που έμοιαζε με τις συντεχνίες των αρχών του 19ου αιώνα, μία κλειστή ομάδα, που κάποιος, για να εισέλθει, περνά από έλεγχο και «μαθητεία» (Lukinbeal, 2002, σ.253-4). Στον ελληνικό κινηματογράφο σε όλη τη διάρκεια του ΠΕΚ αναπτύχθηκε μία παρόμοια εργασιακή δομή, ενώ οι θέσεις εργασίας στις οργανωμένες καθετοποιημένες εταιρείες υπήρξαν περιορισμένες. Οι επαγγελματίες σεναριογράφοι, τεχνικοί, σκηνοθέτες, ηθοποιοί ήταν αρκετά περισσότεροι από εκείνους που δουλεύουν στις Φίνος Φιλμ ή Ανζερβός (Δελβερούδη, 2004, σ.50-1) και βρήκαν διέξοδο σε σχέση ελεύθερου επαγγελματία με τις πάμπολλες μικρές εταιρείες παραγωγής που λειτουργούσαν παράλληλα (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018).

Στα τέλη της δεκαετίας του '40 και αρχές της δεκαετίας του '50, το κύκλωμα στον κινηματογραφικό χώρο είναι αρκετά ακόμα πρωτόγονο σε μέσα παραγωγής και πρακτικές, εργασιακά κλειστό και δύσκολο σε κάποιον να εισέλθει (Γρηγορίου, 1988, σ.39· Κατσουρίδης, 2012, σ.55-8). Ο ελληνικός κινηματογράφος βρίσκεται ακόμη σε ένα στάδιο πρωτόγονο. Οι σκηνοθέτες είναι αυτοδίδακτοι, «εμπειρικοί», ο φωτισμός δεν είναι επαρκής, οι κινήσεις της μηχανής σπάνιες, και για να γίνει κάποιο τράβελινγκ, έπρεπε να το εγκρίνει ο παραγωγός, και ο στόχος τους ήταν μόνο η καθαρότητα της εικόνας, η τεχνικά άρτια, αλλά «διεκπεραιωτική» φωτογραφία (Μοσχοβάκης, 1995, σ.17). Ουσιαστικά, μόνο ο Φίνος ως αυτοδίδακτος τεχνικός θα καταφέρει σταδιακά, δίπλα του και στην εταιρεία του, σ' ένα πατριαρχικό κόσμο φορντικής μαθητείας, να εξελίξει το τεχνικό κομμάτι της κινηματογραφικής παραγωγής και να μαθητεύσουν σ' αυτόν οι σημαντικότεροι τεχνικοί του ελληνικού κινηματογράφου<sup>312</sup> (Συνέντευξη Αρβανίτης, Καρατζόπουλος, Καβουκίδης, Ρεντζής, 2018· Κατσουρίδης, 2012, σ.121-2).

Στην ουσία, δύο είναι οι οργανωμένες εταιρείες που προσλαμβάνουν συστηματικά με μηνιαίο μισθό και πλήρη απασχόληση αυτήν την εποχή: Φίνος Φιλμ και Ανζερβός, ενώ υπάρχουν και κάποιοι, λίγοι, ακόμα που προσπαθούν να στήσουν παρόμοιας μορφής δομές, όπως οι Σπέντζος, Νόβακ Φιλμς, Δαδήρας (Κατσουρίδης, 2012, σ.55). Επικρατεί επιπλέον και αρκετή εθελοντική εργασία στο πλαίσιο μαθητείας, ειδικά για εκείνους που ήθελαν να γίνουν σκηνοθέτες (καθώς δεν

<sup>312</sup> Ο Φίνος, σύμφωνα με τον Αρβανίτη, «ήταν ενημερωμένος και μας δίδασκε. Ότι ήταν να τον ρωτήσουμε είχε μία τεράστια τεχνική βιβλιοθήκη», η οποία ανανεωνόταν συνεχώς κάθε μήνα με γερμανικά, γαλλικά, αμερικανικά τεχνικά περιοδικά, όπως το *American Cinematographer* κ.ά. (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018).

υπάρχουν σχετικές σχολές), τους οποίους αντιμετώπιζαν ως «ψώνια» και γι' αυτό ξεκινούσαν την πορεία τους ως άμισθοι βοηθοί (ό.π., σ.60). Η εποχή, άλλωστε, έχει θέσει τους τεχνικούς και την τεχνική κατάρτιση στην πρώτη θέση (μία λογική που θα καλλιεργήσει ιδιαίτερα ο Φίνος τα χρόνια που ακολούθησαν), ενώ πολλοί από αυτούς (Νόβακ, Μεραβίδης, Φίνος), γνώστες της τεχνικής, ταυτόχρονα οπερατέρ, μοντέρ, χρηματοδότες, δεν ανέχονταν άλλες αυθεντίες εκτός από τους ίδιους κι έτσι βάφτιζαν συχνά κάποιον σκηνοθέτη, τον σεναριογράφο ή κάποιον ηθοποιό (Γρηγορίου, 1988, σ.59).

Ο Φίνος θα καλλιεργήσει αυτήν την πρακτική της μαθητείας και της ιεραρχικής ανέλιξης «από τα κάτω προς τα πάνω» (Peterson & Anand, 2004, σ.137) από νωρίς και αναβαθμίζει στον ρόλο του σκηνοθέτη, για παράδειγμα, τους Σακελλάριο, Τσιφόρο, Δημόπουλο. Όταν ο Σακελλάριος αντέδρασε με τη φράση: «Μα, εγώ δεν ξέρω», ο Φίνος τον διαβεβαίωσε: «Δεν έχει σημασία, εσύ δεν ξέρεις αλλά ξέρουμε εμείς» (Τριανταφυλλίδης, 2000, σ.221). Ο Φίνος, στα πρώτα βήματα της ελληνικής κινηματογραφίας, επιλέγει και χρήζει σκηνοθέτη (Δελβερούδη, 2004, σ.37) όποιον του έφερνε ένα εμπορικό, κατά τη γνώμη του, σενάριο, ακόμη κι αν δεν ήταν σχετικός με την κινηματογραφική τεχνική ή δεν μπορούσε να διδάξει υποκριτική στους ηθοποιούς. Κι αυτό επειδή φρόντιζε ο ίδιος για την, κατά την εκτίμησή του, καλή διανομή των ρόλων, καλό βοηθό σκηνοθέτη και διευθυντή φωτογραφίας, επιλεγμένους εξωτερικούς και εσωτερικούς χώρους, μουσική επένδυση (Ζέρβας, 2003, σ.164), ενώ παράλληλα θα διατηρήσει σταθερές συνεργασίες στο δημιουργικό τομέα (Δελβερούδη, 2004, σ.37). Ο Φίνος καταφέρνει να δημιουργήσει ένα μοναδικό είδος «φυτωρίου» μαθητείας φορντικού σχεδιασμού μέσα από την εταιρεία του, όπου διδάσκεται την κινηματογραφική τεχνική (Ζέρβας, 2003, σ.184-5) σχεδόν όλος ο ελληνικός κινηματογράφος της εποχής: «όλους αυτός μας έμαθε και μένα, που εγώ δεν πήγα τελικά [στη Φίνος Φιλμ] από εκείνον μάθαμε τελείως» (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018).

Ο Φίνος ελέγχει στην ουσία την αγορά και η εταιρεία του γίνεται κι ένας τόπος μαθητείας, κλειστός κύκλος, λίγων, που θέλει κόπο να μπει κανείς<sup>313</sup>, αλλά οι περισσότεροι το αποζητούν (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, Αρβανίτης, Ευστρατιάδης,

<sup>313</sup> Ο Κατσουρίδης περιγράφει με ανεκδοτολογικό ύφος πόσο δύσκολα κατάφερε να εισέλθει στην εταιρεία (Κατσουρίδης, 2012, σ.55-8,62-3). Το «απρόσιτο κύκλωμα της Οδού Χίου» (Λαζαρίδης, 1999, σ.197) δεν είχε μόνο τη δυσκολία του να εισέλθει κάποιος, αλλά οι σχέσεις ήταν πολύ προσωπικές και, αν κάτι συνέβαινε και χαλούσε η συνεργασία, ήταν δύσκολο – έως αδύνατο – να «ξανακολλήσει το ράγισμα» (Λαζαρίδης, 1999, σ.193).

2018). Ο Φίνος παρακολουθούσε στενά τα τεκταινόμενα στον ελληνικό κινηματογράφο και μάθαινε μέσα από τον εσωτερικό κύκλο των κινηματογραφιστών τις επιδόσεις τους, ενώ έβλεπε και τις ταινίες των ανταγωνιστών του. Αν παρατηρούσε κάποιον καλό τεχνικό προσπαθούσε να τον εντάξει στο δυναμικό του (Συνέντευξη Αρβανίτης, Καρατζόπουλος, 2018) ή κάποιον υποσχόμενο δημιουργό. Γι' αυτό είχε καλέσει τον σκηνοθέτη Ευστρατιάδη μετά την επιτυχία του *Διαμάντια στο γυμνό σου σώμα* (1972), ο οποίος είχε ήδη ξεκινήσει τη συνεργασία του με τη GD Films του Δημητρόπουλου, με αποτέλεσμα να μην δεχτεί (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018).

Στην ουσία, αυτή η πατριαρχική κλειστή δομή ενός φορντικού τρόπου παραγωγής (Storper, 1994, σ.203) διατρέχει την περίοδο ΠΕΚ. Αυτός ο συντεχνιακός πολύ κλειστός κύκλος, θα έχει και συνέπειες. Όποια πρόταση καινοτομίας στις συμβάσεις που επικρατούσαν θεματικά ή σεναριακά είναι δύσκολο να γίνει αποδεκτή<sup>314</sup> (Γρηγορίου, 1988, σ.39), χαρακτηριστικό αυτών των πυκνών και κλειστών κόσμων τέχνης με τις χρόνιες και ισχυρές συμβάσεις τους που οργανώνουν τα πράγματα (Becker, 2008, σ.χxiv,138,308-11,332), καθώς και των ολιγοπωλιακών δομών των μαζικών πολιτιστικών βιομηχανιών που τείνουν στην ομοιομορφία των προϊόντων τους (Peterson & Anand, 2004, σ.318· Ryan, 2007, σ.225-6). Συνολικά, η κινηματογραφική βιομηχανία ήταν μικρού μεγέθους, τα ίδια άτομα συνεργάστηκαν σε πληθώρα ταινιών, ένας εσωτερικός κύκλος τεχνικών-δημιουργών, που γνωρίζονται πολύ καλά μεταξύ τους (Stassinopoulou, 2012, σ.136,141· Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018· Λαζαρίδης, 2003, σ.119-24) που επιτείνουν και την ομοιομορφία στο κινηματογραφικό στίλ των στούντιο (Αθανασάτου, 2002, σ.98). Ο εσωτερικός πυρήνας, δηλαδή, των παραγωγών είναι ένας μικρός κόσμος στενά συνδεδεμένων ατόμων, ενώ η περιφέρεια είναι πιο ανοιχτή, επιτρέποντας άτομα με ειδικές δεξιότητες, πόρους και κεφάλαιο να συμμετέχουν (Peterson & Anand, 2004, σ.322-3).

Η Φίνος Φιλμ, για παράδειγμα, σε μία σταθερή στρατηγική φορντικού τύπου, επιδιώκει σταθερές συνεργασίες σε όλα τα επίπεδα της οργανωτικής δομής της εταιρείας κατά το πρότυπο του φορντισμού που επικρατεί την «*χρυσή εποχή*» των

<sup>314</sup> Σύμφωνα με τον Γρηγορίου, η άποψη που επικρατεί λίγο ως πολύ μεταξύ των παραγωγών για τη συνταγή των σεναρίων, του τη μετέφερε συνοπτικά ο παραγωγός Περγαντής σε μία φράση: «*λίγο γέλιο, λίγο δάκρυ, κι αν είναι δυνατόν κι ένα τραγούδι να το τραγουδάει ο κόσμος*» (Γρηγορίου, 1988, σ.39).

αμερικανικών στούντιο<sup>315</sup> (Καρτάλου, 2005, σ.174-5). Είναι χαρακτηριστικό ότι στον δημιουργικό τομέα μέχρι το 1953 συνεργάστηκε μόνο με τέσσερις σκηνοθέτες (Ιωαννόπουλο, Τζαβέλλα, Τσιφόρο, Σακελλάριο), ενώ την περίοδο της εντατικοποίησης της παραγωγής, μετά το 1965, ανοίγεται με 15 νέα ονόματα σκηνοθετών που υπογράφουν από μία έως τέσσερις συνεργασίες, όχι όμως χωρίς εγγυήσεις, αφού στέκεται σε προηγούμενες σκηνοθετικές τους επιτυχίες (Θαλασσινό, Γλυκοφρύδη κ.ά.). Παράλληλα, κάποιιοι από το μόνιμο τεχνικό προσωπικό της (Τάσιος, Τσιώλης, Λύκας) περνούν στον δημιουργικό τομέα. Παρ' όλα αυτά, ο αριθμός των σκηνοθετών που σκηνοθετούν το μεγαλύτερο μέρος της παραγωγής της Φίνος Φιλμ είναι τρεις: Δαλιανίδης, Δημόπουλος και Σακελλάριος, που σκηνοθέτησαν τα 2/3 των παραγωγών της εταιρείας (Δελβερούδη, 2002β, σ.54-6). Συχνά οι ίδιοι υπογράφουν και το σενάριο, ενώ συστηματικά μισθώνει συγγραφείς, όπως τον Φώσκολο (Ξένος, 2015, τεκμ.44, σ.174· Βακαλόπουλος, 2005β, σ.422), τον οποίο και θα αναδείξει ως ένα επιτυχημένο σκηνοθέτη της εταιρείας (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.315-6). Βασικό, όμως, στοιχείο στο σύστημα φορντικής παραγωγής και τυποποίησης που εφαρμόζουν οι μεγάλες εταιρείες και για να διαμορφώσουν ένα studio style, όπως, για παράδειγμα, η Φίνος Φιλμ ή η Κλακ Φιλμ με τις «ταινίες για όλη την οικογένεια», είναι οι σκηνοθέτες και η συστηματική τους συνεργασία με αυτές τις εταιρείες, που είτε προσαρμόζουν σ' αυτές τις αναζητήσεις τους με γνωστές επιτυχημένες εμπορικές συνταγές του αντίστοιχου studio style που συμμετέχουν, όπως π.χ. ο Δημόπουλος στη Φίνος Φιλμ, είτε είναι εκείνοι που διαμορφώνουν το στυλ της εταιρείας, όπως ο Δαλιανίδης στη Φίνος Φιλμ, ο Τεγόπουλος στην Κλακ Φιλμ (Αθανασάτου, 2001, σ.357-8) ή ο Καραγιάννης στην Καραγιάννης-Καρατζόπουλος (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018).

Στην ουσία, αυξημένο καταμερισμό εργασίας θα πετύχουν οι οργανωμένες εταιρείες, όπως η Ανζερβός (Λαζαρίδης, 1999, σ.239) και, κυρίως, ο Φίνος που το μισθολογικό του τη δεκαετία του '60 περιλαμβάνει όλες τις ειδικότητες (μακιγιέρ, ηλεκτρολόγους, σκριπτ, μαραγκούς, βοηθούς σκηνοθέτη, μοντέρ, ηχολήπτες κ.λπ.) με μεγάλη χρονική μισθωτή σχέση, ασφάλιση στο ΙΚΑ (Αρχείο Φίνος Φιλμ/[τεκμ.7]· Ξένος, 2015, τεκμ.30-1, σ.153-6), που ο καθένας κάνει μία πολύ συγκεκριμένη και

<sup>315</sup> Ο Ζέρβας, για παράδειγμα, εργάστηκε και μαθήτευσε σε διάφορα πόστα σε όλη την διάρκεια της λειτουργίας της εταιρείας (ηχολήπτης, διευθυντής παραγωγής, σκηνογράφος κ.ά.) ήδη από το 1939 (με *Το τραγούδι του Χωρισμού* που σκηνοθέτησε και εμφανίστηκε ο Φίνος) έως το 1977 (χρονιά θανάτου του Φίνου) (Ζέρβας, 2003, σ.37-8,158). Παρόμοια περίπτωση και ο Κελεσιδής που έμεινε στον χώρο του μακιγιάζ στην εταιρεία από την πρώτη της ταινία (*Φωνή της Καρδιάς*, 1942, Ιωαννόπουλος) (Λαζαρίδης, 1999, σ.193).

εξειδικευμένη εργασία (Συνέντευξη Βούλγαρης, Καβουκίδης, Πανουσόπουλος, 2018). Παρόμοια η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, που εντατικοποιεί την παραγωγή της στα μέσα της δεκαετίας του '60 και παρασύρει κι άλλες εταιρείες σε αυτή τη λογική (Δελβερούδη, 2002β, σ.76-7). Η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος αυτήν την περίοδο θα έχει μόνιμο εξειδικευμένο προσωπικό (μέχρι 30 άτομα στην ακμή της) με μηνιαίο μισθό, εβδομαδιαία πληρωμή, εξαήμερη οκτάωρη ή εννιάωρη εργασία<sup>316</sup>, ασφάλιση στο ΙΚΑ, και αποκλειστικά συμβόλαια με το δημιουργικό προσωπικό (σταρ ηθοποιούς). Προτιμά και αυτή τις σταθερές συνεργασίες, και, για παράδειγμα, διατηρεί μόνιμο και κύριο σκηνοθέτη τον Καραγιάννη, ο οποίος ταυτόχρονα είναι και μέτοχος της εταιρείας, ενώ διατηρεί και σταθερές συνεργασίες με τεχνικούς, μόνιμο διευθυντή παραγωγής, οπερατέρ (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018) ή το βοηθό του Καραγιάννη, Άρη Παπαθεωδόρου και στο μοντάζ τον Ανδρέα Ανδρεαδάκη (Κεχαγιάς, 1996, σ.7,10).

Συχνά, όμως, όπως αναλύσαμε και στο 5<sup>ο</sup> κεφάλαιο, οι μικρές εταιρείες παραγωγής την περίοδο ΠΕΚ δεν διαθέτουν στούντιο και οι συνεργασίες πραγματοποιούνται με ελεύθερη επαγγελματική σχέση με οπερατέρ ή ηχολήπτες που δεν μπορούσαν να ελέγξουν οι μεγάλοι παραγωγοί (Δελβερούδη, 2004, σ.50-1· Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018). Κάποιες μικρές εταιρείες παραγωγής (Ερμής, Παρθενών του Φίλιππα Φυλακτού, Παρνασσός του Τάλας) θα επιχειρήσουν να μισθώνουν τεχνικούς ως μόνιμο προσωπικό, αλλά μόνο για μικρά χρονικά διαστήματα (Στασινοπούλου, 1999, σ.51-2). Η πρακτική των μικρών εταιρειών εντάσσεται, μάλλον, σε μία υποτυπώδη μεταφορντική λογική με την παραγωγή

<sup>316</sup> Η εργασία εκείνη την εποχή είναι εξαήμερη (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, Βούλγαρης, 2018) και το οκτάωρο όχι δεδομένο. Σύμφωνα με τον Καρατζόπουλο, η διάρκεια της εργάσιμης μέρας εξαρτιόταν από το πόσο χρειαζόταν, για να γυριστεί η προμελετημένη σκηνή (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Σύμφωνα με τον Ευστρατιάδη, το τμήμα επεξεργασίας (εμφανιστήρια, μοντάζ) ήταν σπάνιο να δουλεύει μόνο δώρο στη Φίνος Φιλμ, ήταν σχεδόν πάντοτε περισσότερο (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018), ενώ, σύμφωνα με τον Πανουσόπουλο, η καθημερινή του εργασία στα στούντιο της Φίνος Φιλμ μπορεί να έφτανε και δεκαπέντε ώρες (Συνέντευξη Πανουσόπουλος, 2018), κάτι που συνομολογεί και ο Αρβανίτης, (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018). Παρόμοια περιστατικά αδιάκοπης εργασίας περιγράφει και ο Κατσουρίδης στη Φίνος Φιλμ, όπως το μοντάζ του *Αγαπητικού της Βοσκοπούλας* (1955, Δημόπουλος) που το έκανε σε δεκατρία 24ώρα χωρίς ύπνο, για να προλάβουν την έξοδο της ταινίας στις αίθουσες (και τον ανταγωνισμό με τον Δαδήρα που, επίσης, παρουσίαζε τις ίδιες μέρες τη δική του εκδοχή του *Αγαπητικού*) (Κατσουρίδης, 2012, σ.90-1). Τις υπερωρίες αυτές, σύμφωνα με τον ίδιο, δεν τις πληρώθηκε ποτέ, ενώ είχε να πάρει άδεια τρία χρόνια. Όμως, ο Κατσουρίδης έφυγε από την εταιρεία στο τέλος του 1959 (ό.π., σ.115-8). Η Φίνος Φιλμ τουλάχιστον την περίοδο εντατικοποίησης της παραγωγής της διατηρεί ειδική κατάσταση αδειών προσωπικού που υποβάλλει στο ΙΚΑ (Αρχείο Φίνος Φιλμ/[τεκμ.7]). Επίσης, και σε άλλες οργανωμένες μεγάλες εταιρείες, όπως η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, πληρώνονται οι υπερωρίες αυτή την περίοδο (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Το θέμα της ασφάλισης και των υπερωριών, όπως είδαμε (κεφ.4.5.4), ήταν πάγιο αίτημα σημαντικών σωματείων, όπως της ΕΤΕΚ και του ΣΕΗ (Αρχείο ΕΤΕΚ/ΕΔΑ/398.22/[τεκμ.10]· Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ/[τεκμ.6]· Αρχείο ΕΤΕΚ/ΕΔΑ/398.19/[τεκμ.11]).

ελαχίστων, έως μόνο μίας, ταινιών και με σχετική ευελιξία στην απασχόληση και στις εργασιακές τους πρακτικές (Dahlström & Hermelin, 2007, σ.115). Γενικότερα, πολλές επιχειρήσεις, ακόμα και μεσαίου-μεγάλου μεγέθους όπως οι Κονιτσιώτης, Τζέημς Πάρις, Σπέντζος, δεν διαθέτουν μόνιμο τεχνικό προσωπικό, περιορίζονται σε συμφωνίες πακέτου, ανά ταινία, με μια ελεύθερη επαγγελματική σχέση (Συνέντευξη Μ. Κονιτσιώτη, 2018· Αρχείο ΕΛΙΑ/James Paris/Φακ.1.2,2.1,2.4/[τεκμ.1]) με μορφή αμοιβής το ημερομίσθιο (Παπαγιαννίδης, 1970, σ.7). Οι πληρωμές και σε αυτή την περίπτωση γίνονται στο τεχνικό προσωπικό ανά εβδομάδα (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018). Σε αρκετές περιπτώσεις, το τεχνικό προσωπικό, όπως οι διευθυντές φωτογραφίας, κλείνουν συμφωνίες ανά ταινία και πληρώνονται με υψηλές αμοιβές, ειδικά οι έχοντες υψηλή φήμη, όπως ο Δήμος Σακελλαρίου που αμείβεται με 5.000δρχ. την εβδομάδα το 1961 και ο Κατσουρίδης με 6.000δρχ. την εβδομάδα (για την *Αντιγόνη*, 1961, του Τζαβέλλα) (Κατσουρίδης, 2012, σ.130). Αυτό το σύστημα αμοιβής ανά εβδομάδα γυρισμάτων για τεχνικά επαγγέλματα, και ειδικότερα για τον διευθυντή φωτογραφίας, διατηρείται σε όλη τη διάρκεια ΠΕΚ και ΝΕΚ, όταν υπάρχει ελεύθερη επαγγελματική σχέση με επίσης υψηλές αμοιβές για την εποχή τους (π.χ. 90χιλδρχ./εβδομάδα και για 9 εβδομάδες γυρισμάτων στο *Βίο και Πολιτεία*, 1987, του Περράκη) (Συνέντευξη Καβουκίδης, 2018· Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Βίος/Φακ.Αλληλογραφίας,Προϋπολογισμού/[τεκμ.1])

Σε αυτό το πλαίσιο, όπου συνυπάρχει η σταθερή απασχόληση και η ελεύθερη επαγγελματική σχέση, ειδικότερα στα δημιουργικά επαγγέλματα, αρκετοί σκηνοθέτες δεν καταφέρνουν συστηματικές σταθερές συνεργασίες και εργάζονται σε πολλές εταιρείες της εποχής κλείνοντας συνεργασίες ανά ταινία. Για παράδειγμα, ο Γρηγορίου θα σκηνοθετήσει την περίοδο 1948-1971 τριάντα (30) ταινίες σε δεκαεννέα (19) διαφορετικές εταιρείες παραγωγής. Ο Γρηγορίου, συνήθως, δεν διαλέγει το σενάριο που θα γυρίσει, συμφιλιωνόταν με ό,τι του επέβαλλαν οι παραγωγοί, ενώ θα μείνει και μεγάλα διαστήματα άνεργος (Γρηγορίου, 1996, σ.128-41,80,10-13). Παρόμοια και ο Γεωργιάδης, που θα φτάσει και στις υποψηφιότητες των Όσκαρ (Μοσχοβάκης, 1999, σ.21) θα σκηνοθετήσει είκοσι (20) ταινίες από το 1956 έως το 1979 σε δεκατέσσερις (14) διαφορετικές εταιρείες παραγωγής (Σολδάτος, 1999γ, σ.75-89).

Ο πιο σημαντικός, ιεραρχικός, καταμερισμός εργασίας που υπάρχει είναι η γραμμή που διαχωρίζει το δημιουργικό από το τεχνικό προσωπικό. Το δημιουργικό προσωπικό και γενικότερα η δημιουργική εργασία σε μία πολιτιστική βιομηχανία,

ανήκει στους «πάνω από τη γραμμή» (above the line) και το τεχνικό προσωπικό, το υλικό, ο εξοπλισμός κ.ά. ανήκουν στους «κάτω από τη γραμμή» (below the line). Επιπλέον, ο διαχωρισμός δημιουργικού και μη δημιουργικού προσωπικού δεν είναι μόνο θέμα εσωτερικών ανταγωνισμών σε μία παραγωγή ή εταιρεία. Για παράδειγμα, η έννοια των πνευματικών δικαιωμάτων αυτομάτως διαχωρίζει τους δημιουργούς από τους μη δημιουργούς, καθώς προσδίδει και οικονομικές διαφορές (Stahl, 2009, σ.54-8). Η μαθητεία στο σύστημα των στούντιο που επικρατεί την περίοδο ΠΕΚ και η ιεραρχική ανέλιξη του εσωτερικού κύκλου των απασχολουμένων, πολλές φορές, ξεπερνά και τη διαχωριστική γραμμή μεταξύ των «κάτω από τη γραμμή» (below-the-line) και των «πάνω από τη γραμμή» (above-the-line) (Stahl, 2009, σ.58). Ο Στράντζαλης, για παράδειγμα, ξεκίνησε ως ηθοποιός στον θίασο του Κώστα Μουσούρη και πέρασε στον κινηματογράφο αρχικά ως μακιγιέρ, μετά ως φροντιστής και στη συνέχεια ως σκηνοθέτης και παραγωγός τριάντα ταινιών (Λαζαρίδης, 2003, σ.65). Παρόμοια και ο Τεγόπουλος με την Κλακ Φιλμ, ο οποίος έχει περάσει από όλες τις πιθανές θέσεις ενός συνεργείου, πριν γίνει σκηνοθέτης και παραγωγός<sup>317</sup> (Λαζαρίδης, 1999), αλλά και οι Τζανής Αλιφέρης (φωτογράφος-σκηνοθέτης-παραγωγός) (Λαζαρίδης, 2003· Αρχείο ΕΛΙΑ/Αλιφέρης/Φακ.1-2), Σπέντζος: σκηνοθέτης, παραγωγός, αλλά και μοντέρ κ.ά. (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017), αλλά και ο Ευστρατιάδης θα περάσει από πολλά στάδια τεχνικού προσωπικού, πριν φτάσει στη σκηνοθεσία (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018), ενώ υπάρχει και περίπτωση ηθοποιών, όπως του Βέγγου, που ξεκινά ως φροντιστής, πριν περάσει στην υποκριτική (Γάλλος, 2011, σ.112) και αργότερα στη σκηνοθεσία και παραγωγή (Κατσουρίδης, 2012, σ.158).

Αυτή η ιεραρχία ανέλιξης είναι συστηματικά ακολουθούμενη την περίοδο ΠΕΚ, ειδικά στη Φίνος Φιλμ, που είναι η πιο οργανωμένη εταιρεία των στούντιο (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018). Όπως μας λέει ο Βούλγαρης: «*Εμείνα στη Φίνος Φιλμ, σαν παιδί για όλες τις δουλειές, όπως γινόταν τότε, υπήρχε μια ιεραρχία. Στο πως θα ανέβεις, θα καλύψεις τα διάφορα πόστα.. Λοιπόν, από παιδί για όλες τις δουλειές... δεύτερος βοηθός σκηνοθέτη, σκριπτ, πρώτος βοηθός*», σε μία περίοδο τεσσάρων ετών (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018). Αυτή η ανέλιξη πολλές φορές αποτελεί εμπόδιο για

<sup>317</sup> Ο Τεγόπουλος είναι ακόμα μία περίπτωση (παρόμοια με του Στράντζαλη) που περνάει μία περίοδο μαθητείας που προσφέρει ο εσωτερικός κύκλος της φορντικής παραγωγής των στούντιο (Storper, 1994, σ.203): ξεκίνησε από παιδί για όλες τις δουλειές πέρασε στην παραγωγή ως γενικός φροντιστής, βοηθός σκηνοθέτη, μοντέρ, οργάνωση παραγωγής και, τελικά, σκηνοθέτης των ταινιών που παράγει (Λαζαρίδης, 2003, σ.88).



φιλόδοξους κινηματογραφιστές, όπως τον Πανουσόπουλο, ο οποίος θα φύγει από τη Φίνος Φιλμ όταν βεβαιώθηκε πως έπρεπε να περάσουν χρόνια, για να καταφέρει να γίνει, έστω, βοηθός οπερατέρ<sup>318</sup> (Συνέντευξη Πανουσόπουλος, 2018). Η αρχή αυτής της πορείας είναι πάντα εθελοντική, χωρίς πληρωμή. Αν ο Φίνος ήθελε να τους κρατήσει τότε έδινε εντολή στο λογιστήριο να αρχίσουν να πληρώνονται (Συνέντευξη Βούλγαρης, Πανουσόπουλος, Ευστρατιάδης, 2018). Η πληρωμή γινόταν πάντοτε ανά εβδομάδα και το μισθολόγιο φαντάζει υψηλό για την εποχή (Συνέντευξη Βούλγαρης, Αρβανίτης, Καβουκίδης, 2018). Υπήρχε μία συγκεκριμένη τάξη στη διαδικασία πληρωμής: *«ανεβαίναμε ένας-ένας στο λογιστήριο, που 'τανε πάνω στο δεύτερο όροφο και παίρναμε τα χρήματά μας σ' ένα φακελάκι»* (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018).

Σύμφωνα, για παράδειγμα, με τον Βούλγαρη, στις αρχές της δεκαετίας του '60 το ποσό αμοιβής του, μηνιαία, ήταν περισσότερο από το μισθό του πατέρα του που ήταν δημόσιος υπάλληλος (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018). Ο Κατσουρίδης, επίσης, έπαιρνε κάτι παραπάνω από 2.000δρχ. μεικτά το 1959, μια εποχή που ο μέσος μισθός ενός δημοσίου υπαλλήλου μας αναφέρει δεν ξεπερνούσε αντίστοιχα τις 400δρχ.<sup>319</sup> (Κατσουρίδης, 2012, σ.116). Σύμφωνα με τις μισθολογικές καταστάσεις που διατηρεί ο Φίνος, για παράδειγμα το 1968, την εποχή ακμής των στούντιο, οι μισθοί φυσικά ποικίλλουν στο τεχνικό προσωπικό, από το πιο χαμηλό, γενικών καθηκόντων 2.500δρχ., έως τον πιο υψηλά αμειβόμενο Ζέρβα (που έχει συνήθως διπλό ρόλο (διευθυντής παραγωγής, σκηνογράφος) με 20.500δρχ. (Αρχείο Φίνος Φιλμ/[τεκμ.7] Κατσουρίδης, 2012, σ.116· Ζέρβας, 2003). Οι περισσότεροι μισθοί κινούνται, όμως, μεταξύ 5 και 9χιλ.δρχ. (Αρχείο Φίνος Φιλμ/[τεκμ.7]) μία εποχή που ο μέσος μισθός στη μεταποιητική βιομηχανία είναι 4.139,50δρχ. (Στατιστική Επετηρίδα Ελλάδος, 1970, σ.122).

Στα δημιουργικά επαγγέλματα (ηθοποιοί, συγγραφείς, σκηνοθέτες κ.ά.) η εργασιακή σχέση είναι συνήθως ελεύθερη με αποκλειστικά συμβόλαια για κάποιον αριθμό ταινιών (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018· Ξένος, 2015) ή μόνο για μία ταινία, χωρίς αυτά να προβλέπουν κάποια ασφαλιστική κάλυψη, παρά μόνο ένα ποσό εφάπαξ ή ποσοστά ανά ταινία (Κατσουρίδης, 2012, σ.144· Αρχείο Κονιτσιώτη/[τεκμ.8]· Ξένος, 2015, τεκμ.6, σ.123-5), όπως οι Νέστορας Μάτσας-Κώστας

<sup>318</sup> Πανουσόπουλος: *«είπα του Φίνου εγώ, θέλω να με προσλάβεις σαν βοηθό οπερατέρ, μου λέει σε πέντε χρόνια (...) Παράτησα το Φίνο γι' αυτό το λόγο»* (Συνέντευξη Πανουσόπουλος, 2018).

<sup>319</sup> Παρ' όλα αυτά, ο βασικός λόγος εσωτερικής σύγκρουσης στη Φίνος Φιλμ θα είναι ο μισθός του, κι όταν αρχίσει να ζητά αύξηση (ζητά 3.000δρχ. το μήνα μεικτά), ο Φίνος θα προετοιμάσει το έδαφος να βρεθεί εκτός εταιρείας (Κατσουρίδης, 2012, σ.116).

Ασημακόπουλος με 3% επί των ακαθαρίστων εσόδων (Αρχείο Φίνος Φιλμ/[τεκμ.9]). Οι εφάπαξ αμοιβές των συγγραφέων, αρχές της δεκαετίας του '60, είναι γύρω στις 60χιλ.δρχ. (Κατσουρίδης, 2012, σ.144· Αρχείο Κονιτσιώτη/[τεκμ.8]), ενώ στις αρχές της δεκαετίας του '70 είναι μεταξύ 50 με 150χιλ.δρχ. (Λαζαρίδης, 1999, σ.491-2). Με ποσοστά, παρομοίως, πληρώνονται συχνά και οι σκηνοθέτες, όπως ο Λάσκος με 10% για τη διασκευή του *Δάφνις και Χλόη*, 1964 (Αρχείο Κονιτσιώτη/[τεκμ.4]) ή οι Δαλιανίδης και Δημόπουλος (Παπαγιαννίδης, 1970, σ.7). Συχνά πληρώνονται και αυτοί με ένα εφάπαξ ποσό, όπως ο Δαδήρας με 70χιλ.δρχ για την *Κόμησσα της Φάμπρικας*, 1967) (Αρχείο Κονιτσιώτη/[τεκμ.9]). Η αμοιβή των ηθοποιών μπορεί να εμπεριέχει και ποσοστό επί των εσόδων (ή μόνο αυτό) εκτός από την εφάπαξ αμοιβή τους (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018· Αρχείο ΕΛΙΑ/Σταμπούλοπουλος/Φακ.1.1/[τεκμ.3]).

Προς το τέλος της δεκαετίας του '50 και αρχές του '60 ο πρωταγωνιστικός ρόλος πληρώνεται με περίπου 150χιλ.δρχ., φυσικά ανάλογα με τη δημοφιλία του ηθοποιού (Λαζαρίδης, 1999, σ.451-5). Η Βουγιουκλάκη πληρώνεται με 80 χιλ. δρχ. στη *Μουσίτσα* (1959, Δαλιανίδης) ως ανερχόμενη σταρ το 1959, λίγο πριν την κλείσει αποκλειστικά η Φίνος Φιλμ. Την περίοδο της ακμής των στούντιο, μετά τα μέσα της δεκαετίας του '60, συγκεκριμένα η πρώτη σταρ της εποχής Βουγιουκλάκη, θα αμείβεται με 500χιλ.δρχ. ανά ταινία συν ποσοστά επί των εισιτηρίων<sup>320</sup> (π.χ. στην ταινία *Το πιο λαμπρό αστέρι*, 1967, Καραγιάννης) μετά την κάλυψη του ποσού των 500χιλ.δρχ.. Φυσικά αυτές οι αμοιβές δεν ισχύουν για όλους τους σταρ. Ο Κωνσταντάρας, για παράδειγμα, στην Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, στα τέλη της δεκαετίας του '60, αμείβεται με 200 έως 250χιλ.δρχ. (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018), ενώ ο Βουτσάς την ίδια εποχή αμείβεται με 200χιλ. δρχ. στη Φίνος Φιλμ ανά ταινία, πριν μεταπηδήσει στην Καραγιάννης-Καρατζόπουλος με 350χιλ.δρχ.<sup>321</sup> (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.282). Η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος πληρώνει 50 έως 70 χιλ.δρχ. ανά ταινία τους ανερχόμενους πρωταγωνιστές, όπως ο Παράβας, σε φθηνές παραγωγές (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Σύμφωνα με την Μπεάτα Ασημακοπούλου, η ίδια αμείβεται με ένα δεύτερης βαθμίδας ποσό της εποχής, που ήταν 30χιλ.δρχ. την ταινία, ενώ οι β' ρόλοι, όπως εκείνοι του Λαυρέντη Διανέλλου

<sup>320</sup> Σύμφωνα με όσα αναφέρει η ίδια, ποσοστούχος (ύστερα από κάποιο ποσό εισπράξεων) μπαίνει σε ταινίες ήδη από την *Αστέρω* (1959, Δημόπουλος) στη Φίνος Φιλμ (Mega Channel & Σταματιάδης, 1993, 42'45''- 43'40'').

<sup>321</sup> Πιο συγκεκριμένα, ο Βουτσάς υπογράφει με την Καραγιάννης-Καρατζόπουλος συμφωνητικό για τρεις (3) συνολικά ταινίες με συνολική αμοιβή 1εκ.δρχ. (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018).

πληρώνονται με 10-15χιλ.δρχ. ανά ταινία (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.35). Γενικότερα, οι αμοιβές των ηθοποιών αυτήν την περίοδο αποτελούν σημαντικό κόστος στην παραγωγή και, για παράδειγμα, στην *Προδοσία* (1964, Μανουσάκης) αφορούν, συνολικά, το 1/8 του συνολικού κόστους, όσο περίπου και το κόστος του συνεργείου (200χιλ. έναντι 250 χιλ.δρχ. αντίστοιχα)<sup>322</sup> (Αρχείο Κονιτσιώτη/[τεκμ.1]).

Αυτό που προκύπτει από την αρχειακή μας έρευνα στα σχετικά συμβόλαια με δημιουργικό προσωπικό στη Φίνος Φιλμ ειδικότερα (Βουλγαρίδης 1962, Λιάσκου 1962, Ναθαναήλ 1963), είναι πως οι πληρωμές γίνονται με το μήνα, ισόποσα, όμως, μοιρασμένες από την συμφωνημένη αμοιβή ανά ταινία (Βουλγαρίδης, Λιάσκου), ενώ υπάρχει η δέσμευση να μην συμμετάσχουν σε άλλες κινηματογραφικές παραγωγές αλλά ούτε σε θεατρικές παραστάσεις εκτός Αθηνών. Οι θεατρικοί τους ρόλοι, επίσης, αν υπάρξουν, πρέπει να είναι ισάξιοι των ρόλων που ερμηνεύουν στη Φίνος Φιλμ (Βουλγαρίδης, Ναθαναήλ). Γενικότερα, τα συμβόλαια καθορίζουν την καριέρα των ηθοποιών: ενίοτε απαγορεύεται η εμφάνιση στο θέατρο (Λιάσκου) ή στην τηλεόραση και το ραδιόφωνο (Ναθαναήλ, Λιάσκου), ενώ υποχρεώνονται να συμμετάσχουν χωρίς άρνηση σε κάθε διαφημιστική δραστηριότητα που η εταιρεία υποδεικνύει για την ανάδειξή τους, ένας σαφής προσανατολισμός στην δημιουργία σταρ (Ναθαναήλ, Λιάσκου). Επιπλέον, το ανώτερο όριο εργασίας είναι το δήμερο και οκτάωρο (σύνολο 192 ώρες το μήνα), ορίζονται ποινικές ρήτρες για την αθέτηση όρων (150χιλ.δρχ.) ή εμφάνισης σε ταινία άλλης εταιρείας (100χιλ.δρχ.) (Λιάσκου, Ναθαναήλ), ενώ πέραν της αμοιβής της ηθοποιού (15χιλ.δρχ./ανά ταινία με σύνολο δύο ταινίες ανά έτος για τη Λιάσκου, και 25χιλ.ανά ταινία αντίστοιχα για τον Βουλγαρίδη) δεν υπάρχει άλλη υποχρέωση, όπως ασφάλιση, επιδόματα κ.λπ. (Λιάσκου) (Ξένος, 2015, τεκμ.1-3, σ.100-16).

Υπάρχουν, παράλληλα, και οι εξαιρέσεις, όπου η εργασιακή σχέση με ηθοποιούς είναι μισθωτή, όπως της Λάσκαρη, της Βαλσάμη ή της Ναθαναήλ στη Φίνος Φιλμ (Κουσουμίδης, 1981, σ.127· Τριανταφυλλίδης, 2000, σ.255· Ξένος, 2015, τεκμ.3, σ.111-6) ή του Γιώργου Παπαζήση στην Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, έναν

<sup>322</sup> Οι παραγωγές που μετέχει η Βουγιουκλάκη και η οποία έχει την υψηλότερη αμοιβή στην αγορά (τουλάχιστον μετά το 1967), είναι ακριβότερες από τις υπόλοιπες της εποχής και κοστίζουν, για παράδειγμα, στην Καραγιάννης-Καρατζόπουλος γύρω στα 3,5εκ.δρχ., που σημαίνει ότι μόνο η Βουγιουκλάκη αποτελούσε τουλάχιστον το 1/7 του συνολικού κόστους (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Γενικότερα, οι αμοιβές των δημοφιλών ηθοποιών και άλλων δημιουργικών επαγγελματιών (σκηνοθετών) την εποχή της ακμής των στούντιο είναι υψηλές, όπως προκύπτει και από τις δηλώσεις εισοδημάτων τους για το έτος 1969: Παπαμιχαήλ 1.381.510δρχ., Βουτσάς 760.784δρχ., Δαλιανίδης 1.079.510δρχ. κ.ά. (π.Τα Θεάματα, τχ.281-2, 31.12.70, σ.16), μια εποχή που ο μέσος μισθός στη μεταποιητική βιομηχανία αγγίζει τις 4.456,50δρχ. (Στατιστική Επετηρίδα Ελλάδος, 1970, σ.122).

ηθοποιό που ανέδειξε η εταιρεία και τον προσέλαβε με σχέση μισθωτού υπαλλήλου<sup>323</sup> (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Η περίπτωση της Λάσκαρη, που ο Φίνος δεσμεύει με μόνιμο μισθό, είχε ως αποτέλεσμα η ηθοποιός να μην εμφανιστεί σε καμιά άλλη εταιρεία πλην της Φίνος Φιλμ αλλά ούτε αλλού, παρά εννέα χρόνια μετά την εμφάνισή της στον κινηματογράφο εμφανίστηκε στο θέατρο (Καρτάλου, 2005, σ.198-9). Στην περίπτωση συμβολαίου με μισθωτή σχέση, όπως στην περίπτωση της Ναθαναήλ (1963) η πληρωμή είναι μηνιαία (4.500δρχ.) και ο παραγωγός σε διάστημα δύο ετών που έχει ισχύ το σχετικό συμβόλαιο έχει δικαίωμα να χρησιμοποιεί την ηθοποιό σε όποιου τύπου ταινίες θέλει, ακόμα και συμπαραγωγές του με άλλες εταιρείες, οποιουδήποτε ρόλου κρίνει εκείνος, αλλά όχι σε πάνω από οκτώ (8) συνολικά παραγωγές στα δύο έτη. Και σε αυτό το είδος συμβολαίου δεν υπάρχει πρόβλεψη ασφάλισης (Ξένος, 2015, τεκμ.3, σ.111-6).

Η ύπαρξη γενικότερα αυτών των φορντικού τύπου βιομηχανιών εμπίπτει και στη δυνατότητά τους να μπορούν να διακινήσουν το προϊόν ελεύθερα και με έσοδα που προκύπτουν επιπλέον από τη δυνατότητά τους να καταφέρουν να εξοβελίσουν πολλούς δημιουργικούς εργαζομένους τους από τα δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας (Stahl, 2009, σ.55-6). Η περίοδος ΠΕΚ θέτει τον παραγωγό σε παντοδυναμία και σε κάθε ιδιωτικό συμφωνητικό με τα δημιουργικά επαγγέλματα εκείνος διατηρεί το αποκλειστικό πνευματικό δικαίωμα της ταινίας χωρίς ο συγγραφέας, ηθοποιός, σκηνοθέτης να μπορεί στο μέλλον να παρεμποδίσει προβολή ή να έχει άλλες απαιτήσεις (Αρχείο Φίνος Φιλμ/[τεκμ.9-12]· Αρχείο ΣΕΗ/[τεκμ.22]). Στην περίπτωση των συγγραφέων, επιπλέον, έχει δικαίωμα αλλαγής του περιεχόμενου του σεναρίου<sup>324</sup> (Κατσουρίδης, 2012, σ.144,177· Αρχείο Κονιτσιώτη/[τεκμ.8]· Αρχείο Φίνος Φιλμ/[τεκμ.9]· Ξένος, 2015, τεκμ.6, σ.123-5), ενώ οι ηθοποιοί οφείλουν να υπακούουν τις υποδείξεις του «αυστηρώς και απαρεικλίτως» και κατά της «αποδόσεως του ρόλου» (Ξένος, 2015, τεκμ.1,3, σ.100-16). Οι παραγωγοί και στις περιπτώσεις μουσικής και τραγουδιών κατέχουν τα δικαιώματα εκμετάλλευσης, όπως της μουσικής του Μουραμπά (*Προδοσία*, 1964, Μανουσάκης, παραγωγής Κονιτσιώτη) (Αρχείο Κονιτσιώτη/[τεκμ.6]), τραγουδιών (Τζένη Βάνου, *Λεωφόρος του Μίσους*, 1968, Φώσκολος) ή ακόμα και της μουσικής

<sup>323</sup> Επίσης, όταν ο Φίνος υπογράψει με τον φημισμένο ιταλό οπερατέρ Βαριάνο αποκλειστικό συμβόλαιο, οι όροι είναι παρόμοιοι με εκείνων των δημιουργικών επαγγελματιών. Ο Βαριάνο υπογράφει μονοετές συμβόλαιο (1963) για όσες ταινίες θέλει ο παραγωγός να συμμετάσχει, με αμοιβή εφάπαξ 156χιλ.δρχ. και χωρίς πρόβλεψη ασφάλισης (Ξένος, 2015, τεκμ.4, σ.117-9).

<sup>324</sup> Συγγραφείς που αρνήθηκαν επεμβάσεις των παραγωγών στα σεναριά τους δεν κατάφεραν να κάνουν καριέρα, χάθηκαν από την αγορά (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.301).

του Χατζιδάκι, μόνο για το εξωτερικό (*Aliki my love*, 1964, Maté ) (Ξένος, 2015, τεκμ.8-9, σ.128-130). Επίσης, η υποβάθμιση της λειτουργίας του σκηνοθέτη προκύπτει και από σχετικό όρο που διατηρείται στα συμβόλαια των ηθοποιών για τη συμμετοχή τους σε μία ταινία, από το 1950 έως και το 1974, όλη την περίοδο ΠΕΚ δηλαδή, όπου ο ηθοποιός για την καλή του απόδοση και ερμηνεία οφείλει να ακούει τις υποδείξεις των: διευθυντού παραγωγής, σκηνοθέτη, οπερατέρ, καλλιτεχνικού διευθυντή (Αρχείο Φίνος Φιλμ/[τεκμ.10,12]· Αρχείο ΣΕΗ/[τεκμ.22]).

Ο πατριαρχικός κόσμος των στούντιο εξηγεί και το οικογενειακό κλίμα που επικρατεί σε πολλές εταιρείες της περιόδου (Stassinopoulou, 2012, σ.137). Ο Αντώνης Ζερβός, για παράδειγμα, θα αναδείξει τον υιό του Γιώργο σκηνοθέτη (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005α, σ.67) όπως η Ολυμπία Φιλμ του Παναγιώτη Δαδήρα τον υιό Δημήτρη (ή Ντίμη) (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005α, σ.166), ενώ στη Νόβακ Φιλμς τα μέλη της οικογενείας, πατέρας και δύο υιοί, εμφανίζονται σε πολλαπλούς ρόλους: διεύθυνση φωτογραφίας, ηχοληψία, διεύθυνση παραγωγής (Γρηγορίου, 1988, σ.26· Ιστοσελίδα Ταινιοθήκης, Φιλμογραφία, *Αδούλωτοι Σκλάβοι*, <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/3/2638>, [20.04.2019]). Στη Φίνος Φιλμ, επίσης, το κλίμα είναι εξαιρετικά οικογενειακό (Τριανταφυλίδης, 1997, σ.317) με τον Φίνο να διατηρεί μία πατερναλιστική σχέση με τους υπαλλήλους του και τους σταρ ηθοποιούς του (Κούρκουλο, Λάσκαρη κ.ά.) (Καρτάλου, 2008, σ.262), κάτι που έκαναν και τα αμερικανικά στούντιο αντίστοιχα (Καρτάλου, 2005, σ.198-9), ενώ και οι σχέσεις των τεχνικών είναι οικογενειακές (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018), καθώς όπως λέει ο Βούλγαρης: «ο ένας ήταν κουμπάρος του άλλου» (Τριανταφυλίδης, 1997, σ.324). Αυτή η λογική της «κουμπαριάς» είναι διαδεδομένη την περίοδο ΠΕΚ μεταξύ παραγωγών, διανομέων και αιθουσαρχών, που με αυτό τον τρόπο αποκτούν δεσμούς συγγένειας, ώστε να εξασφαλίζουν καλύτερη διανομή σε όλη τη χώρα (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017).

### 6.1.2. Η περίοδος ΝΕΚ: 1972-1990.

Οι νέοι κινηματογραφιστές που θα αναπτύξουν σταδιακά τον ΝΕΚ έχουν ήδη ξεκινήσει συνεργατικές δουλειές από την περίοδο ΠΕΚ (Μανθούλης, Αγγελόπουλος κ.ά.) με ανεξάρτητες παραγωγές, μικρά συνεργεία, εθελοντική εργασία (Βαλούκος, 2011) και προφορικά συμφωνητικά (Συνέντευξη Ρεντζής, Αρβανίτης, Πανουσόπουλος, 2018) συστήνοντας εταιρείες, προσωρινές, για μία μόνο ταινία (Συνέντευξη Ρεντζής, 2018). Κι ενώ η μαζική παραγωγή καταρρέει στα μέσα της

δεκαετίας του '70 (Sifaki, 2003α, σ.6· Κολοβός, 2002α, σ.159-60), ο ΝΕΚ αναπτύσσεται αρχικά με συμμετοχές φίλων, συγγενικών προσώπων, και αυτοχρηματοδότηση ή χρηματοδότηση από ερασιτέχνες παραγωγούς (Λαμπρινός, 2003γ, σ.203-4· Κολοβός, 2002α, σ.159-60· Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018), όπως ήταν ο μαϊκήνας-χρηματοδότης Παπαλιός (Κολοβός, 2002α, σ.159-60). Όταν το ΕΚΚ, τη δεκαετία του '80, προχωρήσει σε συστηματική χρηματοδότηση, οι νέοι κινηματογραφιστές γίνονται σκηνοθέτες-παραγωγοί, συστήνουν εταιρείες, αναλαμβάνουν διοικητικές αρμοδιότητες, υπογράφουν συμφωνητικά, επιλέγουν ελεύθερα τους συνεργάτες τους, ηθοποιούς, τεχνικούς, νοικιάζουν εξοπλισμό, για κάθε ταινία ξεχωριστά (Συνέντευξη Ρεντζής, Περράκης, Βούλγαρης, Πανουσόπουλος, 2018· Λαμπρινός, 2003γ, σ.203-4). Τα συμβόλαια των σκηνοθετών με το ΕΚΚ αναγράφουν ρητά ότι εκείνοι αναλαμβάνουν κάθε υποχρέωση σε σχέση με τη μίσθωση, ασφάλιση και ανεύρεση συνεργείων, ηθοποιών, εξοπλισμού κ.ά.. Το ΕΚΚ μόνο χρηματοδοτεί (Αρχείο ΕΛΙΑ/Σταμπουλόπουλος/Φακ.3.5/[τεκμ.1]). Η περίοδος της πλήρους απασχόλησης που πρόσφερε η μαζική παραγωγή της περιόδου ΠΕΚ έχει περάσει ανεπιστρεπτή (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018). Έτσι, η περίοδος της μεταπολίτευσης με τις κλασικές εταιρείες παραγωγής φθίνουσες και το ελληνικό box-office σε βαθιά κρίση, ευνοεί σχέσεις ελεύθερου επαγγελματία και όχι σταθερής μισθωτής σχέσης (Συνέντευξη Αρβανίτης, Βούλγαρης, Ρεντζής, Καβουκίδης, Μ. Κονιτσιώτη, 2018).

Στα δημιουργικά επαγγέλματα παύουν να ισχύουν αποκλειστικότητες και, για παράδειγμα, οι ηθοποιοί πληρώνονται πάντοτε πλέον ανά ταινία με ένα ιδιωτικό συμφωνητικό που έχει μία εφάπαξ αμοιβή και αναγράφει τις μέρες και το είδος εργασίας (Κολοβός Β., 1988, σ.264), ό,τι γινόταν και με τις περιπτώσεις αντίστοιχων συμφωνιών την εποχή ΠΕΚ (Αρχείο ΕΛΙΑ/Σταμπουλόπουλος/Φακ.1.1/[τεκμ.1-2]) με ρητή υποσημείωση ότι δεν δικαιούνται επιδόματα, δώρα, υπερωρίες, προσαυξήσεις κ.ά. (Αρχείο ΣΕΗ/[τεκμ.21]). Αξιοσημείωτο, όμως, ότι, όσον αφορά τα πνευματικά δικαιώματα και αυτήν την περίοδο, τα συμβόλαια που υπογράφουν οι ηθοποιοί είναι παρόμοια με εκείνα της ΠΕΚ περιόδου. Ο παραγωγός (εν προκειμένω και σκηνοθέτης) διατηρεί όλα τα πνευματικά δικαιώματα της εκάστοτε ταινίας και ο ηθοποιός μετά την εφάπαξ αμοιβή του παραιτείται από κάθε τέτοια απαίτηση στο μέλλον, για όλον τον κόσμο και για πάντα και «για παντός γνωστού ή αγνώστου εισέτι μέσου» αναπαραγωγής (άρθρο 5 του εγγράφου). Οι αμοιβές ποικίλλουν (100 έως 400χιλ.δρχ.) και θα υπάρχουν οι περιπτώσεις που συνδυάζουν εφάπαξ αμοιβή με

επιπλέον ποσοστά επί των ακαθαρίστων εσόδων από τα εισιτήρια<sup>325</sup> (Αρχείο ΕΛΙΑ/Σταμπουλόπουλος/Φακ.1.5/[τεκμ.1-2]· Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Λούφα/Φακ.1/[τεκμ.2]· Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Βίος/Φακ.Αλληλογραφίας,Προϋπολογισμού/[τεκμ.1]· Αρχείο ΣΕΗ/[τεκμ.21]), πρακτική που συναντήσαμε και την περίοδο ΠΕΚ με τους σταρ ηθοποιούς (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Το κόστος αμοιβής των ηθοποιών γενικότερα στις παραγωγές του ΝΕΚ τη δεκαετία του '80, σε κάποιες περιπτώσεις, είναι υψηλό και αρκετά αυξημένο ακόμα και από παραγωγές της περιόδου ΠΕΚ. Στην περίπτωση της *Τιμής της Αγάπης* (1983) της Μαρκετάκη, για παράδειγμα, το κόστος των ηθοποιών αντιστοιχεί συνολικά σε περίπου 3,9εκ.δρχ. περίπου το 1/5 του συνόλου της ταινίας (20εκ.) (Αρχείο ΕΛΙΑ/Μαρκετάκη/Φακ.2.3/[τεκμ.1]), ενώ είκοσι χρόνια πριν (1964) για την *Προδοσία* (σκην. Μανουσάκης), παραγωγής Κονιτσιώτη, το κόστος ηθοποιών ήταν 200χιλ.δρχ. το 1/8 του συνόλου (1,65 εκ.δρχ.) (Αρχείο Κονιτσιώτης/[τεκμ.1]).

Η περίοδος και η εξέλιξη της ελληνικής κινηματογραφίας τοποθετεί τον σκηνοθέτη-παραγωγό πλέον σε μία περίοδο παντοδυναμίας και αυτό συχνά φέρνει αντιδράσεις από τον κλάδο των ηθοποιών που ζητούν και καλύτερες εργασιακές συνθήκες και επαναπροσδιορισμό πνευματικών δικαιωμάτων<sup>326</sup> (Κολοβός Β., 1988, σ.264-5). Η ίδια αντίδραση στο θέμα των πνευματικών δικαιωμάτων παρατηρείται και από συναφείς δημιουργικούς τομείς τη δεκαετία του '80, όπως τους συγγραφείς (Πολίτης, 1987, σ.270-2), ενώ η διάκριση τεχνικών και δημιουργικών επαγγελματιών φέρνει πάντα τους τεχνικούς εκτός συζήτησης για πνευματικά δικαιώματα<sup>327</sup> (Γαζής, 1988, σ.268-9), ώστε οι προσπάθειες των συνδικαλιστών για συλλογικές συμβάσεις

<sup>325</sup> Ο Γιάννης Αποστολίδης (Φλωρινιώτης), για παράδειγμα, θα πληρωθεί με εφάπαξ αμοιβή 300χιλ.δρχ. συν 5% ποσοστό επί των ακαθαρίστων εσόδων των εισιτηρίων για την ταινία *Και ξανά προς τη δόξα τραβά* (1980, Σταμπουλόπουλος) (Αρχείο ΕΛΙΑ/Σταμπουλόπουλος/Φακ.1.5/[τεκμ.1]).

<sup>326</sup> Το θέμα των πνευματικών δικαιωμάτων λύνεται μετά το 1993 (βλ.σχετικά κεφ.4.2.3).

<sup>327</sup> Αυτή η έλλειψη πρόβλεψης πνευματικών δικαιωμάτων σε τεχνικά επαγγέλματα και γενικότερα έλλειψη πρόβλεψης πιθανής εκμετάλλευσης των ταινιών στο μέλλον θα οδηγήσει και παραγωγούς και διάφορους συντελεστές σε απρόβλεπτες εξελίξεις είτε αναπάντεχου πλουτισμού ή οικονομικής χασούρας. Για παράδειγμα, ο Καρατζόπουλος αφήνει το όνομά του εκτός τίτλων (π.χ. στο μοντάζ) και βάζει μόνο εκείνο του βοηθού του, χωρίς να μπορεί να προβλέψει πολλά χρόνια αργότερα σχετικά πνευματικά δικαιώματα και μεγάλο οικονομικό όφελος από εκείνες τις ταινίες μέσω τηλεόρασης. Αντίστοιχες συνέπειες είχε το ότι η Βουγιουκλάκη παραιτήθηκε από τα ποσοστά που κατείχε από τις ταινίες της με την Καραγιάννη-Καρατζόπουλος ζητώντας ένα μόνο επιπλέον εφάπαξ ποσό μετά την προβολή της εκάστοτε ταινίας που πρωταγωνιστούσε. Επίσης, όταν παλιοί παραγωγοί πουλούσαν ταινίες τους, για να επιβιώσουν τη δεκαετία του '80, ελάχιστοι ενδιαφέρθηκαν να τις αγοράσουν (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Αρχικά ενδιαφέρθηκε ο Τάσος Παπανδρέου, δικηγόρος του συνδέσμου παραγωγών και αργότερα η Καραγιάννη-Καρατζόπουλος (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018). Αυτή η έλλειψη διορατικότητας για το μέλλον των ταινιών τους οδηγεί και τις παραγωγές τους στην προχειρότητα: «δεν τα ξέραμε αυτά ότι θα συμβούν (...). Ούτε σκεφτήκαμε τί θα συμβεί...» (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018).

των τεχνικών επαγγελματιών, με υγειονομική κάλυψη και ασφάλιση γήρατος να είναι ένα αντίβαρο (Stahl, 2009, σ.58-9), κάτι που τη δεκαετία του '80 έγινε εφικτό (Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ/[τεκμ.11,13-7], αλλά με την παραγωγή πλέον σε κατακόρυφη πτώση (Κολοβός, 2002α, σ.159-60).

Οι σκηνοθέτες πληρώνονται με ποσοστά συνήθως από τα εισιτήρια που ενδεχομένως θα κόψουν οι ταινίες τους και την αμοιβή τους την κεφαλαιοποιούν στην παραγωγή (Συνέντευξη Βούλγαρης, Περράκης, 2018). Τα ποσά ενσωματώνονται στον προϋπολογισμό, αλλά δεν εισπράττονται απαραίτητα, αφού επενδύονται στην παραγωγή<sup>328</sup> (Συνέντευξη Βούλγαρης, Περράκης, 2018). Έτσι, π.χ. το ποσό που αντιστοιχεί για την αμοιβή του σκηνοθέτη στη *Λούφα και Παραλλαγή* (1984, Περράκης) ανέρχεται σε 900χιλ.δρχ. (Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Λούφα/Φακ.1/[τεκμ.2]) και στο *Βίο και Πολιτεία* (1984, Περράκης) (Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Βίος/Φακ.Αλληλογραφίας, Προϋπολογισμού/[τεκμ.1]). Για τους συγγραφείς τη δεκαετία του '80, σύμφωνα με την αρχειακή μας έρευνα, προκύπτουν εφάπαξ αμοιβές από 600χιλ. (*Λούφα και Παραλλαγή*, 1984, Περράκης) έως 800χιλ.δρχ. (*Bios + Πολιτεία*, 1987, Περράκης) (Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Λούφα/Φακ.1/[τεκμ.1-2]· Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Βίος/Φακ.Αλληλογραφίας, Προϋπολογισμού/[τεκμ.1]). Οι τεχνικοί πληρώνονται ανά ταινία, για παράδειγμα, είτε με ένα ποσό εφάπαξ για ένα συγκεκριμένο χρονικό διάστημα που είναι προϋπολογισμένο είτε ανά εβδομάδα. Μετά το πέρας αυτού του χρονικού διαστήματος, εάν υπάρξει συνέχεια, υπολογίζεται ανά εβδομάδα μία επιπλέον αμοιβή<sup>329</sup> (Συνέντευξη Καβουκίδης, 2018). Το συνεργείο, όμως, ασφαλίζεται στο ΙΚΑ για όσο διάστημα εργάζεται στην ταινία (Αρχείο ΕΛΙΑ/Μαρκετάκη/Φακ.2.3/[τεκμ.1]· Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Λούφα/Φακ.1/[τεκμ.2]) και πληρώνονται υπερωρίες, δώρα και επιδόματα (Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Λούφα/Φακ.1/[τεκμ.2]) σε μία περίοδο που και το νομοθετικό πλαίσιο έχει ισχυροποιηθεί για τους τεχνικούς στον κινηματογράφο (βλ. κεφ.4), αλλά και ο συνδικαλισμός είναι διεκδικητικός και ισχυρός (Συνέντευξη Βούλγαρης, Περράκης, Ευστρατιάδης, Ρεντζής, 2018). Οι αμοιβές αυτές είναι αρκετά υψηλές, επειδή

<sup>328</sup> Υπάρχουν και περιπτώσεις συνεργατικότητας τη δεκαετία του '80, όπως η τριάδα των Πανουσόπουλου, Περράκη, Τσεμπερόπουλου, που κεφαλαιοποιούν την αμοιβή τους με τη συμμετοχή στις ταινίες αναμεταξύ τους (Συνέντευξη Πανουσόπουλος, Περράκης, 2018) (βλ. υποσημείωση 258).

<sup>329</sup> Για παράδειγμα, οι πληρωμές των τεχνικών είτε είναι μία τιμή συγκεκριμένη, όπως ο διευθυντής φωτογραφίας στη *Λούφα και Παραλλαγή* (1984, Περράκης) (400χιλ.δρχ.) (Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Λούφα/Φακ.1/[τεκμ.2]) είτε υπολογίζεται ανά εβδομάδα, όπως στο *Βίο και Πολιτεία* (1987, Περράκης) (90χιλ. x 9 εβδομάδες) (Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Βίος/Φακ.Αλληλογραφίας, Προϋπολογισμού/[τεκμ.1]).



ακριβώς δεν είναι σταθερές, ειδικότερα τη δεκαετία του '80, που δεν υπάρχει το σύστημα παραγωγής των στούντιο με τη σταθερή απασχόληση και η εργασία είναι ευέλικτη<sup>330</sup> (Συνέντευξη Μ. Κονιτσιώτη, 2018).

Το κόστος του συνεργείου, έτσι, αποτελεί πλέον σημαντικό μέρος του κόστους σε αυτές τις παραγωγές του ΝΕΚ. Στην περίπτωση της *Τιμής της Αγάπης* (1983) της Μαρκετάκη, για παράδειγμα, όπως είδαμε, ενώ το κόστος των ηθοποιών αντιστοιχεί συνολικά στο 1/5 του συνολικού κόστους της ταινίας, το κόστος συνεργείου αντιστοιχεί σε 6,1εκ.δρχ., δηλαδή κάτι περισσότερο από το 1/4 του συνολικού κόστους (20εκ.) (Αρχείο ΕΛΙΑ/Μαρκετάκη/Φακ.2.3/[τεκμ.1]). Αργότερα (1987), στο *Bios + Πολιτεία* (σκην. Περράκης) το κόστος του συνεργείου (19,9εκ.) αγγίζει το 1/3 του συνόλου (48,5εκ.), ενώ των ηθοποιών (7,4εκ.δρχ.) το 1/7 περίπου (Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Βίος/Φακ.Αλληλογραφίας, Προϋπολογισμού/[τεκμ.1]).

Στον χώρο του εμπορικού κινηματογράφου στις εταιρείες που απέμειναν από την κρίση (Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, Σπέντζος Φιλμ), σε νέες (Greca Film-Lefakis, κ.ά.) αλλά και εταιρείες που τη δεκαετία του '70 συστηματικά στρέφονται στον ερωτικό κινηματογράφο (όπως η GD Films), οι συμφωνίες κλείνονται πλέον ανά ταινία και οι εργασιακές δομές τους περιλαμβάνουν ελεύθερες επαγγελματικές σχέσεις χωρίς μονιμότητα σε τεχνικούς ή δημιουργούς. Παρ' όλα αυτά, προτιμούν τις σταθερές συνεργασίες με τεχνικό προσωπικό και ο στόχος τους παραμένει οι σταρ ηθοποιοί και το μαζικό κοινό. Όταν ο Ευστρατιάδης θα συνεργαστεί τη δεκαετία του '80 με τη Σπέντζος Φιλμ και την Γ. Καραγιάννης & Σία, θα λειτουργήσει ως εκτελεστικός παραγωγός επιλέγοντας εκείνος συνεργάτες και τεχνικό προσωπικό και η πληρωμή του συχνά είναι η μετοχή του με ποσοστό ως συμπαραγωγός. Η πληρωμή του συνεργείου γίνεται ανά εβδομάδα, όσο διαρκεί το γύρισμα (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018).

Οι αμοιβές των σταρ ηθοποιών είναι πεσμένες στην αρχή της εμπορικής κρίσης. Η Φόνσου, η Ναθαναήλ, στις ερωτικές ταινίες των μέσων της δεκαετίας του '70, πληρώνονται με ποσά γύρω στις 100χιλ.δρχ. (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018). Όμως, οι σταρ ηθοποιοί, ακόμα και αρχές της δεκαετίας του '80, πετυχαίνουν υψηλές αμοιβές, όπως ο Κωνσταντάρας, που η αμοιβή του για τον τελευταίο του κινηματογραφικό πρωταγωνιστικό ρόλο, *Ο Λαμπρούκος Μπαλαντέρ* (1981,

<sup>330</sup> Για παράδειγμα, όπως είδαμε στο *Βίο και Πολιτεία* (1987, Περράκης), ο διευθυντής φωτογραφίας αμείβεται με 90χιλ.δρχ. την εβδομάδα (Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Βίος/Φακ.Αλληλογραφίας, Προϋπολογισμού/[τεκμ.1]), όταν την ίδια χρονιά ο μέσος μηνιαίος μισθός είναι 81.862,50 δρχ. (Στατιστική Επετηρίδα Ελλάδος, 1987, σ.96).

Καραγιάννης), παραγωγής Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, θα είναι 1εκ.δρχ. (Κωνσταντάρας, 1997, σ.199) και η Βλαχοπούλου για δύο ταινίες παραγωγής Καραγιάννης-Καρατζόπουλος το 1980 θα αμειφθεί συνολικά με 1,5εκ.δρχ. (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018).

Ήδη από τη δεκαετία του '70 και με τον εμπορικό κινηματογράφο σε βαθιά πτώση (Sifaki, 2003α, σ.6· Κολοβός, 2002α, σ.159-60), οι δημιουργοί, συντελεστές, ο εσωτερικός κύκλος (συγγραφείς, σκηνοθέτες, ηθοποιοί, τεχνικοί κ.ά.), που μέχρι πριν από λίγο δραστηριοποιούνταν στον κινηματογραφικό χώρο, θα βρουν στην κρατική τηλεόραση επαγγελματική διέξοδο. Οι τηλεοπτικές παραγωγές παίρνουν τα ηνία στην παραγωγή σε εσωτερικούς στουντιακούς χώρους, αναπαράγοντας, ωστόσο, παρόμοια με του ΠΕΚ προϊόντα (*Άγνωστος Πόλεμος* σε σενάριο του Φώσκολου, *Λούνα Παρκ* του Δαλιανίδη με πρωταγωνιστή τον Παπαγιαννόπουλο κ.ά.) (Κομνηνού, 2001, σ.139-40· Παπαδημητρίου, 2009, σ.42). Είναι πάρα πολλοί οι συντελεστές του κινηματογραφικού χώρου που πέρασαν επιτυχημένα στην τηλεόραση: Γεωργιάδης, Δαλιανίδης, Φώσκολος, Καρέζης, Καζάκος, Αντωνόπουλος, Κωνσταντίνου, Βουτσάς κ.ά. (Μπλάθρας, 2003, σ.78· Τριανταφυλλίδης, 2014α, σ.16-7· Βαλούκος, 1998· Δελαπόρτας, 2003, σ.116-7). Ωστόσο, οι ίδιοι οι παραγωγοί του ΠΕΚ δεν μπαίνουν στο νέο πεδίο. Οι τηλεοπτικές παραγωγές γίνονται από νεοεισερχόμενους στον χώρο τηλεοπτικούς παραγωγούς (π.χ. Σγουράκης κ.ά.) (Βαλούκος, 1998· Συνέντευξη Σγουράκης, 2017), κάποιιοι από τους οποίους διαθέτουν μόνιμο τεχνικό προσωπικό, που αντλούν συχνά από τον χώρο του κινηματογράφου, όπως π.χ. η εταιρεία του Σγουράκη τον Γιώργο Αρβανίτη (διευθυντή φωτογραφίας και μόνιμο συνεργάτη του Αγγελόπουλου) (Συνέντευξη Σγουράκης, 2017). Ενδεικτικά, το 1981 στο σύνολο των παραγωγών της ΕΡΤ απασχολούν περί το 48% τεχνικούς που προέρχονται από τον κινηματογραφικό χώρο (Νταϊφάς, 1981, σ.239).

Ένας ακόμα σημαντικός χώρος επαγγελματικού διεξόδου αλλά και πηγής χρηματοδότησης για τις παραγωγές των νέων κινηματογραφιστών της εποχής είναι η διαφήμιση. Οι περισσότεροι νέοι κινηματογραφιστές θα περάσουν από τον χώρο υψηλά αμειβόμενοι<sup>331</sup> (Συνέντευξη Ρεντζής, Καβουκίδης, Πανουσόπουλος, Βούλγαρης, 2018), ενώ θα αποτελέσει και χώρο μαθητείας με όλη τη νέα τεχνολογία που δοκιμάζεται και, πλέον, πρώτα αγοράζεται από τις διαφημιστικές (Συνέντευξη

<sup>331</sup> Σύμφωνα με τον Ρεντζή, μίας ημέρας γύρισμα ενός διαφημιστικού στα μέσα της δεκαετίας του '70 απέφερε μεροκάματο 50χιλ.δρχ., όταν ένας πολύ καλός μηνιαίος μισθός της εποχής ήταν 14χιλ.δρχ.. Αυτές οι υψηλές αμοιβές στον χώρο της διαφήμισης τους έδωσαν και την οικονομική ευχέρεια να αυτοχρηματοδοτούν τις ταινίες τους (Συνέντευξη Ρεντζής, Πανουσόπουλος, 2018).

Βούλγαρης, 2018). Οι τεχνικοί, εκτός από την σχέση τους με την ΕΡΤ, συχνά εργάζονται με ελεύθερη επαγγελματική σχέση σε όποιες ταινίες γυρίζονται ή σε ανεξάρτητα εργαστήρια επεξεργασίας (Στάμου και Cinemagic κ.ά.) ή ανοίγουν δικά τους εργαστήρια (Αρβανίτης) και εταιρείες ενοικίασης εξοπλισμού (Καβουκίδης, Κατσουρίδης) ή, ακόμα, εταιρείες παραγωγής διαφημιστικών ταινιών (Συνέντευξη, Καβουκίδης, Αρβανίτης, Πανουσόπουλος, 2018). Επίσης, ο χώρος του βίντεο από τα μέσα της δεκαετίας του '80 θα αποτελέσει μία σημαντική επαγγελματική διέξοδο, κυρίως, για τα δημιουργικά επαγγέλματα (σκηνοθέτες, ηθοποιοί κ.ά.) (και για τους παραγωγούς) και όχι τόσο τα τεχνικά, αφού το συνεργείο που απαιτείται σε μία βιντεοπαραγωγή είναι το ένα τρίτο σε μέγεθος του αντίστοιχου κινηματογραφικού (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018· Κασσαβέτη, 2014α).

Οι νέοι δημιουργοί στην πλειονότητά τους στο νέο αυτό κινηματογραφικό τοπίο που διαμορφώνεται αυτήν την περίοδο δεν έχουν πλέον αποκλειστικό εισόδημα και επαγγελματική διέξοδο τον κινηματογράφο. Δεν ζουν από αυτόν. Τα έσοδά τους προέρχονται από συναφείς δραστηριότητες (π.χ. διαφήμιση) (Συνέντευξη Βούλγαρης, Περράκης, Πανουσόπουλος, Καβουκίδης, Ρεντζής, 2018). Οι νέοι δημιουργοί-παραγωγοί του ΝΕΚ διατηρούν και προτιμούν και αυτοί τις σταθερές συνεργασίες, όταν εκτελούν τις παραγωγές τους: ο (μετέπειτα γνωστός σκηνοθέτης) Χούρσογλου ήταν 15 χρόνια (1975-1990) βοηθός του Βούλγαρη (Χούρσογλου, 2002, σ.116), ο Αγγελόπουλος, επίσης, χρησιμοποιεί συνεχώς το ίδιο σχεδόν τεχνικό συνεργείο (τον Γιώργο Αρβανίτη στη φωτογραφία, τον Θανάση Αρβανίτη στον ήχο) (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018), διεύθυνση παραγωγής τους Αιμίλιο Κονιτσιώτη, Στέφανο Βλάχο, τον Μικέ Καραπιπέρη στα σκηνικά κ.ά. (Συνέντευξη Μ. Κονιτσιώτη, 2018· Στάθη, 2000, σ.195· Αρχιμανδρίτης, 2013, σ.54-5), μία κλειστή ομάδα ανθρώπων που έχει μάθει τις νέες συμβάσεις, καινοτομίες που δουλεύουν οι νέοι κινηματογραφιστές, ένα νέο δίκτυο συνεργασίας με ξεχωριστό τρόπο έκφρασης (Becker, 2008, σ.300-10).

Τέτοιου τύπου σταθερές συνεργασίες μεταξύ δημιουργών και τεχνικών διακρίνουμε και στον εμπορικό κινηματογράφο (Συνέντευξη Βούλγαρη, Ευστρατιάδης, 2018· Κεχαγιάς, 1996, σ.7,10). Παρ' όλα αυτά, οι σταθερές συνεργασίες την περίοδο ΠΕΚ λειτουργούν σε ένα πλαίσιο σταθερής, πλήρους απασχόλησης σε μία εταιρεία, όπως π.χ. ο Τάσιος στη Φίνος Φιλμ (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018), ενώ στις σταθερές συνεργασίες την περίοδο ΝΕΚ κυριαρχούν οι ελεύθερες επαγγελματικές σχέσεις με συμφωνίες ανά ταινία (Συνέντευξη Βούλγαρης, Ευστρατιάδης, Καβουκίδης, Πανουσόπουλος, 2018). Όπως, όμως, και την περίοδο

ΠΕΚ (Λαζαρίδης, 2003, σ.119-24) και αυτήν την περίοδο, ο κινηματογραφικός χώρος παραμένει ένα κλειστό επαγγελματικό κύκλωμα (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018).

## 6.2. Η «κουλτούρα της παραγωγής»

### 6.2.1. Η μαζική παραγωγή του ΠΕΚ: 1942-1972.

Κάθε σύστημα κινηματογραφικής παραγωγής, κάθε κόσμος της τέχνης διακρίνεται όχι μόνο από οργανωσιακά, επαγγελματικά και οικονομικά χαρακτηριστικά, αλλά συγκροτεί, επίσης, και συγκεκριμένες κουλτούρες της παραγωγής, συγκεκριμένες αντιλήψεις και πρακτικές (Caldwell, 2006, σ.112-3· Caldwell, 2008, σ.1-2). Για παράδειγμα, ακόμα και σήμερα οι επαγγελματίες στην παραγωγή ακολουθούν μία τεύλορική λογική, της γραμμής παραγωγής, ώστε καθημερινά ο καθένας στην παραγωγή να κάνει μία πολύ συγκεκριμένη δουλειά (ρουτίνας) (Caldwell, 2008, σ.6-7). Κατά συνέπεια, εξετάζοντας την ιεραρχία της παραγωγής, μπορεί να γίνει κατανοητό και ξεκάθαρο πως οι άνθρωποι, κατά τη διαδικασία της παραγωγής, μοιράζονται συγκεκριμένες πρακτικές και κουλτούρες (Mayer, Banks & Caldwell, 2009, σ.2). Επιπλέον, η εξουσία που πηγάζει από την ιεραρχία της παραγωγής στην παραγωγική διαδικασία των ΜΜΕ αναπαράγει κοινωνικές ιεραρχίες και ανισότητες στο επίπεδο καθημερινών αλληλεπιδράσεων (Mayer, 2009, σ.15). Έτσι, για να κατανοηθεί καλύτερα η κουλτούρα που παράγεται από την κινηματογραφική παραγωγή, πρέπει να εξετάσουμε λεπτομερέστερα την κουλτούρα της ίδιας της κινηματογραφικής παραγωγής, ειδικότερα τις συνήθειες και τις συμβάσεις των επαγγελματιών της βιομηχανίας (Caldwell, 2008, σ.6-7).

Επιπλέον, οι περισσότερες από τις διαδικασίες σε μία συνεργατική μορφή τέχνης, όπως ο κινηματογράφος, απαιτούν κάποια εκπαίδευση (Becker, 2008, σ.4-5). Συνήθως, όμως, οι κινηματογραφιστές μαθαίνουν μία επαγγελματική κουλτούρα με τις επίσημες συμβάσεις της κατά τη διάρκεια της εκπαίδευσης και άλλη, καθώς συμμετέχουν στις καθημερινές δραστηριότητες της παραγωγής που εργάζονται<sup>332</sup>. Στην πραγματικότητα, μόνο οι άνθρωποι που συμμετέχουν τακτικά στις δραστηριότητες μιας τεχνικής, εξασκούν το επάγγελμά τους και γνωρίζουν και την κουλτούρα της παραγωγής. Οι άτυπες αλλά πραγματικές συμβάσεις που αναπτύσσονται στην καθημερινότητα είναι υπό μία συνεχή προσαρμογή στις εργασιακές συνθήκες και, καθώς οι συνθήκες αλλάζουν, οι συμβάσεις αυτές, που

<sup>332</sup> Όπως μαρτυρεί και ο Ευστρατιάδης: «αυτά που μου λέγανε [στη Σχολή Σταυράκου] δεν τα βρήκα έξω. Έξω βρήκα άλλα απ' αυτά που μου λέγανε» (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018).

συγκροτούν ουσιαστικά την επαγγελματική κουλτούρα, αλλάζουν με τη σειρά τους (ό.π., σ.59). Έτσι, την περίοδο ΠΕΚ ο φορντικός σχεδιασμός των στούντιο, η ιεραρχική οργάνωση και καταμερισμός της εργασίας και η τυποποίηση στην παραγωγή οδηγεί και την κουλτούρα παραγωγής σε πολύ τυποποιημένες λύσεις, η καινοτομία αποφεύγεται (Παπαγιαννίδης, 1970, σ.8-9). Γι' αυτό, για παράδειγμα, οι διευθυντές φωτογραφίας και οι σκηνοθέτες της εποχής ΠΕΚ αποφεύγουν συχνά την κινηματογράφηση σε βροχή είτε λόγω άγνοιας είτε λόγω ευκολίας. Ο Κατσουρίδης θα πείσει τον Βέγγο, που έχει αναλάβει τη σκηνοθεσία στο *ΘΒ Φαλακρός Πράκτωρ: Επιχείρηση Γης Μαδιάμ* (1969), να προβούν σε ένα τέτοιο εγχείρημα παρά τις αντιρρήσεις του (Κατσουρίδης, 2012, σ.161). Ο Κατσουρίδης, επίσης, στην ταινία *Η Θεία από το Σικάγο* (1957, Σακελλάριος) θα πείσει παραγωγό και σκηνοθέτη η ταινία να πέσει σε μήκος κάτω των 80 λεπτών (ένα συμβατικό χρονικό όριο προβολής στις αίθουσες της εποχής για μια ταινία μεγάλου μήκους) και, τελικά, να πετύχει εμπορικά (Κατσουρίδης, 2012, σ.73). Αντίστοιχα, όσον αφορά και το φωτογραφικό ύφος των ταινιών, η άποψη του Φίνου είναι πολύ συγκεκριμένη, ώστε να προκύπτουν αρκετές συγκρούσεις, κόντρες και έντονη δυσαρέσκεια, για να κάνει τις καινοτομίες που ήθελε ο Κατσουρίδης. Αυτός θα είναι ένας ακόμα λόγος (ο δεύτερος είναι οικονομικός) που αποφασίζει την αποχώρησή του από την εταιρεία (ό.π., σ.97-100). Ο Καβουκίδης, τη δεκαετία του '60, θα καταφέρει να πείσει τον Φίνο για καινοτόμους τρόπους φωτογράφισης, χρησιμοποιώντας, για παράδειγμα, για πρώτη φορά τη μέθοδο ανακλώμενου φωτός στην ταινία *Λόλα* (1964, Δημόπουλος). Παρ' όλα αυτά, οι τυποποιημένες αφηγήσεις που συνέχεια επιλέγονται για κινηματογράφηση, θα είναι και ο βασικός λόγος που θα αποχωρήσει από την εταιρεία (Συνέντευξη Καβουκίδης, 2018). Για παρόμοιο λόγο αποχωρεί και ο Καρύδης-Φουκς (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.107-9).

Οι επαγγελματικές σταδιοδρομίες, όπως είδαμε, αναπτύσσονται με τον τρόπο που ο φορντικός σχεδιασμός των στούντιο διαμορφώνει. Η μαθητεία, ως προοπτική ανέλιξης στο στούντιο, και η έλλειψη δομών επίσημων εκπαιδευτικών θεσμών (Μητροπούλου, 2006, σ.422-3) οδηγεί την πρώτη μεταπολεμική γενιά σκηνοθετών να είναι κυρίως αυτοδίδακτη (Γρηγορίου, Τζαβέλλας, Σακελλάριος, Δημόπουλος, Δαλιανίδης, Κακογιάννης, Κούνδουρος, Κατσουρίδης κ.ά.), συχνά θεατρικοί συγγραφείς που μεταπηδούν στη σκηνοθεσία και μαθαίνουν στις εταιρείες παραγωγής τη δουλειά (Τριανταφυλλίδης, 2000, σ.221· Γρηγορίου, 1988, σ.14· Κατσουρίδης, 2000, σ.13-4· Ρουβάς & Σταθακόπουλος, 2005· Μπλάθρας, 2003,

σ.102). Οι σκηνοθέτες στα πρώτα βήματα του ΠΕΚ είχαν πλήρη άγνοια και δεν ήξεραν ούτε την ορολογία, όπως π.χ. για το γκρο πλάνο (κοντινό πλάνο) έλεγαν στον οπερατέρ Χεπ: «Ζοζέφ, τη Σμαρούλα μόνο κεφάλι...». Ή για το πλάνο *Αμερικέν* έλεγαν στον Μεραβίδη: «*Πρόδρομε, τον Κατράκη με τον Διαμαντόπουλο, μέχρι τον αφαλό...*» (Λαζαρίδης, 2003, σ.32). Στην ίδια λογική, όπως είδαμε, και τα τεχνικά επαγγέλματα, που περνούν περίοδο μαθητείας στις εταιρείες παραγωγής (Καβουκίδης, Πανουσόπουλος, Αρβανίτης Θανάσης, Αρβανίτης Γιώργος, Ευστρατιάδης κ.ά.) (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, Πανουσόπουλος, Καβουκίδης, Αρβανίτης, Πανουσόπουλος 2018).

Αυτή η διάκριση τεχνικών και δημιουργικών επαγγελμάτων εκτός από το θέμα των πνευματικών δικαιωμάτων που εγείρει (Γαζής, 1988, σ.268-9) ή τον τρόπο ανόδου ενός μαθητευόμενου στο πλαίσιο της βιομηχανικής φορντικής λειτουργίας (Storper, 1994, σ.203) της περιόδου ΠΕΚ (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018), στην ουσία διατηρεί έναν αυστηρό καταμερισμό εργασίας και διατηρεί μία ιεραρχία στην κουλτούρα της παραγωγής, των «πάνω από τη γραμμή» και των «κάτω από τη γραμμή» (Stahl, 2009, σ.54-5). Παράλληλα, εκφράζει μία αναπαραγωγή κοινωνικής ιεραρχίας και ανισότητες στο επίπεδο καθημερινών αλληλεπιδράσεων (Mayer, 2009, σ.15). Οι ηθοποιοί και δημιουργοί, για παράδειγμα, δεν τρώνε συχνά μαζί με το συνεργείο (Κατσουρίδης, 2012, σ.77-8), κι όταν κάποιος ηθοποιός ή δημιουργός το κάνει αυτό, θεωρείται προτέρημα (Τριανταφυλλίδης, 2014α, σ.56), ενώ και οι διευθυντές φωτογραφίας στον Φίνο μπορούν να έχουν ιδιαίτερη μεταχείριση την ώρα του φαγητού<sup>333</sup> (Κατσουρίδης, 2012, σ.71-2). Ακόμα και σε θέματα συμπεριφοράς υπήρχε αυτός ο διαχωρισμός, και το συνεργείο, για παράδειγμα, σύμφωνα με τον Τάσιο, πρόσεχε πως θα μιλήσει ή θα απευθυνθεί σε σταρ, όπως τη Βουγιουκλάκη (Τριανταφυλλίδης, 2000, σ.251-2). Αυτός ο διαχωρισμός δημιουργικών και τεχνικών επαγγελμάτων αποτυπώνεται ιεραρχικά, όταν κάποιος μεταπηδά από το ένα στο άλλο, κι όταν ο Τσιώλης γράφει το πρώτο σενάριο και υπογράφει την πρώτη του σκηνοθεσία (*Μικρός Δραπέτης*, 1969), θα φύγει από το κύκλωμα του συνεργείου, δεν θα ξαναεργαστεί ως βοηθός σκηνοθέτη στη Φίνος Φιλμ παρά μόνο ως σκηνοθέτης (Κανέλλης, 2006, σ.52). Στα γυρίσματα, ενίοτε, υπάρχουν έντονες συγκρούσεις, όταν

<sup>333</sup> Το φαγητό για το συνεργείο στις μικρές εταιρείες παραγωγής ήταν ένα σημαντικό έξοδο στα γυρίσματα, που ο παραγωγός προσπαθεί να μειώσει, ειδικά στις περιπτώσεις που γίνεται σε ταβέρνες. Με τον τρόπο του ο παραγωγός επηρεάζει το συνεργείο να επιλέγει τα φθηνά λαδερά φαγητά και όχι κάτι ακριβότερο (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018).

σκηνοθέτες προσπαθούν να επιβληθούν σε τεχνικούς και αγνοούν τις παρατηρήσεις τους<sup>334</sup> (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018).

Επιπλέον, αυτή την περίοδο το επάγγελμα του ενδυματολόγου δεν έχει αναπτυχθεί (Συνέντευξη Καβουκίδης, 2018). Γι' αυτό και στα σχετικά συμβόλαια των ηθοποιών υπάρχει η πρόβλεψη δέσμευσής τους για το ντύσιμό τους (Λιάσκου, 1962, Ναθαναήλ, 1963) (Ξένος, 2015, τεκμήρια 1,3, σ.100-16). Αυτό θα εγείρει και πολλές συγκρούσεις, όταν, για παράδειγμα, η Βουγιουκλάκη θα επιμείνει να φορά ένα προκλητικό καπέλο στο *Δόλωμα* (1964, Σακελλάριος) παρά τις αντιρρήσεις του παραγωγού (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.156) ή, όταν επιμένει να φορά κόκκινο μπλουζάκι με ανοιχτό ντεκολτέ και να είναι άγνογα μακιγιαρισμένη σε σκηνές της *Υπολογαγός Νατάσσα* (1970, Φώσκολος), που διαδραματίζεται στη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, παρά τις αντιρρήσεις του σκηνοθέτη ή του διευθυντή φωτογραφίας (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018). Οι πιο προβεβλημένοι σταρ, γενικότερα την περίοδο της ακμής των στούντιο, εγείρουν ζητήματα και αποκτούν μία εξουσία στις παραγωγές που μετέχουν. Όσο πιο «ψηλά» ο σταρ τόσο πιο αυστηροί οι όροι (Καρτάλου, 2008, σ.256-7,265). Η Βουγιουκλάκη επιβάλλει, για παράδειγμα, συνεργάτες, απαιτεί και επιβάλλει γκρο πλάνα στους σκηνοθέτες με συχνές εντάσεις στη διάρκεια των γυρισμάτων (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.148-9· Κατσουρίδης, 2012, σ.113-4), καταφέρνει και επιβάλλει απολύσεις συνεργατών, όπως φωτογράφων πλατό στη Φίνος Φιλμ (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018), σταματάει το γύρισμα, όταν θέλει να επιβάλλει τους όρους της (Κατσουρίδης, 2012, σ.110-15), ενώ καταδικάστηκε για το σβήσιμο ενός τσιγάρου σε φροντιστή της εταιρείας (Παλιεράκη) (Σολδάτος, 2002, σ.49· Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018). Ο Κούρκουλος αλλάζει τη συμπεριφορά του απέναντι στους σκηνοθέτες, όπως λέει ο Γεωργιάδης: «όταν είχε θρονιαστεί στη Φίνος ως ο μεγάλος εστεμμένος» (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.203) και απαιτεί άλλη συμπεριφορά (ό.π., σ.203), ενώ συγκρούεται με συμπρωταγωνιστές, όπως με τη Λάσκαρη, η οποία αφήνει το συμπρωταγωνιστικό της ρόλο στην ταινία *Κατάχρησις Εξουσίας* (1971, Τσιώλης). Αυτό τον ρόλο θα τον πάρει εν τέλει η Μπέτυ Λιβανού και θα αναδειχθεί σε μία νέα ενζενί της Φίνος Φιλμ (Κουσουμίδης, 1982, σ.37,57). Η Καρέζη, επίσης, θα επιβάλλει τον Καβουκίδη να την φωτογραφίσει στην ταινία *Κονσέρτο για πολυβόλα* (1967, Φώσκολος), παρόλο που εκείνος έχει ήδη

<sup>334</sup> Σε ένα τέτοιου είδους περιστατικό ο ηχολήπτης Αρβανίτης θα συγκρουστεί έντονα με τον Φώσκολο, όταν ο τελευταίος αγνόησε πλήρως τις οδηγίες περί της φωνοληψίας την ώρα του γυρίσματος. Αναγκάστηκε να επέμβει ο Φίνος και να υπενθυμίσει στον σκηνοθέτη ότι η εξειδίκευση του καθενός πρέπει να γίνεται σεβαστή (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018).

εγκαταλείπει την εταιρεία για καλλιτεχνικούς λόγους. Με απαίτηση της σταρ ο Καβουκίδης επιστρέφει για μία μόνο ταινία, απαιτώντας κι αυτός με τη σειρά του υψηλή αμοιβή ως μία μορφή αντιποίνων στην κόντρα του με τον μόνιμο διευθυντή παραγωγών της Φίνος Φιλμ, Μάρκο Ζέρβα (Συνέντευξη Καβουκίδης, 2018).

Το περιβάλλον στη Φίνος Φιλμ είναι ιδιαίτερα ανταγωνιστικό. Οι σταρ ηθοποιοί, συχνότερα οι γυναίκες, σύμφωνα με τον Φώσκολο, διαμαρτύρονται κατ' ιδίαν στον παραγωγό Φίνο για το που μπαίνει το όνομά τους, τι ρόλους παίζουν και συχνά του δημιουργούν προβλήματα. Υπάρχει ένας ανταγωνισμός μεταξύ τους (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.317,165), ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '50 (Κατσουρίδης, 2012, σ.110). Άλλωστε, στη Φίνος Φιλμ επικρατεί μία «αυλή» και ο Φίνος επηρεάζεται από το κλίμα που επικρατεί μεταξύ των υπαλλήλων του (Συνέντευξη Καβουκίδης, 2018· Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.151). Σύμφωνα με τη Βουγιουκλάκη, η «αυλή» του Φίνου, άνθρωποι συχνά του συνεργείου, τον επηρεάζουν και για τους σταρ-ηθοποιούς του. Αυτό το περιβάλλον είναι υπεύθυνο για την απομάκρυνση του Αμερικανού σκηνοθέτη που ο Φίνος είχε προσλάβει για τη σκηνοθεσία στη *Μαρία της Σιωπής* (1972) που, τελικά, ολοκλήρωσε ο Δαλιανίδης (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.151,164). Το κλίμα είναι ιδιαίτερα υποστηρικτικό για το σταρ σύστημα, το οποίο και προωθεί η εταιρεία, αλλά μέσα από την καλλιέργεια ανταγωνισμών, όπως είδαμε, και με μία πατερναλιστική σχέση του Φίνου με τους σταρ ηθοποιούς του, σύμπτωσης ή αντιπαλότητας (Καρτάλου, 2008, σ.262). Στην ανταγωνιστική εταιρεία της Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, ο σταρ δεν έχει την ίδια αντιμετώπιση και οι συνθήκες γυρισμάτων και προδιαγραφών είναι πρόχειρες (Βουτσάς): «Στον Καραγιάννη επικρατούσε κάποια προχειρότητα. Όταν πρωτοπήγα απογοητεύτηκα. Ήταν τεράστια η διαφορά στον τρόπο γυρίσματος των ταινιών» (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.283).

Γενικότερα, η περίοδος της μαζικής φορντικής παραγωγής έχει έντονους ρυθμούς παραγωγής, φόρτο εργασίας (Κανέλλης, 2006, σ.44). Ειδικότερα, στην Καραγιάννης-Καρατζόπουλος αυτοί οι ρυθμοί φέρνουν και προχειρότητα. Συχνά αδιαφορούν για τις λεπτομέρειες των ντεκόρ, της εικονογραφίας μιας σκηνής, με τη λογική ότι ο θεατής προσέχει μόνο τα πρόσωπα που μιλούν και αφήνουν σκηνές στα πλατό με παράθυρα που δε φαίνεται ο ουρανός, παρά ένα χαρτί που υπάρχει πρόχειρα, για να καλύπτει τη σκαλωσιά πίσω του. Ο Καραγιάννης, που συχνά σκηνοθετεί, δεν ενδιαφέρεται για τις λεπτομέρειες και όταν λείπουν πλάνα, στέλνει τον Καρατζόπουλο να τα γυρίσει (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Για τους



ηθοποιούς η περίοδος είναι ιδιαίτερα απαιτητική εργασιακά στους χρόνους, προσπαθώντας να συνδυάσουν τις συμμετοχές τους στις ταινίες με το θέατρο και με ελάχιστες ώρες ύπνου (Τζαννετάτος, 2002, σ.114). Συχνά μετά το θέατρο υπήρχε νυχτερινό γύρισμα (Καρέζη): «(...) *τρέχουμε από το πλατό στη σκηνή, από τη σκηνή στις ράφτρες, από τις ράφτρες σε κάποιο εξωτερικό γύρισμα, σε κάποια φωτογράφιση και ξανά πίσω στο θέατρο. Κι αυτό κράτησε χρόνια. Πώς αντέξαμε; Αναρωτιέμαι*» (Καρέζη, 1993, σ.80-1).

Γενικότερα, η επαγγελματική κουλτούρα των ηθοποιών είναι στραμμένη στο θέατρο. Ο κλάδος των ηθοποιών ακόμα και συνδικαλιστικά (το ΣΕΗ εν προκειμένω) δείχνει πρωτίστως ενδιαφέρον για το θεατρικό γίνεσθαι του τόπου και όλα τα αιτήματά του στρέφονται στο θεατρικό χώρο (ίδρυση Ανώτατης Θεατρικής Ακαδημίας, μείωση φορολογίας θεάτρου, προστασία εργαζομένων στις κρατικές θεατρικές σκηνές, ενίσχυση του ελληνικού θεατρικού έργου, ίδρυση σχολής τεχνικών θεάτρου, ίδρυση κρατικού παιδικού θεάτρου κ.ά.) (Ρόμπου, 1999, σ.144-5). Αλλά και στη μεταπολίτευση οι συνδικαλιστικοί στόχοι του κλάδου κινούνται και πάλι προς το θέατρο, με απόντα τον κινηματογράφο (ανάδειξη εταιρικών θιάσων, η θεατρική αποκέντρωση, η προστασία και βελτίωση των όρων ασφάλισης, περίθαλψης και συνταξιοδότησης στο θέατρο), ενώ σταδιακά η επαγγελματική τους στροφή στον τηλεοπτικό χώρο και με την ταυτόχρονη πτώση της κινηματογραφικής παραγωγής, θα τους στρέψει στη δυναμική διεκδίκηση (απεργώντας) συλλογικής σύμβασης εργασίας με τα δύο κρατικά τηλεοπτικά κανάλια της εποχής ΕΡΤ και ΥΕΝΕΔ (Μπενάκη, 1999β, σ.170-2).

Από την εντελεχτή μας έρευνα στα αρχεία του ΣΕΗ διαπιστώσαμε ότι πρωτίστως το ενδιαφέρον του κλάδου εστιάζει στη θεατρική του πορεία. Οι αναφορές στον κινηματογράφο σε σχέση με τον όγκο του αρχείου, ήταν ελάχιστες. Αυτή η ανισότητα διαπιστώνεται και σε αρκετές αυτοβιογραφίες προβεβλημένων σταρ του κινηματογράφου της εποχής ΠΕΚ. Για παράδειγμα, η αυτοβιογραφία του Ντίνου Ηλιόπουλου (1999) (*Ένας Ηλιόπουλος ονόματι Ντίνος: Αυτοβιογραφία*. Αθήνα: Άγκυρα), απλώνεται σε έναν όγκο 272 σελίδων. Κι ενώ η καριέρα του δημοφιλούς ηθοποιού περιλαμβάνει 88 πρωταγωνιστικές κινηματογραφικές εμφανίσεις (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005α, σ.115) (και η δημοφιλία του οφείλεται, εν πολλοίς, στον λαϊκό κινηματογράφο της εποχής ΠΕΚ), αφιερώνει για τις εμπειρίες του στις ταινίες μόλις δέκα σελίδες (Ηλιόπουλος, 1999, σ.117-27). Συχνά συναντά κανείς δημοφιλείς ηθοποιούς να απαρνιούνται, τρόπον τινά, την κινηματογραφική τους παρουσία

(Χορν, Λαμπέτη), ώστε να φαίνεται ως πάρεργο, κυρίως για οικονομικούς λόγους, με βασική επαγγελματική διέξοδο το θέατρο (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.79,84), το οποίο συχνά χρηματοδοτούν από τις κινηματογραφικές τους εμπορικές επιτυχίες (Νικολιζάς, 2003, σ.140,147). (Αλεξανδράκης): «*Κάθε φορά έλεγα: 'Θεέ μου, ας είναι η τελευταία ταινία'*» (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.97-8). Σύμφωνα με τον Γρηγορίου, οι περισσότεροι δεν πίστεψαν στον κινηματογράφο, αλλά τον χρησιμοποίησαν για λόγους προσωπικής προβολής και οικονομικού οφέλους (Γρηγορίου, 1996, σ.87), όπως μαρτυρεί και ο Χορν για τη συμμετοχή του (μαζί με τους Λαμπέτη και Γιώργο Παππά) στο *Κυριακάτικο Ξύπνημα* (1954) του Κακογιάννη: «*Είπαμε, λοιπόν, να παίξουμε και σε μια ταινία, περισσότερο για τα χρήματα και για διαφημιστικούς λόγους*» (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.84). Ακόμα και η Βουγιουκλάκη τονίζει πως αρχικά ενεπλάκη για οικονομικούς λόγους με τον κινηματογράφο, ενώ οι δάσκαλοί της στο θέατρο αντέδρασαν σ' αυτήν την προοπτική της (ό.π., σ.139-42). Κυρίως η θεατρική παιδεία των περισσότερων έφερνε αυτό το αποτέλεσμα (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005). Επίσης, από μία άλλη οπτική, της επιλογής και της ερμηνείας των ρόλων, ο Μπάρκουλης συνομολογεί: «*Στον κινηματογράφο, έκανα κι εγώ ίσως το λάθος, πρέπει να το παραδεχτώ, ταύτιζα το θέατρο με τις ταινίες*» και η τυποποίηση των κινηματογραφικών του ρόλων θεώρησε ότι ήταν εμπόδιο στη θεατρική του πορεία. Γι' αυτό, αποφάσισε για κάποιο διάστημα, στα μέσα της δεκαετίας του '60, να αφήσει κινηματογραφικούς ρόλους που τον καθιέρωσαν (Κακίσης, 1992, σ.115). Σε διεθνές επίπεδο υπάρχει παρόμοια προβληματική προσέγγιση των ηθοποιών στο δίπολο θέατρο-κινηματογράφος, όπου συχνά ο κινηματογράφος παρουσιάζεται ως δεύτερης ποιότητας υποκριτικών απαιτήσεων (Hollinger, 2006, σ.5-6). Υπάρχουν ελάχιστες περιπτώσεις ηθοποιών που αφιερώθηκαν αποκλειστικά στον κινηματογράφο, όπως ο Φούντας την περίοδο ΠΕΚ (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005α, σ.96) και ο Βαγγέλης Καζάν που περνά επιτυχημένα από τη μαζική παραγωγή του ΠΕΚ σε πρώτους ρόλους εκφραστών του ΝΕΚ, όπου και βραβεύεται (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005β, σ.174). Παρ' όλα αυτά, στο σύνολό τους οι ηθοποιοί ήταν συνεπείς επαγγελματίες, που διεκπεραίωναν με συνέπεια και τους ρόλους τους (Νικολιζάς, 2003, σ.180· Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.179-80· Συνέντευξη Σγουράκης 2017, Βούλαρης, 2018).

Το γενικότερο κλίμα στις εταιρείες παραγωγής της περιόδου ΠΕΚ είναι αρκετά ανταγωνιστικό, τουλάχιστον όσον αφορά τους παραγωγούς και διανομείς (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018, Γ. Σπέντζος, 2017). Οι εταιρείες, τηρώντας μία

ιεραρχία μαθητείας και ανέλιξης, αναπαράγουν και σχετικές συμπεριφορές, ενίοτε συγκρούσεων (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018). Το μισθολογικό στη Φίνος Φιλμ συχνά τηρεί αυτήν την ιεραρχία πληρωμών στα τεχνικά επαγγέλματα. Όταν ο Κατσουρίδης ζητήσει κάτι παραπάνω, ο Φίνος αρνείται με τη δικαιολογία ότι πρέπει και στους άλλους δύο ισάξιους (Ζέρβας και Γιαννικαπάνης) να δώσει επίσης αύξηση. Αυτή η σύγκρουση εν τέλει θα αποτελέσει μία βασική αιτία αποχώρησής του από την εταιρεία (Κατσουρίδης, 2012, σ.116-8).

Η ιεραρχία προκύπτει από τον αρχικό σχεδιασμό των ταινιών και των αποφάσεων. Στις αρχικές συναντήσεις σχεδιασμού στη Φίνος Φιλμ, για παράδειγμα, παρόντες είναι συγκεκριμένοι συντελεστές της παραγωγής: ο σκηνοθέτης, ο σεναριογράφος (που συχνά είναι το ίδιο πρόσωπο), ο διευθυντής φωτογραφίας, ο διευθυντής παραγωγής και σκηνογράφος (που συνήθως ήταν ο Ζέρβας), οι πρωταγωνιστές (που συχνά οι ρόλοι έχουν γραφτεί με γνώμονα τη δική τους συμμετοχή) και φυσικά ο παραγωγός. Επίσης, ο Φίνος ήλεγχε κάθε μέρα το υλικό που γυριζόταν και μετά συζητούσε με τον σκηνοθέτη για το αποτέλεσμα ή για την πορεία της ταινίας. Ο βοηθός σκηνοθέτη δεν μετέχει σε αυτές τις συζητήσεις και ο σκηνοθέτης είχε κάποια σχετική δύναμη επιβολής απόψεων (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018), αλλά «έλεγε την (...) τελική λέξη ο Φίνος» (Συνέντευξη Καβουκίδης, 2018). Αυτή η λογική ελέγχου που αναπαράγει το φορντικό σύστημα παραγωγής, μέσω της πυραμιδικής ιεραρχικής δομής της εξουσίας, που ελέγχονται οι εργασίες (U-Form structure) και κατά μία έννοια η δύναμη που λειτουργεί στα τμήματα εντός της εταιρείας, φέρει στοιχεία εξαναγκασμού (Wayne, 2003, σ.98) που, εν προκειμένω, προβάλλει ο παραγωγός Φίνος. Συχνά, για παράδειγμα, εξαναγκάζει τον σκηνοθέτη να ξαναγυριστούν σκηνές από την αρχή, όταν κάτι δεν του άρεσε (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, Αρβανίτης, 2018· Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.257). Ο παραγωγός, γενικότερα την περίοδο ΠΕΚ, έχει τον απόλυτο έλεγχο και το βέτο από την αρχή έως το τέλος μιας ταινίας (Παπαγιαννίδης, 1970, σ.7).

Ειδικότερα, τη δεκαετία του '50 στη Φίνος Φιλμ ο σκηνοθέτης δεν συμμετέχει στο μοντάζ, εκτός του Τζαβέλλα, και είναι ο παραγωγός που καθοδηγεί το μοντέρ με σχετικές παρατηρήσεις και σημειώματα για αλλαγές<sup>335</sup> (Κατσουρίδης, 2012, σ.71-

<sup>335</sup> Η σημασία που δινόταν στο μοντάζ διακρίνεται και από το γεγονός ότι συχνά στις εταιρείες το αναλαμβάνουν οι ίδιοι οι παραγωγοί, όπως ο Σπέντζος στη Σπέντζος Φιλμ (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017) ή ο Καρατζόπουλος στην Ι. Καρατζόπουλος και Σία και αργότερα στην Καραγιάννης-Καρατζόπουλος (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Οι παραγωγοί για να μη χάσουν τα χρήματα που έχουν επενδύσει με αυτό τον τρόπο θεωρούν ότι ελέγχουν το προϊόν που παράγουν (Συνέντευξη Γ.

3,78-9). Αυτή η ιεραρχία υπήρχε και στα δημιουργικά επαγγέλματα, όπως για παράδειγμα στους ηθοποιούς (Καραγιάννη): «Υπήρχε μία ιεραρχία (...) μπορεί μεν να έκλεβες την παράσταση, δεν μπορούσες, όμως, να υποσκελίσεις τον άλλον» (Καραγιάννη, 2000, σ.142), αλλά και στους σκηνοθέτες υπήρχε αντίστοιχη ιεραρχία. Όταν ένας σκηνοθέτης έφτανε να σκηνοθετεί τους μεγαλύτερους σταρ της εταιρείας, περνούσε στην πρώτη κατηγορία, όπως ο Τσιώλης, που θα σκηνοθετήσει τον πρώτο σταρ της Φίνος Φιλμ, στους άντρες, Νίκο Κούρκουλο, στην ταινία *Κατάχρησις Εξουσίας* (1971) (Κανέλλης, 2006, σ.52-3). Αυτή η ιεραρχία αποτυπώνεται και στις μεταξύ τους σχέσεις. Για παράδειγμα, όταν υπήρχε κάποιος παλαιότερος ηθοποιός εγνωσμένης αξίας, οι νεότεροι σηκώνονταν όρθιοι, αν περνούσε ή έμπαινε στον χώρο τους, από σεβασμό (Γεωργιόπουλος, 1991, σ.148-50). Αυτό το δέος περιγράφει και ο Βούλγαρης να νιώθουν οι νεότεροι απέναντι σε κινηματογραφιστές με φήμη, όπως τον Κατσουρίδη (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018)

Η κουλτούρα της παραγωγής στις εταιρείες, όμως, συνδέεται και με το πως επιλέγεται τι θα γυριστεί ή ποιος επιλέγει. Οι άνθρωποι που επιλέγουν τι θα προβληθεί σε μία αίθουσα ή τι θα γυριστεί σε μία εταιρεία αποτελούν κι αυτοί ένα σημαντικό είδος πυλωρών στην πολιτισμική παραγωγή (Becker, 2008, σ.123· Hirsch, 1972, σ.650-1· Smith, 2006, σ.272-3) και οι αποφάσεις τους συχνά είναι αβέβαιες αποδίδοντας στο κοινό χαρακτηριστικά που συχνά βρίσκονται στη φαντασία των παραγωγών παρά στην πραγματικότητα (Zafirau, 2009, σ.190). Όσον αφορά τις επιλογές αυτές, τι θα γυριστεί σε μια εταιρεία ή τι θα παιχτεί σε μία αίθουσα, την περίοδο ΠΕΚ, αναπτύσσεται μία αυταρχική κουλτούρα, όπως και στο Χόλιγουντ. Ο παραγωγός και ο διανομέας (συχνά το ίδιο πρόσωπο) έχουν τον πρώτο λόγο, είναι οι *πυλωροί* που αποφασίζουν (Συνέντευξη Καβουκίδης, Ευστρατιάδης, 2018· Γρηγορίου, 1988, σ.28), ενώ η λογοκρισία της εποχής, μέχρι τη μεταπολίτευση, λειτουργεί επίσης ως ο έμμεσος ή άμεσος κριτικός λόγος που ανοίγει ή κλείνει τον δρόμο σε μία παραγωγή, αλλά ταυτόχρονα εμποδίζει και τον παραγωγό να εγκρίνει σενάρια (Δημόπουλος, 1998, σ.153-5· Ζέρβας, 2003, σ.225· Τριανταφυλλίδης, 2000, σ.31) ή τον οδηγεί σε τυποποιημένες επιλογές αφηγήσεων (Stassinopoulou, 2012, σ.138).

Συχνά γίνονται σεναριακές προτάσεις από δημιουργούς σε εταιρείες παραγωγής, της περιόδου ΠΕΚ, χωρίς όμως να είναι εύκολη η έγκρισή τους. Δεν

---

Σπέντζος, 2017). Στη Φίνος Φιλμ ο Κατσουρίδης θα καταφέρει μετά το 1953 να αναλαμβάνει μόνος του το μοντάζ αγνοώντας τον έως τότε έλεγχο του Φίνου (Κατσουρίδης, 2012, σ.71-3).

είναι εύκολο να τον διαπεράσει κανείς τον εσωτερικό κύκλο του χώρου, είναι ένα κλειστό κύκλωμα, που οι νέες ιδέες και προτάσεις δεν είναι εύκολο να ξεχωρίσουν και να επιλεγούν. Οι περισσότεροι παραγωγοί, ειδικότερα οι μικρομεσαίοι, αρκούνται στους ήδη γνωστούς, σε ένα είδος πεπατημένης, «φοβόντουσαν το καινούργιο» (Γρηγορίου, 1988, σ.38-9). Αρκετοί βολεύτηκαν στο εύκολο κέρδος, ανειδίκευτοι, εμπειρικοί, χωρίς να γνωρίζουν ουσιαστικά σινεμά, αρκούνται σε εκφράσεις, όπως «αυτά θέλει ο κόσμος» και στο δόγμα «όσο φτηνότερα, τόσο καλύτερα» (ό.π., σ.31). Ο Φίνος είναι η εξαίρεση, όσον αφορά τη γνώση του γύρω από το σινεμά, αλλά και πάλι επενδύει στην τυποποίηση (Συνέντευξη Καβουκίδης, 2018). Οι σεναριογράφοι, επιπλέον, γνωρίζοντας και την οικονομική ανέχεια των μικρών παραγωγών φροντίζουν τα σενάρια τους να μην έχουν υπερβολές ή ακριβές αποτυπώσεις σε ντεκόρ (Παπαγιαννίδης, 1970, σ.11).

### 6.2.2. Η περίοδος NEK: 1972-1990.

Αυτό που ακολουθεί τη μαζική παραγωγή της περιόδου ΠΕΚ με τις οργανωμένες εταιρείες είναι μία νέα γενιά κινηματογραφιστών που, παράλληλα με την αισθητική, αλλάζουν και την κουλτούρα παραγωγής, με ελάχιστα μέσα παραγωγής, εθελοντισμό και συνεργατικότητα ως κύρια χαρακτηριστικά τους (Βαλούκος, 2011). Η καινοτομία που προσπαθεί να εφαρμόσει ο NEK και οι αντιδράσεις που προκαλεί, μοιάζουν φυσιολογικές σε ένα αναπτυσσόμενο ευρύτερο δίκτυο, υποστηρικτικό αυτής της τέχνης, με υποομάδες (κριτικών, σκηνοθετών, χορηγών, τεχνικών) που υποστηρίζουν αυτήν τη νέα γλώσσα, τις νέες συμβάσεις λειτουργικότητας μεταξύ των συνεργατικών ομάδων, τις νέες επαφές και γνωριμίες, για να μπορέσει να λειτουργήσει. Για παράδειγμα, στα ζητήματα ερμηνείας, που επιτρέπουν και διαφορετικούς τρόπους απόδοσης, οι ηθοποιοί και οι σκηνοθέτες χρησιμοποιούν μια συμβατική γλώσσα, σε μεγάλο βαθμό μεθοδολογική, που δείχνει και τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να μετακινούνται οι ηθοποιοί, πόσο χρόνο θα πρέπει να καθυστερούν, πριν προχωρήσουν στην επόμενη ομιλία ή δράση, πού πρέπει να κοιτάξουν την ώρα που οι άλλοι μιλούν ή κινούνται και ούτω καθεξής (Becker, 2008, σ.61). Όλα αυτά πρέπει να συζητηθούν και οι νέοι κινηματογραφιστές αναπτύσσουν μία νέα μέθοδο συνεργατικής προσέγγισης, όπως, για παράδειγμα ο Αγγελόπουλος, ο Βούλαρης ή ο Πανουσόπουλος, όπου οι ρόλοι και ερμηνείες συχνά μοιάζουν καινοτόμες (Συνέντευξη Πανουσόπουλος, Βούλαρης, 2018), εκτός των καινοτόμων σεναριακών δομών που προσφέρουν, έξω από την κλασική αφήγηση, τις νέες

θεματικές προτιμήσεις πολιτικού ή πειραματικού σινεμά (Κολοβός, 2002α, Βαλούκος, 2011· Συνέντευξη Ρεντζής, 2018), καθώς και τα πιο σύνθετα πλάνα «*πιο μονοκόμματα (...), 360 μοίρες, σε φυσικούς χώρους*» (Συνέντευξη Καβουκίδης, 2018), (π.χ. στον Αγγελόπουλο) (Kosmidou, 2017, σ.528· Bordwell, 1997).

Ο κόσμος του κινηματογράφου κατά τη δεκαετία του '70 και μετά την εμπορική κρίση στο ελληνικό box office, διασπάται και μετατρέπεται σε σχετικά αυτόνομες υποομάδες (εμπορικός κινηματογράφος-καλλιτεχνικός κινηματογράφος) (Σολδάτος, 2010β, σ.32-3). Όταν συμβαίνει αυτό, υιοθετώντας την οπτική του Becker, οι συμμετέχοντες σε κάθε μία από αυτές τις υποομάδες γνωρίζουν και γίνονται υπεύθυνοι σ' αυτό με κάπως διαφορετικά σύνολα συμβάσεων. Οι ερμηνευτές που χωρίς πρόβλημα θα παίξουν σε μία συμβατική (εμπορική) ταινία, δεν μπορούν χωρίς καθοδήγηση να εκτελέσουν το νέο τρόπο συνεργασίας ενός «*Νέου*» (καλλιτεχνικού) κινηματογράφου (Becker, 2008, σ.56-62). Γι' αυτό και ο Βούλγαρης, για να καθοδηγήσει την πρωταγωνίστρια Θέμιδα Μπαζάκα στα *Πέτρινα Χρόνια* θα ασχοληθεί συζητώντας για τις ανάγκες του ρόλου τρεις μήνες πριν από τα γυρίσματα (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018). Η Μακετάκη, επίσης, για τις ανάγκες της *Τιμής της Αγάπης* (1984) θα αφιερώσει συστηματική «*δουλειά με ηθοποιούς*», όπου υπάρχει η ανάγνωση σεναρίου και η συζήτηση, ανάλυση σκηνής, προσώπων, ατμόσφαιρας, ανάλυση ιδιοματικού λόγου και προβολές συγκριτικού παιχνιδιού, ενώ η πρόβα σημειώνεται με βίντεο. Για τις ανάγκες αυτές προσλαμβάνεται και ειδικός σύμβουλος αλλά και χορογράφος (Αρχείο ΕΛΙΑ/Μακετάκη/Φακ.2.3/[τεκμ.2,5]). Οι τυποποιημένοι ρόλοι στον εμπορικό ΠΕΚ δεν απαιτούσαν ιδιαίτερη προετοιμασία<sup>336</sup>. Άλλωστε, οι ρόλοι συχνά γράφονταν πάνω στους σταρ ηθοποιούς (Δελβερούδη, 2002β, σ.71-6). Όταν κάποιες, λίγες, φορές οι ηθοποιοί αυτοί συμμετέχουν σε ταινίες των νέων κινηματογραφιστών καλούνται να αποδώσουν κάτι διαφορετικό και καινοτόμο (Μπάρκουλης στο *Μ' αγαπάς;*, 1988, Πανουσόπουλος κ.ά.) (Συνέντευξη Πανουσόπουλος, 2018· Βακαλόπουλος, 1990, σ.163-4). Επιπλέον, η νέα κινηματογραφική γλώσσα που προσπαθούν οι νέοι κινηματογραφιστές να αναπτύξουν, πολλές φορές τους οδηγεί ακόμα και σε επιλογές ερασιτεχνών ηθοποιών (Βαλούκος, 2011· Κανέλλης, 2006, σ.61-2).

<sup>336</sup> Υπάρχουν εξαιρέσεις την περίοδο ΠΕΚ με σκηνοθέτες όπως ο Τζαβέλλας, που, σύμφωνα με τον Αλεξανδράκη, κάνει πρόβα ένα μήνα πριν από το γύρισμα (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.100), ενώ δεν λείπουν και περιπτώσεις απόλυτης προχειρότητας, όπως, για παράδειγμα, ο Τεγόπουλος, που σύμφωνα με τον Λαζαρίδη, τη σκηνή την έδινε στους ηθοποιούς λίγο πριν από το γύρισμα και πριν καλά-καλά τη διαβάσουν άρχιζε το γύρισμα, χωρίς καμία προετοιμασία και χωρίς πρόβα (Λαζαρίδης, 2003, σ.88-9).

Οι νέοι κινηματογραφιστές αποκτούν και μία κουλτούρα μεγαλύτερης δημιουργικής ελευθερίας. Δεν έχουν πάντα οργανωμένο ντεκουπάζ, συχνά αποφασίζουν πάνω στο γύρισμα που θα στήσουν τη μηχανή, όπως κάνει ο Τσιώλης (Κανέλλης, 2006) ή ο Πανουσόπουλος (Συνέντευξη Πανουσόπουλος, 2018· Κερκινός, 2005, σ.73). Ο Αγγελόπουλος δεν ντεκουπάρει ο ίδιος τα σενάρια που γράφει, είναι σε μορφή νουβέλας και συνεργάτες του τη μετατρέπουν σε πλάνα (Αρχιμανδρίτης, 2013, σ.74), ενώ ο Βούλγαρης ντεκουπάρει τις δύσκολες μόνο σκηνές, αυτές δηλαδή που εμπλέκεται αρκετός κόσμος (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018). Δεν ισχύει για όλους τους σκηνοθέτες αυτής της γενιάς αυτή η πρακτική. Ο Ρεντζής ντεκουπάρει πάντα τα σενάρια του (Συνέντευξη Ρεντζής, 2018), η Μαρκετάκη οργανώνει με τάξη τις σκηνές της (Αρχείο ΕΛΙΑ/Μαρκετάκη/Φακ.2.3/[τεκμ.2,4]) και ο Περράκης πάει εξαιρετικά οργανωμένος στο γύρισμα, ακόμα και με shooting board (πίνακας γυρίσματος, που εμπεριέχει το σκιστάρισμα κάθε πλάνου), το οποίο μπορεί τελευταία στιγμή να προσαρμόσει διαφορετικά (Συνέντευξη Περράκης, 2018· Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Λούφα/Φακ.1/[τεκμ.4]).

Η κουλτούρα προσέγγισης μιας παραγωγής που χρησιμοποιείται πλέον από τους νέους κινηματογραφιστές ποικίλλει και άλλοτε οι πρωταγωνιστές καλούνται στο χώρο γυρισμάτων, π.χ. ένα σπίτι, δύο ώρες πριν περάσουν στο γύρισμα, όπως προτείνει συχνά ο Βούλγαρης, συζητούν τη σκηνή, γίνονται πρόβες και ο σκηνοθέτης μπορεί από αυτή τη διαδικασία να αλλάξει και το ντεκουπάζ ή τη σύνθεση της σκηνής που αρχικά είχε σχεδιάσει (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018). Οι ερμηνευτές-ηθοποιοί αποκτούν άλλο ρόλο στο γύρισμα και, σε κάποιες περιπτώσεις, όπως ο Ρέτσος στη συνεργασία του με τον Πανουσόπουλο, έχει το ελεύθερο να αλλάξει ό,τι νομίζει, ακόμα και το ντεκόρ. Ο Πανουσόπουλος ακούει τους ηθοποιούς, τους αφήνει ελεύθερους να παίξουν, όπως εκείνοι νομίζουν (Συνέντευξη Πανουσόπουλος, 2018). Ανάλογα και ο Βούλγαρης ακούει τους συνεργάτες του τεχνικούς, ηθοποιούς, δεν επιμένει στη γνώμη του: «μπορεί κάποιος να έχει μια καλύτερη ιδέα» (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018), κάτι που στην περίοδο ΠΕΚ δεν είναι δεκτό (Γρηγορίου, 1988· Γρηγορίου, 1996, σ.78-9).

Δημιουργείται σταδιακά, έτσι, μία νέα κουλτούρα παραγωγής, που υποστηρίζεται από συνεργεία που μαθαίνουν τις καινοτομίες των νέων σκηνοθετών, όπως, για παράδειγμα, του Αγγελόπουλου, και κάθε αλλαγή στην ομάδα αυτή δημιουργεί αβεβαιότητα (Στάθη, 2000, σ.195· Αρχιμανδρίτης, 2013, σ.54-5). Τα νέα δεδομένα των σκηνοθετών-παραγωγών της δεκαετίας του '80 με την αυτονομία που

απολαμβάνουν και χωρίς το άγχος σε πολλές περιπτώσεις των παραγωγών, τους δίνει την ευχέρεια να μπορούν να κάνουν ό,τι κρίνουν σωστό με τα δικά τους κριτήρια (Συνέντευξη Πανουσόπουλος, 2018). Ο Αγγελόπουλος, ειδικότερα, με επιπλέον ξένα κεφάλαια και υψηλή φήμη έχει τη δυνατότητα να περιμένει τον καιρό που θέλει, για να ξεκινήσει γύρισμα. Κρατά το συνεργείο δύο και τρεις μέρες πολλές φορές ανενεργό, για να έρθουν οι ειδικές καιρικές συνθήκες που χρειάζεται (π.χ. συννεφιά) χωρίς το άγχος κάποιου παραγωγού που πιέζει<sup>337</sup> (Αρχιμανδρίτης, 2013, σ.53-4· Συνέντευξη Καβουκίδης, 2018). Στήνει σκηνές εικαστικά με έναν ιδιαίτερο και χρονοβόρο τρόπο (μεταφέρει χιόνι, ξεριζώνει χορτάρια από λόφους κ.ά.) (Αρχιμανδρίτης, 2013, σ.58-61,70-2) και συχνά συγκρούεται με τους συντελεστές του γι' αυτό, όπως τον διευθυντή φωτογραφίας Γιώργο Αρβανίτη, όταν του επιβάλλει κινηματογράφιση χωρίς φίλτρα (Συνέντευξη Καβουκίδης, 2018).

Επιπλέον, αυτήν την εποχή ο κινηματογράφος προσεγγίζεται από την πολιτεία πιο ολοκληρωμένα. Ο σκηνοθέτης έχει αποκτήσει και θεσμικά την πνευματική ιδιοκτησία μίας ταινίας (Ν1597/1986, άρθρο 3, σ.1.557), ενώ ο συνδικαλισμός έχει ισχυροποιηθεί σε όλα τα θεσμικά επίπεδα (Φεστιβάλ, ΕΚΚ κ.ά.) (Συνέντευξη Ρεντζής, 2018). Αυτή η εξέλιξη μοιάζει να έχει ισχυροποιήσει τη θέση του σκηνοθέτη που είναι ο απόλυτος άρχων, ενώ παράλληλα δημιουργεί κι ένα πεδίο σύγκρουσης της εκάστοτε παραγωγής με τον συνδικαλισμό των τεχνικών για θέματα, όπως την πλήρη σύνθεση ενός συνεργείου, με όλες τις σχετικές ειδικότητες, όπως η νομοθεσία πλέον ορίζει (Συνέντευξη Περράκης, Ευστρατιάδης, 2018· Μπλάθρας, 2003, σ.108-9) ή το θέμα των υπερωριών, που περιόριζε τις παραγωγές να μην εργάζονται Σαββατοκύριακα, επειδή το μεροκάματο θα έπρεπε να πληρωθεί διπλό (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018).

Τη δεκαετία του '80 οι επιτροπές του ΕΚΚ παίζουν ουσιαστικό ρόλο, αφού, επί το πλείστον, είναι η μόνη ουσιαστική πηγή χρηματοδότησης για τους νέους κινηματογραφιστές. Εδώ, η συντεχνιακή λογική και επίσης ένα κλειστό κύκλωμα ανθρώπων που γνωρίζονται και αλληλοβοηθούνται είναι σημαντική. Ουσιαστικά η εσωτερική αλληλεγγύη είναι και ο τρόπος συνεργασίας και διαμεσολάβησης σε πόρους (Συνέντευξη Περράκης, Πανουσόπουλος, Ρεντζής, Καβουκίδης, Αρβανίτης, 2018). Οι ταινίες τους, όμως, δεν επιλέγονται εύκολα από τους διανομείς, αφού δεν

<sup>337</sup> Έτσι λειτουργούν και καλλιτεχνικοί δημιουργοί που αδιαφορούν για την εμπορική παραγωγή την περίοδο ΠΕΚ, όπως ο Κανελλόπουλος, που περιμένει μέρες με το συνεργείο στα βουνά, για να χιονίσει για τις ανάγκες της ταινίας του *Ουρανός* (1962) (Θέος, 1997, σ.90-1).



θεωρούνται συνήθως ελκυστικές για το ευρύ κοινό (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018), ενώ είναι, ενίοτε, πειραματικές προσπάθειες που δεν στοχεύουν καν σε αυτό (π.χ. το *Corpus*, 1979, του Ρεντζή) (Συνέντευξη Ρεντζής, 2018). Άλλωστε, ο στόχος δεν είναι ένα μαζικό κοινό, αλλά, σύμφωνα με τον Αγγελόπουλο, ένα κοινό που συμμετέχει, «συνδημιουργό» (Στάθη, 2000, σ.202). Οι νέοι κινηματογραφιστές δεν έχουν όλοι τον ίδιο στόχο, όσον αφορά το κοινό και αναπτύσσουν διαφορετικές αντιλήψεις για την προσέγγισή του. Αρκετοί θέλουν οι ταινίες τους να έχουν μεγάλη θέαση, παράλληλα με την καλλιτεχνική τους καταξίωση (Βούλγαρης, Περράκης) (Συνέντευξη Βούλγαρης, Περράκης, 2018), ενώ άλλοι στοχεύουν στην καλλιτεχνική καταξίωση περισσότερο και όχι στο «εισιτήριο» (Πανουσόπουλος) (Συνέντευξη Πανουσόπουλος, 2018) με ανάλογες επιλογές σε θέματα, κινηματογραφικό στιλ, συντελεστές. Παρουσιάζεται, όμως, και το φαινόμενο σκηνοθέτες-παραγωγοί να ολοκληρώνουν την ταινία τους και να αδιαφορούν πλήρως για τη διανομή της (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018).

Η νέα κουλτούρα παραγωγής, που αναπτύσσει ο νέος τύπος σκηνοθέτη-παραγωγού, έχει ως αποτέλεσμα να τον τοποθετεί στην κορυφή της ιεραρχίας της κινηματογραφικής παραγωγής, ώστε να αναπτυχθεί και μία ελεύθερη από περιορισμούς πλέον επιλογή στους νέους δημιουργούς για τους συνεργάτες τους, τους ηθοποιούς τους, τα θέματά τους (Λαμπρινός, 2003γ, σ.203-4). Οι νέοι κινηματογραφιστές επιλέγουν κυρίως πρωταγωνιστές που θεωρούν ότι δεν είναι ταυτισμένοι στα μάτια του κοινού με ένα άλλο είδος σινεμά, το εμπορικό, το λαϊκό σινεμά των μεγάλων εταιρειών παραγωγής, με ρόλους τυποποιημένους (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018). Ο Βούλγαρης, ειδικότερα, εστιάζει στα πρόσωπα και όταν, για παράδειγμα, πραγματεύεται θέματα, όπως ο Εμφύλιος, προσπαθεί να βρει «*πρόσωπα εκείνης της εποχής*» (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018). Για τον Αγγελόπουλο στην επιλογή των πρωταγωνιστών προέχει η ερμηνεία του ηθοποιού (Αρχμανδρίτης, 2013, σ.56). Συχνά κινηματογραφιστές επιλέγουν μέσω κάστινγκ τους πρωταγωνιστές τους, όπως κάνει συστηματικά ο Περράκης για τις ταινίες του (*Λούφα και Παραλλαγή, Βίος + Πολιτεία κ.ά.*)<sup>338</sup> (Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Λούφα/Φακ.1/[τεκμ.3]· Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Βίος/Φακ.Αλληλογραφίας, Προϋπολογισμού/[τεκμ.2]).

Οι νέοι κινηματογραφιστές συχνά γράφουν οι ίδιοι τα σενάρια τους ή τα συνυπογράφουν με άλλους δημιουργούς (Λαμπρινός, 2003γ, σ.203-4· Συνέντευξη

<sup>338</sup> Τη μέθοδο ακροάσεων την έχουν χρησιμοποιήσει και στο παρελθόν σκηνοθέτες ή παραγωγοί της εποχής ΠΕΚ, όπως η Φίνος Φιλμ (Τριανταφυλλίδης, 2014α, σ.41-2).

Βούλγαρης, 2018). Ο Αγγελόπουλος, που θα αποτελεί και μία ειδική περίπτωση αφού γρήγορα θα γίνει διεθνώς γνωστός, θα συνεργαστεί με έναν ιδιαίτερο τρόπο με φημισμένους συγγραφείς (Βαλτινός, Μάρκαρης) και διεθνώς γνωστούς, όπως τον Tonino Guerra, συνεργάτη και των Ταρκόφσκι, Antonioni, Fellini κ.ά.. Ο τρόπος συνεργασίας του είναι ιδιαίτερος, με συζητήσεις συνεχείς και μία διαδικασία που απαιτεί χρόνο. Η πιο συνήθης συμμετοχή τους είναι στους διαλόγους (Αρχιμανδρίτης, 2013, σ.56· Στάθη, 2000, σ.196). Τα σενάρια δεν τα αντιμετωπίζει ως απόλυτο κανόνα, αλλάζουν την ώρα του γυρίσματος (Αρχιμανδρίτης, 2013, σ.52), κάτι σύνθητες σε αρκετούς νέους κινηματογραφιστές (Βούλγαρης, Πανουσόπουλος) (Συνέντευξη Βούλγαρης, Πανουσόπουλος, 2018), μια πρακτική που είναι δυνατή, επειδή στις περισσότερες περιπτώσεις οι ίδιοι οι σκηνοθέτες είναι οι σεναριογράφοι και οι παραγωγοί. Τελευταία στιγμή μπορεί να αλλάξουν τα πάντα και κάποιες φορές και το ίδιο το συνεργείο ενημερώνεται τότε (Συνέντευξη Αρβανίτης, Πανουσόπουλος, 2018), αδιανόητο για τις οργανωμένες εταιρείες της εποχής ΠΕΚ, όπως π.χ. στη Φίνος Φιλμ (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018), που ο αυτοσχεδιασμός είναι περιορισμένος (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.327). Συχνά, όμως, αυτή η κουλτούρα οδηγεί σε μία προχειρότητα στην παραγωγή, κάτι ανοργάνωτο (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018). Η αδιαμεσολάβητη ελευθερία επιλογών του σκηνοθέτη-παραγωγού σε όλα τα στάδια της παραγωγής, τους οδηγεί στην πλήρη ευθύνη για το τελικό αποτέλεσμα (Λαμπρινός, 2003γ, σ.203-4). Αυτή η παντοδυναμία τους στο πλαίσιο μιας παραγωγής, εν τέλει, θα δημιουργήσει και μια έντονη δυσαρέσκεια στον τομέα των τεχνικών, αφού πλέον αρκετοί δημιουργοί εμφανίζονται ότι *«τα μάθανε όλα! Τα ξέρανε όλα!»*, με αποτέλεσμα να προσπαθούν να επιβάλλονται σε όλους τους τεχνικούς τομείς της παραγωγής, χωρίς όμως απαραίτητα να το καταφέρνουν (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018).

Την ίδια περίοδο, κυρίως τη δεκαετία του '80, στον εμπορικό κινηματογράφο αναπτύσσεται και ένα νέο σταρ σύστημα (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005) και η συμπεριφορά των σκηνοθετών στους ηθοποιούς διαμορφώνεται ανάλογα με το μέγεθος του σταρ. Ο Ευστρατιάδης, για παράδειγμα, σέβεται τις επιλογές των σταρ πρωταγωνιστών του (Βουτσά, Τσάκωνα κ.ά.), σπάνια επενέβαινε ή τους έλεγε πως θα παίξουν ένα ρόλο, και όταν ξέφευγαν πολύ σε αυτοσχεδιασμό, όπως συχνά έκανε ο Τσάκωνας, επενέβαινε στο μοντάζ και έκοβε τα παραπανίσια: *«αφού έχω το ψαλίδι [μοντάζ] στα χέρια μου (...) γιατί να τον πικράνω»*. Το ντεκουπάρισμα σε αυτές τις παραγωγές δεν είναι βέβαιο ή δεν τηρείται, ειδικά όταν το γύρισμα γίνεται σε χώρους

κλειστούς (διαμέρισμα, βίλα), που ο σκηνοθέτης δεν έχει επισκεφθεί πριν<sup>339</sup>. Ο σκηνοθέτης λίγη ώρα πριν από το γύρισμα επιτηρεί τον χώρο (συχνά και με τον πρωταγωνιστή) και προσαρμόζει ανάλογα, επί τόπου, το ντεκουπάζ της σκηνής (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018). Και αυτήν την περίοδο της μεταπολίτευσης, για το είδος του εμπορικού κινηματογράφου που συντηρείται, οι σταρ παραμένουν στις βασικές επιλογές για να γυριστεί μία ταινία (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018), ενώ η παραγωγή του εμπορικού ΠΕΚ έχει περάσει ανεπιστρεπτή (Κολοβός, 2002α, σ.159-60), όχι όμως και η προσπάθεια αναβίωσής του, η οποία, όταν επιχειρήθηκε, π.χ. από την Καραγιάννη-Καρατζόπουλος, θα έχει την ίδια κουλτούρα παραγωγής του σταρ σίστεμ της περιόδου ΠΕΚ, τον παραγωγό στον πρώτο λόγο, με τους ίδιους πρωταγωνιστές (Βουγιουκλάκη, Κωνσταντάρας κ.ά.), σεναριογράφους (Μιχαηλίδης κ.ά.), παρόμοιες αφηγήσεις και συχνά τον Καραγιάννη στη σκηνοθεσία (*Λαμπρούκος Μπαλαντέρ*, 1981 κ.ά.) (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018· Κασαβέττη, 2014α, σ.22-3,172-3,297). Όταν, σε κάποιες περιπτώσεις, δεν υπάρχουν ανάλογης δημοφιλίας πρωταγωνιστές, αντιδρούν οι αιθουσάρχες, όπως στην περίπτωση που ο Ευστρατιάδης αναγκάζεται να αλλάξει κάποιο σενάριο με την προσθήκη επιπλέον ρόλου, που θα δώσει σε δημοφιλή ηθοποιό, για να εξασφαλίσει ανάλογες αίθουσες προβολής στη διανομή<sup>340</sup> (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018).

Επιπλέον, στον εμπορικό ερωτικό κινηματογράφο της δεκαετίας του '70 συχνά ο παραγωγός, όπως ο Δημητρόπουλος με τη GD Films, που λειτουργεί πλέον ως χρηματοδότης, δεν έχει τον πρώτο λόγο σε όλες τις επιλογές. Προτείνει ένα θέμα και ο Ευστρατιάδης, σταθερός του συνεργάτης και σκηνοθέτης, αναλαμβάνει, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, όλα τα υπόλοιπα: αναθέτει σε γνωστούς σεναριογράφους της εποχής (όπως τον Γιάννη Τζιώτη) τη συγγραφή, επιλέγει χώρους (φυσικούς), συνεργείο, πρωταγωνιστές (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018). Όταν ο Ευστρατιάδης, τη δεκαετία του '80, συνεργαστεί με εταιρείες, όπως η Σπέντζος Φιλμ ή η Γ. Καραγιάννης και Σία, αναλαμβάνει στην ουσία τις παραγωγές ως εκτελεστικός παραγωγός ή συμπαραγωγός (και σκηνοθέτης), ενώ και πάλι οι επιλογές θεμάτων, χώρων, συνεργατών, κινηματογράφησης, ανήκουν στον ίδιο και όχι στον

<sup>339</sup> Οι επιλογές αφορούν φυσικούς χώρους για οικονομικούς λόγους. Συχνά παραχωρούνται από φιλικά ή συγγενικά πρόσωπα παραγωγών (π.χ. τα εκπαιδευτήρια Ζηρίδη που ανήκουν στην τέως γυναίκα του παραγωγού Γ. Σπέντζου θα χρησιμοποιηθούν για τη σειρά ταινιών *Ρόδα*, *Τσάντα* και *Κοπάνια*, 1982 κ.ά.). (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018).

<sup>340</sup> Η περίπτωση αυτή αφορά τον ρόλο του Κώστα Καρρά στην ταινία *Τα Καμάκια* (1981, Ευστρατιάδης) με συμπρωταγωνιστή τον Στάθη Ψάλτη, που ακόμα δεν είχε ανάλογη φήμη, για να γίνει δεκτός από το εμπορικό κύκλωμα των αιθουσαρχών (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018).

χρηματοδότη-παραγωγό (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017· Ευστρατιάδης, 2018), ενώ το σενάριο αναλαμβάνει, κάτω όμως από την καθοδήγησή του, να το γράψει συνήθως ο αδερφός του (με το ψευδώνυμο Γιάννης Σκλάβος) (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018).

Ανακεφαλαιώνοντας, την περίοδο ΠΕΚ, η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή ταυτόχρονα με ένα σταθερό εργασιακό περιβάλλον που προσφέρουν οι μεγάλες εταιρείες με σταθερό και μόνιμο προσωπικό (Φίνος Φιλμ, Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, Κλακ Φιλμ κ.ά.), χαρακτηρίζεται και από σχέσεις επαγγελματικά ελεύθερες, στις πάμπολλες μικρές εταιρείες παραγωγής που λειτουργούσαν παράλληλα. Ο Φίνος, ως αυτοδίδακτος τεχνικός, θα καταφέρει σταδιακά, δίπλα του και στην εταιρεία του, σ' ένα πατριαρχικό κόσμο φορντικής μαθητείας, να εξελίξει το τεχνικό κομμάτι της κινηματογραφικής παραγωγής και να μαθητεύσουν σ' αυτόν οι σημαντικότεροι τεχνικοί του ελληνικού κινηματογράφου. Θα καλλιεργήσει αυτήν την πρακτική της μαθητείας και της ιεραρχικής ανέλιξης *«από τα κάτω προς τα πάνω»*, πρακτική που διατρέχει όλη την περίοδο στον χώρο. Συγγραφείς περνούν στη σκηνοθεσία, τεχνικοί εξελίσσονται στην ιεραρχία και σε κάποιες περιπτώσεις περνούν στη συγγραφή και τη σκηνοθεσία. Ο πατριαρχικός κόσμος των στούντιο εκτός από τη δυνατότητα ανέλιξης δημιουργεί κι ένα κλειστό εσωτερικό επαγγελματικό κύκλο συνεργασιών που επηρεάζει και τη δυνατότητα καινοτομιών ή συνεισφέρει και στην ομοιότητα των τυποποιήσεων που αναζητά η μαζική οργάνωση παραγωγής του αυξημένης εξειδίκευσης και καταμερισμού εργασίας. Επιπλέον, η κουλτούρα παραγωγής της περιόδου ΠΕΚ δημιούργησε ένα φορντικό σχήμα ιεραρχικό με τον παραγωγό σε θέση παντοδυναμίας που διατηρεί το αποκλειστικό πνευματικό δικαίωμα της ταινίας, ενώ έχει το απόλυτο βέτο στις επιλογές όλων των σταδίων παραγωγής, συχνά συμβάλλοντας και δημιουργικά (στο σενάριο, στο μοντάζ κ.ά.). Επιπλέον, αναπαράγεται ένα σταρ σύστημα που, εκτός των υψηλών αμοιβών που προσφέρει ο ανταγωνισμός των εταιρειών ή των αποκλειστικών συμβολαίων, δημιουργεί ανισότητες στην παραγωγή, επιβάλλοντας συμπεριφορές ή και συνεργάτες. Το σύστημα ιεραρχικά δομημένο διαχωρίζει τους δημιουργικούς συντελεστές (*«πάνω από τη γραμμή»*) από τους *«κάτω από τη γραμμή»* (τεχνικοί), ακόμα και σε επίπεδο συμπεριφοράς.

Κι ενώ η μαζική παραγωγή καταρρέει στα μέσα της δεκαετίας του '70, οι νέοι κινηματογραφιστές, που θα αναπτύξουν σταδιακά τον ΝΕΚ, με τη συστηματική

χρηματοδότηση του ΕΚΚ γίνονται σκηνοθέτες-παραγωγοί, συστήνουν εταιρείες, αναλαμβάνουν διοικητικές αρμοδιότητες, επιλέγουν ελεύθερα τους συνεργάτες τους, ηθοποιούς, τεχνικούς, νοικιάζουν εξοπλισμό για κάθε ταινία ξεχωριστά. Όπως και στον χώρο του ΝΕΚ, έτσι και στις εταιρείες του εμπορικού κινηματογράφου, η περίοδος της πλήρους απασχόλησης που πρόσφερε η μαζική παραγωγή της περιόδου ΠΕΚ έχει περάσει ανεπιστρεπτί και η περίοδος της μεταπολίτευσης, με τις κλασικές εταιρείες παραγωγής φθίνουσες και το ελληνικό box-office σε βαθιά κρίση, ευνοεί σχέσεις ελεύθερου επαγγελματία και όχι σταθερής μισθωτής σχέσης. Στα δημιουργικά επαγγέλματα παύουν να ισχύουν αποκλειστικότητες και οι συμφωνίες κλείνονται ανά ταινία και με μία εφάπαξ αμοιβή. Παράλληλα, η εμπορική κρίση της δεκαετίας του '70 θα οδηγήσει πολλούς συντελεστές της περιόδου ΠΕΚ, ως επαγγελματική διέξοδο, στον τηλεοπτικό χώρο, ενώ οι νέοι κινηματογραφιστές δραστηριοποιούνται και στον χώρο της διαφήμισης.

Επιπλέον, η κουλτούρα παραγωγής των νέων κινηματογραφιστών διαφέρει από ό,τι ίσχυε την περίοδο ΠΕΚ και οι σταρ δεν προτιμούνται, ενώ το ντεκουπάρισμα των σεναρίων δεν είναι δεδομένο. Ο ηθοποιός αποκτά λόγο στο σενάριο ή την ερμηνεία ρόλων, που πλέον είναι πιο απαιτητικοί. Η νέα κουλτούρα παραγωγής εμπεριέχει τη διδασκαλία και την ερμηνευτική επεξεργασία των ρόλων τους, ενώ η συγγραφή των σεναρίων είναι συχνά συνεργατική και χωρίς να ακολουθείται πιστά την ώρα του γυρίσματος, όπως συνέβαινε στις οργανωμένες παραγωγές των μεγάλων εταιρειών της περιόδου ΠΕΚ που ο αυτοσχεδιασμός ήταν περιορισμένος. Οι επιλογές ανήκουν αποκλειστικά στον σκηνοθέτη-παραγωγό, ο οποίος, πλέον, εκτός από το απόλυτο βέτο που μπορεί να ασκεί στη διαδικασία της παραγωγής, είναι και ο νομικά κατοχυρωμένος, μετά το 1986, κάτοχος του πνευματικού δικαιώματος της ταινίας, επιβάλλεται στο συνεργείο, το οποίο εκείνος επιλέγει, και έχει την εξουσία να το αγνοεί. Ο αυτοσχεδιασμός, παράλληλα, καθώς και η ελευθερία στο ντεκουπάρισμα παρατηρείται και στις φθηνές εμπορικές και ευέλικτης μορφής παραγωγές που αναπτύσσονται στις κωμωδίες προς τα τέλη της δεκαετίας του '70, κυρίως ως αποτέλεσμα της γρήγορης υλοποίησής τους. Αυτές οι διαφοροποιήσεις άπτονται σημαντικά και με την οργάνωση των παραγωγών, όπως αυτές εξελίσσονται στο πέρασμα του χρόνου. Πεδίο που θα εξετάσουμε διεξοδικά στο επόμενο κεφάλαιο.

## 7. Οργάνωση Παραγωγής

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα δούμε διεξοδικά την ανάλυση της οργάνωσης της παραγωγής των εταιρειών ή των όποιων παραγωγών λαμβάνουν χώρα στην εξεταζόμενη περίοδο μας (1942-1990). Παραμένει σημαντικό να εξετάσουμε πως οργανώνεται η παραγωγή την περίοδο που αναλύουμε και η μεταβολή της από τις τυποποιημένες, ενδεχομένως, επιλογές της μαζικής παραγωγής της περιόδου ΠΕΚ στην απο-τυποποίησή της την περίοδο ΝΕΚ. Η ανάλυση των οργανωτικών δομών των παραγωγών θα μας επιτρέψει να στοιχειοθετήσουμε το ρόλο και τον τρόπο που οι οργανωτικές δομές της ελληνικής κινηματογραφικής βιομηχανίας επηρεάζουν και το διαμορφούμενο προϊόν, το στρέφουν ή όχι σε συγκεκριμένα είδη, ρόλους, αφηγήσεις, εικονοποιία, ή πως το κινηματογραφικό προϊόν ως αποτέλεσμα αισθητικής, εξαρτάται και από τις δομές της παραγωγής. Επιπλέον, η ανάλυση του σταρ σίστεμ ως κύριο συστατικό που συμβάλει στην οργάνωση της παραγωγής θα αναλυθεί διεξοδικά, ώστε και μέσα από τη δομή του και την εξέλιξή του να προκύψει η σύνδεσή του με το σύστημα παραγωγής και τις καινοτόμες ή τυποποιημένες επιλογές του.

### 7.1. Τυποποίηση – Από-τυποποίηση

#### 7.1.1. Η μαζική παραγωγή της περιόδου ΠΕΚ: 1942-1972.

Οι χαρακτηριστικές *οργανωτικές δομές* της πολιτιστικής βιομηχανίας συχνά παρουσιάζονται με τρεις βασικές μορφές, α) τη γραφειοκρατική, με σαφή καταμερισμό της εργασίας κι ένα σύστημα ιεραρχίας που εξασφαλίζει συνέχεια, β) την επιχειρηματική, που δεν υπάρχει ξεκάθαρη κατανομή της εργασίας ούτε αυστηρά ιεραρχική οργάνωση και γ) μια πολυποίκιλη μορφή μεγάλης εταιρείας που στρέφεται σε ευέλικτες μορφές ανάπτυξης χωρίς να εγκαταλείπει τον κεντρικό έλεγχο. Οι μεγάλες εταιρείες συχνά αξιοποιούν το δυναμικό της προβλέψιμης ρουτίνας, τη μεγάλη κλίμακα διανομή και τη λογική της τυποποίησης και του μάρκετινγκ. Οι ρουτίνες ακολουθούν μία σειρά αποφάσεων με στόχο ένα άγνωστο (προϊόν) να γίνει οικείο και, άρα, προβλέψιμο (Peterson & Anand, 2004, σ.316-7) και γι' αυτό στον κινηματογράφο οι αφηγήσεις συχνά στρέφονται γύρω από κυρίαρχα κινηματογραφικά είδη (Neale, 2000, σ.218-9).

Στην περίπτωση του ελληνικού κινηματογράφου έχει ενδιαφέρον να εξετάσουμε την οργανωτική μορφή της παραγωγής, η οποία εξελίσσεται και διαμορφώνεται στην περίοδο που αναλύουμε, περνώντας από την τυποποίηση που

επιδιώκουν μεγάλες εταιρείες παραγωγής της εποχής ΠΕΚ μέσω του αυστηρού καταμερισμού εργασίας (Παραδείση, 1993· Ξένος, 2015, 2016) προς μία πιο ευέλικτη, λιγότερο οργανωμένη έως και ανεξάρτητη οργανωτική μορφή παραγωγής, την περίοδο ΝΕΚ (Βαλούκος, 2011, σ.41-8). Στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, όμως, η οργάνωση της παραγωγής από τις εταιρείες που αρχίζουν συστηματικά να μετέχουν στην παραγωγή (Νόβακ Φιλμς, Φίνος Φιλμ, Ανζερβός) (Γρηγορίου, 1996, σ.74· Μητροπούλου, 1980, σ.85) βασίζεται σε πολλαπλούς ρόλους των συντελεστών τους, ακόμα και στην περίπτωση του Φίνου, που αρχικά διατηρεί πολλούς ρόλους ταυτόχρονα (Σακελλάριος, 1986, σ.409). Στο σύνολό της, η οργάνωση παραγωγής μοιάζει να είναι αυτοσχέδια στα πρώτα της βήματα και σ' ένα κλίμα πρωτόγονο (Γρηγορίου, 1988, σ.24-33,85-6,141-2) με συνεργεία μόλις πέντε ατόμων με πολλαπλούς ρόλους ο καθένας (π.χ. το ίδιο πρόσωπο είναι διευθυντής παραγωγής, διαχειριστής, φροντιστής, μακινίστας, αχθοφόρος κ.ά.) (ό.π., σ.46). Η παραγωγή έχει μία μορφή οικοτεχνίας, όπως ήδη σχολιάσαμε, για εταιρείες όπως η Νόβακ Φιλμς, με πατέρα, δύο γιούς και σύζυγο σε διάφορους ρόλους στις παραγωγές τους (Γρηγορίου, 1996, σ.74-9· Γρηγορίου, 1988, σ.26), ενώ οι παραγωγοί μετέχουν με πολλούς ρόλους στη διαδικασία της παραγωγής (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017).

Οι δύο εταιρείες που στράφηκαν σε ένα αυξημένο καταμερισμό εργασίας σταδιακά είναι οι Φίνος Φιλμ και Ανζερβός, που οργανώνουν και τις παραγωγές τους με εξειδικευμένο προσωπικό και με οργανωμένα στούντιο και τη δεκαετία του '50 είναι οι δύο ισχυροί πόλοι και αντίπαλοι στο ελληνικό box office (Δελβερούδη, 2004, σ.35· Συνέντευξη Καβουκίδης, 2018). Η παραγωγή, όμως, αυτή τη δεκαετία είναι χαμηλή σε όγκο και οι ρυθμοί της τέτοιοι που, για παράδειγμα, η Φίνος Φιλμ, από το 1942 έως το 1960 παράγει 2 ταινίες τον χρόνο, η Ανζερβός την περίοδο 1947-60 περίπου 3 ταινίες τον χρόνο (37 ταινίες) και η τρίτη μεγάλη της περιόδου, η Νόβακ Φιλμς, την περίοδο 1944-1960 παρήγαγε 16 ταινίες, δηλαδή μία ταινία ανά έτος (Κολοβός, 2000, σ.340-2).

Το 1958 είναι μία χρονιά που η παραγωγή αρχίζει να αυξάνεται με ρυθμούς τέτοιους, ώστε να χρειαστεί να πάρει μία πιο οργανωμένη μορφή (Ζέρβας, 2003, σ.239-42). Πιο συγκεκριμένα, η Φίνος Φιλμ, οργανώνεται σύμφωνα με το φορντικό σύστημα παραγωγής, όμοια με τον τρόπο που οργανώθηκαν και τα στούντιο της κλασικής εποχής των στούντιο (Ξένος, 2015). Ο Φίνος, που επιβλέπει αυστηρά την εταιρεία προσανατολίζεται σε μία οργάνωση με πολύ συγκεκριμένα χαρακτηριστικά: αυξημένο καταμερισμό εργασίας με ένα προσωπικό εξειδικευμένο, όπου ο καθένας

έκανε μία συγκεκριμένη δουλειά (Συνέντευξη Πανουσόπουλος, Αρβανίτης, Καβουκίδης, 2018· Ζέρβας, 2003). Τη δεκαετία του '60 που η παραγωγή στην ελληνική κινηματογραφική αγορά εκτοξεύεται σε όγκο και τυποποιείται σε είδη και αφηγήσεις (Δελβερούδη, 2004, σ.50), ο Φίνος οργανώνει την εταιρεία του πάνω σε τρεις βασικές αρχές: α) το ίδιο καστ για πολλές ταινίες, για να κοστίζει λιγότερο, β) παραγωγή διαφορετικών δημοφιλών ειδών ταινιών, ώστε να καλυφθεί το διαφορετικό γούστο του κόσμου, που δεν μπορεί να προβλεφθεί και γ) «Δεν σταματάς να βγάζεις ταινίες» (Ερτ/Cinetic & Χούρσογλου, 1983, 9'.52'').

Επικρατεί ένας αυστηρός χρονικός προγραμματισμός που στοχεύει στην αύξηση της παραγωγικότητας, μέσα από το οργανωμένο κατακερματισμένο εργασιακό καθήκον (Harvey, 2007, σ.176-7). Ακολουθούνται τρία βασικά στάδια παραγωγής: προ-παραγωγής, παραγωγής και μετα-παραγωγής, κατά το φορντικό πρότυπο, μία μορφή τεϋλορικής γραμμής παραγωγής. Στο στάδιο της προ-παραγωγής, ο διευθυντής παραγωγής (συνήθως ο Ζέρβας, που είχε τη διεύθυνση τριών παραγωγών ταυτόχρονα στην περίοδο ακμής των στούντιο στα μέσα προς τα τέλη της δεκαετίας του '60) (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018) έπαιρνε το σενάριο από τον Φίνο το οποίο προϋπολόγιζε με ένα τελικό κόστος. Αν το σενάριο δεν ήταν ντεκουπαρισμένο, έπρεπε να το ντεκουπάρει εκείνος και να ταξινομήσει χώρους, μπλοκ σκηνών, εξωτερικών και εσωτερικών γυρισμάτων, ρόλους και συμμετοχές των ηθοποιών (Ζέρβας, 2003, σ.227-8). Τα σενάρια ήταν σημαντικό για την εταιρεία να είναι ντεκουπαρισμένα, στη μορφή δηλαδή του «*συνεχούς σεναρίου*» (continuity script) που έχει αναπτύξει το κλασικό Χόλιγουντ, όπου η αφήγηση κατακερματίζεται σε μπλοκ σκηνών, για μια ταυτόχρονη κινηματογράφηση (Storper, 1994, σ.201), χωρίς τη χρονολογική σειρά που ακολουθούν στην ιστορία (Storper & Christopherson, 1986, σ.8) και με αριθμημένα πλάνα, για να μπορεί να υπολογισθεί το κόστος της ταινίας (Thompson & Bordwell, 2011, σ.68).

Τα σενάρια στη Φίνος Φιλμ, ήδη από τη δεκαετία του '50, σύμφωνα με την αρχειακή μας έρευνα, ντεκουπάρονται και έχουν μία συγκεκριμένη μορφή, ώστε να είναι και αναγνωρίσιμη από το σύνολο του εξειδικευμένου προσωπικού. Η σελίδα είναι χωρισμένη σε δύο στήλες. Η μία αριστερά περιγράφει αριθμημένα τον τύπο των πλάνων ή την κίνηση της μηχανής και των ηθοποιών, τη δράση, και η δεξιά, παράλληλα, παρακολουθεί τους διαλόγους, το ύφος και είδος της μουσικής ενδεχομένως που εμπεριέχει. Στο κέντρο (ή αριστερά) αναγράφεται η κάθε σκηνή αριθμητικά μαζί με τη διευκρίνιση του είδους του χώρου (εξωτερικός ή εσωτερικός)



και ο χρονικός προσδιορισμός (Μέρα ή Νύχτα). Συχνά τα σενάρια γυρίσματος αναγράφουν και το πλήθος λήψεως του κάθε πλάνου ή οι σκηνοθέτες σημειώνουν παρατηρήσεις, αφαιρέσεις (ή προσθήκες) διαλόγων ή σημειώσεις που βοηθούν το μοντάζ<sup>341</sup> (Ξένος, 2015, τεκμ. 14-9, σ.136-41). Στην αρχειακή μας έρευνα διαπιστώσαμε ότι αυτό είναι το στιλ σεναρίων και ο τυποποιημένος τρόπος που γράφονται και παρουσιάζονται τα σενάρια σε όλη την περίοδο ΠΕΚ, όπως, για παράδειγμα, διαπιστώνουμε και σε σενάρια παραγωγής μικρών εταιρειών, όπως στο *Ημερολόγιο της Κατοχής* (1962, Δούκας) του Σταύρου Χατζόπουλου (Αρχείο Ταινιοθήκη/[τεκμ.8]), παραγωγής Χατζ Φιλμ (Ταινιοθήκη, Φιλμογραφία, *Το Ημερολόγιο της Κατοχής*, <http://tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/1003>, [17.06.2019]) ή στο *Θύελλα στο σπίτι των Ανέμων* (1966, Κωστελέτος) παραγωγής Φοίβος Φιλμ (Αρχείο Ταινιοθήκη/[τεκμ.9]) ή το *Ζήτημα ζωής και θανάτου* (1972, Σερντάρης) του Γιάννη Μαρή, παραγωγής του Κονιτσιώτη (Αρχείο Κονιτσιώτη/[τεκμ.17]).

Στη διάρκεια της προ-παραγωγής στη Φίνος Φιλμ ετοιμάζεται και η λίστα των φροντιστηριακών αναγκών για τα γυρίσματα, με κόστη που ο φροντιστής υπολογίζει, ενώ ο διευθυντής φωτογραφίας προσδιορίζει τις ανάγκες του (τράβελινγκ, φωτιστικά σώματα κ.ά.) (Ζέρβας, 2003, σ.228). Μετά γινόταν και η σύνθεση του συνεργείου. Την περίοδο της εντατικοποιημένης παραγωγής λειτουργούν στην εταιρεία τρία συνεργεία ταυτόχρονα για διαφορετικές ταινίες, το καθένα αποτελείται τουλάχιστον από δεκατρία άτομα (εκτός του σκηνοθέτη, του διευθυντή παραγωγής και σκηνογράφου, που είναι σχεδόν πάντοτε ο Ζέρβας) (βοηθό σκηνοθέτη, φωτογράφο, φροντιστή, οπερατέρ, βοηθό οπερατέρ, βοηθό διευθυντή παραγωγής, ηλεκτρολόγο, γενικών καθηκόντων κ.ά.) (Αρχείο Φίνος Φιλμ/[τεκμ.7]· Ζέρβα, 2003, σ.228)<sup>342</sup>. Μαζί με αυτούς καθορίζεται catering και κόστος φαγητού συνεργείου και ηθοποιών, ανάγκες αυτοκινήτων, κόστος καυσίμων και το στάδιο μετα-παραγωγής, δηλαδή το

<sup>341</sup> Το *συνεχές σενάριο*, όπως και στο κλασικό Χόλιγουντ, έχει τυποποιημένα χαρακτηριστικά στη μορφή του, ώστε να αποτρέπεται χάσιμο χρόνου στην παραγωγή, άρα και κόστους (Staiger, 1985α, σ.190). Στην αρχειακή μας έρευνα τα σενάρια γυρίσματος στη Φίνος Φιλμ είναι χωρισμένα σε πράξεις (1 έως 5) και μαρκάρονται με κόκκινο μελάνι, όταν κάθε πλάνο ολοκληρώνεται. Σε μία συνοπτική σελίδα στο τέλος αναγράφεται το συνολικό μήκος του φιλμ (π.χ. στη *Λατέρνα, Φτώχεια και Φιλότιμο*, 1955, του Σακελλάριου, αναγράφεται μήκος 8.160 ft ή 2.480m.), η διάρκεια της ταινίας (π.χ. 1.30'.40''), ο αριθμός πλάνων και το μήκος του φιλμ της κάθε πράξης, η ημερομηνία έναρξης και λήξης γυρισμάτων, καθώς και το συνολικό μήκος της μουσικής υπόκρουσης ή τραγουδιών που εμπεριέχονται (Αρχείο Φίνος Φιλμ/[τεκμ.13-5]).

<sup>342</sup> Υπάρχουν περιπτώσεις και με μεγαλύτερο αριθμό συνεργείου, π.χ. στο *Ανθρωπάκι* (1969, Δαλιανίδης) που είναι 15 άτομα (χωρίς τους σκηνοθέτη, διευθυντή παραγωγής, σκηνογράφο) (βοηθός σκηνοθέτη, οπερατέρ, βοηθός οπερατέρ, ηχολήπτης, μπούμαν, μακιγιέρ, φωτογράφος πλατό, μακινίστας, φροντιστής, τέσσερις ηλεκτρολόγοι, κομμώτρια) (Αρχείο Φίνος Φιλμ/[τεκμ.17]).

στούντιο ηχογράφησης, ώρες εγγραφής, εργαστήριο εμφάνισης φιλμ και μοντάζ, κόστος φωτογραφιών και σλάιντς για επιλογή (Ζέρβας, 2003, σ.228). Συμπληρώνεται ένας λεπτομερής προϋπολογισμός, όπως, για παράδειγμα, στην ταινία *Rider*, 1972 (που δεν ολοκληρώθηκε) (Ξένος, 2015, τεκμ.47-8, σ.177-8), όπως καταρτιζόταν και στο κλασικά στούντιο του Χόλιγουντ (Bordwell & Thompson, 2012, σ.36), και ένας τελικός προγραμματισμός που εγκρίνει ο σκηνοθέτης, αφού συμφωνήσει σε ρόλους ηθοποιών που του έχουν προταθεί είτε από τους μόνιμους της εταιρείας είτε εκείνους που έχει γραφτεί ενδεχομένως το σενάριο πάνω τους, μία συνήθης πρακτική. Ο Φίνος ενημερωνόταν για το τελικό κόστος και αν διαφωνούσε, σημείωνε το ποσό που ήταν διατεθειμένος να ξοδέψει και γινόταν ένας εκ νέου προγραμματισμός (Ζέρβας, 2003, σ.228-9).

Στο στάδιο παραγωγής, αφού έχει οριστεί ημερομηνία έναρξης κι έχουν οργανωθεί οι σκηνές ανά ημέρα (Ξένος, 2015, τεκμ.38, σ.169), οι τεχνικοί κάνουν συντήρηση μηχανημάτων και ο βοηθός σκηνοθέτη συνεργάζεται με τον σκηνοθέτη για καλλιτεχνικά θέματα, ενώ ο διευθυντής παραγωγής επιβλέπει τις εργασίες κι αν κάτι δεν πάει καλά, αλλάζει τα προγράμματα για να μη χαθεί μέρα. Ο βοηθός σκηνοθέτη κάνει όλη την προεργασία στο πλατό, ορίζει τη σειρά ηθοποιών στο μακιγιάζ (Ζέρβας, 2003, σ.229). Ο σκηνοθέτης κάνει πρόβα με τους ηθοποιούς *«πώς θα είναι η δράση, από που μπαίνουνε, από που βγαίνουνε, που είναι ο άλλος ηθοποιός, που στέκονται για να τους φωτίσει ένα φως»* (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018), ποια είναι η κίνηση της μηχανής. Στη συνέχεια, κι ενώ οι ηθοποιοί μακιγιάρονται, ο διευθυντής φωτογραφίας ετοιμάζει τους φωτισμούς (Συνέντευξη Καβουκίδης, 2018). Το κάθε πλάνο συνήθως γυρίζεται τέσσερις (4) με πέντε (5) φορές (Ζέρβας, 2003, σ.229) ή όσο χρειάζεται για να επιτευχθεί ένα καλό αποτέλεσμα, χωρίς σχετική πίεση (Συνέντευξη Βούλγαρης, Καβουκίδης, 2018), ενώ ο αυτοσχεδιασμός στα σχεδιασμένα στη λεπτομέρεια σενάρια αποφεύγεται από τους ηθοποιούς<sup>343</sup> (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.327· Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018). Επίσης, διατηρείται δελτίο γυρίσματος, μία τυποποιημένη καρτέλα που αναγράφεται ο τίτλος ταινίας, το σκηνικό, ο αριθμός πλάνου, η ημερομηνία, το είδος του φιλμ, η μηχανή και ο φακός που χρησιμοποιείται σε κάθε πλάνο, το μήκος του φιλμ του κάθε πλάνου, το φίλτρο που χρησιμοποιήθηκε και διάφορες παρατηρήσεις (Αρχείο Φίνος Φιλμ/[τεκμ.16]).

<sup>343</sup> Για παράδειγμα, ο Χατζηχρήστος, αν και έχει τη φήμη του ηθοποιού που αυτοσχεδιάζει εκτενώς (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018), τουλάχιστον στη Φίνος Φιλμ, όπως στον *Ηλία του 16<sup>ου</sup>* (1959, Σακελλάριος) δεν ξεφεύγει από το σενάριο (Αρχείο Φίνος Φιλμ/[τεκμ.18]· Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.121).

Στο πλαίσιο της εντατικοποίησης της παραγωγής στη δεκαετία του '60, ο στόχος πλέον είναι στο κόστος της μίας ταινίας να παράγονται δύο. Αρχίζουν έτσι να αναζητούνται και σενάρια που δεν είναι θεατρικά αλλά πάντοτε ντεκουπαρισμένα, ώστε να μπορούν να κοστολογηθούν. Η Φίνος Φίλμ στρέφεται σε δύο με τρεις παραγωγές ταυτόχρονα και με ποικιλία ειδών (κωμωδία, δράμα, κοινωνικό), για να καλυφθεί κάθε μερίδα προτιμήσεων του κοινού, ενώ με τις αποκλειστικότητες των ηθοποιών και τη δημοφιλία τους πετυχαίνουν καλύτερο καστ, οικονομικότερο, κι έτσι καταφέρνουν να ελέγχουν την αγορά (Ζέρβας, 2003, σ.239-42,367). Τα πλατό της εταιρείας λειτουργούν όπως ένα εργοστάσιο και το πρωί στις επτά ήταν όλοι εκεί. Η παραγωγή ξεκινούσε στις οκτώ και το μεσημέρι έτρωγαν αυτό που τους προσέφερε στο στούντιο ο Φίνος (Τριανταφυλλίδης, 2000, σ.249). Οι ρυθμοί παραγωγής ήταν τόσο έντονοι, ώστε το Σάββατο τελείωναν μία ταινία και τη Δευτέρα ξεκινούσαν την επόμενη (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018). Αυτή η εντατικοποίηση απαιτούσε το αυστηρό χρονικό φορντικό σχεδιασμό που οι σκηνοθέτες έπρεπε να τηρούν. Η διάρκεια της κάθε παραγωγής δεν ξεπερνούσε τις οκτώ (8) εβδομάδες (όπως οι μεγάλες παραγωγές, π.χ. τα μιούζικαλ) (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.177,258), ενώ οι απλές κωμωδίες, φθηνότερες παραγωγές, γυρίζονται σε τέσσερις (4) εβδομάδες<sup>344</sup> (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.258).

Στο πλαίσιο της οργάνωσης της εταιρείας δεν λείπει κι ένα πλέγμα ομάδων εργασίας ηθοποιών-εταιρείας, ευρύτερο του σταρ σίστεμ που επικρατεί, με τρεις ομάδες, του Δαλιανίδη, των Φώσκολου-Κούρκουλου και των Σακελλάριου-Βουγιουκλάκη-Παπαμιχαήλ (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.143). Τα μέλη αυτών των ομάδων εργασίας έχουν μεταξύ τους σταθερούς δεσμούς, καθώς ελάχιστα μεταπηδούν από τη μία ομάδα στην άλλη. Έτσι, π.χ. η Λάσκαρη, η Βλαχοπούλου, ο Βουτσάς συνεργάζονται κυρίως με τον Δαλιανίδη, όμως η Χρονοπούλου ως πιο δεύτερο όνομα, μεταπηδά μεταξύ Δαλιανίδη και Φώσκολου. Ο πυρήνας, όμως, είναι βασικός και δεν έχουμε συνεργασίες τύπου Λάσκαρη-Σακελλάριου ή Βλαχοπούλου-Φώσκολου. Αυτοί οι περιορισμοί συνδέονται με την εξειδίκευση και τυποποίησή τους σε κινηματογραφικά είδη που συνήθως υπηρετούν, αλλά και πέρα από αυτό,

<sup>344</sup> Η πρώτη ταινία που γυρίζεται σε αυτό τον αυστηρό χρονικό προγραμματισμό είναι *Ο Ηλίας του 16<sup>ου</sup>* (1959, Σακελλάριος) που στις τέσσερις εβδομάδες η ταινία είχε βγει και στις αίθουσες (Συνέντευξη Βούλγαρης, Καβουκίδης, 2018): δύο εβδομάδες γύρισμα και δύο επεξεργασία (μοντάζ-μουσική-μιξάζ-κόπεις κ.λπ). Έως τότε το γύρισμα όλων σχεδόν των ταινιών στη Φίνος Φίλμ διαρκούσε επτά με οκτώ εβδομάδες (Κατσουρίδης, 2012, σ.105). Σύμφωνα με τον Δαλιανίδη, υπήρξαν και περιπτώσεις που μια ταινία είχε ακόμα πιο γρήγορους ρυθμούς παραγωγής, όπως το *Ζητείται Ψεύτης* (1961, Δαλιανίδης) που γυρίστηκε σε δύομιση εβδομάδες (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.258).

αφού π.χ. η Λάσκαρη παίζει και μελοδράματα και κωμωδίες – όλες του Δαλιανίδη – και συνδέεται δηλαδή με τον Δαλιανίδη και όχι απαραίτητα με το είδος. Εξαιρέσεις γίνονται, αλλά για εμπορικούς λόγους, όπως εκείνη του Φώσκολου με την Βουγιουκλάκη και την *Υπολοχαγό Νατάσσα* (1970) (Καρτάλου, 2005, σ.200-3).

Αυτή η αυστηρή δόμηση φορντικού τύπου στη Φίνος Φιλμ που οδηγεί στην τυποποίηση περνά και στα ντεκόρ, που συχνά θα είναι τα ίδια (Τριανταφυλλίδης, 2000, σ.249-50), αλλάζοντας τα χρώματα ή τα έπιπλα<sup>345</sup> (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018), ενώ αναπτύσσονται παρόμοιες αφηγήσεις (Καρτάλου, 2005, σ.206-7), από συγγραφείς που συστηματικά μισθώνει η εταιρεία (Ξένος, 2015, τεκμ.44, σ.174), που κάποια στιγμή οδηγούν νεότερους κινηματογραφιστές, όπως τον Καβουκίδη, σε σύγκρουση με την εταιρεία για τις επιλογές της, ώστε εν τέλει να αφήσει την εταιρεία (Συνέντευξη Καβουκίδη, 2018). Σ' αυτήν τη φορντική λειτουργία της Φίνος Φιλμ και την ιεραρχική της δομή ενσωματώνεται και ο διαρκής έλεγχος της οργάνωσης της παραγωγής (Wayne, 2003, σ.88) από τον ίδιο τον Φίνο, που ασκεί καθημερινό έλεγχο των πεπραγμένων στην αίθουσα προβολών στην οδό Χίου, όπου κρατούσε ή πετούσε ό,τι δεν του άρεσε (Συνέντευξη Βούλγαρης, Αρβανίτης, 2018· Τριανταφυλλίδης, 2000, σ.248). Γινόταν μία σχετική συζήτηση με τον σκηνοθέτη, αλλά η τελική απόφαση ήταν δική του (Συνέντευξη Αρβανίτης, Καβουκίδη, 2018).

Αυτή η λογική του ελέγχου των πεπραγμένων από τον εκάστοτε παραγωγό διατρέχει όλη την περίοδο ΠΕΚ (Παπαγιαννίδης, 1970, σ.7). Αυτό, όμως, το τόσο δομημένο πλέγμα της οργάνωσης δεν εφαρμόστηκε με τέτοια επιτυχία από τις υπόλοιπες εταιρείες της εποχής (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018). Οι παραγωγές τους ήταν εν γένει προχειρότερες και ακόμα και εταιρείες, όπως η Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, που είχαν την οικονομική άνεση για μεγάλες παραγωγές, δεν φτάνουν σε αυτό το επίπεδο οργάνωσης. Για παράδειγμα, η ταινία *Καλημέρα Αθήνα* (1960, Γρηγορίου), ενώ σχεδιάστηκε, για να ολοκληρωθεί σε τέσσερις εβδομάδες γυρισμάτων, τελείωσε σε δεκάξι. Αιτία της καθυστέρησης ήταν η οργάνωση παραγωγής, όπου περιελάμβανε καθημερινά συμβούλια, μετά από κάθε γύρισμα, των τεσσάρων καλλιτεχνικών συμβούλων που διέθετε η εταιρεία (Β. Παπαμιχάλη, Μ. Πλέσσα, Α. Μάτσα, Μ. Νικολούδη). Σε αυτήν την περίπτωση, ο τόσο υψηλός καταμερισμός εργασίας κωλυσιεργούσε την παραγωγή. Εκτός από τους τεχνικούς,

<sup>345</sup> Τυποποιημένοι είναι και αρκετοί εξωτερικοί χώροι που συνήθως χρησιμοποιούνται, όπως για παράδειγμα ένα ζαχαροπλαστείο στην Κηφισιά κ.ά. (Συνέντευξη Βούλγαρης, Ευστρατιάδης, 2018). Η χρήση των ίδιων σκηνικών σε πολλές ταινίες για λόγους οικονομίας ήταν μια πρακτική που εφάρμοσε συστηματικά και το κλασικό Χόλιγουντ (Thompson & Bordwell, 2011, σ.69).

διέθετε, επιπλέον, βοηθό διευθυντή παραγωγής, βοηθό φροντιστή, ειδικό για παρακολούθηση του φιλμ, ειδικό για να ειδοποιεί τους ηθοποιούς για το γύρισμα, ειδικό να ειδοποιεί τους τεχνικούς κ.ά.. Όλοι αυτοί, όμως, ήταν απλοί υπάλληλοι της Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, επιφορτισμένοι με διάφορες άλλες εργασίες και, κατά τις μαρτυρίες, άσχετοι με την κινηματογραφική παραγωγή. Σύμφωνα με το ημερολόγιο γυρίσματος που κρατούσε ο Γρηγορίου είναι συνεχείς οι παρεξηγήσεις (ασυνεννοησία παρουσίας ηθοποιών στο γύρισμα, ή στους χώρους γυρίσματος, αλλαγή σχεδίων τελευταίας στιγμής φυσικών χώρων ή των σκηνικών ή ακόμα και του σεναρίου κατ' απαίτηση του σταρ πρωταγωνιστή κ.ά.) (Γρηγορίου, 1996, σ.47-53).

Οι εταιρείες γενικότερα λειτουργούν κάτω από το άγρυπνο βλέμμα του εκάστοτε ιδιοκτήτη-παραγωγού. Είναι εκείνος που επιλέγει το σενάριο και τους συνεργάτες του (Γρηγορίου, 1988, σ.354· Παπαγιαννίδης, 1970, σ.7) και, ενίοτε, ο ίδιος συμμετέχει στην παραγωγή, όπως έχουμε προαναφέρει (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017, Καρατζόπουλος, 2018). Στο στάδιο της παραγωγής υπάρχει μία συγκεκριμένη ρουτίνα που ακολουθείται για το στήσιμο των σκηνών, συμβάσεις και λύσεις τυποποιημένες που έχουν αντιμετωπιστεί στο παρελθόν σε παρόμοια προβλήματα, οπότε είναι γνωστές στους συμμετέχοντες σε μία συνεργατική επαγγελματική δουλειά και αντιμετωπίζονται παρόμοια (Becker, 2008, σ.56), όπως το στήσιμο φωτισμού και μηχανής από τον διευθυντή φωτογραφίας και το συνεργείο, πριν φτάσουν οι ηθοποιοί στο πλατό. Πολλές φορές, όμως, και αυτή η διαδικασία λειτουργεί με προχειρότητα (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018), με σκηνές που δίνονται στους ηθοποιούς τελευταία στιγμή χωρίς προετοιμασία (Λαζαρίδης, 2003, σ.88-9) και τεχνικές ελλείψεις (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018), χωρίς απαραίτητα να σταματά η παραγωγή<sup>346</sup> (Γρηγορίου, 1988, σ.141-2). Οι ελλείψεις και η προχειρότητα είναι εμφανής στην εικονογραφία αρκετών ταινιών (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018· Κασσαβέτη, 2017α, σ.56).

Την περίοδο, λοιπόν, του '60 έχουμε μία καθαρή στροφή προς την μαζική κουλτούρα. Διαμορφώνονται κώδικες παραγωγής για την βιομηχανική τυποποίηση που η μαζική παραγωγή απαιτεί και προσφέρει όλο αυτόν τον τεράστιο όγκο ταινιών.

<sup>346</sup> Όταν καίγονται δύο από τους τέσσερις προβολείς σε μία παραγωγή του Ηλία Περγαντή, το γύρισμα ήταν αδύνατο να συνεχιστεί με ελλιπή φωτισμό. Ο παραγωγός, όμως, εκλιπαρεί γονυπετείς τους συντελεστές (διευθυντή φωτογραφίας και οπερατέρ) να συνεχίσουν για να μην καταστραφεί οικονομικά. Το αποτέλεσμα ήταν υποφωτισμένα πλάνα, που αναγκάστηκαν να πετάξουν. Ο παραγωγός κατηγόρησε εν τέλει τον διευθυντή φωτογραφίας επειδή τον άκουσε και συνέχισε το γύρισμα (!) (Γρηγορίου, 1988, σ.141-2).

Σ' αυτήν την περίοδο η τυποποίηση που χαρακτηρίζει τον κύριο όγκο παραγωγής των κινηματογραφικών επιτυχιών αφορά δύο βασικά είδη, το μελόδραμα και τη φαρσοκωμωδία. Το είδος συνεισφέρει σε μία αισθητική ομοιομορφία (Αθανασάτου, 2001, σ.356-7) και, χωρίς να παγιώνεται άμεσα, περνά ένα στάδιο εξέλιξης, όπως παρατηρήθηκε και στο Χόλιγουντ (Schatz, 1981, σ.37-8,20) αλλά και στην ελληνική περίπτωση, ιδιαίτερα στο μελόδραμα, που αποκτά μαζικότητα στα μέσα της δεκαετίας του '60 με συγκεκριμένους δημιουργούς (Στράντζαλης, Κωστελέτος κ.ά.), σταρ ηθοποιούς (Ξανθόπουλος, Βούρτση κ.ά.), εταιρείες (Κλάκ Φιλμ κ.ά.) (Κασσαβέτη, 2017α· Kassaveti, 2018) και στερεοτυπικές αφηγήσεις του είδους (Κασσαβέτη, 2017β, σ.23-4), όπως εγκατάλειψη και προδοσία, χαμένα παιδιά, παραστρατημένες γυναίκες κ.ά. (Καρτάλου, 2005, σ.206-7), μοτίβα, όπως της παρεξήγησης, της αρρώστιας και της οικονομικής ανισότητας (Κασσαβέτη, 2017α, σ.64-6) ή της ορφάνιας και ο ρόλος της μοίρας (Kassaveti, 2018, σ.73-4).

Παρόμοια εξέλιξη παρατηρείται και στην κωμωδία: επιτυχημένες εμπορικά κωμωδίες της περιόδου 1954-1960 (*Η Ωραία των Αθηνών*, 1954, Τσιφόρος, *Ούτε γάτα ούτε ζημιά*, 1955, Σακελλάριος, *Η Καφετζού*, 1956, Σακελλάριος κ.ά.) σχετίζονται θεματικά με απλούς ανθρώπους, με πρωτότυπα σενάρια από επιτυχημένους θεατρικούς συγγραφείς και με ηθοποιούς που η ερμηνεία τους είναι κεντρική (Καρτάλου, 2005, σ.206-7), κάτι που εξηγεί και τα πολλά εσωτερικά πλάνα και κοντινά κωμικά κωμωδία (Παραδείση, 2002α, σ.114). Η δεκαετία του '60, με τη βελτίωση του βιοτικού επιπέδου και της κατανάλωσης, αναδεικνύει το στερεότυπο πλουσίου-φτωχού ως κυρίαρχο μοτίβο στην αφήγηση του ΠΕΚ. Με ταινίες, όπως *Ο Ηλίας του 16ου* (1959), *Το Ξύλο βγήκε απ' τον Παράδεισο* (1959) του Σακελλάριου και το *Κλωτσοσκούφι* (1960, Δημόπουλος). Η αφήγηση των ταινιών περνά στο αστικό περιβάλλον με τα αντίστοιχα αισθηματικά προβλήματα και με ταξικό πρόσημο: το πάμφτωχο κορίτσι, κεφάλτο και αισιόδοξο, θα γίνει κυρία εφοπλιστή και θα βρεθεί στις πρώτες θέσεις των εισιτηρίων. Η κατεύθυνση της αφήγησης στο αστικό τοπίο θα γίνει μονόδρομος (Δελβερούδη, 2004, σ.57-8· Κυριακού, 2005, σ.259-60· Δελβερούδη, 2002δ, σ.163-74).

Η τυποποίηση στην μαζική παραγωγή του φορντισμού περνά και στους ηθοποιούς. Οι περισσότεροι στις κινηματογραφικές κωμωδίες τη δεκαετία του '50 προέρχονται, κυρίως, από το θέατρο (Αυλωνίτης, Μακρής κ.ά.) και η τυποποίηση που εμφανίζουν αφορά τα εκφραστικά τους μέσα. Στην επόμενη δεκαετία ανέρχονται νέες γενιές που πλαισιώνουν το σταρ σύστημα (Βουγιουκλάκη, Καρέζη κ.ά.) (Δελβερούδη,

2002β, σ.71-2). Οι ηθοποιοί θα γίνουν αποδεκτοί στο ευρύ κοινό ως χαρακτηριστικός τύπος πλέον (Βαμβακάς, 2004, σ.45· Αθανασάτου, 2001, σ.358), μύθοι κινηματογραφικοί, όπως η «γατούλα» Βουγιουκλάκη, η «μοιραία» Λάσκαρη, το «παιδί του λαού» Ξανθόπουλος, η «αλέγκρα» Βλαχοπούλου. Αυτό που συμβαίνει στην ουσία είναι η αντικατάσταση των «τύπων» που έρχονται από την επιθεώρηση και τη θεατρική παράδοση τη δεκαετία του '50 από τύπους επιτυχημένων εμπορικών συνταγών των στούντιο της δεκαετίας του '60. Τα μοτίβα διαμορφώνονται προς νέες τυποποιήσεις και παγιώνονται μέσω της αποδοχής τους από το κοινό (Αθανασάτου, 2001, σ.358).

Αν και η κωμωδία και το μελόδραμα είναι τα βασικά είδη του ΠΕΚ, υπάρχουν και παραλλαγές αυτών: η φουστάνελα, το μιούζικαλ, κοινωνικά δράματα, δραματικές αισθηματικές περιπέτειες, κοινωνικές περιπέτειες, κομεντί κ.ά. (Παπαδημητρίου, 2009, σ.50-2· Σκοπετέας, 2015, σ.116-31). Οι οικονομικοί περιορισμοί των, συχνά, φτωχών παραγωγών δεν επιτρέπουν πλήρως την ανάπτυξη ειδών, όπως για παράδειγμα της αστυνομικής περιπέτειας, που απαιτεί και δεξιότητα από τους σκηνοθέτες και ανάλογα ντεκόρ ή σκηνές καταδίωξης κ.ά. (Παραδείση, 1993, σ.52· Δημητρίου, 1974, σ.357-8). Σε κάθε περίπτωση, τα είδη, ακόμα κι αν μεταφέρονται από ξένους θεματολογικούς άξονες στα καθ' ημάς, διασκευάζονται με τις τοπικές παραδόσεις και αξίες (Παραδείση, 1993, σ.52), όπως, για παράδειγμα τα μιούζικαλ, το εμπορικότερο είδος τη δεκαετία του '60 (Βακαλόπουλος, 1990, σ.158), μία μεϊξή ντόπιων και ξένων στοιχείων και όχι μία στείρα αντιγραφή του αντίστοιχου αμερικανικού μοντέλου (Παπαδημητρίου, 2002, σ.99· Παπαδημητρίου, 2009).

Οι εταιρείες της περιόδου θα καταφύγουν συχνά σε πρακτικές μεταφορές ξένων προτύπων στην ελληνική δραματολογία (Δελβερούδη, 2004, σ.54-5· Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Ο Φίνος προτρέπει τον Δαλιανίδη να γράψει ένα σενάριο για τα «επαναστατημένα νιάτα της εποχής», όπως η γαλλική ταινία, επιτυχία της εποχής, *Οι Ζαβολιάρηδες* (1958, Marcel Carne). Ο Δαλιανίδης είχε έτοιμο το σενάριο του *Κατήφορου* που ενθουσίασε τον Φίνο. Η ταινία είχε μεγάλη επιτυχία και έστρεψε τον ελληνικό κινηματογράφο σε μία πιο «αμερικανική» αφήγηση με «τολμηρή κοινωνική θεματολογία» (Kartalou, 2006, σ.267). Αυτή η διαδικασία της παραγγελίας, με βάση κάποιο ξένο πρότυπο, βοήθησε στην τυποποίηση και όχι μόνο στην ανανέωση. Μέσα από την επανάληψη και τη μικρή πρωτοτυπία εξασφαλίστηκε η εμπορική επιτυχία (ό.π.), συνήθης τακτική των μαζικών πολιτιστικών βιομηχανιών (Peterson & Anand, σ.317-22· Ryan, 2007, σ.225-6). Έτσι, μετά την επιτυχία του

*Κατήφορου* η Φίνος Φιλμ περνά σε παρόμοιο στιλ αφήγησης με το *Νόμο 4000* (1962, Δαλιανίδης) αλλά και άλλες εταιρείες, όπως η Αφοί Ρουσσόπουλοι-Λαζαρίδης-Ψαρράς-Σαρρής με την *Οργή* (1962, Γεωργιάδης). Χάρη στον *Κατήφορο* αναπτύσσονται και τα γυναικεία μελοδράματα *Τλιγγος* (1963), *Εγωισμός* (1964), *Στεφανία* (1966) (όλες του Δαλιανίδη) κ.ά., όπου αναδεικνύεται η θηλυκότητα των γυναικών, συνήθως θυμάτων ανδρών, της οικογένειας ή της κοινωνίας (Kartalou, 2006, σ.268-9,271· Καρτάλου, 2005, σ.224-5) με ιδιαίτερη έμφαση στη σεξουαλικότητα, που χρειάζεται για εισπρακτικούς σκοπούς, ώστε να επιδεικνύονται εύκολα τα «σωματικά προσόντα» της καλλίγραμμης Λάσκαρη (Παραδείση, 2002β, σ.160). Αυτή η επανάληψη της επιτυχίας συγκεκριμένων αφηγήσεων στην περίοδο της εντατικοποίησης της παραγωγής δεν περνά μόνο από τη Φίνος Φιλμ προς τις άλλες εταιρείες αλλά και το ανάποδο: «όσο αντιγράφαμε εμείς, αντέγραφε κι ο Φίνος...»<sup>347</sup> (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018).

Όσον αφορά τις κωμωδίες της περιόδου ΠΕΚ, υπάρχει στενή σχέση με το θέατρο της εποχής (Κυριακός, 2002· Κυριακός, 2009, σ.222-3· Παραδείση, 1993, σ.52· Δελβερούδη, 2004, σ.45) με θεατρικούς συγγραφείς (Σακελλάριος-Γιαννακόπουλος, Γιαλαμάς-Πρετεντέρης, Τσιφόρος-Βασιλειάδης κ.ά.) που μεταφέρουν ό,τι έχουν στη οθόνη με σενάρια που συχνά διασκευάζουν οι ίδιοι (Παραδείση, 1993, σ.52· Δελβερούδη, 2002β, σ.58,60), ενώ οι μισοί από αυτούς (Σακελλάριος, Τσιφόρος, Δημόπουλος) γίνονται και σκηνοθέτες των έργων τους. Την πρωτοβουλία του Φίνου για συνεργασία με έμπειρους θεατρικούς συγγραφείς ακολούθησαν και οι υπόλοιποι παραγωγοί (Δελβερούδη, 2004, σ.45), όπως η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος για παράδειγμα, που αντλεί τα σενάρια της, κατά εξήντα τοις εκατό, από τις δοκιμασμένες θεατρικές επιτυχίες (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Σεναριακά και σκηνοθετικά, όμως, υπάρχουν λίγες τροποποιήσεις, με στόχο πάντα τη μείωση κόστους (Δελβερούδη, 2002β, σ.58,60) αλλά και τη μείωση του ρίσκου της επένδυσης σε μη δοκιμασμένες, καινοτόμες, φόρμες.

<sup>347</sup> Όταν, για παράδειγμα, η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος γυρίζει την εμπορική επιτυχία *Πατέρα κάτω φρόνιμα* (1967, Καραγιάννης) με πρωταγωνιστή τον Κωνσταντάρα, που υποδύεται τον πατέρα που έρχεται να ελέγξει το υιό του στις σπουδές του στην Αθήνα, δύο χρόνια αργότερα ο Φίνος διασκευάζει το σενάριο του Μιχαηλίδη, όπου ο πατέρας γίνεται αδερφός και πρωταγωνιστής ο Βουτσάς (*Το Θύμα*, 1969, Δημόπουλος) (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Παρόμοια, ο Γρηγορίου περιγράφει πως οι *2000 Ναύτες κι ένα κορίτσι* (1960, Γρηγορίου), παραγωγής Ι. Καρατζόπουλος και Σία με τους Καλογεροπούλου-Κούρκουλο, έγινε μία χρονιά μετά *Η Αλίκη στο Ναυτικό* (1961, Σακελλάριος), παραγωγής των Φίνου/Δαμασκηνού-Μιχαηλίδη με το δίδυμο Βουγιουκλάκη-Παπαμιχαήλ και με σημαντικές ομοιότητες στην αφήγηση (Γρηγορίου, 1996, σ.69).



Τη δεκαετία του '60 που εντατικοποιείται η παραγωγή, τα σενάρια συνεχίζουν να γράφονται από επαγγελματίες, κυρίως θεατρικούς συγγραφείς, όμως η υπόθεση είναι παραλλαγή στο ίδιο θέμα. Τα σενάρια παραδίδονται με μεγάλη ταχύτητα γι' αυτό και δεν υπάρχει λεπτομερής δραματουργική επεξεργασία, με τις ανθρώπινες σχέσεις να παρουσιάζονται «*άκαμπτες και συνθηματικές*» (Δελβερούδη, 2004, σ.70), διότι έτσι εξυπηρετείται η γρήγορη διεκπεραίωση. Τα σενάρια, όπως και τα ντεκόρ, η υποκριτική, η σκηνοθεσία έχουν μία λογική «*ανακύκλωσης*», που έγκειται σε ένα φορντικό σχεδιασμό τυποποίησης (ό.π., σ.50). Το ίδιο σαλόνι περνά από την μία κωμωδία στην άλλη, με παραλλαγές στην εσωτερική διακόσμηση: «*γιατί να τ' αλλάξουμε;*» (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Στο σαλόνι αυτό, που είναι μεγάλο με πολλά καθίσματα, οι ηθοποιοί όρθιοι λένε τα λόγια τους, μετωπικά στη στατική κάμερα, χωρίς αλλαγή πλάνου. Κοντινά πλάνα στα πρόσωπα δεν υπάρχουν εύκολα, αποφεύγονται οι αλλαγές, κίνηση στους ηθοποιούς δεν υπάρχει, και η ζοηρότητα μέσα σε αυτήν την ακινησία επιτυγχάνεται μέσα από την ένταση των διαλόγων: «*οι ηθοποιοί φωνάζουν*» (Δελβερούδη, 2004, σ.50· Παπαγιαννίδης, 1970, σ.11), ενώ επιλέγεται ο φακός 40 έως 50 χιλιοστών δίνοντας την αίσθηση του πραγματικού (Παπαγιαννίδης, 1970, σ.11). Τα εξωτερικά γυρίσματα, όπως ήδη αναφέραμε, έχουν μία τυποποιημένη επιλογή επίσης, π.χ. το πάρκο στην Κηφισιά (Παπαγιαννίδης, 1970, σ.11· Συνέντευξη Βούλγαρης, Ευστρατιάδης, 2018). Σε αυτήν την εντατικοποίηση της παραγωγής φτάνουν να γυρίζονται ταινίες λόγω της ύπαρξης έτοιμων ντεκόρ στα στούντιο από προηγούμενες ταινίες. Ο Λαζαρίδης, για παράδειγμα, γράφει αποβραδís σκηνές του *Ένα ασύλληπτο κορόιδο* (1969, Βέγγος), διότι υπήρχε το ντεκόρ πλακιώτικης συνοικίας στα στούντιο του Φίνου από μία προηγούμενη ταινία του (Σολδάτος, 2000, σ.168). Αλλά και ο Γρηγορίου ξεκινά τα *201 Καναρίνια* (1964) με ένα πρόχειρο σενάριο είκοσι σελίδων γραμμένο «*στο γόνατο*», επειδή ο παραγωγός Τζέημς Πάρις είχε κλείσει το στούντιο *Άλφα* για μία άλλη παραγωγή που ακυρώθηκε (Γρηγορίου, 1996, σ.95). Οι οικονομικοί περιορισμοί οδηγούν τα σενάρια να προσαρμόζονται στους χώρους και όχι το αντίθετο. Οι παραγωγοί υπόσχονταν πολλά, ενώ την ώρα του γυρίσματος δεν υπήρχαν ούτε τα μισά από αυτά που ο σκηνοθέτης ζητούσε. Η λύση, λοιπόν, προέκυπτε πάντα τελευταία στιγμή με αυτοσχεδιασμούς, έξω δηλαδή από την αυστηρή φορντική λογική σχεδιασμού και χρονοδιαγράμματος (ό.π., σ.22-3).

Γενικότερα, οι εταιρείες της περιόδου για να οργανώσουν την παραγωγή τους, συντάσσουν προϋπολογισμό που προσπαθούν να τηρήσουν (Αρχείο Κονιτσιώτη/

[τεκμ.7]· Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Για να το πετύχει αυτό, για παράδειγμα, η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος όταν αποφάσιζε μια παραγωγή, προσδιόριζε και το συνολικό κόστος, π.χ. 800χιλ.δρχ.. Γύρω από αυτόν τον οικονομικό περιορισμό, έχτιζε συνεργασίες και ό,τι χρειαζόταν για την παραγωγή. Έτσι, για παράδειγμα, οι αμοιβές των ηθοποιών προσαρμόζονται, προτείνοντάς τους τα ανάλογα ποσά για να μην ξεπεράσουν το προϋπολογισμένο ποσό. Έτσι προσαρμόζε όλα τα έξοδα της. Η εταιρεία, επιπλέον, προσαρμόζει τις αφηγήσεις και την παραγωγή της στην ομάδα ηθοποιών με τα αποκλειστικά συμβόλαια που διατηρεί. Χωρίς κάποιον σταρ στο επιτελείο του καστ δεν ξεκινούσε παραγωγή, ενώ έχει επιτυχημένα αναδείξει και δύο αναγνωρίσιμους πρωταγωνιστές (Παπαζήσης, Στυλιανοπούλου), που διατηρεί αποκλειστική συνεργασία μαζί τους η εταιρεία (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Παράλληλα, ο αυστηρός προγραμματισμός της παραγωγής επιτυγχάνεται με σενάρια τα οποία ντεκουπάρονται, με τον υψηλό καταμερισμό εργασίας από το εξειδικευμένο προσωπικό που πλέον διαθέτει η εταιρεία, τον παραγωγό Καραγιάννη μόνιμο σκηνοθέτη των περισσότερων ταινιών της, με μόνιμο συνεργείο που τον ακολουθεί και τον συνεταίρο του Καρατζόπουλο στο μοντάζ. Η εταιρεία, κυρίως, γυρίζει κωμωδίες (74 από τις 100 περίπου στο σύνολο ταινίες της περιόδου 1966-1974) (Δελβερούδη, 2004, σ.27· Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018) και οργανώνει τις παραγωγές της με στόχο δύο κατηγοριών ποιότητες: τις ακριβές παραγωγές με τη συμμετοχή υψηλά αμειβόμενων σταρ, όπως π.χ. της Βουγιουκλάκη, και τις φθηνότερες παραγωγές, Β' κατηγορίας ταινίες με δεύτερης κατηγορίας σταρ πρωταγωνιστών, όπως ήταν, για παράδειγμα, ο Παράβας (Συνέντευξη, Καρατζόπουλος, 2018). Είναι μία πρακτική που επιτυχημένα είχε αναπτύξει και ο Φίνος (Ζέρβας, 2003, σ.239-42) αλλά και το Χόλιγουντ στην κλασική του φορντική εποχή (Neale, 2000, σ.223).

Η εταιρεία έχει αυστηρό προγραμματισμό, για να επιτύχει τους χρόνους προβολής των ταινιών στις αίθουσες και οι ταινίες της γυρίζονται σε εξαιρετικά γοργούς ρυθμούς, μέσα σε τρεις (3) με τέσσερις (4) εβδομάδες (6ήμερης εργασίας και με οκτάωρα ή εννιάωρα την ημέρα) οι φθηνότερες παραγωγές Β' κατηγορίας και πέντε εβδομάδες οι πιο ακριβές παραγωγές, όπως της Βουγιουκλάκη ή και ακόμα περισσότερο, π.χ. 10 εβδομάδες για υπερπαραγωγές, όπως το πολεμικό δράμα *Οι Γενναίοι του Βορρά* (1970, Καραγιάννης). Ο προγραμματισμός είχε έναν συγκεκριμένο αριθμό σκηνών που έπρεπε να γυριστεί ανά ημέρα και αυτό οδηγούσε πολλές φορές σε υπερωρίες, ενώ οι λήψεις του κάθε πλάνου για λόγους οικονομίας

του υλικού είναι προσεκτικά μετρημένες (το λιγότερο δύο λήψεις) (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018).

Γενικότερα, οι μικρότερες εταιρείες παραγωγής στα τέλη της δεκαετίας του '50 και αρχές της δεκαετίας του '60, όπως η Ι. Καραγιάννης και Σία, γυρίζουν τις ταινίες τους σε τέσσερις με πέντε εβδομάδες εξαήμερης εργασίας (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Οι σπανιότερες μεγάλες παραγωγές χρειάζονται μεγαλύτερο χρόνο παραγωγής, όπως ο *Διωγμός* (1964, Γρηγορίου), ταινία εποχής, παραγωγής Τζέημς Πάρις, που διαρκούν 3 μήνες τα γυρίσματα (Γρηγορίου, 1996, σ.100-1). Στα τέλη της δεκαετίας του '60 που η παραγωγή γενικότερα έχει εντατικοποιηθεί υπάρχουν ακόμα συντομότερες παραγωγές, όπως ο *Ανακατωσούρας* (1967, Γρηγορίου) της Αφοί Ρουσσόπουλοι-Λαζαρίδης-Σαρρής-Ψαρράς με γύρισμα τριών εβδομάδων (Γρηγορίου, 1996, σ.86-7). Αυτό το γρήγορο γύρισμα, των τριών έως τεσσάρων εβδομάδων, θα επιβάλλει συνολικότερα η μαζική παραγωγή της Καραγιάννης-Καρατζόπουλος μειώνοντας με αυτόν τον τρόπο συνολικά το κόστος (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018).

Οι χρόνοι γενικότερα γυρίσματος των ταινιών διαφέρουν ανάλογα με το είδος των ταινιών και των εταιρειών παραγωγής. Οι μεγάλες εταιρείες την περίοδο της εντατικοποίησης της παραγωγής στα μέσα της δεκαετίας του '60, όπως η Φίνος Φιλμ ή η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, συνδυάζουν τις ακριβές παραγωγές (έγχρωμες, μουσικές, πολεμικά δράματα) με ακριβούς πρωταγωνιστές, με φθηνότερες ασπρόμαυρες (Παπαγιαννίδης, 1970, σ.7. Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Οι φθηνές παραγωγές χρειάζονται γύρω στις τρεις (3) με τέσσερις (4) εβδομάδες στην Καραγιάννης-Καρατζόπουλος (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018) και τέσσερις (4) στη Φίνος Φιλμ, ενώ οι ακριβές παραγωγές φτάνουν τις οκτώ (8) εβδομάδες στη Φίνος Φιλμ (μιούζικαλ) (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.258) και πέντε (5) (οι έγχρωμες, όπως οι ταινίες με τη Βουγιουκλάκη) με δέκα (10) στην Καραγιάννης-Καρατζόπουλος (πολεμικό δράμα) (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018).

Η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος εφαρμόζει μια ακραία μορφή των δυνατοτήτων του στούντιο σίστεμ και αντλεί τους πρωταγωνιστές της από το επιτελείο του Φίνου (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018), τους οποίους και δελεάζει με διπλάσια ή και τριπλάσια αμοιβή από αυτή που λαμβάνουν στη Φίνος Φιλμ (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.299). Ο ανταγωνισμός των δύο εταιρειών στα τέλη της δεκαετίας του '60 είναι σημαντικός, γιατί ρίχνει την ποιότητα των ταινιών και αυξάνει τον όγκο παραγωγής. Η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος γυρίζει τις ταινίες της

στο μισό χρόνο απ' ό,τι ο Φίνος αλλά με χαρακτηριστική προχειρότητα. Ειδικότερα, ο Καραγιάννης, που είναι και ο βασικός και κύριος σκηνοθέτης της εταιρείας, όπως ήδη σχολιάσαμε, δεν ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για τις λεπτομέρειες των ταινιών που παράγει. Το προσωπικό του μοτίβο και άποψη είναι ότι οι θεατές προσέχουν μόνο αυτούς που μιλούν στην οθόνη και αδιαφορούν για ό,τι βρίσκεται γύρω και πίσω από αυτούς: «στον κινηματογράφο, όλοι βλέπουν το πρόσωπο, γιατί άμα (...) τα λέει καλά, δεν πά' να 'χει πίσω, τι να 'χει, και τενεκέδες...». Έτσι, αδιαφορεί για την εικονογραφία κάθε σκηνής, ηθελημένα προτιμά πρόχειρες λύσεις και, όταν περνά στην επόμενη ταινία, δεν επανέρχεται σε ό,τι γύρισε πριν. Αφήνει τον συνεταιίρο του Καρατζόπουλο να μοντάρει το υλικό και να συμπληρώσει πλάνα, όταν χρειάζονται, λειτουργώντας με τη σειρά του εκείνος ως σκηνοθέτης, έστω αυτοσχέδιος (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018).

Αλλά και αυτό δεν είναι πρωτόγνωρο στον κόσμο της τέχνης και σε συνεργατικές μορφές της, όπως είναι ο κινηματογράφος. Η επιμέλεια και η επεξεργασία από τρίτους μπορεί να επηρεάσει δραστικά την τελική μορφή ενός έργου (Becker, 2008, σ.192-4). Έτσι, όλη η επιμέλεια των ταινιών στην Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, που συνήθως σκηνοθετεί ο Καραγιάννης, περνά από τα χέρια του παραγωγού Καρατζόπουλου. Στους *Γενναίους του Βορρά*, μία ταινία που το γύρισμα κράτησε περίπου 10 εβδομάδες, προέκυψε μεγάλης διάρκειας τελικό αποτέλεσμα, περίπου τεσσεράμισι ωρών, ώστε να χρειαστεί να την επιμεληθεί έξι μήνες στο μοντάζ ο Καρατζόπουλος και να την παραδώσει σε μία εμπορεύσιμη διάρκεια των 2,5 ωρών. Όταν η ταινία τους ζητηθεί στο εξωτερικό ντουμπλαρισμένη στην αγγλική γλώσσα θα υπάρξει εκ νέου μείωση (και πάλι από τον Καρατζόπουλο) της συνολικής διάρκειας κατ' απαίτηση των ξένων αγοραστών. Για να υπάρξει, όμως, ομοιογένεια στην αφήγηση, ο Καρατζόπουλος, μετά από τις πολλές περικοπές, θα γυρίσει και συμπληρωματικά, στην αγγλική εκδοχή της ταινίας, άλλα δεκαπέντε λεπτά επιπλέον (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018).

Στη Φίνος Φιλμ, όπως είδαμε, ο παραγωγός μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '50 απαγορεύει στον σκηνοθέτη την παρουσία του στο μοντάζ και επιμελείται ο ίδιος μαζί με τον μοντέρ το υλικό που έχει γυριστεί. Ο Κατσουρίδης θα καταφέρει να αλλάξει σημαντικά τη διαδικασία και επενέβαινε δραστικά με πρωτοβουλίες και δίνοντας τον ρυθμό που εκείνος ήθελε, όπως στη *Θεία από τη Σικάγο* (1957, Σακελλάριος), που θα τη μοντάρει σε μήκος κάτω των 80 λεπτών (Κατσουρίδης, 2012, σ.73' Αρχείο Φίνος Φιλμ/[τεκμ.15]). Μια τέτοια παρόμοια επέμβαση θα κάνει

αργότερα ως παραγωγός και μοντέρ στο *Προξενικό της Άννας* (1972) του Βούλγαρη με τη σύμφωνη όμως γνώμη του σκηνοθέτη (Κατσουρίδης, 2012, σ.157). Την περίοδο ΠΕΚ και οι μικρότεροι παραγωγοί είναι επεμβατικοί στο μοντάζ, όπως ο Σπέντζος, που κάνει πάντα εκείνος το μοντάζ (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017), ενώ επιβάλλει και αλλαγές του φινάλε μιας ταινίας με πρόσθετες σκηνές και πλάνα, όπως στον *Κόκκινο Βράχο* (1948) του Γρηγορίου, όταν νομίζει ότι εμπορικά θα αποτύχει μια ταινία, μία πρακτική, που δεν διστάζουν κι άλλοι παραγωγοί να εφαρμόσουν (όπως ο Δαδήρας για το φινάλε στο *Πικρό Ψωμί*, 1951), αφού η νομοθεσία δεν κάλυπτε τον σκηνοθέτη ως τον κάτοχο της πνευματικής ιδιοκτησίας της ταινίας (Γρηγορίου, 1988, σ.64-5,115). Η περίοδος, γενικότερα, θέτει τον παραγωγό σε μία μορφή παντοδυναμίας σε όλα τα στάδια της οργάνωσης της παραγωγής (Παπαγιαννίδης, 1970, σ.7), χωρίς να σημαίνει γενικότερα ότι ο σκηνοθέτης δεν απολάμβανε κάποια ελευθερία (Συνέντευξη Βούλγαρης, Ευστρατιάδης, 2018), ειδικότερα σε μικρότερους παραγωγούς χωρίς συστηματική παραγωγή (π.χ. Κουρουνιώτης) (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018), με στόχο όμως πάντα την εμπορικότητα (Γρηγορίου, 1988, σ.113). Όταν ο δημιουργός αποτυγχάνει εμπορικά, οι εταιρείες παραγωγής αποφεύγουν ενδεχόμενη επόμενη συνεργασία μαζί του (Γρηγορίου, 1996, σ.71).

### 7.1.2. Η περίοδος ΝΕΚ: 1972-1990.

Όπως έχουμε δει και αναφέρει, η περίοδος από το 1972 και μετά επιτρέπει πολύ μεγαλύτερη αυτονομία στους δημιουργούς-παραγωγούς (Συνέντευξη Ρεντζής, 2018· Λαμπρινός, 2003γ, σ.230-4). Ωστόσο, η οργάνωση της παραγωγής τους παραμένει αρχικά φτωχική, δεδομένου της έλλειψης μέσω παραγωγής και χρηματοδοτικών πόρων (Συνέντευξη Καβουκίδης, Αρβανίτης, 2018). Χαρακτηριστική η περίπτωση του *Κιέριον* (1967) του Θέου, που χαρακτηρίζεται συχνά ως σταθμός για την ανάδειξη αυτής της νέας τάσης, όπου συμμετέχουν εθελοντικά στην παραγωγή (ακόμα και ως ηθοποιοί) στο σύνολό τους οι νέοι κινηματογραφιστές (Βαλούκος, 2006, σ.46-7· Βαλούκος, 2011, σ.34· Θέος, 1974, σ.371-7). Η εμφάνιση του Αγγελόπουλου με την *Αναπαράσταση* (1970), επίσης, θα σηματοδοτήσει μία ακόμα τέτοια συνεργατική δουλειά βασισμένη σε έναν ερασιτέχνη παραγωγό (ο Γιώργος Σαμιώτης, ηλεκτρολόγος στο επάγγελμα) και φιλικές συμμετοχές με δανεισμένα μέσα παραγωγής (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018) είναι συνήθεις πρακτικές σε αυτές τις πρώτες προσπάθειες των νέων κινηματογραφιστών (Συνέντευξη Καβουκίδης, 2018).

Η νέα αυτή λογική των κινηματογραφιστών με δικά τους προσωπικά κεφάλαια, χωρίς συστηματική παραγωγή, και έξω από το εμπορικό κύκλωμα θα φέρει και μία πιο χαλαρή μορφή οργάνωσης της παραγωγής αλλά με τεχνικούς και δημιουργούς που έχουν την εμπειρία της παραγωγής των εταιρειών του ΠΕΚ, αφού στο σύνολό τους εργάζονταν και μαθήτευσαν σε αυτές (Μητροπούλου, 1980, 2006· Συνέντευξη Καβουκίδης, Βούλγαρης, 2018). Γνωρίζουν πολύ καλά πως λειτουργεί η παραγωγή, όπως και τα μέσα παραγωγής, για να μπορέσουν και με λίγα χρήματα και φτωχά μέσα να δημιουργήσουν τις πρώτες τους μεγάλου μήκους ταινίες (Συνέντευξη Ρεντζής, 2018). Η νέα αυτή γενιά δημιουργών χωρίς την πίεση της εμπορικότητας και του αυστηρού χρονικού προγραμματισμού μιας εταιρείας, με όχι απαραίτητα εξασφαλισμένες χρηματοδοτήσεις και συχνά απαιτητικές παραγωγές (π.χ. ταινίες εποχής) οργανώνει την παραγωγή της σε μεγαλύτερο βάθος χρόνου· γι' αυτό από την ολοκλήρωση του σεναρίου μέχρι την προβολή μιας ταινίας στις αίθουσες μπορεί να περάσουν και δύο χρόνια<sup>348</sup>, ενώ συχνά διακόπτουν τα γυρίσματά τους για κάποιο διάστημα (Αρχείο ΕΛΙΑ/Σταμπουλόπουλος/Φακ.2.1/[τεκμ.2-3]) και υπάρχουν παραγωγές που κάνουν έως και τρία χρόνια να ολοκληρωθούν<sup>349</sup> (Αρχείο ΕΛΙΑ/Σταμπουλόπουλος/Φακ.3.5/[τεκμ.1-2]). Ο Ρεντζής, για παράδειγμα, για τον *Ηλεκτρικό Άγγελο* (1981) θα ασχοληθεί έξι μήνες μόνο με την επεξεργασία ήχου και το μιξάζ (Συνέντευξη Ρεντζής, 2018). Υπάρχουν και οι παραγωγές με πιο σφιχτό και οργανωμένο χρονοδιάγραμμα, όπως ο *Bios + Πολιτεία* (1987) του Περράκη, που ολοκληρώνεται σε τέσσερις μήνες<sup>350</sup> (Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Βίος/Φακ. Αλληλογραφίας, Προϋπολογισμού/[τεκμ.1]). Οι σκηνοθέτες-παραγωγοί γράφουν οι ίδιοι τα σενάρια τους και χρησιμοποιούν αυθεντικούς φυσικούς χώρους για αισθητικούς και οικονομικούς λόγους (Συνέντευξη Βούλγαρης, Καβουκίδης, Ευστρατιάδης, Περράκης, 2018). Οι χώροι, έτσι, δεν είναι τυποποιημένοι και επιλέγονται μέσω γνωστών, φίλων, του εσωτερικού κύκλου των κινηματογραφιστών

<sup>348</sup> Για παράδειγμα, το *Προσοχή Κίνδυνος*, του Σταμπουλόπουλου, προβάλλεται το 1983, ενώ το σενάριό του ολοκληρώθηκε τον Νοέμβριο του 1981 (Αρχείο ΕΛΙΑ/Σταμπουλόπουλος/Φακ.2.1/[τεκμ.1]).

<sup>349</sup> Η ταινία, για παράδειγμα, του Σταμπουλόπουλου *Δύο ήλιοι στον Ουρανό* (1991), παρόλο που υπογράφεται συμφωνητικό χρηματοδότησης το 1988 με το ΕΚΚ και την ΕΡΤ, ολοκληρώνεται τρία χρόνια αργότερα, το 1991, ενώ, εν τω μεταξύ, τα κοστολόγια ανέβηκαν και η χρηματοδότηση συμπληρώθηκε με ξένα κεφάλαια (Αρχείο ΕΛΙΑ/Σταμπουλόπουλος/Φακ.3.5/[τεκμ.2]).

<sup>350</sup> Η ανάλυση του προγραμματισμού εκτέλεσης της παραγωγής για το *Bios + Πολιτεία* (1987, Περράκης) πιο συγκεκριμένα αφορά: 6 εβδομάδες προεργασία-πρόβες, 1 εβδομάδα τελικό ρεπεράζ-δοκιμαστικά make up, 8 εβδομάδες γύρισμα, 8 εβδομάδες μοντάζ, 2 ημέρες παραγωγή μουσικής-remix, 5 ημέρες επεξεργασία ήχου (Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Βίος/Φακ. Αλληλογραφίας, Προϋπολογισμού/[τεκμ.1]).

ή προσωπικής έρευνας<sup>351</sup>, που μπορεί να διαρκεί αρκετό χρονικό διάστημα, όπως, για παράδειγμα, κάνει συχνά ο «σχολαστικός» Αγγελόπουλος (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018).

Οι χώροι προετοιμάζονται ανάλογα με τις ανάγκες των σεναρίων, η διακόσμηση αλλάζει και προσαρμόζεται με τη βοήθεια του σκηνογράφου, ενώ ο σκηνοθέτης, όπως για παράδειγμα ο Βούλγαρης, τους επισκέπτεται μόνος του δύο ημέρες πριν από το γύρισμα, προσπαθώντας να σκεφτεί που θα στηθεί η κάμερα, ενώ προσπαθεί να βιώσει τον χώρο και προσωπικά, ώστε να μπει στη θέση του χαρακτήρα που περιγράφει. Η παρουσία του πρωταγωνιστή πριν από το γύρισμα και η συζήτηση μαζί του οριοθετεί εκ νέου τη σκηνή που πρόκειται να γυριστεί. Στις παραγωγές αυτές του ΝΕΚ ο πρωταγωνιστής, που δεν είναι σταρ (τα φθαρμένα πρόσωπα τυποποίησης του ΠΕΚ αποφεύγονται ακόμα κι αν είναι καλοί ηθοποιοί) (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018) ή δεν χρησιμοποιείται ως σταρ (όταν επιλέγεται κάποιος ηθοποιός με αυξημένη φήμη) (Συνέντευξη Πανουσόπουλος, 2018) έχει λόγο στο σενάριο (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018), κάποιες φορές ακόμα και στο ντεκόρ (Συνέντευξη Πανουσόπουλος, 2018), μία πρακτική που αναπτύσσει η γενιά του ΝΕΚ, ενώ η διδασκαλία τους μπορεί να ενέχει συναντήσεις και τρεις μήνες πριν από το γύρισμα (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018) με συστηματική δουλειά, ανάλυση σκηνών, ατμόσφαιρας, ερμηνείας, ειδικά στις ταινίες εποχής<sup>352</sup> (Αρχείο ΕΛΙΑ/Μαρκετάκη/Φακ.2.3/[τεκμ.2,5]· Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018· Μουμτζής, 2003, σ.73).

Οι νέοι κινηματογραφιστές, όμως, δεν επιδιώκουν την εντατικοποίηση στην κινηματογραφική παραγωγή. Η κύρια απασχόληση και επιβίωση των περισσότερων, και με την εμπορική κρίση του ελληνικού σινεμά μετά το 1972, προέρχεται από άλλες πηγές (διαφήμιση, τηλεόραση κ.ά.)<sup>353</sup> (Συνέντευξη Ρεντζής, Πανουσόπουλος,

<sup>351</sup> Ενδεικτικά, ο Περράκης για τις ανάγκες του *Άρπα-Colla* (1982) προχωρά σε αναζήτηση χώρων (ρεπεράζ), τους οποίους φωτογραφίζει και διατηρεί σχετική λίστα και αρχείο (Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Άρπα-Colla/Φακ.1.4/[τεκμ.1-11]), μία πρακτική που ακολουθεί και σε επόμενες ταινίες του (Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Βίος/Φακ.Αλληλογραφία-Σενάρια-Χώροι/[τεκμ.1-32]).

<sup>352</sup> Παρ' όλα αυτά, υπάρχουν και αντιθετικές μαρτυρίες ηθοποιών για το θέμα της καθοδήγησης των ηθοποιών στις ταινίες των νέων κινηματογραφιστών του ΝΕΚ, όπως ο Πουλικάκος, που ισχυρίζεται ότι στη δική του περίπτωση στις ταινίες που συμμετείχε, η καθοδήγησή του από τους σκηνοθέτες υπήρξε ισχνή (Κακίσης, 1992, σ.140-2,151).

<sup>353</sup> Ο Βούλγαρης, για παράδειγμα, στις δεκαετίες '70 και '80 θα γυρίσει οκτώ ταινίες (Ταινιοθήκη της Ελλάδος, Φιλμογραφία, <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/results/>, [21.06.2019]), ο Αγγελόπουλος εννέα (Ταινιοθήκη της Ελλάδος, Φιλμογραφία, <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/results/>, [21.06.2019]), ο Περράκης τέσσερις (Ταινιοθήκη της Ελλάδος, Φιλμογραφία, <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/results/>, [21.06.2019]), ο Πανουσόπουλος τέσσερις (Ταινιοθήκη της Ελλάδος, Φιλμογραφία, <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/results/>, [21.06.2019]). Συγκριτικά με την προηγούμενη παραγωγή του εμπορικού ΠΕΚ, για παράδειγμα τη δεκαετία του '60, ενδεικτικά, ο Δημόπουλος

Βούλγαρης, 2018). Οι παραγωγές που προσπαθούν κατά καιρούς να κάνουν συνολικά είναι λίγες σε σχέση με τον όγκο των παραγωγών των σκηνοθετών της περιόδου ΠΕΚ και το στάδιο προ-παραγωγής μιας ταινίας, αναζητώντας χρηματοδότηση ή με μικρή χρηματοδότηση, μπορεί να είναι μεγάλο σε διάρκεια ή να αναβάλλεται συνεχώς η έναρξη των γυρισμάτων, όπως γλαφυρά περιγράφει ο Παναγιωτόπουλος για τους *Τεμπέληδες της Εύφορης Κοιλιάδας* (1978) (Σολδάτος, 2003, σ.140-3). Παρ' όλα αυτά, σε αυτό το στάδιο της προ-παραγωγής οι σκηνοθέτες-παραγωγοί συντάσσουν έναν προϋπολογισμό (Αρχείο ΕΛΙΑ/Μαρκετάκη/Φακ2.3/[τεκμ.1]· Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Άρπα-Colla/Φακ.1.3/τεκμ.1-2] & Λουφα/Φακ.1/[τεκμ.1-2] & Βίος/Φακ. Αλληλογραφίας, Προϋπολογισμού/[τεκμ.1]· Σολδάτος, 2003, σ.104-3), και βάσει αυτού αναζητούν χρηματοδότηση. Η τήρησή του είναι σημαντική, ειδικότερα όταν δεν συμμετέχει το ΕΚΚ, όπου τα οικονομικά περιθώρια είναι αρκετά στενά (Σολδάτος, 2003, σ.140-3). Ο προϋπολογισμός παρουσιάζεται ιδιαίτερα αναλυτικός στη λεπτομέρειά του, με κοστολόγιο μισθολογίου για κάθε έναν που συμμετέχει στην παραγωγή (συνεργείου, δακτυλογράφων, σκηνοθέτη-σεναριογράφου, γραμματειακής υποστήριξης, κομπάρσων κ.ά), καθώς και κάθε έξοδο γενικότερα της παραγωγής (τεχνολογικού εξοπλισμού, ενοικιάσεις χώρων γυρίσματος, ταξιδιών και έξοδα διαμονής ηθοποιών-συνεργείου, έξοδα κίνησης, catering, υλικό και επεξεργασία, ασφάλεια, υπερωρίες και δώρα στο συνεργείο-ηθοποιούς, γραφική ύλη, φωτοτυπίες, τηλεφωνικά έξοδα, ενοικίαση αυτοκινήτων, έξοδα τεχνικών μέσων, ενοικίαση φωτιστικών κ.ά.) (ενδεικτικά: Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Άρπα-Colla/Φακ.1.3/[τεκμ.1-2]).

Στο στάδιο της προετοιμασίας της παραγωγής οι νέοι κινηματογραφιστές, σκηνοθέτες-παραγωγοί, είναι συχνά επιμελείς στην οργάνωσή τους, όπως, για παράδειγμα, η Μαρκετάκη, που για τις ανάγκες της ταινίας *Η τιμή της Αγάπης*, 1984, διατηρεί λίστα προεργασίας με «ειδικές ανάγκες» ανά σκηνή (π.χ. πως πρέπει να είναι ένα σπίτι ή μία έρημη παραλία κ.ά.), λίστα διανομής με την περιγραφή αναλυτικά κάθε ρόλου (πως μοιάζει εξωτερικά, σχήμα προσώπου, σώματος, ηλικία κ.ά.), καρτέλες των ρόλων όπως εμφανίζονται ανά σκηνή συνολικά, ένα γκρουπάρισμα που βοηθά στην οργάνωση των γυρισμάτων κάθε σκηνής, λίστα σκηνών με τις αντίστοιχες πρόβες που οργανώνονται να γίνουν με τους ηθοποιούς αναλυτικά,

---

γυρίζει, τις δεκαετίες '50 και '60, 39 ταινίες (από τις συνολικά 49 ταινίες του) (Ταινιοθήκη της Ελλάδος, Φιλμογραφία, Δημόπουλος, <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/results/1/>, [21.06.2019]).



πίνακας γυρίσματος (breakdown), όπου αναλυτικά καταγράφεται κάθε πλάνο, η αρίθμησή του, η περιγραφή του (π.χ. άφιξη καϊκιού), η διάρκειά του, το ντεκόρ, το είδος της φωτογραφίας (π.χ. νυχτερινό θολό ή σούρουπο κ.ά.), οι ήχοι και η μουσική που συνοδεύει το πλάνο και το συνεργείο (π.χ. πλήρες ή μειωμένο) καθώς και παρατηρήσεις-προβλήματα (Αρχείο ΕΛΙΑ/Μαρκετάκη/Φακ.2.3/[τεκμ.4-9]). Επίσης, στο στάδιο της επεξεργασίας, οι κινηματογραφιστές καταγράφουν αναλυτική λίστα για την επεξεργασία του ήχου και της μουσικής, ανά πλάνο, αφήγηση, τον τρόπο κατανομής τους στη ροή της εικόνας και τη διάρκειά τους<sup>354</sup> (Αρχείο ΕΛΙΑ/Μαρκετάκη/Φακ.2.3/[τεκμ.4-9]· Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Βίος/Φακ.Contracts-Prepprod,κ.ά./[τεκμ.1-3]).

Το στάδιο της παραγωγής αντιθέτως, μοιάζει αρκετά με ό,τι ίσχυε και στις εταιρείες της περιόδου ΠΕΚ. Η τεχνολογία έχει αλλάξει, ώστε να διευκολύνει τους τεχνικούς (στην ηχοληψία, τη φωτογραφία κ.ά.), αλλά ο τρόπος προετοιμασίας λήψεων των πλάνων στο γύρισμα όχι πολύ. Ο διευθυντής φωτογραφίας προετοιμάζει τον φωτισμό σε έναν φυσικό πλέον χώρο, όχι σε στούντιο, που σημαίνει ότι δεν έχει την άνεση του χώρου να προετοιμάσει τους φωτισμούς που έστηνε σε δοκάρια γύρω από την κατασκευή του ντεκόρ στα πλατό. Πλέον οι φωτισμοί έμπαιναν με ένα άλλο σύστημα, το «πολκάτ» από τοίχο σε τοίχο (Συνέντευξη Καβουκίδης, 2018). Ο σκηνογράφος επίσης φρόντιζε τα ντεκόρ ή τη διακόσμηση (Φωτόπουλος, 2003, σ.119), επίσης σε ένα φυσικό χώρο, πάντα σε συνεννόηση με τον σκηνοθέτη, που πλέον διατηρεί την πρωτοκαθεδρία, συχνά και ως παραγωγός (Συνέντευξη Καβουκίδης, Αρβανίτης, Ρεντζής, 2018). Η προετοιμασία του κάθε πλάνου αφορά πλέον, όμως, μία πιο σύνθετη διαδικασία δεδομένου ότι επιχειρούνται πολύπλοκα πλάνα, 360 μοιρών, σε εξωτερικούς χώρους κ.λπ. (Συνέντευξη Καβουκίδη, Μ. Κονιτσιώτη, 2018), όπως τα πλάνα σεκάνς του Αγγελόπουλου, για παράδειγμα, συχνά με πολύ κόσμο εμπλεκόμενο, που απαιτούν κίνηση και αρκετές πρόβες πριν γυριστούν (Συνέντευξη Μ. Κονιτσιώτη, 2018) και τα οποία πολλές φορές ακυρώνονται τελευταία στιγμή, επειδή δεν έχει τις κατάλληλες καιρικές συνθήκες που θέλει καλλιτεχνικά να αποτυπώσει ο δημιουργός, κάτι που φυσικά έχει επιπλέον οικονομικό κόστος και απαιτεί μία εκ νέου οργάνωση της παραγωγής (Συνέντευξη Μ.

<sup>354</sup> Η προετοιμασία περιλαμβάνει κι άλλες σημαντικές λεπτομέρειες, όπως γενικότερη κατάσταση συνεργατών και εταιρειών (συμπααραγωγών, εργαστηρίων, κ.ά.) με τα τηλέφωνα επικοινωνίας τους, οι χώροι γυρίσματος με τους υπευθύνους τους και τα τηλέφωνα επικοινωνίας τους, λίστες με τη διανομή και τους αντίστοιχους ρόλους, όπως κατανέμονται με τα τηλέφωνα επικοινωνίας τους, χρήσιμες διευθύνσεις, λίστα δώρων για ανθρώπους που βοήθησαν κ.ά. (Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Βίος/Φακ.Contracts-Prepprod,κ.ά./[τεκμ.4-8]).

Κονιτσιώτη, Καβουκίδης, 2018). Ο διευθυντής φωτογραφίας σε αυτή τη νέα κατάσταση των νέων δημιουργών του ΝΕΚ έρχεται σε συνεννόηση με τον εκάστοτε σκηνοθέτη για το ύφος της φωτογραφίας που πρέπει να αποδοθεί στην ταινία. Γι' αυτό τον λόγο πρότεινε στον σκηνοθέτη, ενδεχομένως, κάποια εικαστικά έργα για να επιλέξει το στυλ και το χρωματικό ύφος της φωτογραφίας, ενώ προχωρούσε σε δοκιμαστικές λήψεις και με μακιγιαρισμένους ηθοποιούς. Το τελικό αποτέλεσμα ανήκε στον σκηνοθέτη (Συνέντευξη Καβουκίδης, 2018).

Το ντεκουπαρισμένο σενάριο δεν είναι πλέον δεδομένο. Αρκετοί σκηνοθέτες συχνά αυτοσχεδιάζουν, δεν έχουν ντεκουπαρισμένα σενάρια και αποφασίζουν την ώρα του γυρίσματος το σχεδιασμό των πλάνων (Συνέντευξη Πανουσόπουλος, 2018· Σολδάτος, 2003, σ.172) ή ντεκουπάρουν μόνο τις δύσκολες σκηνές (σκηνές με πολύ κόσμο), όπως ο Βούλγαρης (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018). Άλλοι, αντιθέτως, ντεκουπάρουν τα σενάρια τους και προετοιμάζουν με μεγάλη λεπτομέρεια τα πλάνα και τις σκηνές τους, όπως η Μαρκετάκη (Αρχείο ΕΛΙΑ/Μαρκετάκη/Φακ.1.1/[τεκμ.2]) ο Σταμπουλόπουλος (Αρχείο ΕΛΙΑ/Σταμπουλόπουλος/Φακ.2.1/[τεκμ.1]) και ο Περράκης, ο οποίος, επιπλέον, σκιστάρει το κάθε πλάνο που θα γυρίσει (shooting board) (Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Φακ.1/[τεκμ.4]).

Ειδικότερα, το γύρισμα οργανώνεται με τη χρήση μπλοκ σκηνών και ηθοποιών, κινηματογραφούνται δηλαδή χωρίς τη χρονολογική σειρά της αφήγησης, όπως συμβαίνει σε όλες τις παραγωγές από την εποχή του κλασικού Χόλιγουντ (Lewis, 2014, σ.188-90) και όπως συνέβαινε και στη διάρκεια των παραγωγών του ΠΕΚ, ενώ συντάσσεται και ο σχετικός πίνακας σύνοψης των σκηνών (breakdown), με αναλυτικά τις σκηνές που θα γυριστούν, γκρουπαρισμένες, με το είδος του χώρου γυρίσματος (εσωτερικό/εξωτερικό), την ώρα γυρίσματος (Μέρα/Νύχτα), τους ηθοποιούς που μετέχουν (βασικούς και κομπάρσους), τις ανάγκες φροντιστηρίου της κάθε σκηνής (π.χ. μια λιμουζίνα, ένα βαλιτσάκι κ.ά.) και τις διάφορες παρατηρήσεις. Επιπλέον, η κάθε σκηνή συνοδεύεται από ξεχωριστή καρτέλα ανάλυσής της, όπου αναγράφονται οι συμμετέχοντες ρόλοι, ο χώρος (π.χ. Γραμματεία παραγωγής), ο τόπος γυρίσματος (π.χ. γραφεία Lintas Κηφισίας), η διάρκεια της σκηνής, η ώρα (Μέρα/Νύχτα), το φροντιστήριο της σκηνής (π.χ. τσάντα κ.ά.), τα κοστούμια (π.χ. ποδιά Άννας), τα ζώα, τα αυτοκίνητα και τα ειδικά εφέ που μπορεί να χρειάζονται (Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Αρπα-Colla/Φακ.1.4/[τεκμ.12-3]). Ο σκηνοθέτης για το στάδιο της επεξεργασίας της ταινίας συντάσσει, επιπλέον, χρονολογικό κατάλογο των χώρων στις σκηνές που εμφανίζονται και τη διάρκεια των σκηνών ξεχωριστά (Αρχείο

ΕΛΙΑ/Περράκης/Άρπα-Colla/Φακ.1.4/[τεκμ.14-5]). Επίσης, σχεδιάζεται και καταγράφεται αναλυτικό πρόγραμμα γυρισμάτων (όρντινο) (Αρχείο ΕΛΙΑ/Σταμπουλόπουλος/Φακ.2.1/[τεκμ.2]· Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Άρπα-Colla/Φακ.1.4/[τεκμ.16]), όπου σημειώνονται, ανά ημέρα γυρίσματος, οι γκρουπαρισμένες προγραμματισμένες σκηνές στους αντίστοιχους επιλεγμένους χώρους (π.χ. 3<sup>ο</sup> γύρισμα, Δευτέρα 19/7, οι σκηνές 16,19,21 και 25, στους χώρους: δρόμος με σούπερ μάρκετ και οδός Πανεπιστημίου, Πανεπιστημίου Ρεξ, Πανεπιστημίου Περίπτερο), οι οποίες σημειώνονται με χρωματιστά μελάνια, όταν ολοκληρώνονται (Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Άρπα-Colla/Φακ.1.4/[τεκμ.16]). Τέλος, υπάρχει κι ένας συγκεντρωτικός πίνακας διευκόλυνσης της παραγωγής, όπου αναγράφεται κάθε ρόλος ξεχωριστά ανά ημέρα γυρίσματος (και χώρου) συμμετοχής τους (Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Άρπα-Colla/Φακ.1.4/[τεκμ.17]· Αρχείο ΕΛΙΑ /Περράκης/Βίος/Φακ.Contracts-Prepprod,κ.ά./[τεκμ.9]).

Τα συνεργεία που διατηρούν οι νέοι κινηματογραφιστές είναι σύμφωνα με την νομοθεσία, που πλέον έχει συμπληρωθεί σε σχέση με ό,τι ίσχυε τα προηγούμενα χρόνια (Ν 358/1976 και ΠΔ 160/1980), ενώ ο συνδικαλισμός στη μεταπολίτευση δεν αφήνει και πολλά περιθώρια να μην τηρηθούν τα προβλεπόμενα από τον νόμο (Συνέντευξη Βούλγαρης, Πανουσόπουλος, Περράκης, Αρβανίτης, Ρεντζής, Ευστρατιάδης, 2018). Έτσι, η σύνθεση των συνεργείων (εκτός του σκηνοθέτη και των τεχνικών που συμμετέχουν στην επεξεργασία της ταινίας) από τα τέλη της δεκαετίας το '70 έως τα τέλη της δεκαετίας του '80, σύμφωνα με την αρχειακή μας έρευνα, κυμαίνονται από 11 έως και 34 άτομα, με τις περισσότερες παραγωγές να κυμαίνονται από 14 έως 17 άτομα με σταθερό εξειδικευμένο προσωπικό και καταμερισμό εργασίας (διευθυντής παραγωγής, διευθυντής φωτογραφίας, σκηνογράφος-ενδυματολόγος, οπερατέρ, φροντιστής, βοηθός σκηνοθέτη, μακενίστας, ηλεκτρολόγος, ηχολήπτης κ.ά.). Οι διαφορές στις ειδικότητες, συνήθως, αφορούν το πλήθος των βοηθών τους ή τους κατασκευαστές ντεκόρ, όταν υπάρχουν, οδηγούς κ.ά., τις υποστηρικτικές κυρίως ειδικότητες (Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ/[τεκμ.18-36]).

Η διάρκεια των γυρισμάτων των παραγωγών του ΝΕΚ ποικίλλει και κυμαίνονται ανάλογα με ό,τι ίσχυε στις ακριβές παραγωγές του ΠΕΚ, αναβαθμίζοντας έτσι την αξία της κινηματογραφικής παραγωγής (production value). Έτσι, η *Τιμή της Αγάπης* (1984) της Μαρκετάκη, μια ταινία εποχής με πολλές απαιτήσεις σκηνικών, κουστουμιών κ.ά., έχει διάρκεια γυρισμάτων 9 εβδομάδες (Αρχείο ΕΛΙΑ/Μαρκετάκη/Φακ.2.3/[τεκμ.1]), το *Προσοχή Κίνδυνος* (1983) του

Σταμπουλόπουλου πάνω από 5 εβδομάδες (σχεδόν το διπλάσιο, αν αναλογιστεί κανείς ότι σε αυτές τις πέντε εβδομάδες έχουν γυριστεί τα μισά πλάνα) (Αρχειό ΕΛΙΑ/Σταμπουλόπουλος/Φακ.2.1/[τεκμ.2-3]), το *Άρπα-Colla* (1982, Περράκης) σε 4 εβδομάδες (των έξι ημερών), η *Λούφα και Παραλλαγή* (1984, Περράκης) σε 7 εβδομάδες των πέντε πλέον ημερών και ο *Bios + Πολιτεία* (1987, Περράκης) σε 8 εβδομάδες (Αρχειό ΕΛΙΑ/Περράκης/Άρπα-Colla/Φακ.1.3/[τεκμ.1-2] & Λούφα/Φακ.1/[τεκμ.1-2] & Βίος/Φακ.Αλληλογραφίας, Προϋπολογισμού/[τεκμ.1]). Ο αριθμός των λήψεων των πλάνων ποικίλλει στις παραγωγές και σχετίζεται με το ύψος της χρηματοδότησης. Υπήρχαν παραγωγές με περιορισμό στο ζόδεμα του φιλμ (π.χ. στο *Προξενιό της Άννας*, 1972, Βούλγαρης), άρα και προσοχή στον αριθμό λήψεων του κάθε πλάνου και άλλες παραγωγές χωρίς περιορισμό (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018). Αυτό που γενικότερα, όμως, επικρατεί είναι η έλλειψη άγχους για τον αριθμό λήψεων και τα πλάνα γυρίζονται με σχετική άνεση, ώστε να υπάρχει ικανοποιητικό ποιοτικό αποτέλεσμα<sup>355</sup> (Συνέντευξη Περράκης, Πανουσόπουλος, Ρεντζής, Βούλγαρης, 2018).

Οι εκφραστές του ΝΕΚ, ελεύθεροι από εμπορικούς και εταιρικούς περιορισμούς, δημιουργούν αφηγήσεις και αισθητική με ποικιλομορφία. Συνήθως, διατηρούν μία γραμμικού τύπου αφήγηση στο σύνολό τους, (κάτι που συνέβαινε και στις αφηγήσεις του ΠΕΚ), εκτός, ενδεχομένως, του Αγγελόπουλου που ξεφεύγει αρκετά από τα καθιερωμένα σε όλα τα επίπεδα της κινηματογραφικής γραφής) (Μωραΐτης, 2002, σ.34-46· Σκοπετέας, 2002α, σ.89-100). Αυτό, όμως, που σηματοδοτεί αυτού του είδους η ανεξάρτητη παραγωγή, έστω και κρατικά χρηματοδοτούμενη, από ένα σημείο κι έπειτα, είναι ότι δεν έχει κάποια τυποποίηση στο στυλ, το ύφος, τις θεματικές, την κατεύθυνση, ενώ είναι εμφανής και η αδυναμία της να προσελκύσει μαζικό κοινό (Κολοβός, 2002α, σ.158-63· Βαλούκος, 2011), χαρακτηριστικό που αφήνει αρκετούς δημιουργούς αδιάφορους (Συνέντευξη Πανουσόπουλος, Αρβανίτης, 2018). Ωστόσο, κάποιοι από τους νέους κινηματογραφιστές του ΝΕΚ, με έναν τρόπο προσωπικής έκφρασης και με τις σάτιρες των Βαφέα, Παναγιωτόπουλου και Περράκη, καταφέρνουν να ανανεώσουν την κωμωδία σε σχέση με τα χαρακτηριστικά του είδους της εποχής ΠΕΚ (Δελβερούδη, 2004, σ.30). Ειδικότερα, ο Περράκης και ταινίες όπως το *Άρπα-Colla* (1982) ή τη *Λούφα και Παραλλαγή* (1984) με νέες τεχνικές, θέματα, καθιερώνει και

<sup>355</sup> Ειδικότερα, μία περιορισμένη λίστα στο *Βίο + Πολιτεία* (1987, Περράκης) δείχνει ότι οι λήψεις ανά πλάνο δεν ξεπερνούσαν τις τέσσερις (Αρχειό ΕΛΙΑ/Περράκης/Βίος/Φακ.Contracts-Preprod, κ.ά./[τεκμ.10]).

νέους πρωταγωνιστές προς αυτήν την κατεύθυνση, όπως τον Καλογερόπουλο, ο οποίος εκτοπίζει καθιερωμένους σταρ (όπως τον Βουτσά) από τα βραβεία στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (το 1984 με το *Λούφα και Παραλλαγή*), χωρίς όμως να τους τυποποιεί (Δελβερούδη, 2017, σ.10).

Όσον αφορά τον εμπορικό κινηματογράφο της ίδιας περιόδου, μετά την εμπορική κρίση στο ελληνικό box-office, γενικότερα, η παραγωγή φθίνει σημαντικά, αλλά αναπτύσσεται τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '70 ο ερωτικός κινηματογράφος, με μια συστηματική και οργανωμένη παραγωγή, όπως με την εταιρεία GD Films του Γρηγόρη Δημητρόπουλου, που συνεργάζεται με τον Ευστρατιάδη και γυρίζουν μαζί δεκαοκτώ ταινίες (τις περισσότερες τις σκηνοθετεί ο ίδιος ο Ευστρατιάδης) (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018· Κομνηνού & Κασσαβέτη, 2012, σ.172). Στο νέο είδος του ερωτικού κινηματογράφου που αναπτύσσεται μετά το 1971, οι επιλογές βασίζονται στο σταρ σύστημα (Φόνσου, Μπάρκουλης, Ανουσάκη, Ναθαναήλ κ.ά.) και οι αφηγήσεις στο ερωτικό (γυμνό), σε συνδυασμό με το τουριστικό χρώμα, που θεωρείται ότι «πουλά» στο εξωτερικό, όπου είναι και η αγορά που απευθύνονται οι παραγωγοί και δημιουργοί αυτού του είδους (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018), ενώ η ανάπτυξη του τουρισμού και η διάδοση σεξουαλικών προτύπων, που έρχονται επίσης από το εξωτερικό, ευνοούν μία τέτοια κατεύθυνση στις αφηγήσεις και τη θεματολογία. Παρ' όλα αυτά, στις παραγωγές του ερωτικού είδους μετά το 1975 παρατηρείται μία στροφή σε πιο σκληρές αναπαραστάσεις, ενώ το είδος τυποποιείται με προχειρότητα (Κομνηνού & Κασσαβέτη, 2012, σ.170-1· Κασσαβέτη, 2017β, σ.122-43).

Οι παραγωγές αυτές γενικότερα είναι χαμηλού κόστους και οργανώνονται πλέον σε φυσικούς χώρους (πολυτελείς μοντέρνες κατοικίες και ξενοδοχεία κ.ά.), εμπλουτισμένοι με νέους χώρους διασκέδασης όπως οι ντισκοτέκ, αποφεύγοντας το στούντιο που κοστίζει. Τα τυποποιημένα ντεκόρ του ΠΕΚ εγκαταλείπονται (Κομνηνού & Κασσαβέτη, 2012, σ.176-9· Κασσαβέτη, 2017β, σ.135-7) με τους φυσικούς χώρους, οι οποίοι, επίσης, δεν ποικίλλουν στις επιλογές, συχνά να είναι οι ίδιοι (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018). Επιπλέον, υπάρχουν σεναριακά ευρήματα σε περιπτώσεις ευφάνταστων περιπετειών (ηρωίδα με τηλεπαθητικές ικανότητες που θα σώσουν δύο μικρο-απατεώνες από Ανατολικο-γερμανίδα κατάσκοπο) (*Κορίτσι Βόμβα*, 1976, Μαστοράκης) αλλά και μοτίβα στις γραμμικές αφηγήσεις που ακολουθούνται: ενοχικές γυναίκες που παραστρατούν ερωτικά, παρουσιάζονται στιλιστικά με το σούπερ μίνι, το βαθύ ντεκολτέ κ.ά. δείχνουν τα ελεύθερα ήθη.

Αντίθετα, η καθημερινή κοπέλα ενδύεται την κομψότητα. Οι ανδρικοί χαρακτήρες ανήκουν στο δίπολο καλοί-κακοί, με έντονη ταξική κατηγοριοποίηση. Οι εύποροι παρουσιάζουν μία αρνητική εικόνα, όπως και η νεολαία. Ένα τυπικό μοτίβο είναι η σύναψη σχέσης της ευκατάστατης παντρεμένης ηρωίδας με λαϊκό νεαρό, ενώ οι ερωτικές σκηνές δεν είναι ποτέ πορνογραφικές, περιορίζονται στο στήθος ή σε σώματα με το εσώρουχο (Κομνημού & Κασσαβέτη, 2012, σ.177-99). Επίσης, συναντάμε συχνά το μοτίβο της δολοπλόκου γυναίκας-αράχνης (Κασσαβέτη, 2017β, σ.123). Οι παραγωγές οργανώνονται γενικότερα με στόχο τη γρήγορη υλοποίησή τους και την πώλησή τους στην ξένη αγορά, με στοιχεία ευέλικτης απασχόλησης, υπεργολαβικές συνεργασίες (εργαστήρια επεξεργασίας, ενοικιάσεις εξοπλισμού κ.ά.) και σταθερό προσανατολισμό την εμπορική τους αξιοποίηση και το μαζικό κοινό (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018).

Μετά την εμπορική επιτυχία της ταινίας *Από που πάνε για τη Χαβούζα* (1978, Μαραγκός), παραγωγής Καραγιάννη-Καρατζόπουλου, υπήρξε μία προσπάθεια αναβίωσης κυρίως της εμπορικής κωμωδίας στο στίλ, τις θεματικές και τις επιλογές προσώπων της περιόδου ΠΕΚ. Ο εμπορικός κινηματογράφος και οι εταιρείες που προσπαθούν να τον προωθήσουν (Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, Γ. Καραγιάννης και Σία, Λεφάκης κ.ά.), κυρίως με τους ίδιους δημιουργούς που προέρχονται από την περίοδο ΠΕΚ (Καραγιάννης, Ευστρατιάδης, Δαδήρας κ.ά.), αναπτύσσουν αυτήν την περίοδο μία νέα μορφή τυποποιημένης κωμωδίας, με βασική τους επιλογή, πριν από την οποιαδήποτε παραγωγή, τη δυναμική του σταρ σίστεμ από το παρελθόν (Βουτσάς, Βέγγος, Φωτόπουλος κ.ά.), με παρόμοιες αφηγήσεις και δοκιμασμένους συγγραφείς (π.χ. Λαζαρίδης), χωρίς όμως ιδιαίτερης διάρκειας και κλίμακας παραγωγή και με τη βιντεοπαραγωγή να αφαιρεί όλη τη σχετική τους δυναμική (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, Ευστρατιάδης, 2018).

Η εμπορική κωμωδία αυτής της εποχής αναδεικνύει διαφορετικά ποιοτικά χαρακτηριστικά από τις κωμωδίες του ΠΕΚ. Στις αρχές του '80, οι διάλογοι, οι κινήσεις, η αμφίεση των γυναικών ηθοποιών στρέφουν τις αφηγήσεις και τα μοτίβα της εμπορικής κωμωδίας προς τις σεξουαλικές αναφορές. Η βωμολοχία αντικαθιστά το υπονοούμενο, κάτι που παρατηρείται έντονα και στην επιθεώρηση της εποχής. Υπάρχει ένας εκχυδαϊσμός της κωμωδίας. Ήδη από τους τίτλους των κωμωδιών της εποχής υπάρχει σαφής αναφορά στο σεξουαλικό στοιχείο (*Παρθενοκνηγός*, 1980, Ευστρατιάδης, *Γκαρσονιέρα για δέκα*, 1980, Δαδήρας, *Και ο πρώτος ματάκιας*, 1982, Ευστρατιάδης κ.ά.). Αυτές οι κωμωδίες αναζητούν και νέους πρωταγωνιστές, όπως ο

Στάθης Ψάλτης, που είναι υποχωρητικοί στο να ερμηνεύσουν τέτοιους ρόλους και να εκφράσουν αυτού τους είδους τη γλώσσα. Η προηγούμενη γενιά που συμμετέχει στις ταινίες (Ρίζος, Βουτσάς, Βλαχοπούλου, Μουστάκας κ.ά.) είναι πιο συγκρατημένη, ενδίδοντας, παρ' όλα αυτά, ανάλογα (Δελβερούδη, 2004, σ.29-30).

Έτσι, η νέα μορφή κωμωδίας που συνδυάζει το παλαιό σταρ σύστημα και ένα νέο που αναπτύσσεται εν τω μεταξύ (Ψάλτης κ.ά.) (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005· Δελβερούδη, 2004, σ.30· Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018) και γενικότερα οι εμπορικές παραγωγές αυτής της περιόδου, με δημιουργούς όπως τον Ευστρατιάδη, δεν διαφέρουν και πολύ στην οργάνωσή τους με ό,τι γινόταν και στο παρελθόν. Ο Ευστρατιάδης, για παράδειγμα, συντάσσει έναν προϋπολογισμό βάσει του οποίου αναζητά κατά 50% συμπαραγωγή με παραγωγούς-διανομείς, όπως τον Σπέντζο (συνήθως με 50% συμμετοχή). Ο Σπέντζος, ως κυρίως διανομέας, εξασφαλίζει έναν αριθμό αιθουσών για την πρώτη προβολή και ένα ποσοστό για την εκμετάλλευση της ταινίας (20%) (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018) και ορίζει τις ημερομηνίες που πρέπει ο Ευστρατιάδης να την παραδώσει έτοιμη προς προβολή. Οι ταινίες αυτές με στόχο τη γρήγορη ολοκλήρωση, το μαζικό κοινό και την εμπορική τους εκμετάλλευση, γυρίζονται σε ένα διάστημα πέντε με έξι εβδομάδων (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017· Ευστρατιάδης, 2018), διάρκεια μεγαλύτερη και από τις Β' κατηγορίας παραγωγές της περιόδου ΠΕΚ (Συνέντευξη, Καρατζόπουλος, 2018). Ο σκηνοθέτης Ευστρατιάδης (συχνά και παραγωγός), υπεργολαβικά, οργανώνει τα πάντα γύρω από τις ταινίες: αναζητά το σενάριο (με σταθερές συνεργασίες του Τζιώτη και αργότερα του αδελφού του), συνεργείο (με σταθερές συνεργασίες και συμφωνίες ανά ταινία), ηθοποιούς, διαθέτει έναν υποτυπώδη εξοπλισμό, νοικιάζει ό,τι επιπλέον του χρειάζεται και βρίσκει τους φυσικούς χώρους, που πολλές φορές είναι χώροι που ανήκουν στους συμπαραγωγούς ή παραγωγούς του, όπως το σπίτι του Γιώργου Καραγιάννη στον *Τελευταίο Αντρα* (1981, Ευστρατιάδης) με πρωταγωνιστή τον Βουτσά. Και εδώ χρησιμοποιούνται δοκιμασμένες, τυποποιημένες πρακτικές του παρελθόντος: αναγνωρίσιμοι ηθοποιοί, σενάρια από θεατρικές επιτυχίες (Ο *τελευταίος Αντρας*, 1981, είναι βασισμένος στο θεατρικό των Καμπάνη Νίκου & Βύρωνος Μακρίδη *Ένα αγκάθι στο κρεβάτι*), με αντίστοιχα αρκετούς εσωτερικούς χώρους, οι οποίοι είναι πλέον, κυρίως, φυσικοί (διαμερίσματα, βίλες, σχολικά συγκροτήματα κ.ά.). Το συνεργείο, που οργανώνεται ανά ταινία με ελεύθερη επαγγελματική σχέση, συντάσσεται σύμφωνα με τον νόμο της εποχής, αλλά, ενίοτε, υπάρχουν ελλείψεις λόγω των οικονομικών περιορισμών των παραγωγών

(Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018). Σε ακριβές εμπορικές παραγωγές, όπως το *Made in Greece* (1987, Π. Αγγελόπουλος) που πρωταγωνιστεί ο Χάρυ Κλυν, το συνεργείο είναι πολυπληθές με αυξημένο καταμερισμό εργασίας (34 άτομα) (διευθυντής παραγωγής, διευθυντής φωτογραφίας, σκηνογράφος, βοηθοί σκηνογράφου, βοηθοί σκηνοθέτη, ενδυματολόγος, σκριπτ, ηλεκτρολόγοι, φροντιστές, ηχολήπτης, βοηθοί ηχολήπτη, βοηθοί οπερατέρ, μαραγκοί, μακιγιέζ, μακενίστας, μοδίστρες, μπογιατζήδες κ.ά.) (Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ/[τεκμ.33]). Στις ταινίες αυτές, όπως και εκείνες του ερωτικού κινηματογράφου, οι σκηνές χωρίζονται σε πλάνα, κινηματογραφούνται σε μπλοκ σκηνών, ενώ το ντεκουπάζ τους προσαρμόζεται την ώρα του γυρίσματος ή σχεδιάζεται εξ αρχής με, επί τόπου αλλαγές και απρόοπτα την ώρα του γυρίσματος, όπως η αδυναμία κάποιων ηθοποιών να πουν σωστά τα λόγια τους. Ο σκηνοθέτης επισκέπτεται νωρίτερα από το συνεργείο τον χώρο μαζί, συνήθως, με τον πρωταγωνιστή, όπου συζητείται η σκηνή και γίνεται ένας πρώτος σχεδιασμός. Πριν από τη λήψη του πλάνου γίνεται μία πρόβα με την κίνηση των ηθοποιών, ενώ οι λήψεις των πλάνων, λόγω οικονομικών περιορισμών που έχουν πολλές από αυτές τις χαμηλού κόστους παραγωγές, είναι επίσης περιορισμένες (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018).

Οι σταρ που αναπτύσσει αυτή η εποχή ή η απασχόληση των παλαιότερων σταρ αυτήν την περίοδο δεν παρουσιάζουν φαινόμενα βεντετισμών (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018), ενώ συχνά έχουν λόγο στο σενάριο και αυτοσχεδιάζουν την ώρα των γυρισμάτων. Η καθοδήγηση από τον σκηνοθέτη, ειδικά στους παλαιούς αστέρες της περιόδου ΠΕΚ (Βουτσάς, Ηλιόπουλος κ.ά.), είναι μικρή. Ο σκηνοθέτης έχοντας τον έλεγχο και την επιμέλεια του μοντάζ προτιμά να επέμβει εκεί, ώστε να κόψει όποιον αυτοσχεδιασμό του σταρ πρωταγωνιστή δεν του αρέσει (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018). Παρ' όλα αυτά, το εμπορικό κύκλωμα της εποχής στηρίζεται στη δημοφιλία των πρωταγωνιστών και αρκετές κωμωδίες αυτής της περιόδου θα βρεθούν στην κορυφή του ελληνικού box office. Η αγορά του βίντεο θα αλλάξει εκ νέου το τοπίο, καθώς οι εταιρείες παραγωγής και διανομής θα στραφούν στη βιντεοπαραγωγή και πάλι αξιοποιώντας τη φήμη των σταρ. Το σταρ σύστημα παρέμεινε για τον εμπορικό κινηματογράφο μία σταθερή επιλογή και εγγύηση για τον σχεδιασμό και την απόφαση έναρξης κινηματογραφικών παραγωγών (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, Καρατζόπουλος, 2018). Στην επόμενη ενότητα εξετάζουμε εκτενέστερα τη δομή του.



## 7.2. Το σταρ σύστημα

Οι καλλιτεχνικοί κόσμοι, σε μια ποικιλία αλληλένδετων δραστηριοτήτων, συνήθως ανεβοκατεβάζουν τη φήμη, όχι μόνο των έργων που δημιουργούν αλλά και των καλλιτεχνών που συμμετέχουν σε αυτά. Συνήθως, μέσα από μία μάζα παρόμοιων δουλειών και συντελεστών τους ξεχωρίζουν μερικά έργα και λίγοι δημιουργοί έργων που θεωρείται ότι έχουν ιδιαίτερη αξία. Αυτή η ιδιαίτερη αξία ανταμείβεται, κυρίως, με εκτίμηση και συχνά με υλικούς τρόπους. Η φήμη που αποκτούν καλλιτέχνες και έργα συνήθως χρησιμοποιείται, ώστε στη βάση της να οργανώνονται διάφορες δραστηριότητες, ενώ οι άνθρωποι με διακεκριμένη φήμη (όπως και τα έργα τους) αντιμετωπίζονται διαφορετικά από τους άλλους (Becker, 2008, σ.352).

Ειδικότερα στον κινηματογραφικό χώρο, οι άνθρωποι με ιδιαίτερη φήμη, το σταρ σύστημα, συνήθως οι πρωταγωνιστές των ταινιών, συνδυάζεται με ένα ολόκληρο σύστημα παραγωγής που χτίζεται γύρω τους. Το Χόλιγουντ, ήδη στα πρώτα του βήματα αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, πρωτότυπα, έθεσε στο κέντρο τον ηθοποιό σταρ και συντήρησε αυτή τη λατρεία προς το πρόσωπό του για καθαρά εμπορικούς σκοπούς (Pine1, 2006, σ.268). Η παραγωγή των σταρ προέκυψε ως αποτέλεσμα λειτουργίας της κινηματογραφικής βιομηχανίας και της μοναδικότητας της εικόνας τους ως την εμπορική τους ταυτότητα (McDonald, 2000, σ.2-3). Οι κινηματογραφικοί σταρ στην ουσία παράγονται από τις κινηματογραφικές βιομηχανίες αλλά και από άλλες υπηρεσίες με τις οποίες συνδέονται με διάφορους τρόπους και με ποικίλους βαθμούς επιρροής. Από την άποψη της αγοράς, οι σταρ αποτελούν μέρος του τρόπου πώλησης των κινηματογραφικών ταινιών. Η παρουσία τους σε μια ταινία είναι μια υπόσχεση για κάτι πολύ συγκεκριμένο που αναμένει το κοινό να δει. Ομοίως, οι σταρ πωλούν και συναφή προϊόντα γύρω από το προϊόν ταινία: εφημερίδες, περιοδικά, μόδα και οτιδήποτε άλλο. Αυτή η λειτουργία των σταρ στην αγορά είναι μόνο μία πτυχή της οικονομικής τους σημασίας. Είναι επίσης και μια ιδιοκτησία, ώστε η δύναμη του φημισμένου ονόματος να αυξάνει τα έσοδα μιας ταινίας. Αποτελεί, επιπλέον, πλεονέκτημα για το στούντιο ή όποιον ελέγχει τον σταρ και αποτελεί σημαντικό μέρος του κόστους μιας ταινίας. Πάνω απ' όλα, είναι μέρος ενός συστήματος παραγωγής που παράγει την ταινία ως προϊόν και μπορεί να πωληθεί ως κέρδος στην αγορά (Dyer, 2004, σ.4-5).

Με όρους παραγωγής, οι μεγιστάνες επιχειρηματίες του συστήματος των στούντιο χειρίζονταν μονοπωλιακά το ανθρώπινο κεφάλαιο των σταρ, τους οποίους «έδεναν» με αποκλειστικά συμβόλαια μεγάλης διάρκειας. Με όρους πώλησης, οι

σταρ λειτούργησαν ως ποσότητες. Επιπλέον, όπως οι «επωνυμίες» (brand names), εγγυώνται την ποιότητα του προϊόντος-ταινία και βοηθούν τους παραγωγούς να κατασκευάζουν ένα τυποποιημένο προϊόν-ταινία (De Grazia, 1989, σ.60-1· Dyer, 1979, σ.11). Στο γενικότερο πλαίσιο της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής, η «άνευ προηγουμένου» ανάπτυξη τις δεκαετίες 1950 και 1960, με τα εισιτήρια να αυξάνονται σταθερά κατά 10% κατ' έτος, οδήγησε τους παραγωγούς να βασιστούν σε πρωταγωνιστές ονόματα, «κράχτες» για να προσελκύσουν το κοινό, γι' αυτό και το σταρ σύστημα αυτήν την περίοδο μεσουρανάει (Κοκκώνης, 2001, σ.347). Σε αυτή τη στρατηγική επιλογή ανάπτυξης ενός ντόπιου εσωτερικού σταρ σύστημα πρωτοστάτησε η Φίνος Φιλμ, που στο φορντικό της σχεδιασμό θα επενδύσει σταδιακά και σταθερά σε δημοφιλείς ηθοποιούς και είναι η πρώτη ελληνική κινηματογραφική εταιρεία παραγωγής που θα υπογράψει το πρώτο αποκλειστικό συμβόλαιο – πενταετές – με πρωταγωνιστή, τον Μίμη Φωτόπουλο, ο οποίος είναι και ο πρώτος ηθοποιός σταρ του ελληνικού κινηματογράφου μετά την εμπορική επιτυχία του Τζαβέλλα *Το Σωφεράκι* (1953), όπου πρωταγωνιστεί<sup>356</sup> (Ηλιάδης, 1961, σ.98· Δελαπόρτας, 2019γ, σ.88).

Τη δεκαετία του '60 που ο φορντικός σχεδιασμός της μαζικής παραγωγής ταινιών των κύριων εταιρειών παραγωγής κυριαρχεί σε όλες τις μορφές (Φίνος Φιλμ κ.ά.), το σταρ σύστημα προκύπτει ως κύριο συστατικό (Ξένος, 2015, 2016), ώστε πλέον ηθοποιοί αναδεικνύονται μόνο στον κινηματογράφο, χωρίς προηγούμενη εμπειρία στο θέατρο ή εκπαίδευση, όπως η Λάσκαρη, η Καραγιάννη (Καρτάλου, 2005, σ.198-9) ή και αυτοδίδακτοι, όπως ο Βέγγος, που ξεκινά στα στούντιο ως φροντιστής, αλλά παράλληλα την περίοδο 1960-62 θα εμφανιστεί σε 42 ταινίες (Γάλλος, 2011, σ.112). Οι ερμηνείες τους δεν σχετίζονται με την όποια εκπαίδευσή τους αλλά με το φορντικό τρόπο παραγωγής, την επαγγελματική κουλτούρα που απαιτεί και οδηγεί στην τυποποίηση των αφηγήσεων, των ειδών και των ρόλων (Kartalou, 2011, σ.54· Δελβερούδη, 2002β, σ.71-2· Ξένος, 2015, 2016).

Ουσιαστικά, το εγχώριο σταρ σύστημα και η τυποποίησή του αναπτύσσεται παράλληλα με την αύξηση θέασης των ταινιών και η επιτυχία των ταινιών του 1950 και 1960 εξαρτάται εν μέρει από τους ηθοποιούς και την δημοτικότητά τους, που τη δεκαετία 1960 είναι κατεξοχήν κινηματογραφικοί και όχι θεατρικοί όπως οι

<sup>356</sup> Ο Φωτόπουλος, ήδη από το καλοκαίρι του 1948, με ένα σκετς από την επιθεώρηση των Σακελλάριου-Γιαννακόπουλου *Άνθρωποι, Άνθρωποι*, θα καθιερωθεί ως τύπος, ενώ η σχετική φράση «θα κάααθεσαι...» θα τον χαρακτηρίσει και θα τον ακολουθεί πολλά χρόνια μετά στις εμφανίσεις του (Δελαπόρτας, 2019γ, σ.68-9).

παλαιότεροι. Έτσι, η Βουγιουκλάκη, η Καρέζη, ο Ηλιόπουλος, ο Βουτσάς, ο Βέγγος, ο Μπάρκουλης, η Βλαχοπούλου αποκτούν μεγάλη δημοσιότητα και ταυτίζονται με θέματα και χαρακτήρες. Οι ταινίες που συμμετέχουν έχουν τη μεγαλύτερη απήχηση, ενώ η ιδιωτική τους ζωή γίνεται αντικείμενο σχολιασμού σε εφημερίδες και περιοδικά. Την ίδια εποχή η Μερκούρη και η Παπά γίνονται δημοφιλείς και στο εξωτερικό χάρη σε ταινίες που διακρίνονται σε διεθνή φεστιβάλ (Κάννες, Όσκαρ) (Κουάνης, 2001, σ.99).

Η κινηματογραφική αγορά οργανώνεται γύρω από τους σταρ (Dyer, 1979, σ.1-11) και τα αποκλειστικά συμβόλαια σε μία φορντική λογική ελέγχου του ανθρωπίνου κεφαλαίου των ηθοποιών (Lukinbeal, 2002, σ.253) ήταν μία κεντρική πρακτική της εποχής (Λαζαρίδης, 1999, σ.249). Παρ' όλα αυτά, δεν μπορούν όλες οι εταιρείες να δεσμεύουν αποκλειστικά τους ηθοποιούς, αλλά ούτε και όλοι οι ηθοποιοί μπαίνουν απαραίτητα σε αυτή τη διαδικασία. Ο Κούρκουλος, για παράδειγμα, αναφέρει ότι με τον Φίνο δεν δεσμεύτηκε με αποκλειστικό συμβόλαιο μετά τον *Κατήφορο* (1961, Δαλιανίδης) παρά μόνο τα τελευταία δύο χρόνια της συνεργασίας του τη δεκαετία του '70 (Τριανταφυλλίδης, 2014β, σ.53). Γι' αυτό και κινηματογραφικά θα συμμετέχει σε παραγωγές διαφόρων εταιρειών, ακόμα και στην Paramount του Χόλιγουντ, πριν επιστρέψει στη Φίνος Φιλμ, που αποκαλεί «*σπίτι του*» (Δελαπόρτας, 2019δ, σ.117). Όσες φορές εργάστηκε με άλλες ελληνικές εταιρείες παραγωγής (*Οργή*, 1962, Γεωργιάδης, με την Αφοί Ρουσσόπουλοι-Λαζαρίδης-Σαρρής-Ψαρράς, *Αδίστακτοι*, 1964, Κατσουρίδης της Σάββας Φιλμς κ.ά.) ήταν σε γνώση του Φίνου (Τριανταφυλλίδης, 2014β, σ.31). Μικρότερες εταιρείες, όπως η Αφοί Ρουσσόπουλοι-Λαζαρίδης-Σαρρής-Ψαρράς συνηθίζουν (εκτός από μεμονωμένες περιπτώσεις αποκλειστικών συμβολαίων, όπως με την Καρέζη στις αρχές του '60) (Λαζαρίδης, 1999, σ.249) να κλείνουν συμφωνητικά ανά ταινία, ειδικά με τους σταρ κωμικούς για παραγωγές τους (Παπαγιαννόπουλος, Φωτόπουλος κ.ά.) (Λαζαρίδης, 2003, σ.106-9). Είναι μία τακτική που και η Ι. Καρατζόπουλος και Σία διατηρεί στις αρχές του '60 (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Έτσι, ενώ όλες οι εταιρείες έχουν μία «μανία» για τις «*φίρμες*» στη διανομή των ταινιών τους (Μπλάθρας, 2003, σ.105), η Φίνος Φιλμ είναι η εταιρεία που στην ουσία συστηματικά θα επενδύσει στην διατήρηση και ανάδειξη του σταρ σίστεμ, όπως ο Φίνος ομολογεί: «*Ένα μέτριο σενάριο όμως που στηρίζεται σ' ένα σταρ, θα φέρει χρήματα. Αναγκαίο κακό λοιπόν, μια και δεν γίνεται αλλιώς*» (Καμβασινού, 2005, σ.265· Κουσουμίδης, 1981, σ.215-6). Γι' αυτό τον λόγο τη δεκαετία του '60 και στην

ακμή της παραγωγής του φορντικού στούντιο σίστεμ ο Φίνος διατηρεί αποκλειστικά συμβόλαια με μια ομάδα ηθοποιών, βασισμένα στους «τύπους» των οποίων γράφονται σενάρια και ρόλοι, ενώ, σύμφωνα με τον Τάσιο, η δημοφιλία τους ήταν το πρώτο κριτήριο για συνεργασία (Τάσιος): «*Πηγαίναμε στις αίθουσες όπου παίζονταν οι ταινίες και παρακολουθούσαμε τις αντιδράσεις του κοινού και βλέπαμε έτσι ποιος ηθοποιός περνούσε... Αν τον ήθελε το κοινό, κάναμε ταινία μ' αυτόν ή μ' αυτήν*» (Τριανταφυλλίδης, 2000, σ.251). Μία τακτική που παρόμοια και πρωτότυπα είχαν αναπτύξει τα στούντιο του Χόλιγουντ (Balio, 1985α, σ.265).

Για την ανάδειξη του σταρ σίστεμ η Φίνος Φιλμ, σύμφωνα με τον Βουτσά, προσανατολίζεται σε «*χολιγουντιανές πρεμιέρες*», όπως κάνει με τον *Κατήφορο* (1961, Δαλιανίδης) και παρουσιάζει το νέο δυναμικό της (Κούρκουλος, Λάσκαρη, Βουτσάς κ.ά.) στις κεντρικές αθηναϊκές αίθουσες *Σελέκτ* και *Αττικόν* (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.280), μία πρακτική που ακολουθούν κι άλλες εταιρείες, όπως, για παράδειγμα, ο Κλέαρχος Κονιτσιώτης στην *Προδοσία* (1964, Μανουσάκης) που απευθύνεται στο βασιλικό ζεύγος για την πρεμιέρα της ταινίας (Αρχείο Κονιτσιώτη/[τεκμ.5]). Αργότερα, η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, που θα καταφέρει να εκμεταλλευτεί το σταρ σίστεμ σε ακραία μορφή και θα επενδύσει σε παραγωγές μόνο εφόσον έχει εξασφαλίσει σταρ πρωταγωνιστές, θα κάνει εντυπωσιακές πρεμιέρες για τους ακριβοπληρωμένους της σταρ, όπως τη Βουγιουκλάκη: «*Δε μπορούσαμε να μην κάνουμε στη Βουγιουκλάκη πρεμιέρες...*» (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). «*Ίσως η μόνη σταρ...*», σύμφωνα με τον παραγωγό Καρατζόπουλο (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018), η οποία φρόντιζε ιδιαίτερα για την εικόνα της (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018· Τριανταφυλλίδης, 2014α, σ.38-40), διεκδικούσε με σθένος την οικονομική της ανέλιξη (Karalis, 2015, σ.193) και έφυγε από τον Φίνο, όταν άλλες εταιρείες (Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, Καραγιάννης-Καρατζόπουλος) της έδωσαν περισσότερα χρήματα (Τριανταφυλλίδης, 2000, σ.243). Στον χώρο των γυρισμάτων φρόντιζε να ελέγχει τον φωτογράφο πλατό, για να διαρρεύσουν στον Τύπο εκείνες οι φωτογραφίες που η ίδια ενέκρινε<sup>357</sup> (Κατσουρίδης, 2012, σ.110-2). Φωτογράφοι που

<sup>357</sup> Σύμφωνα με τον Κατσουρίδη, η Βουγιουκλάκη επιστρατεύει κάθε μέσο προβολής της, όπως στα γυρίσματα της ταινίας *Αστέρω* (1959, Δημόπουλος) και σε μία σκηνή στις λίμνες του Ορχομενού, όπου θα έμπαινε γυμνή (ντουμπλαρίστηκε κατ' απαίτησή της). Σ' εκείνη τη σκηνή και στα πολύ ριχά νερά της λίμνης η νεαρή πρωταγωνίστρια φωνάζει ότι πνίγεται και σπεύδουν να τη βγάλουν από το νερό άνθρωποι του συνεργείου, ένας εξ αυτών ο αδερφός της Τάκης που εκτελεί χρέη βοηθού σκηνοθέτη. Το περιστατικό αυτό φιλοξενήθηκε σε πρωτοσέλιδα εφημερίδων ακριβώς την επομένη μέρα (Κατσουρίδης, 2012, σ.112).

δεν ακολουθούν τις επιθυμίες της φροντίζει να φύγουν από τις εταιρείες που συνεργάζεται (Συνέντευξη Αρβανίτης, 2018).

Ο Φίνος φρόντιζε όχι μόνο να στήνει το σταρ σίστεμ και να το προωθεί, αλλά δημιούργησε και μία σχετική εταιρική κουλτούρα που στήριζε και ήλεγχε τον βεντετισμό (Καραγιάννη): «*Ήξερε να φέρεται στους πρωταγωνιστές της. Δεν σε άφηνε να τους πεις ‘είμαι βεντέτα’, εκείνος σου έλεγε πως είσαι βεντέτα*» (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.303), όπως και ο Βουτσάς επιβεβαιώνει: «*Στο Φίνο (...) ζούσαμε σαν σταρ, με την έννοια ότι μας περιποιόντουσαν πολύ*» (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.281). Ειδικότερα στη δημοφιλέστερη Βουγιουκλάκη το σχετικό κλίμα αποτυπώνεται στα γυρίσματα και οι τεχνικοί της μιλούν στον πληθυντικό (Τριανταφυλλίδης, 2000, σ.251-2). Γενικότερα στη Φίνος Φιλμ οι σχέσεις ηθοποιών-σταρ και του παραγωγού διακρίνονται από ιδιαίτερα πατερναλιστικά χαρακτηριστικά είτε πατέρα-παιδιού (Λάσκαρη-Κούρκουλος)<sup>358</sup> είτε αντιπαλότητας (Βουγιουκλάκη) (Καρτάλου, 2008, σ.262) για οικονομικούς λόγους, όπως χαρακτηρίστηκαν και οι σχέσεις των αμερικανικών στούντιο με τους σταρ<sup>359</sup> (Καρτάλου, 2005, σ.198-9).

Στα αποκλειστικά συμβόλαια που διατηρούν οι εταιρείες, όπως προκύπτει και από την αρχαική μας έρευνα, η βασική δέσμευση των σταρ είναι η μη συμμετοχή τους σε άλλες κινηματογραφικές παραγωγές (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018· Ξένος, 2015, τεκμ.1-3, σ.100-116) χωρίς και αυτό να είναι απόλυτο. Οι προσωπικές σχέσεις και ένα οικογενειακό και πατερναλιστικό κλίμα στα στούντιο του φορντικού σχεδιασμού της εποχής, όπως τα αντίστοιχα χολιγουντιανά είχαν, επίσης, αναπτύξει (Καρτάλου, 2005, σ.198-9), πολλές φορές θα επιτρέψουν μία ανεκτικότητα σε συμμετοχές των σταρ σε άλλων εταιρειών παραγωγές, όπως θα κάνει η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος με τον Κωνσταντάρα (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018) ή ο Φίνος με τον Κούρκουλο (Τριανταφυλλίδης, 2014β, σ.31). Άλλωστε στα αποκλειστικά συμβόλαια προβλέπεται και σχετικός όρος ότι ο παραγωγός διατηρεί το δικαίωμα να εκχωρεί τα δικαιώματα συμμετοχής του ηθοποιού σε άλλες κινηματογραφικές

<sup>358</sup> Ο Φίνος χωρίς να έχει δικιά του παιδιά θα κάνει πρόταση υιοθεσίας σε σταρ που συνεργάζεται, όπως στον Αλεξανδράκη (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.105), στη Λάσκαρη (Et-1 & Μουρίκη, 1999, 7'.10''-7'.50''· Καρτάλου, 2005, σ.198-9) ή στον Κούρκουλο, ο οποίος χαρακτηριστικά αναφέρει: «*Ο Φίνος (...) ήταν ο δεύτερος πατέρας μου*» (Τριανταφυλλίδης, 2014β, σ.30-1).

<sup>359</sup> Πολλοί σταρ έχοντας ιδιαίτερη προσωπική σχέση με τον Φίνο δεν θα φύγουν από την εταιρεία ακόμα κι αν δεχτούν δελεαστικές οικονομικές προτάσεις από την ανταγωνιστική Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, όπως η Καραγιάννη (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.299), η Λάσκαρη (Et-1 & Μουρίκη, 1999, 19'.45''-20'.15'') ή ο Κούρκουλος, ο οποίος χαρακτηριστικά αναφέρει ότι αν έφευγε «*θα ήταν προδοσία*» (Τριανταφυλλίδης, 2014β, σ.54).

εταιρείες, χωρίς ο ηθοποιός να μπορεί να το αρνηθεί (Βουλγαρίδης, Λιάσκου) (Ξένος, 2015, τεκμ.1-3, σ.100-16).

Ειδικότερα, στη Φίνος Φιλμ τα συμβόλαια περιορίζουν και τις θεατρικές τους εμφανίσεις, που δεν πρέπει να είναι εκτός Αθηνών ή οι ρόλοι να είναι ισάξιοι εκείνων που ερμηνεύουν στη Φίνος Φιλμ (Βουλγαρίδης, Ναθαναήλ)<sup>360</sup>. Ενίοτε απαγορεύεται η εμφάνιση στο θέατρο (Λιάσκου) ή στην τηλεόραση και το ραδιόφωνο (Ναθαναήλ, Λιάσκου), ενώ υποχρεώνονται να συμμετάσχουν χωρίς άρνηση σε κάθε διαφημιστική δραστηριότητα που η εταιρεία υποδεικνύει για την ανάδειξή τους, μία ενεργή πρωτοβουλία για τη δημιουργία σταρ (Ναθαναήλ, Λιάσκου). Επιπλέον, η εταιρεία κατέχει τα πνευματικά δικαιώματα ακόμα και τη χρήση των φωτογραφιών τους όπως νομίζει (Βουλγαρίδης, Λιάσκου), ενώ συχνά ο παραγωγός μπορεί να υποδεικνύει και τους τρόπους ερμηνείας (Λιάσκου) (Ξένος, 2015, τεκμ.1-3, σ.100-16). Σε κάποιες περιπτώσεις, οι σταρ δεσμεύονται στην εταιρεία ως μισθωτοί υπάλληλοι, όπως η Λάσκαρη (Καρτάλου, 2005, σ.198-9), η Βαλσάμη (Τριανταφυλλίδης, 2000, σ.255) ή η Ναθαναήλ (Ξένος, 2015, τεκμ.3, σ.111-6), ενώ στο σύνολό τους δεν έχουν δικαίωμα επιλογής ρόλου ή σεναρίου σύμφωνα με τους όρους των αποκλειστικών τους συμβολαίων (Βουλγαρίδης, Λιάσκου, Ναθαναήλ) (Ξένος, 2015, τεκμ.1-3, σ.100-16) αλλά και τις προφορικές τους μαρτυρίες (Βαλσάμη, Ζαφειρίου, Κούρκουλος, Ηλιόπουλος, Βουτσάς)<sup>361</sup> (Τριανταφυλλίδης, 2000, σ.246,255· Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.194,282,306,309). Ακόμα και το όνομά τους αλλάζουν κατ' απαίτηση του παραγωγού για τις ανάγκες της αγοράς, όπως συνέβη με αρκετούς σταρ, όπως της Ναθαναήλ (Δεληβασίλη) (Ξένος, 2015, σ.111-6), της Λάσκαρη (Κουρούκλη), της Λιβανού κ.ά. (Τριανταφυλλίδης, 2014α, σ.42-4), μία πρακτική που εφάρμοσε και το Χόλιγουντ στην κλασική του φορντική εποχή (Balio, 1993, σ.145-6).

Οι σταρ, όμως, με τη φήμη και τη δημοφιλία τους σταδιακά θα αποκτήσουν και ιδιαίτερη διαπραγματευτική δύναμη, ώστε και υψηλά οικονομικά οφέλη να έχουν, αλλά και να επιλέγουν σενάρια και συνεργάτες, όπως η Βουγιουκλάκη (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018· Τριανταφυλλίδης, 2000, σ.255), η οποία και θα προτείνει, για

<sup>360</sup> Αυτές οι προβλέψεις για τη θεατρική τους παρουσία δεν προβλέπονταν σε αποκλειστικά συμβόλαια άλλων εταιρειών απαραίτητα. Για παράδειγμα, η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος δεν προϋποθέτει τέτοιους όρους (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018).

<sup>361</sup> Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Φόνσου στη Φίνος Φιλμ, τουλάχιστον στις αρχές της δεκαετίας του '60, ο έλεγχος του δυναμικού των σταρ είναι ισχυρός από τον Φίνο, ώστε να μη τη δεχτεί στην εταιρεία του, παρόλο που την κάλεσε γι' αυτό το σκοπό μετά την επιτυχία της με τη Ι. Καρατζόπουλος και Σία *Το Αγοροκόριτσο* (1959, Δαδήρας). Όταν στη συζήτηση ο Φίνος κατάλαβε ότι η Φόνσου είχε απαιτήσεις και άποψη για το σενάριο, τον σκηνοθέτη και τους ηθοποιούς που θα συνεργαζόταν «έκανε πίσω» (Δελαπόρτας, 2019στ, σ.59).

παράδειγμα, τη συνεργασία με τον Φώσκολο στον Φίνο με βάση την οποία προκύπτει η *Υπολογαγός Νατάσσα* (Δελαπόρτας, 2019ε, σ.126-7), η πιο εμπορική ταινία της περιόδου ΠΕΚ στο ελληνικό box office (751.117εισ.) (π.Τα Θεάματα, τχ.568-69, 31.12.1985, σ.49-56 & τχ.365-66, 31.12.1974, σ.59-60· Παραδείση, 2005, σ.207-8), ενώ απαιτεί συγκεκριμένο αριθμό κοντινών πλάνων (Βακαλόπουλος, 2005β, σ.423· Τριανταφυλλίδης, 2014α, σ.38-40). Επίσης, ο Βέγγος επιβάλλει σενάρια του Λαζαρίδη στον Φίνο (Λαζαρίδης, 1999, σ.458) και τη Φόνσου συμπρωταγωνίστριά του (Δελαπόρτας, 2019στ, σ.59-61), η Καρέζη τον Καβουκίδη διευθυντή φωτογραφίας στο *Κονσέρτο για πολυβόλα* (1967, Δημόπουλος) (Συνέντευξη Καβουκίδης, 2018), ο Κούρκουλος τη Χρονοπούλου ως συμπρωταγωνίστριά του ή, ακόμα, προτείνει και συμπαραγωγές, όπως τον *Αστράπογιαννο* (1970, Τζήμας) (Τριανταφυλλίδης, 2014β, σ.31-8).

Η τάση στις μεγάλες εταιρείες παραγωγής, όπως η Φίνος Φιλμ ή η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, είναι οι συνεχείς συνεργασίες με τους ίδιους ηθοποιούς, και πολλές φορές παγίωση συνεργασιών. Στους τεχνικούς ο μόνιμος μισθός εξασφάλιζε την συνέχεια, στους ηθοποιούς όμως αυτές οι αποκλειστικότητες δεν μπορούσαν να ισχύουν για πάντα (Καρτάλου, 2005, σ.197-8). Η Φίνος Φιλμ δέχεται πολλές πιέσεις τη δεκαετία του 1960 από τις ανταγωνίστριες εταιρείες, όπως οι Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης και Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, που προσεταιρίζονται τους πρωταγωνιστές του, ελέγχουν τη διανομή, αυξάνουν τις αμοιβές των ηθοποιών, εξειδικεύουν και αυξάνουν την παραγωγή με συνέπεια μεγαλύτερο μερίδιο αγοράς (Καρτάλου, 2008, σ.262). Η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος έχει ως μόνιμη επιχειρηματική της στρατηγική τη συμμετοχή των σταρ, για να επενδύσει χρήματα σε μία παραγωγή και για να τους προσελκύσει, αυξάνει κατά πολύ τις αμοιβές τους στην αγορά, τις διπλασιάζει ή, ακόμα περισσότερο, τις τριπλασιάζει<sup>362</sup> (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018), ενώ δεν λείπουν και οι περιπτώσεις που ο ανταγωνισμός διεκδίκησης των σταρ καταλήγει και στα δικαστήρια<sup>363</sup> (Συνέντευξη Καρατζόπουλος,

<sup>362</sup> Η Καραγιάννη, για παράδειγμα, αμειβόταν στη Φίνος Φιλμ με 120χιλ.δρχ. ανά ταινία και η πρόταση από την Καραγιάννης-Καρατζόπουλος ήταν 450χιλ.δρχ. ανά ταινία (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.299), ενώ ο Βουτσάς αμειβόταν με 200χιλ. δρχ. ανά ταινία (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.282) και στην Καραγιάννης-Καρατζόπουλος θα υπογράψει αποκλειστικό συμβόλαιο για τρεις ταινίες με συνολική αμοιβή 1 εκ. δρχ. (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018) (Λεπτομέρειες για τις αμοιβές των ηθοποιών έχουμε ήδη αναφέρει στο κεφ.6).

<sup>363</sup> Όταν ο Βουτσάς υπέγραψε στην Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, δεσμευόταν με αποκλειστικό συμβόλαιο με τη Φίνος Φιλμ. Η υπόθεση κατέληξε στο δικαστήριο και στη συμβιβαστική λύση να παίξει σε δύο ταινίες της Φίνος Φιλμ και δύο στην Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, πριν συνεχίσει στη

2018· Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.282-3). Το κόστος ενός μόνο σταρ θα φτάσει το 17% του συνολικού κόστους μιας ταινίας: 500χιλ.δρχ. ανά ταινία η Βουγιουκλάκη, ενίοτε συν ποσοστά που κατέληγαν σε ένα έξτρα ποσό 100χιλ. δρχ. και με συνολικό κόστος 3.5εκ.δρχ. της ταινίας. Το υψηλό κόστος για ένα μόνο ηθοποιό/σταρ, όπως απαιτούσε το κασέ της Βουγιουκλάκη, προβλημάτισε την εταιρεία, αλλά τα κέρδη ήταν τόσο υψηλά (ένα εκατομμύριο δρχ. κέρδος σε 3 με 4 μήνες), ώστε να υπαναχωρήσουν στις οικονομικές της απαιτήσεις (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018).

Το φαινόμενο του σταρ σίστεμ φτάνει στο απόγειό του τη δεκαετία του '60 που μεσουρανάει ο ΠΕΚ. Αυτήν την περίοδο αυξάνεται η οπτική παρουσία των σταρ στα γυναικεία περιοδικά, οι αφίσες, οι μισθοί τους διογκώνονται υπέρογκα, ενώ γίνονται αντικείμενα δημόσιας ανάλυσης και ενδιαφέροντος. Η προσωπική τους ζωή αρχίζει να συζητιέται σε στήλες κουτσομπολιών (Paradimitriou, 2009β, σ.208· π.*Εικόνες,τχ.342*,Μάιος 1962), όπως γινόταν και στο Χόλιγουντ (Pinel, 2006, σ.268-70). Επιπλέον, ήδη από τη δεκαετία του '50, αρχίζουν να εμφανίζονται σε διαφημίσεις και να κοσμούν πρωτοσέλιδα περιοδικών. Η Βουγιουκλάκη, για παράδειγμα, θα πρωτοεμφανιστεί σε εξώφυλλο στις 20 Αυγούστου 1955 του περιοδικού *Γυναίκα* και έκτοτε θα εμφανιστεί σε δεκάδες εξώφυλλα για σαράντα και πλέον χρόνια (Δελαπόρτας, 2019ε, σ.32-4). Με την αυξημένη δημοφιλία τους, ειδικότερα τη δεκαετία του '60 με τη μαζική παραγωγή των στούντιο στην ακμή της, χρησιμοποιούνται πολλές φορές και στις διαφημίσεις προϊόντων. Επιπλέον, η μαζική παραγωγή προβάλλει κατά κόρον γυμνό ερωτικό γυναικείο σώμα, ενώ θα αρχίσει να διαφημίζει και τις ίδιες τις ταινίες βασιζόμενη στα καλλίγραμμα σώματα των δημοφιλών πρωταγωνιστριών (Λάσκαρη κ.ά.), οι οποίες θα φιγουράρουν και σε δημοφιλή περιοδικά ποικίλης ύλης ημίγυμνες (*Εικόνες, Ρομάντσο* κ.ά.) (Hadjikyriacou, 2013, σ.76-85). Τα περιοδικά ποικίλης ύλης συστηματικά παρουσιάζουν στα εξώφυλλά τους Έλληνες σταρ (π.*Εικόνες, τχ.305*, Αύγουστος 1961 & *τχ.342*, Μάιος 1962) με βιογραφικά στοιχεία, άρθρα, φωτοέρευνες, συνεντεύξεις (π.*Εικόνες,τχ.305*, Αύγουστος 1961· Ηλιάδης, 1961, σ.118), δημοσιεύουν στα φύλλα τους σε σειρά φωτογραφιών (φωτορομάντζο) τις ταινίες τους σε συνέχειες (*Φαντασία, Θησαυρός* κ.ά.) (Τζαννετάτος, 2002, σ.28,110-20· Hadjikyriacou, 2013, σ.83· Κυριακός, 2008, σ.164), απαντούν σε γράμματα θαυμαστών τους, όπως θα κάνει

---

δεύτερη (Τριανταφυλλίδης, 1997, σ.282-3). Σύμφωνα με τον Καρατζόπουλο, αυτή η παρανόηση ήταν πρωτοβουλία του Βουτσά και όχι της εταιρείας (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018).



συστηματικά η Καρέζη (Τζαννετάτος, 2002, σ.91), ενώ οι αναγνώστες δοκιμάζουν τη δημοφιλία τους σε ψηφοφορίες, οι οποίες καταλήγουν σε φανταχτερές παρουσιάσεις με φημισμένους καλεσμένους (Κυβέλη κ.ά.) (Τζαννετάτος, 2002, σ.110· Κυριακός, 2008, σ.168), πρακτικές, κυρίως, προωθημένες από διανομείς και παραγωγούς (Κουάνης, 2001, σ.154· Τζαννετάτος, 2002, σ.153).

Ειδικότερα η Βουγιουκλάκη, η πιο αναγνωρίσιμη σταρ του ΠΕΚ (Kartalou, 2000, σ.105) είναι τόσο δημοφιλής την περίοδο 1963-4, που από τη βιομηχανία παιχνιδιών *El Gkréko* σχεδιάστηκε το μοντέλο κούκλας *Αλίκη* (Φύτρας, 2009, σ.80· Δελαπόρτας, 2019ε, σ.100-2), ενώ στα γυρίσματα του *Aliki my love* (1964) του Rudolph Maté στην Ίο την υποδέχονται οι νησιώτες μαζεμένοι στο λιμάνι, ο πρόεδρος του νησιού, ο αστυνόμος, ο δάσκαλος και ο παπάς (Ζέρβας, 2003, σ.284-5), σκηνή ανάλογη με εκείνη της πρεμιέρας της ταινίας της *Διακοπές στην Αίγινα* (1958) στα Χανιά, της πρώτης ταινίας που έγινε ιδιαίτερα αναγνωρίσιμη στο ελληνικό κοινό (Δελαπόρτας, 2019ε, σ.40).

Οι σταρ βασισμένοι στην αυτοπεποίθηση που τους προσδίδει η δημοφιλία τους τολμούν, σε αρκετές περιπτώσεις, να γίνουν οι ίδιοι παραγωγοί, σκηνοθέτες, σεναριογράφοι και να συστήσουν σχετικές εταιρείες παραγωγής, οι οποίες, παρά την όποια επιτυχία τους, τελικά χρεοκοπούν, όπως ο Βέγγος με τη ΘΒ ταινίες γέλιου (Κατσουρίδης, 2012, σ.158-9· Σολδάτος, 2000, σ.144,273-6), η Καρέζη με τη Τζένη Φιλμ (Τζαννετάτος, 2002, σ.123), ο Φωτόπουλος με την Άννα Φιλμ (Δελβερούδη, 2004, σ.50-1), ο Χατζηχρήστος (Δελαπόρτας, 2019β, σ.135-6), ο Αλεξανδράκης (Δελαπόρτας, 2019ζ, σ.87-96), η Βούρτση (Δελαπόρτας, 2019γ, σ.155-6), ο Μανέλλης (Μωραΐτης, 2009, σ.109-10).

Ο ανταγωνισμός των εταιρειών, που είναι αρκετά έντονος την περίοδο ΠΕΚ (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017, Καρατζόπουλος, 2018), πολλές φορές παρουσιάζει αντιπαλότητες μεταξύ των σταρ στον Τύπο και στα περιοδικά ποικίλης ύλης της εποχής, όπως, για παράδειγμα, παρουσιάζονται στο ευρύ κοινό η Καρέζη και η Βουγιουκλάκη (Kartalou, 2000, σ.106· Καρτάλου, 2008, σ.258-9· Mega Channel & Σταματιάδης, 1993, 06.10''-10.10''). Αυτή η διαφημιζόμενη «αντιπαλότητα» βοήθησε στην προαγωγή το σταρ σύστημα της εποχής και στην σχετική διαφοροποίηση των τυποποιημένων σταρ. Γι' αυτό και οι ταινίες που συμμετέχουν οι δύο αυτές ηθοποιοί-σταρ είναι παρόμοιες, παρόμοιες αφηγήσεις και αναπαραστάσεις, όπως π.χ. οι ταινίες *Μοντέρνα Σταχτοπούτα* (1965, Σακελλάριος) με τη Βουγιουκλάκη και *Δεσποινίς Διευθυντής* (1964, Δημόπουλος) με την Καρέζη (Kartalou, 2000, σ.106),

χαρακτήρες με μεγάλη συνάφεια και ταινίες πολύ κοντά σε ημερομηνίες παραγωγής και προβολής (Καρτάλου, 2008, σ.258-9· Κυριακός, 2008, σ.166). Παρόμοια, η Ι. Καρατζόπουλος και Σία θα παρουσιάσει την Φόνσου, μία ανερχόμενη ενζενί της εποχής στο θέατρο της Κυρίας Κατερίνας, με την ταινία το *Αγοροκόριτσο* (1959, Δαδήρας), φιλοδοξώντας να γίνει το αντίπαλο δέος της Βουγιουκλάκη, η οποία είχε ήδη βρεθεί στη Φίνος Φιλμ και στις πρώτες θέσεις του ελληνικού box office. Η αντιπαλότητα των δύο πρωταγωνιστριών ανακυκλώνεται στον Τύπο της εποχής τόσο, ώστε η Φόνσου να επισκεφθεί τη Βουγιουκλάκη απρόσκλητα στο σπίτι της, για να εξομαλύνει τη σχέση της μαζί της και να τη διαβεβαιώσει πως ό,τι γράφεται αποτελεί τακτική της εταιρείας της (Δελαπόρτας, 2019στ, σ.36-42,69-70).

Τα βασικά χαρακτηριστικά των ταινιών της περιόδου ΠΕΚ, που είχαν ως στόχο το χαμηλό κόστος και τη γρήγορη ολοκλήρωση, βασίστηκαν εν πολλοίς στην εμπορικότητα, τη δημοφιλία και το ταλέντο των ηθοποιών. Οι σταρ-ηθοποιοί εξαρτήθηκαν από τα «να παίζουν τον εαυτό τους». Έτσι έδεναν τη φημισμένη εικόνα τους με τις ερμηνείες και τους τύπους-χαρακτήρες που έπαιζαν, ενώ η βιομηχανία τους οδήγησε να γυρίζουν 15 με 20 ταινίες τον χρόνο<sup>364</sup> (Ελευθεριώτης, 2002, σ.169). Οι σταρ αντιγράφουν το στιλ τους από τους σταρ του Χόλιγουντ<sup>365</sup>, ενώ το κοινό τους συνδέει με τα χαρακτηριστικά των ρόλων που επανειλημμένα ερμηνεύουν. Αποκτούν έναν κινηματογραφικό τύπο (filmic persona) που τους καθιερώνει στη συνείδηση του κοινού (Hadjikyriacou, 2013, σ.87).

Η τυποποίηση δηλαδή στη μαζική παραγωγή του φορντισμού περνά και στους ηθοποιούς. Τα στούντιο, όπως και στο Χόλιγουντ την κλασική φορντική του εκδοχή, συνδέει τα είδη με τους σταρ (Delamoir, 2004, σ.72· Schatz, 2012, σ.172) και εταιρείες που εξειδικεύτηκαν σε είδη όπως, για παράδειγμα, το μελόδραμα (Κλακ Φιλμ, Στράντζαλης, Αβραμέας κ.ά.) δημιούργησαν γύρω τους κι ένα δικό τους σταρ σύστημα (Τριανταφυλλίδης, 2014β, σ.17-21,40). Ειδικότερα στο μελόδραμα από τα μέσα της δεκαετίας του '50 ηθοποιοί εξειδικεύονται στο είδος και τυποποιούνται σε

<sup>364</sup> Την περίοδο 1959-60 που ο κινηματογράφος έχει ήδη διογκωθεί, οι παραγωγοί κυνηγούν τις «φίρμες» για να εξασφαλίσουν επιτυχίες. Ο Μπάρκουλης γύρισε 14 ταινίες, ο Χατζηχρήστος 13 κ.λπ.. Κατάκοποι οι πρωταγωνιστές πηγαίνουν από το ένα στούντιο στο άλλο πολλές φορές με τα ίδια ρούχα, χωρίς μία υποτυπώδη δοκιμή λένε τα λόγια τους γρήγορα για να πάνε στο επόμενο συνεργείο, ενώ είναι και ξενυχτισμένοι και κουρασμένοι από τις βραδινές θεατρικές τους παραστάσεις (Κουσουμίδης, 1981, σ.56-8), οι οποίες τότε ήταν δεκατέσσερις την εβδομάδα, ξέχωρα από τις πραινές τους πρόβες (Γρηγορίου, 1996, σ.28).

<sup>365</sup> Ο Παπαμιχαήλ αναφέρει πως έβλεπε αρκετό κινηματογράφο και έπαιζε με πρότυπα τους Μπόγκαρτ και Νιούμαν (Τριανταφυλλίδης, 2000, σ.242). Ο Βουτσάς, αντίθετα, ως κωμική περσόνα επηρεάζεται και παρακολουθεί Ιταλούς και Γάλλους κωμικούς (Αλμπέρτο Σόρντι, Βιτόριο Γκάσμαν, Λουί ντε Φινές κ.ά.) (Κυριακός, 2009, σ.24).

σχετικούς ρόλους, όπως η Ελένη Χατζηαργύρη, η Χριστίνα Σύλβα, η Γκέλλυ Μαυροπούλου, ο Γιώργος Καμπανέλλης, ο Ανδρέας Μπάρκουλης, ο Στέφανος Στρατηγός και ο Γιώργος Φούντας (Κασσαβέτη, 2017α, σ.56-8). Έτσι οι Ξανθόπουλος, Βούρτση, Δαδινόπουλος κ.ά. θα γίνουν οι σταρ του μελοδράματος και συνδέονται όχι μόνο με το στούντιο αλλά και το είδος που το υποστηρίζει. Ο Ξανθόπουλος παίζει μόνο σε μελοδράματα, όπως και η Βούρτση (Κασσαβέτη, 2017α), ο Κούρκουλος τη δεκαετία του '60 σε δραματικούς ζεν πρεμιέ ρόλους, προβάλλοντας ένα αρρενωπό πρότυπο (Τριανταφυλλίδης, 2014β, σ.17-21,40). Τη δεκαετία του '60, όπου και το στούντιο σίστεμ περνά στην ακμή του, αναδεικνύονται νέοι σταρ στο είδος, όπως η Βούρτση, η Άντζελα Ζήλια, η Μέμα Σταθοπούλου, η Μαριάννα Κουράκου κ.ά. με παρτενέρ κάποιους παλαιότερους και αρκετούς νεότερους, όπως οι Καμπανέλλης, Αλεξανδράκης, Λειβαδίτης, Δαδινόπουλος, Μπριόλας, Μυλωνάς, Νέγκας και Τόλης Βοσκόπουλος (Κασσαβέτη, 2017α, σ.56-8).

Στο είδος της κωμωδίας, τη δεκαετία του '50, οι περισσότεροι κωμικοί δεν είναι πολλοί και εμφανίζονται συχνά. Προέρχονται από το θέατρο (Αυλωνίτης, Μακρής, Βασιλειάδου, Σταυρίδης, Λογοθετίδης κ.ά.)<sup>366</sup> και η τυποποίησή τους αφορά πρωτίστως τα εκφραστικά τους μέσα. Στην επόμενη δεκαετία οι νέες γενιές που πλαισιώνουν το σταρ σίστεμ (Βουγιουκλάκη, Καρέζη, Βουτσάς κ.ά.) ερμηνεύουν συχνότερα συγκεκριμένους τύπους απ' ό,τι οι παλαιότεροι και ο Βουτσάς π.χ. τυποποιείται στον αγαθό, καλόκαρδο νεαρό που δεν παίρνει κανείς στα σοβαρά λόγω επιπολαιότητας (*Τεντυμπόν αγάπη μου*, 1965, Δαλιανίδης κ.ά.) (Δελβερούδη, 2002β, σ.71-2), ο Χατζηχρήστος τυποποιείται ως ο «*Θύμιος*», ο επαρχιώτης που φτάνει στην πρωτεύουσα για καλύτερη τύχη με όπλο του την πονηριά (Δελβερούδη, 2002β, σ.72-4) και με χαρακτηριστικές τυποποιημένες φράσεις: «*Αμ πώς;*» (Δελαπόρτας, 2019β, σ.91), ο Ηλιόπουλος από τον Δαλιανίδη ως ο γόης κωμικός ζεν πρεμιέ, κωμικά αδέξιος, με αναποφασιστικότητα, ύφος αυτάρεσκο και με αυτοπεποίθηση (*Ατσίδα*, 1961 κ.ά.) (Γιαννίκη, 1999, σ.20-1), ο Βέγγος ως ο αεικίνητος πολυτεχνίτης, φτωχός κυνηγός του μεροκάματου, που πολεμά για την επιβίωση (*Παπατρέχας*, 1966, Θαλασσινός κ.ά.) (Δελβερούδη, 2002β, σ.72), με χαρακτηριστική φράση το «*καλέ μου άνθρωπε*», που τον συνοδεύει και στη θεατρική σκηνή, ενώ οι ταινίες που σκηνοθετεί ο ίδιος φέρουν, ενίοτε, και στον τίτλο το όνομά του (*Τρελός παλαβός και Βέγγος*, 1967, *Δόκτωρ Ζι-Βέγγος*, 1968 κ.ά.) (Δελαπόρτας, 2019α, σ.125-32·

<sup>366</sup> Το θέατρο αποτελεί και για το Χόλιγουντ πηγή άντλησης δημοφιλών ηθοποιών στην απαρχή της ανάπτυξης των στούντιο (Staiger, 1991, σ.11· DeCordova, 1991, σ.24-6).

Σολδάτος, 2000), κάτι σύνηθες στη μαζική παραγωγή της περιόδου, που οι σεναριογράφοι γράφουν συχνά πάνω στους ηθοποιούς-σταρ τους ρόλους (Ελευθεριώτης, 2002, σ.169-70), πρακτική που ακολουθείται ήδη στα αντίστοιχα θεατρικά που ανεβάζουν οι ίδιοι συγγραφείς (Δελβερούδη, 2002ε, σ.375). Η Βουγιουκλάκη, όμως, από τα τέλη της δεκαετίας του '50 έως και σήμερα είναι η δημοφιλέστερη ηθοποιός. Ο ρόλος που τυποποιείται πάνω της και ερμηνεύει με παραλλαγές στον κινηματογράφο (και στο θέατρο) είναι «η μετενσάρκωση της *Σταχτοπούτας στην Αθήνα του 1960*» (Kartalou, 2000, σ.105-18· Δελβερούδη, 2002β, σ.72-3). Αυτή η «σταχτοπούτα» εμπεριέχει και μία επίπλαστη αθωότητα αλλά και αδέξια τόλμη (Δελβερούδη, 2002β, σ.73) και διατηρεί δύο αντιθετικά στερεότυπα φύλου: αυτό της αθωότητας της παρθένας και της αναιδούς σεξουαλικότητας, δίπολο που, σύμφωνα με τον Ποταμίτη, βοηθά στη δομή της εικόνας της ως σταρ (Potamitis, 2013, σ.81).

Στην ουσία συνδέεται το πλαίσιο της φορντικής μορφής παραγωγής με τη διαμόρφωση των σταρ, που υποστηρίζεται ταυτόχρονα και από τυποποιημένους ρόλους και είδη. Η αφηγηματική φόρμα δεν ακολουθεί μόνο τις απαιτήσεις των στούντιο αλλά και αυτό που απαιτεί ο σταρ ως τύπος ρόλου (Kartalou, 2011, σ.54· Κυριακός, 2005, σ.43). Αυτό το φαινόμενο είναι, για παράδειγμα, φανερό στην περίπτωση του Κωνσταντάρρα, που δημιουργεί ένα νέο τύπο κωμικού ρόλου ως μεσήλικας εραστής και σε κρίση μέσης ηλικίας, κάτι που έκανε συχνά και στο θέατρο αργότερα (Kartalou, 2011, σ.54), μια τυποποίηση, που ξεκινά στη Φίνος Φιλμ με την ταινία του Δημόπουλου *Κάτι κουρασμένα παλληκάρια* (1967) (Τριανταφυλλίδης, 2000, σ.148). Αυτού του είδους η τυποποίηση καλλιεργείται στη Φίνος Φιλμ και μέσω των σταθερών τριών ομάδων εργασίας παραγωγής της, τα μέλη των οποίων (Δαλιανίδη, Φώσκολου-Κούρκουλου, Βουγιουκλάκη-Παπαμιχαήλ-Σακελλάριου) έχουν σταθερή σχέση μεταξύ τους, ενώ ελάχιστα έχουν δυνατότητα μετακίνησης. Ο περιορισμός αυτός στις μετακινήσεις των ηθοποιών έχει να κάνει με την τυποποίηση των μελών των ομάδων σε αφηγήσεις και είδη αλλά και με την ύπαρξη των σταρ, οι οποίοι με την σειρά τους επιβάλλουν στην εταιρεία παραγωγής τους όρους τους (Καρτάλου, 2008, σ.256-7,265) που, όπως είδαμε, κάνει συχνά, για παράδειγμα, η Βουγιουκλάκη (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, Αρβανίτης, Καβουκίδης, 2018).

Τη δεκαετία του '70 με την εμπορική κρίση στο ελληνικό box office και την επερχόμενη αναπόφευκτη πτώση της μαζικής παραγωγής το σταρ σύστημα χάνει συνολικά την αίγλη του. Οι περισσότεροι σταρ περνούν επιτυχημένα στον τηλεοπτικό

χώρο, όπου θα βρουν επαγγελματική διέξοδο, όπως και οι περισσότεροι συντελεστές του ΠΕΚ (Βαλούκος, 1998· Ελευθεριώτης, 2002, σ.176· Μπλάθρας, 2003, σ.78· Τριανταφυλλίδης, 2014α, σ.16-7· Δελαπόρτας, 2003, σ.116-7· Δελαπόρτας, 2019α-η), ενώ όπως εξελίσσεται ο εμπορικός κινηματογράφος τις δεκαετίες '70 και '80, κάποιιοι σταρ θα βρεθούν και πάλι στις πρώτες επιλογές των εμπορικών παραγωγών. Ο Ευστρατιάδης, για παράδειγμα, με το ερωτικό είδος που συστηματικά παράγει και σκηνοθετεί σε συνεργασία με τη GD Films του Δημητρόπουλου θα αναζητά τη δημοφιλία των σταρ, που παραμένουν «κράχτης» για τους αιθουσάρχες που έχουν λόγο στη διανομή αλλά και στο κοινό που τους ακολουθεί (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018). Η Φόνσου, ο Μπάρκουλης, η Ανουσάκη, η Ναθαναήλ κ.ά. αποτελούν στο νέο είδος των ερωτικών ταινιών που κατακλύζει τον εμπορικό κινηματογράφο τη δεκαετία του '70 τους σταρ που συστηματικά συμμετέχουν σε αυτές τις παραγωγές (Κομνηνού & Κασσαβέτη, 2012, σ.188-9). Όταν η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος προσπαθήσει να ξαναμπεί στην παραγωγή στα τέλη της δεκαετίας του '70 μετά την αναπάντεχη επιτυχία της ταινίας *Από πού πάνε για τη Χαβούζα;* (1978, Μαραγκός) με πρωταγωνιστή τον Βέγγο, «τα ονόματα» θα παραμείνει το πρώτο της μέλημα και θα κλείσει συμφωνίες με τους σταρ Κωνσταντάρα, Βλαχοπούλου, Βουγιουκλάκη, πάλι με υψηλές αμοιβές, και τους ίδιους συγγραφείς που γράφουν πάνω τους παρόμοιους με το παρελθόν ρόλους (π.χ. Λαζαρίδης), τους ίδιους σκηνοθέτες (π.χ. Καραγιάννης), ενώ η προσπάθειά τους να συνδέσουν τους δύο πιο δημοφιλείς Βέγγο-Βουγιουκλάκη σε μία ταινία δεν θα ευοδωθεί (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Το σταρ σύστημα συντηρείται, ενώ ο εμπορικός κινηματογράφος της δεκαετίας του '80, που έχει χάσει τις κάθετες εταιρικές δομές (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018, Γ. Σπέντζος, 2017), συμπληρώνεται από νέους ανερχόμενους (κυρίως κωμικούς) σταρ, όπως οι Ψάλτης, Φίνου, Γαρδέλης, Παναγοπούλου, Αλιμπέρτη, Μιχαλόπουλος κ.ά., κυρίως μέσα από ταινίες του Ευστρατιάδη και του Δαλιανίδη (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005β, σ.196-7,266· Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005α, σ.160· Κυμιωνής, 2014β, 68). Οι νέοι αυτοί σταρ συμπληρώνουν τους σταρ της περιόδου ΠΕΚ, οι οποίοι συνεχίζουν να δρουν στον εμπορικό κινηματογράφο ως εμπορικό σήμα (brand name) για τους παραγωγούς και ως ικανοί ηθοποιοί για τους σκηνοθέτες (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018), συντηρώντας, ωστόσο, κυρίως την εικόνα του παρελθόντος. Υπάρχουν και λίγες περιπτώσεις ανάδειξης παλαιότερου ηθοποιού σε πρώτο όνομα τη δεκαετία του '80, όπως του Μουστάκα με αρχή τον *Παρθενοκυνηγό* (1980, Ευστρατιάδης)

(Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018· Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005β, σ.209), ο οποίος, εκτός από τους Βουτσά και Βέγγο, θα είναι μαζί με τον Ψάλτη οι δημοφιλέστεροι του εμπορικού κύκλου στο ελληνικό box office της εποχής<sup>367</sup> (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005β, σ.196-9). Οι ίδιοι σταρ θα βρεθούν στη συνέχεια και σε πρωταγωνιστικούς ρόλους στις βιντεοπαραγωγές συνεχίζοντας το είδος και τις τυποποιήσεις του παρελθόντος (Κασσαβέτη, 2014α, σ.22-3) με μία στροφή, όμως, σε πιο εκχυδαϊσμένη γλώσσα στην κωμωδία που κυρίως συμμετέχουν<sup>368</sup> (Δελβερούδη, 2004, σ.29-31). Ειδικότερα, ο Στάθης Ψάλτης, που καθιέρωσε μία αναγνωρίσιμη φιγούρα, ο πιο δημοφιλής κωμικός του εμπορικού κινηματογράφου της δεκαετίας του '80, έχει ως σήμα κατατεθέν την αθυροστομία και την ελευθεροστομία που φρόντιζε να καλλιεργεί στους χαρακτήρες που υποδύοταν σε όλες τις ταινίες του (*Πες τα χρυσόστομε*, 1984, Χαρτοματζίδης κ.ά). Η τυποποίηση που προσφέρει αφορά και τις εκφραστικές «μούτρες» ενσαρκώνοντας ήρωες με αντιπαθητικές ιδιότητες, όπως ηδονοβλεψίας, καψούρης, ενοχλητικός (Ελευθερίου, 2014, σ.661-3). Σε κάθε περίπτωση, η οργάνωση πλέον της φθίνουσας παραγωγής με συμφωνίες για τους ηθοποιούς ανά μία ταινία ή δύο, που προσφέρει η αγορά (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018, Γ. Σπέντζος, 2017), προσφέρει και μία περιορισμένη εξέλιξη της δημοφιλίας τους, που εξαρτάται από την επιτυχία της εκάστοτε παραγωγής, χωρίς επαγγελματική σταθερότητα (Peterson, 1982, σ.147).

<sup>367</sup> Για παράδειγμα, τη χειμερινή περίοδο 1982/83 οι ταινίες που πρωταγωνιστεί ο Ψάλτης (*Βασικά... Καλησπέρα σας του Δαλιανίδη*) και ο Μουστάκας (*Πάτερ Γκομένιος του Ευστρατιάδη*) κατακτούν αντίστοιχα την 3<sup>η</sup> και 4<sup>η</sup> θέση στο ελληνικό box office (με 253.240 και 235.716 εισ.). Την επόμενη περίοδο 1983/84 με το *Καμικάζι αγάπη μου* (Δαλιανίδης) και το *Μάντεψε τί κάνω τα βράδια* (Χαρτοματζίδης) ο Ψάλτης θα βρεθεί στις δύο πρώτες θέσεις (με 224.249 και 170.316 εισ.) και ο Μουστάκας με την ταινία *Ο Μήτσος ο Ρεζίλης* (Ευστρατιάδης) στην 5<sup>η</sup> θέση (109.778 εισ.). Σταθερά οι ταινίες που πρωταγωνιστούν βρίσκονται στις πρώτες εμπορικές θέσεις του ελληνικού box office (*π.Τα Θεάματα*, τχ.568-69, 31.12.85, σ.54-6).

<sup>368</sup> Όπως η εμπορική παραγωγή φθίνει τις δεκαετίες '70 και '80 έτσι και οι σταρ της περιόδου ΠΕΚ μειώνουν τις συμμετοχές τους στην κινηματογραφική βιομηχανία. Η πλέον δημοφιλής Αλίκη Βουγιουκλάκη, για παράδειγμα, θα εμφανιστεί σε μόλις δύο ταινίες τη δεκαετία του '80 (*Πονηρό θηλυκό, κατεργάρα γυναίκα*, 1980, Καραγιάννης και *Κατάσκοπος Νέλλη*, 1981, Βουγιουκλάκης) που είναι και οι τελευταίες της (Δελαπόρτας, 2019ε, σ.153-4) επτά χρόνια μετά την τελευταία της στη Φίνος Φιλμ (*Η Μαρία της Σιωπής*, 1972/3, Δαλιανίδης) (Ταινιοθήκη της Ελλάδος, Φιλμογραφία, Βουγιουκλάκη, <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/results/>, [29.06.2019]). Η Καρέζη δεν θα εμφανιστεί σε καμία ταινία μετά την *Ερωτική Συμφωνία* (1972, Καζάκος) (Ταινιοθήκη της Ελλάδος, Φιλμογραφία, *Καρέζη*, <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/results/>, [29.06.2019]) και η Λάσκαρη σε μόλις μία (*Αναμέτρηση*, 1982, Καρυπίδης) (Δελαπόρτας, 2019θ, σ.115-8). Σε κάποιες περιπτώσεις οι σταρ του ΠΕΚ θα εμφανιστούν σε παραγωγές νέων κινηματογραφιστών του ΝΕΚ (όπως ο Μπάρκουλης στο *Μ' αγαπάς*, 1988, του Πανουσόπουλου, ο Βουτσάς στον *Έρωτα του Οδυσσέα*, 1984, του Βαφέα κ.ά.), χωρίς όμως να λειτουργούν ως σταρ αλλά σε ένα διαφορετικό πλαίσιο, με έναν άλλο ερμηνευτικό και αφηγηματικό κώδικα έξω από τις τυποποιήσεις τους και τις ερμηνευτικές τους ευκολίες (Συνέντευξη Πανουσόπουλος, 2018· Κυριακός, 2009, σ.230,344-5).

Από την άλλη, οι νέοι κινηματογραφιστές του καλλιτεχνικού ΝΕΚ αναδεικνύουν νέους δημοφιλείς πρωταγωνιστές, όπως τους Καλογερόπουλο, Μόσχο, Σπυριδάκη, Τζούμα, Μπαζάκα, Λαζαρίδου, Κιμούλη, Καφετζόπουλο κ.ά. (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005β, σ.196-7), οι οποίοι λειτουργούν με διαφορετικούς ερμηνευτικούς κώδικες σε ταινίες με αντίστοιχες απαιτήσεις (Συνέντευξη Πανουσόπουλος, Βούλγαρης, 2018), χωρίς τις τυποποιήσεις της εμπορικής φόρμας και με νέες μεθόδους προσέγγισης της ερμηνείας με τη συζήτηση και τη διδασκαλία (Αρχείο ΕΛΙΑ/Μαρκετάκη/ Φακ.2.3/[τεκμ.3]) ακόμα και τρεις μήνες πριν από το γύρισμα (Συνέντευξη Βούλγαρης, 2018). Η δημοφιλία αυτών των ηθοποιών, όμως, σχετίζεται άμεσα μέσω της αλληλεπίδρασής τους με τις κατευθυντήριες φωνές των σκηνοθετών. Δίνεται μία σχετικά χαμηλή προσοχή σε αυτούς τους σταρ που είναι σε άμεση (ανατρεπτική) σχέση με την προσοχή που αποδίδεται στους νέους δημιουργούς (auteurs), που, κατά κάποιον τρόπο, είναι αυτοί πλέον στην πραγματικότητα οι σταρ<sup>369</sup> (Vincendeau, 1998, σ.446-7). Καθώς, όμως, η παραγωγή και το ελληνικό box office έχει ουσιαστικά, όπως είδαμε, μειωθεί σημαντικά αυτή τη δεκαετία, κι ενώ το κοινό έχει στραφεί μαζικά σε άλλα μέσα ψυχαγωγίας (βίντεο, τηλεόραση), παρατηρείται πλέον και η ανάπτυξη μίας νέας μορφής εγχώριου σταρ σίστεμ που στέκεται έξω από τη φθίνουσα κινηματογραφική βιομηχανία και λειτουργεί συμπληρωματικά, με τηλεοπτικούς αστέρες, λαϊκούς τραγουδιστές, αθλητές και δημοσιογράφους, που αποκτούν πρωτόγνωρη για την Ελλάδα φήμη και επιρροή (Βαμβακάς & Παναγιωτόπουλος, 2014β, σ.Ιxι) και, στην ουσία, εγκαινιάζουν κι ένα νέο φαινόμενο, των «σελέμπριτι» (celebrity) (Barker, 2003, σ.13· Monaghan, Stevens & Loreck, 2019, σ.vii· Hollinger, 2006, σ.43,56· King, 2010).

Ανακεφαλαιώνοντας, η οργάνωση των σημαντικότερων εταιρειών φορντικού τύπου παραγωγής την περίοδο ΠΕΚ με στόχο το ευρύ κοινό, όπως η Φίνος Φιλμ, διαθέτει ξεχωριστά τμήματα όπου το προϊόν μετακινείται με στόχο τη γρήγορη

<sup>369</sup> Αυτή η διαφορά είναι ουσιαστική και διαφαίνεται και στις διαφημιστικές αφίσες ενίοτε. Για παράδειγμα, για την ταινία *Μελισσοκόμος* (1985) του Αγγελόπουλου, σύμφωνα με τον διανομέα της Γιώργο Σπέντζο, ο πρωταγωνιστής, διεθνούς φήμης σταρ Μαστρογιάννι, θα τοποθετηθεί με επιλογή του σκηνοθέτη με πλάτη στη διαφημιστική αφίσα, επιλογή αδιανόητη για την εποχή ΠΕΚ ή γενικότερα του εμπορικού κινηματογράφου. Παρόμοιες επιλογές βλέπουμε και σε άλλους σκηνοθέτες της εποχής ΝΕΚ. Ο Περράκης, για παράδειγμα, επίσης, στη *Λούφα και Παραλλαγή* (1984) δεν τοποθετεί στη διαφημιστική αφίσα τους πρωταγωνιστές του (Συνέντευξη, Γ. Σπέντζος, 2017). Η στροφή γενικότερα προς την ανάδειξη του σκηνοθέτη-σταρ συντελείται ήδη τη δεκαετία του '60 με τους Godard (κυρίως) και Truffaut (Smith, 2007, σ.126-51) αλλά ακόμα και στο Χόλιγουντ τη δεκαετία του '80 με χαρακτηριστική περίπτωση εκείνη του Spielberg (Barker, 2003, σ.10-1).

υλοποίηση και την ομοιομορφία σε δοκιμασμένες επιτυχημένες φόρμες. Ο παραγωγός που επιβλέπει όλη τη διαδικασία της παραγωγής προσανατολίζεται σε μία οργάνωση με πολύ συγκεκριμένα χαρακτηριστικά: αυξημένο καταμερισμό εργασίας με εξειδικευμένο προσωπικό. Ο φορντικός αυστηρός χρονικός προγραμματισμός στοχεύει στην αύξηση της παραγωγικότητας, μέσα από το οργανωμένο κατακερματισμένο εργασιακό καθήκον και ακολουθούνται τρία βασικά στάδια παραγωγής: προ-παραγωγής, παραγωγής και μετα-παραγωγής, κατά το φορντικό πρότυπο, μίας μορφής τεύλορικής γραμμής παραγωγής. Ο παραγωγός ξεκινά με την επιλογή του σεναρίου στο στάδιο της προπαραγωγής, καστ από εκείνους που διατηρεί με αποκλειστικά συμβόλαια, προϋπολογισμό που πρέπει να τηρηθεί με μεγάλη ακρίβεια και αυστηρά ντεκουπαρισμένα σενάρια που βοηθούν στον υπολογισμό του κόστους και προέρχονται από δοκιμασμένα δημοφιλή θεατρικά έργα δοκιμασμένων συγγραφέων, που οδηγούν την πλειονότητα της παραγωγής σε τυποποιήσεις στα είδη και τις αφηγήσεις με περιορισμένο και ελεγχόμενο τρόπο καινοτομιών. Επιπλέον, οι ηθοποιοί οδηγούνται σε ρόλους συγκεκριμένων τύπων, τους χώρους στην πλειονότητά τους εσωτερικούς, με παρόμοια ντεκόρ, που ενίοτε στήνονται με προχειρότητα, ειδικά στις φθηνές παραγωγές μεσαίων και μικρών παραγωγών. Η μαζική παραγωγή οδήγησε παραγωγούς στην ακραία εκμετάλλευση του στούντιο μειώνοντας τους χρόνους παραγωγής, άρα και το κόστος τους. Το σταρ σύστημα θα αποτελέσει βασικό παράγοντα επιλογής των παραγωγών της εποχής ΠΕΚ, το οποίο και καλλιεργούν και προσπαθούν να ελέγξουν μέσω αποκλειστικών συμβολαίων. Οι σταρ ηθοποιοί αρχικά προέρχονται από το θέατρο, αλλά σταδιακά αναδεικνύονται μέσα από τον κινηματογράφο. Οι αποκλειστικότητες εξασφαλίζουν συνέχεια και ομοιομορφία στις παραγωγές, αλλά καθορίζουν την καριέρα των ηθοποιών και το είδος που συμμετέχουν.

Καθώς η δεκαετία του '70 θα φέρει εμπορική κρίση και σταδιακή αποσύνθεση του φορντικού μοντέλου που καλλιέργησαν εταιρείες όπως η Φίνος Φιλμ, το σταρ σύστημα φθίνει, εξελίσσεται με νέους ανερχόμενους στον χώρο του εμπορικού κινηματογράφου τη δεκαετία του '80, χωρίς όμως αποκλειστικότητες ή τη δυναμική του παρελθόντος. Παράλληλα, ο εμπορικός κινηματογράφος των δεκαετιών '70 και '80 παραμένει πιστός σε γενικές γραμμές στις επιλογές του παρελθόντος με τυποποιήσεις σε ρόλους, αφηγήσεις, με κάποια ξεχωριστά μοτίβα αλλά έξω από τα στούντιο για λόγους οικονομίας, αυτοσχεδιασμό σε κάποιες περιπτώσεις για τη



γρήγορη υλοποίησή τους, το σταρ σύστημα ως βασική τους επιλογή και έναν προϋπολογισμό που πρέπει επίσης να ακολουθήσουν.

Οι νέοι κινηματογραφιστές, την ίδια περίοδο, θα αναπτύξουν παραγωγές αρχικά συνεργατικής μορφής οργάνωσης της παραγωγής, με φιλικές συμμετοχές και εθελοντισμό, ελευθερία επιλογών, έξω από τα στούντιο και μία δημιουργική ελευθερία σε όλα τα στάδια παραγωγής. Δεν υπάρχουν απαραίτητα ντεκουπαρισμένα σενάρια, ο χρόνος παραγωγής, εφόσον δεν υπάρχει μαζικότητα, δεν είναι αυστηρά περιορισμένος, συχνά διακόπτεται, οι ρόλοι, οι αφηγήσεις δεν είναι τυποποιημένοι, παρουσιάζονται καινοτομίες και ποικιλομορφία στο στιλ, τα είδη, τις αφηγήσεις. Παρ' όλα αυτά διακρίνουμε ομοιότητες με το παρελθόν, όπως η σύνταξη ενός προϋπολογισμού που προσπαθούν να τηρήσουν και να εξασφαλίσουν χρηματοδότηση, το γκρουπάρισμα των σκηνών για ταυτόχρονη κινηματογράφιση, δομημένο ντεκουπάζ από μέρος νέων κινηματογραφιστών και η υψηλή εξειδίκευση στη συμμετοχή των συνεργείων, που λόγω και της δυναμικής του συνδικαλισμού της περιόδου των δεκαετιών '70 και '80 θα παραμείνει καθοριστική. Επιπλέον, ο ΝΕΚ αναπτύσσει ένα νέο κύκλο δημοφιλών πρωταγωνιστών, όχι όμως στα πρότυπα του εμπορικού σταρ σύστημα που βρίσκεται σε πτωτική πορεία. Σε αντιδιαστολή ο σκηνοθέτης πλέον είναι ο σταρ και το πρόσωπο που μπορεί να γίνει το εμπορικό σήμα μίας ταινίας.

Το πλαίσιο της οργάνωσης της παραγωγής συνδέεται οργανικά και με τον χώρο της διανομής και της εκμετάλλευσης, χώροι που, όπως είδαμε, σημαντικοί παραγωγοί την περίοδο ΠΕΚ προσπάθησαν να ελέγξουν για την καλύτερη διακίνηση των προϊόντων τους. Γι' αυτό θα περάσουμε παρακάτω στη διεξοδικότερη ανάλυση του πεδίου της διανομής και της εκμετάλλευσης, όπως αναδείχθηκε στην περίοδο που εξετάζουμε (1942-1990).

## 8. Διανομή - εκμετάλλευση

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα περάσουμε διεξοδικά στην ανάλυση του χώρου της διανομής και της εκμετάλλευσης στην περίοδο που εξετάζουμε (1942-1990), που συνδέονται οργανικά με το χώρο της παραγωγής και αποτελούν σημαντικά πεδία για τον έλεγχο της κινηματογραφικής βιομηχανίας, αφού συνδέουν το προϊόν-ταινία με το κοινό και εξασφαλίζουν τη μέγιστη πιθανότητα για την κατανάλωσή του. Η ανάλυσή μας θα μας επιτρέψει να δούμε με ποιον τρόπο η διανομή-εκμετάλλευση λειτούργησε ανασταλτικά ή καθοριστικά για την πορεία της ελληνικής ταινίας στις αίθουσες, τον οργανικό τους ρόλο με το στάδιο της παραγωγής, τις χρηματοδοτικές τους σχέσεις και κατευθύνσεις, καθώς και να αναδείξουμε τις πολύπλοκες σχέσεις παραγωγής, διανομής και εκμετάλλευσης, που παρέμειναν αλληλένδετες. Επιπλέον, θα αναδειχθεί η δομή του χώρου της διανομής και της εκμετάλλευσης, ολιγοπωλιακή ή πλουραλιστική, που θα ευνοήσει παράλληλα τυποποιημένα είδη ή όχι, εμπορικών ή καλλιτεχνικών ταινιών.

### 8.1. Η διανομή και η εκμετάλλευση στο σύστημα μαζικής παραγωγής του ΠΕΚ: 1942-1972

Το σύστημα διανομής που αναπτύσσει μία πολιτιστική βιομηχανία αποκτά μεγάλη σημασία, όταν έχει να διανείμει μεγάλο όγκο προϊόντων, των οποίων η τυποποίηση εξασφαλίζει και μία ασφαλέστερη διανομή. Οι δημιουργοί έτσι προσανατολίζουν ανάλογα το έργο τους και οι μεσάζοντες διανομείς ή οι παραγωγοί θεωρούν ότι ελέγχουν καλύτερα τη δομή της αγοράς (Becker, 2008, σ.128-9). Η διανομή παραμένει το σημείο κλειδί για τον έλεγχο της κινηματογραφικής βιομηχανίας, συνδέοντας το προϊόν-ταινία με το κοινό (Wayne, 2003, σ.93-4). Στην Ελλάδα η διανομή ήταν μία ιδιωτική πρωτοβουλία και λειτούργησε με τους νόμους της προσφοράς και της ζήτησης (Σωτηροπούλου, 1989, σ.124-5). Από τις αρχές του '30 και μέχρι τα τέλη του 1950, οι ίδιες οικογενειακές επιχειρήσεις με ηγέτες τους ιδιοκτήτες τους ελέγχουν τις εισαγωγές ταινιών, τη διανομή και την παραγωγή τους: με χρονολογική εμφάνιση Ζερβός, Δαδήρας, Δαμασκηνός, Φίνος και Σκούρας (Stassinopoulou, 2012, σ.137).

Κατά τη διάρκεια της Κατοχής (1941 έως και το 1944) ο κινηματογράφος λειτουργεί με κυρίως γερμανικές, αυστριακές, ιταλικές και θυγατρικές παραγωγές. Ο Δαμασκηνός στήνει το 1942 μία νέα εταιρεία, την Ερμής Φιλμ, που αρχικά ήταν και

εταιρεία παραγωγής (Stassinopoulou, 2012, σ.134) και το 1943 θα συγχωνευθεί με τον Βίκτωρα Μιχαηλίδη<sup>370</sup> δημιουργώντας τη Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης (Καρτάλου, 2006, σ.145). Η Ερμής Φιλμ θα παραμείνει στον χώρο της διανομής και σ' ένα δίκτυο που συνεργάζεται με 15 γραφεία διανομής στην Ευρώπη, ενώ μετά τον πόλεμο θα μείνει στη διανομή για τις γερμανικές ταινίες αποκλειστικά (Stassinopoulou, 2012, σ.134). Οι δύο όμως κυρίαρχες κινηματογραφικές εταιρείες στην Κατοχή ήταν η Ελλάς Φιλμ, που δρούσε υπό τον έλεγχο της γερμανικής Κομαντατούρ, τη διεύθυνση της οποίας αρχικά είχε ο Θεοφάνης Δαμασκηνός και αργότερα ο Γερμανός Γιόχαν Σμιτ<sup>371</sup>, και η Εσπέρια Φιλμ που ήταν σε άμεση επαφή με το Κομάντο Πιάτσα των Ιταλών και διευθυντή τον Τηλέμαχο Σπυρίδη (Λαζαρίδης, 1999, σ.183).

Στο νέο τοπίο που δημιουργείται στον ΠΕΚ μεταπολεμικά πλησιάζοντας τη δεκαετία '50 και θα συντηρηθεί έτσι για περίπου τρεις δεκαετίες, η Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης θα γίνει η ισχυρότερη εταιρεία διανομής (Λαζαρίδης, 1999, σ.239-40,89-91) και ο ισχυρότερος αντίπαλός της, η Σκούρας Φιλμς<sup>372</sup> (Κουάνης, 2001, σ.70· Λαζαρίδης, 1999, σ.241). Έτσι, σιγά-σιγά, κλείνουν η Παρθένων Φιλμ, η Αμολοχίτης-Βουλγαρίδης με τον Νίκο Αργύρη, η Κολλάρος Φιλμ, η Αλίκη Λύκου, ο Σαντικός κ.ά.. Εμφανίστηκαν νέες δυνάμεις, όπως η Σάββας Φιλμ του Σάββα Πυλαρινού, που θα είναι αυτή πλέον η αντιπροσωπεία της Paramount, ο Νίκος Παπαδόπουλος (Λαζαρίδης, 1999, σ.240), η Ανζερβός (Γρηγορίου, 1988, σ.28) και ο Χρήστος Σπέντζος, ο οποίος από την παραγωγή ταινιών θα περάσει στην εισαγωγή ταινιών κυρίως από την Γαλλία (Λαζαρίδης, 1999, σ.240) αλλά και την Αγγλία και την Ιταλία (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017).

Οι πρώτες τρεις μεγάλες εταιρείες διανομής μεταπολεμικά (Α.Ε. Σκούρας Φιλμς, Ανζερβός, Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης) ελέγχουν τους κεντρικούς κινηματογράφους στην Αθήνα και Θεσσαλονίκη είτε μέσω της μεθόδου block booking είτε μέσω της ιδιοκτησίας (Κουάνης, 2001, σ.68-70). Παράλληλα, υπήρξε μία υπεροπλία προβολών ταινιών, που έρχονται από τις ΗΠΑ, τη Γαλλία, τη

<sup>370</sup> Ο Βίκτωρ Μιχαηλίδης ιδρύει στα μέσα της δεκαετίας του '30 τη δική του εταιρεία διανομής και γίνεται ο αποκλειστικός αντιπρόσωπος της χολιγουντιανής Warner. Μέχρι το θάνατό του παρέμεινε η ισχυρότερη φυσιογνωμία στο κινηματογραφικό μάρκετινγκ στην Ελλάδα (Λαζαρίδης, 1999, σ.91).

<sup>371</sup> Η Ελλάς Φιλμ ήταν απόλυτος ρυθμιστής του κινηματογραφικού τοπίου. Αποφάσιζε ακόμα και για το ποιο κινηματογράφος θα πάρουν ηλεκτρικό ρεύμα να λειτουργήσουν (Λαζαρίδης, 1999, σ.183-4).

<sup>372</sup> Η Σκούρας Φιλμς, ήδη ισχυρή από τον μεσοπόλεμο (Λαζαρίδης, 1999, σ.89), συνδεόταν με τον Σπύρο Σκούρα πρόεδρο της 20<sup>th</sup> Century Fox με συγγενικούς δεσμούς, ο οποίος φρόντιζε να ευνοήσει την εταιρεία διανομής του ανιψιού του στέλνοντας για διαφημιστικούς λόγους αστέρια του Χόλιγουντ στην Ελλάδα. Διέθετε επίσης αρκετές αίθουσες (*Αττικόν, Πάνθεον* κ.ά.) (Λαζαρίδης, 1999, σ.208-9,241).

Βρετανία, παράλληλα βέβαια με τις όποιες τοπικές παραγωγές (Stassinopoulou, 2012, σ.137). Πιο συγκεκριμένα, τη χειμερινή περίοδο 1949/50 εισάγονται στην Ελλάδα 242 ταινίες από τις οποίες οι 95 κόβουν όσα εισιτήρια (673 χιλ. εισ.) κόβουν οι μόλις 6 ελληνικές παραγωγές της χρονιάς<sup>373</sup> (Αρχείο ΕΔΑ/ΕΤΕΚ/Φακ.389/[τεκμ.3]). Επειδή, λοιπόν, είναι πολλές οι ξένες ταινίες, οι ελληνικές δεν «χωρούν» στις αίθουσες (Ηλιάδης, 1961, σ.115), οι οποίες δεσμεύονται από τους διανομείς μ' ένα πλήρες πρόγραμμα έτους (Σωτηροπούλου, 1989, σ.153-5,158) και έτσι γεννήθηκε ο θεσμός του «γκαραντί» μεταξύ παραγωγού και αιθουσάρχη (Ηλιάδης, 1961, σ.115· *π.Τα Θεάματα*, τχ.183, 28.12.1965). Το *μίνιμουμ γκαραντί* είναι ο ελάχιστος εγγυημένος αριθμός εισιτηρίων που υποχρεούται ο παραγωγός να εγγυηθεί στον αιθουσάρχη Α' προβολής, για να προβάλλει την ταινία του (*π.Τα Θεάματα*, τχ.183, 28.12.1965). Σύμφωνα με τον Γ. Σπέντζο, αυτό λειτουργεί και αντίστροφα, δηλαδή, είτε ο αιθουσάρχης ζητάει συγκεκριμένο αριθμό εισιτηρίων εγγύηση για να παραχωρήσει την αίθουσα είτε ο παραγωγός ζητάει την ίδια εγγύηση, για να παραχωρήσει την ταινία του σε κάποια αίθουσα (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017). Η μέθοδος του *μίνιμουμ γκαραντί* εφαρμόζεται στις αίθουσες για τις ελληνικές ταινίες κάτω από το άγρυπνο βλέμμα του κράτους που γνωρίζει τι συμβαίνει, αλλά δεν επεμβαίνει (*π.Τα Θεάματα*, τχ.183, 28.12.1965).

Καθώς η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή αυξάνεται από τη δεκαετία του '50 προς τη δεκαετία του '60 τόσο αυξάνεται και η σημασία της διανομής και οι σχετικές διαπραγματεύσεις μεταξύ παραγωγών και διανομέων (Δερμεντζόπουλος, 2010, σ.143-4· Κυμιωνής, 2002, σ.241-4) όπως και οι απαιτήσεις του *μίνιμουμ γκαραντί*<sup>374</sup> (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018, Γ. Σπέντζος, 2017· Γρηγορίου, 1988,

<sup>373</sup> Εισάγονται πολλές ξένες ταινίες, δυσανάλογα πολλές σε σχέση με τον ελληνικό πληθυσμό. Το 1954-5 έχουμε 274 ξένες ταινίες με 4.500.000 εισ. και 14 ελληνικές ταινίες με 800.000 εισιτήρια (Ηλιάδης, 1961, σ.115). Την περίοδο 1959-60 προβλήθηκαν 559 ταινίες, από τις οποίες οι 259 ήταν αμερικανικές, 72 γαλλικές, 59 ελληνικές, 43 γερμανικές, 41 αγγλικές, 29 ιταλικές, 27 ρωσικές, 13 ινδικές και ακόμα 16 που μοιράζονται σε 9 άλλες χώρες (Σουηδία, Μεξικό, Ουγγαρία κ.ά.) (*π.Τα Θεάματα*, τχ.78, 31.12.1960). Έτσι υπήρχε αλλαγή προγράμματος στους κινηματογράφους τρεις φορές την εβδομάδα (Δευτέρα-Τετάρτη-Παρασκευή) (Λαζαρίδης, 1999, σ.88-9), ενώ οι προβολές ξεκινούσαν στις δέκα το πρωί και έφταναν μέχρι τις δώδεκα το βράδυ και με πρωτοφανή αριθμό εισιτηρίων (για παράδειγμα, στο *Ρεξ*, *Ο ηθοπολιτικός* είχε κόψει από τις δέκα το πρωί έως τις δέκα το βράδυ 10.500 εισιτήρια) (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017).

<sup>374</sup> Για την ταινία *Ο Τρελάρας* (1963, Αλιφέρης), για παράδειγμα, η προβολή της στην αίθουσα *Άστρον* (Αμπελόκηποι) προϋποθέτει ένα *μίνιμουμ* 6.000 εισιτηρίων στο οποίο ο αιθουσάρχης δεν πληρώνει κανένα ποσοστό και στην αίθουσα *Έλλη* (Ακαδημίας) ένα *μίνιμουμ* 5.000 εισιτηρίων, επίσης χωρίς ποσοστό, ενώ για το *Κοσμοπολίτ* το *μίνιμουμ γκαραντί* ορίζεται σε 9.000 εισιτήρια σε μία εβδομάδα προβολής. Οτιδήποτε κάτω από αυτό πληρώνεται από τον παραγωγό με το 70% της αξίας του εισιτηρίου (Αρχείο ΕΛΙΑ/Αλιφέρης/Φακ.1/[τεκμ.3,5,8]). Σε πιο κεντρικές αίθουσες το *μίνιμουμ γκαραντί* είναι εξαιρετικά μεγάλο: 15.000 εισιτήρια για το *Ρεξ* που διαχειρίζεται ο Χρ. Σπέντζος το 1963 για την ταινία *Ένας Ντελικανής* (σκην.Σκουλούδης) (Αρχείο ΕΛΙΑ/James Paris/Φακ.1.3/

σ.28· Λαζαρίδης, 2003, σ.78· Γρηγορίου, 1996, σ.31· Λαζαρίδης, 1999, σ.45-6). Οι διανομείς την ίδια περίοδο επίσης αυξάνονται: το 1959-60 δραστηριοποιούνται ήδη 50 γραφεία εκμετάλλευσης, πολλά από τα οποία, ωστόσο, είναι τμήματα εταιρειών παραγωγής και διανέμουν κυρίως τις δικές τους ταινίες (Κολοβός, 2000, σ.362· Μπακογιαννόπουλος, 1965). Έως το 1972 οι εταιρείες που δραστηριοποιούνται στον χώρο της διανομής αυξομειώνονται σε αριθμό, από 46 (1962-63) έως 73 (1971-72). Ειδικότερα, την περίοδο 1965-1975 δραστηριοποιούνται 180 διαφορετικές εταιρείες παραγωγής, από τις οποίες οι 60 λειτουργούν μόλις για μία χρονιά και ακόμα 30 για δύο έτη (Γασπαρινάτος, Ιωαννίδης & Τσακίρης, 2000). Όμως την αγορά νέμονται λίγες εταιρείες διανομής μ' ένα καθεστώς ολιγοπωλίου (Κολοβός, 2000, σ.362· Μπακογιαννόπουλος, 1965) και, για παράδειγμα, στις αρχές της δεκαετίας του '60, όπου η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή αναπτύσσεται με ταχείς ρυθμούς, με την προβολή 559 ταινιών (περίοδος 1959-60), τα 4 κυριότερα γραφεία εκμετάλλευσης που διανέμουν τις ταινίες είναι: η Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης (125 ταινίες), η Σκούρας Φιλμ (49 ταινίες), η Ανζερβός (28 ταινίες) και Σάββας Φιλμ (17 ταινίες). Τα υπόλοιπα 46 γραφεία διανέμουν τις υπόλοιπες ταινίες (340 ταινίες) χωρίς να ξεπερνά κάποιο τις 8 ταινίες διανομή (Ιωαννίδης Φιλμ και Άστυ Φιλμ από 8 ταινίες διανομή και τα υπόλοιπα γραφεία λιγότερες) (π.Τα Θεάματα, τχ.78, 31.12.1960). Η Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, με μερίδιο πάνω από 30% στις εισαγωγές ξένων ταινιών την περίοδο ΠΕΚ (π.χ. 189 ταινίες από τις 609 την περίοδο 1967-68) (π.Τα Θεάματα, τχ.262, 31.12.1969, σ.114) και ελέγχοντας μερικές από τις πιο σημαντικές αίθουσες Α' προβολής του κέντρου (Γασπαρινάτος, Ιωαννίδης & Τσακίρης, 2000), ξοδεύει ένα ποσοστό από τα κέρδη της στην Ελλάδα και επενδύει χρήματα σε ελληνικές παραγωγές (Γρηγορίου, 1996, σ.47). Στα μέσα της δεκαετίας του '60, οι τρεις κυριότεροι διανομείς (Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, Δ. Σκούρας και Σία και Σάββας Πυλαρινός) ελέγχουν άμεσα ή έμμεσα τα 4/5 των αιθουσών Α' προβολής και τα 2/3 του συνόλου των θέσεων. Αυτό αποκτά ιδιαίτερη σημασία, αν αναλογιστούμε ότι η επιλογή προγράμματος προβολών στις Β' προβολής αίθουσες εξαρτάται κυρίως από την πορεία μιας ταινίας στις αίθουσες Α' προβολής (Μπακογιαννόπουλος, 1965).

---

[τεκμ.1]), ενώ το *Πάνθεον* για τις *Αμφιβολίες* (1964, Γρηγορίου) που διαχειρίζεται η Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης απαιτεί 18.000 εισιτήρια εγγύηση. Η ταινία θα κόψει 10.000εισ. και τη διαφορά, τελικά, θα την πληρώσει η παραγωγός εταιρεία Αφοί Ρουσσόπουλοι και Σία, που πρακτικά σήμαινε ότι και έσοδα δεν πήρε από τα εισιτήρια που έκοψε και πλήρωσε παραπάνω 300 χιλιάδες δρχ. για τη διαφορά που δεν κάλυψε (Λαζαρίδης, 1999, σ.490-1).

Η Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης αντιπροσωπεύει μερικά από τα μεγαλύτερα χολιγουντιανά στούντιο, όπως τις MGM, Columbia, Universal και Warner Bros., αλλά και μερικά σημαντικά ευρωπαϊκά, όπως την αγγλική Anglo-EMI (Αρχείο Ταινιοθήκης/[τεκμ.10]), με αποτέλεσμα να μην πληρώνει δικαιώματα για την προβολή των ταινιών, αλλά να τις διακινεί με ποσοστά επί των εισιτηρίων. Με αυτόν τον τρόπο οι ταινίες έρχονται «πακέτο» και μαζί με τις ενδιαφέρουσες ταινίες επιβάλλονται μια σειρά από μετριότητες (Γασπαρινάτος, Ιωαννίδης & Τσακίρης, 2000). Ο διανομέας μόνο κατ' εξαίρεση μπορεί να απορρίψει κάποια ταινία του πακέτου (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017). Οι σχέσεις των ελληνικών εταιρειών διανομής γενικότερα με τις αμερικάνικες major εταιρείες περνούν από διακυμάνσεις, με αποσκιρτήσεις, ανεξαρτητοποιήσεις, δημιουργία νέων σχημάτων και γενικότερες ανακατατάξεις μέσα στα χρόνια, που αλλάζουν συνέχεια την εικόνα του ποιος συνεργάζεται με ποιον. Για παράδειγμα, η Paramount είχε συνεργάτες τους Σπέντζος Φιλμ (1961-67), Σάββα Φιλμς (1965-66), Παπαδόπουλο (Ρόδος) (1965-66 & 1971-72) και την περίοδο 1973-74 αναπτύσσει συνεργασία με τις αμερικανικές CIC και United Artist που αυτονομήθηκαν και άνοιξαν δικά τους γραφεία στην Ελλάδα. Ειδικότερα η United Artist είχε διατηρήσει για πολλά χρόνια συνεργασία με το γραφείο του Σκούρα, από τα πλέον σημαντικά στον χώρο της διανομής, ο οποίος ανέπτυξε σχέσεις και με τις Fox και CBS. Η Fox την περίοδο 1969-70, επίσης, άνοιξε ανεξάρτητο γραφείο διανομής για να την ακολουθήσουν αργότερα οι MGM και CBS. Πολλές από τις ελληνικές εταιρείες διανομής συνεργάστηκαν με τις αμερικανικές, έστω και για ένα χρόνο, ή μοιράστηκαν ταινίες με άλλες. Η Columbia, για παράδειγμα, είχε σχέσεις με τα γραφεία των Κονιτσιώτη (1965-66), Ηλέκτρα Φιλμ (1965-66), Σκαλοθέου Δέσποινα (1965-66), Σπέντζος Φιλμ (1968-69) και Μοντιάλ Φιλμ (1968-69) (Γασπαρινάτος, Ιωαννίδης & Τσακίρης, 2000). Ήδη, από τη χειμερινή περίοδο 1973-74 οι ανεξάρτητες αμερικανικές εταιρείες αποκτούν υψηλό μερίδιο στην αγορά και η United Artists-Cinister είναι στη δεύτερη θέση με 9,51% μερίδιο στην αγορά και η Fox-MGM στην τρίτη θέση με 8,72%, ενώ ακολουθούν οι Καραγιάννης-Καρατζόπουλος (7,66%), Σπέντζος Φιλμ (4,72%) και Φίνος Φιλμ (4,59%) (π.Τα Θεάματα, τχ.365-66, 31.12.1974, σ.46-7).

Σταδιακά οι παραγωγοί για να ελέγχουν περισσότερο την αγορά και, επειδή οι διανομείς δεν ήταν πάντοτε διαφανείς στις μεθοδεύσεις τους, συγκροτούν δικά τους γραφεία εκμετάλλευσης (Λαζαρίδης, 1999, σ.425) επιτυγχάνοντας καθετοποίηση στις

εταιρείες τους, με κυριότερες τις Φίνος Φιλμ, Αφοί Ρουσσόπουλου-Λαζαρίδης-Σαρρής-Ψαρράς (έως το 1967), την Καραγιάννης-Καρατζόπουλος (μετά το 1966) και την Κλακ Φιλμ<sup>375</sup> (π.Τα Θεάματα, τχ.183, 28.12.1964 & τχ.262, 31.12.1969, σ.113-14). Η ελληνική ταινία σταδιακά αποκτά μεγάλο μερίδιο στην κινηματογραφική αγορά<sup>376</sup> (Λαζαρίδης, 2003, σ.102), ενώ οι αίθουσες αυξάνονται αλματώδως<sup>377</sup>. Οι αίθουσες συγκεντρώνουν στις ελληνικές ταινίες τους περισσότερους θεατές και συμμετέχουν ενεργά σ' όλη την διαδικασία της κινηματογραφικής παραγωγής, εξασφαλίζοντας ποσοστά από την παραγωγή ή την αποκλειστικότητα κάποιων ταινιών<sup>378</sup> (Σωτηροπούλου, 1989, σ.153-5,158· Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017, Παναγιωτίδης, 2018). Είναι μία πρακτική που οι διανομείς ακολουθούν και με συμπαραγωγές ταινιών, εξασφαλίζοντας ταυτόχρονα και την εκμετάλλευσή τους, όπως για παράδειγμα η συμπαραγωγή της ταινίας *Κόμησα της Φάμπρικας* (1969, Δαδήρας) των Δαμασκηνού-Μιχαηλίδη και Κονιτσιώτη, όπου η Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης εξασφαλίζει κι ένα 8% επιπλέον έσοδο από την εξ ημισείας συμπαραγωγή (Αρχείο Κονιτσιώτη/[τεκμ.9]) όπως και στη συμπαραγωγή *Το Χόμα Βάφτηκε Κόκκινο* (1966, Γεωργιάδης) της Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης με τη Φίνος Φιλμ (Αρχείο Φίνος Φιλμ/[τεκμ.19]).

Από πλευράς υποδοχής οι σημαντικότερες για τη δημοφιλία των ταινιών ήταν οι αίθουσες Α' προβολής, οι οποίες είχαν περισσότερες θέσεις και υψηλότερη τιμή εισιτηρίου. Οι ταινίες έκαναν πρεμιέρα σ' αυτές τις αίθουσες και ανάλογα με την

<sup>375</sup> Τα γραφεία διανομής που διατηρούν αυτές οι εταιρείες παραγωγής καταφέρνουν να βρεθούν στις πρώτες θέσεις στην αγορά. Για παράδειγμα, την περίοδο 1968-69, η Φίνος Φιλμ και η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος είναι στη δεύτερη και τρίτη θέση αντίστοιχα με 22,10% συνολικό μερίδιο εισιτηρίων και η Κλακ Φιλμ στην 6<sup>η</sup> θέση με 4,46% μερίδιο. Έτσι, οι τρεις εταιρείες μαζί κατέχουν 26,56% μερίδιο στην αγορά μόνο στις περιοχές Αθηνών-Πειραιώς-Περιχώρων και Θεσσαλονίκης διανέμοντας μόνο ελληνικές ταινίες (π.Τα Θεάματα, τχ.262, 31.12.1969, σ.113-5). Την περίοδο 1973-74 με την ελληνική παραγωγή και box office σε κατακόρυφη πτώση το αντίστοιχο συνολικό ποσοστό μεριδίου στην αγορά των τριών εταιρειών είναι 12,61% (π.Τα Θεάματα, τχ.365-66, 31.12.1974, σ.46).

<sup>376</sup> Ο ελληνικός πληθυσμός αρχίζει να δείχνει την ευνοία του στις ελληνικές ταινίες και από 2% μερίδιο στην αγορά μετά τον πόλεμο, γρήγορα φτάνει στο 25% (τέλη της δεκαετίας 1940). Στα τέλη της δεκαετίας του 1950 η ελληνική παραγωγή κατέχει το 50% της εγχώριας αγοράς και στις αρχές της δεκαετίας του 1960 (1963 συγκεκριμένα) 40% μερίδιο στην Αθήνα και Θεσσαλονίκη, 60% στα αστικά κέντρα γενικότερα, 75% σε ημιαστικές περιοχές και το 95% στις αγροτικές (Κουάνης, 2001, σ.70-1).

<sup>377</sup> Μεταπολεμικά, ο τομέας των αιθουσών γνωρίζει εξαιρετική άνθηση, αφού ο κινηματογράφος έγινε η πιο διαδεδομένη μορφή ψυχαγωγίας με νέες χειμερινές και θερινές αίθουσες να ξεπηδούν σ' όλη την επικράτεια. Έτσι το 1947, υπάρχουν σε όλη την Ελλάδα 300 αίθουσες, 450 το 1954, 834 το 1964 και 1.062 το 1970, ενώ αντίστοιχα οι θερινοί κινηματογράφοι ήταν 418 το 1964 και 542 το 1970 (Κυμιωνής, 2002, σ.241· Ορφανουδάκης, 1998, σ.88· Θεοδοσίου, 2000, σ.103). Σε μερικές περιπτώσεις οι αίθουσες έχουν ακόμα και 800 με 1.000 θέσεις χωρητικότητα (Παπαπαννακοπούλου, 2003, σ.62), ενώ σε μερικές περιπτώσεις με πρωτοφανή νούμερα εισιτηρίων, όπως το *Ρεξ*, που την περίοδο 1967-68 κόβει 498.062 εισιτήρια (π.Τα Θεάματα, τχ.262, 31.12.1969, σ.116).

<sup>378</sup> Για παράδειγμα, ο Λάζαρος Νάνος προκαταβάλλει 70χιλ.δρχ. για την ταινία *Ο Τρελάρας* (1963, Αλιφέρης) εξασφαλίζοντας την εκμετάλλευσή της ταινίας στη Θεσσαλονίκη και την Βόρεια Ελλάδα για τρία έτη (Αρχείο ΕΛΙΑ/Αλιφέρης/Φακ.1/[τεκμ.6]).

απόδοσή τους σε αυτές, εξασφάλιζαν τη διαδρομή τους και στις άλλες αίθουσες. Οι αίθουσες Β' προβολής καθώς και οι αίθουσες συνοικιών και της επαρχίας φιλοξενούσαν τις νέες ταινίες, αφού ολοκλήρωναν τον κύκλο τους στις αίθουσες Α' προβολής, με μειωμένο ποσό ενοικίασης (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017· Κυμιωνής, 2002, σ.242). Για τη σημασία της κινηματογραφικής Α' προβολής ενδεικτικά αναφέρουμε πως την περίοδο 1957-8 οι κινηματογράφοι Α' προβολής έκοψαν: 7.146.056 εισιτήρια, οι κινηματογράφοι επικαίρων: 544.239, οι Β' προβολής: 985.468, οι λαϊκοί κινηματογράφοι 1.237.994, οι κινηματογράφοι συνοικιών 2.693.257, ενώ οι περιχώρων 2.706.633<sup>379</sup> (Κυμιωνής, 2002, σ.242).

Παρ' όλα αυτά, στα τέλη της δεκαετίας του '50 και αρχές του '60, παραγωγοί χωρίς να μπορούν να βρουν διέξοδο στις αίθουσες Α' προβολής που είναι εξασφαλισμένες από τα μεγάλα γραφεία διανομής για μεγάλα χρονικά διαστήματα, ενώ ζητούν και υπέρογκα ποσά προκαταβολές και εγγυημένα εισιτήρια, δοκιμάζουν να βρουν κατευθείαν έξοδο στις Β' προβολής αίθουσες (Γρηγορίου, 1996, σ.32-3· Λαζαρίδης, 1999, σ.306· Δαλιανίδης, 2005, σ.78-80· Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Πρώτη εταιρεία που δοκιμάζει αυτή την πρακτική και ακολουθούν κι άλλες, κατά βάση μικρού και μεσαίου μεγέθους εταιρείες, είναι η Ι. Καρατζόπουλος και Σία με τη *Μουσίτσα* (1959, Δαλιανίδης) με πρωταγωνίστρια τη Βουγιουκλάκη (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Οι μικροί παραγωγοί με μιας μορφής ανεξάρτητες και φθηνές παραγωγές (Paradimitriou, 2015, σ.117-8) λειτουργούσαν κατά περίπτωση: με προσωπικές φιλίες, «κουμπαριές», γερό «σκόντο» στο ποσοστό ή να παίζουν τις ταινίες τους σε «νεκρές» εποχές (Γρηγορίου, 1996, σ.31). Η έννοια της «κουμπαριάς» λειτούργησε επιτυχημένα για παραγωγούς και διανομείς, όπως οι Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, Φίνος, Σπέντζος, ο καθένας από τους οποίους είχε «κουμπάρο (...), σε δέκα μεγάλες πόλεις. Και ο αιθουσάρχης ήθελε να έχει κουμπάρο τον παραγωγό... και ο παραγωγός ήθελε να έχει έναν σοβαρό αιθουσάρχη για να έχει σιγουριά» (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017).

Γενικότερα οι παραγωγοί υπογράφουν ιδιωτικά συμφωνητικά με διανομείς με διάρκεια έως και τρία έτη για τη διακίνηση των ταινιών τους και με σύνθητες ένα 15% ποσοστό εκμετάλλευσης (Αρχείο ΕΛΙΑ/Αλιφέρης/Φακ.1/[τεκμ.6,9]· Αρχείο ΕΛΙΑ/

<sup>379</sup> Τη δεκαετία του '60 οι περιφερειακές αίθουσες αποκτούν μεγαλύτερη συμμετοχή στα εισιτήρια, ώστε, για παράδειγμα, τη χειμερινή περίοδο 1964-65 οι αίθουσες Α' προβολής περιοχής Αθηνών-Πειραιώς και Περιχώρων κόβουν 11.633.134 εισιτήρια και οι Β' προβολής 30.310.153 εισ.(ειδικότερα: 1.817.696 Διάφοροι Κεντρικοί Αθηνών, 8.194.371 Συνοικίες Αθηνών, 11.486.939 Περιχώρων Αθηνών, 1.725.760 Α' προβολής Πειραιώς, 2.379.751 Συνοικιών Πειραιώς και 4.705.635 Περιχώρων Πειραιώς) (π.Τα Θεάματα, τχ.183, 28.12.1965).



Σταμπουλόπουλος/Φακ.1.3/[τεκμ.1]). Ορισμένες φορές φτάνει και το 20% (Αρχείο ΕΛΙΑ/Αλιφέρης/Φακ.1/[τεκμ.10]). Σε περιπτώσεις εκμετάλλευσης μιας ταινίας και στο εξωτερικό από το ίδιο γραφείο μπορεί να μειωθεί το ποσοστό στο 10% (Αρχείο ΕΛΙΑ/Σταμπουλόπουλος/Φακ.1.3/[τεκμ.1]). Για παράδειγμα, το συμφωνητικό του διανομέα Λάζαρου Νάνου για την ταινία *Ο Τρελάρας* (1963, Αλιφέρης) με πρωταγωνιστή τον Βέγγο θα έχει τριετή διάρκεια και ποσοστό εκμετάλλευσης 10% για την πρώτη προβολή στη Θεσσαλονίκη και 15% για τη Β' προβολή και στην υπόλοιπη Βόρεια Ελλάδα (Αρχείο ΕΛΙΑ/Αλιφέρης/Φακ.1/[τεκμ.6]). Στη συνέχεια ο διανομέας κλείνει αποκλειστικά συμβόλαια με αίθουσες, όπως ο Λάζαρος Νάνος με την αίθουσα *Ηλύσια* στη Θεσσαλονίκη για την ταινία *Ο Τρελάρας* (1963, Αλιφέρης) και με ισχύ επτά συνεχόμενες μέρες. Το ποσοστό κέρδους για τον αιθουσάρχη διαμορφώνεται κλιμακούμενα: από 36% μέχρι 6.000 εισιτήρια και 1% ανά χιλιάδα παραπάνω, έως 40% στα 10.000 εισιτήρια (Αρχείο ΕΛΙΑ/Αλιφέρης/Φακ.1/[τεκμ.7]).

Γενικότερα, το ποσοστό που αποδίδει ο αιθουσάρχης κυμαίνεται από 30% μέχρι 40% (μετά την αφαίρεση των φόρων) (Αρχείο ΕΛΙΑ/Αλιφέρης/Φακ.1/[τεκμ.3-5,7-8]). Για παράδειγμα, για τις αίθουσες *Έλλη* και *Άστρον* για την ταινία *Ένας Ντελικανής* (1963, Σκουλούδης) της Πάρις Φιλμ το ποσοστό απόδοσης από τις αίθουσες ορίζεται σε 35% (Αρχείο ΕΛΙΑ/James Paris/Φακ.1.3/[τεκμ.5]). Όμως, υπάρχουν και οι περιπτώσεις όπου αίθουσες κλείνουν ταινίες με ένα ποσό «φιζ», δηλαδή χωρίς ποσοστό. Έτσι δεν υποχρεώνονται να δίνουν αναφορά στον παραγωγό για το πως πήγε η ταινία σε εισιτήρια (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017). Για παράδειγμα, η Πάρις Φιλμ νοικιάζει την ταινία *Ένας Ντελικανής* (1963, Σκουλούδης) με ένα «φιζ» ποσό 9.000δρχ. στην αίθουσα *Ιντέλα* (Αγρίνιο) (Αρχείο ΕΛΙΑ/James Paris/Φακ.1.3/[τεκμ.6]). Σύμφωνα με την αρχειακή μας έρευνα, γενικότερα, η μέθοδος αυτή είναι αρκετά διαδεδομένη. Ενδεικτικά, σύμφωνα με την εκκαθάριση της ταινίας (από τη Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης) *Ξεχασμένοι Ηρωες* (1966, Γαρδέλης), συμπαραγωγής Τζέημς Πάρις/Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, κατά το έτος 1971 προβάλλεται σε 24 διαφορετικές αίθουσες από τις οποίες οι 15 χρεώνονται με ένα ποσό «φιζ» και μόλις οι 9 με ποσοστό (έως 35%) (Αρχείο ΕΛΙΑ/James Paris/Φακ.5.3/[τεκμ.5-13]).

Οι συμφωνίες με τις αίθουσες Α' προβολής είναι πολύ περιοριστικές για τους παραγωγούς και ανταγωνιστικές με τις κοντινές τους αίθουσες και κλείνονται αρχικά

για επτά μόνο συνεχόμενες μέρες<sup>380</sup>. Για παράδειγμα, για την ταινία *Ο Τρελάρας* (1963, Αλιφέρης) η συμφωνία πρώτης προβολής της ταινίας στις αίθουσες *Αστρον, Άμλετ, Έλλη* και *Κοσμοπολίτ* επιτρέπει την ταυτόχρονη προβολή της σε Α' προβολής αίθουσες αλλά όχι σε εκείνες που βρίσκονται σε κοντινή απόσταση (για το *Κοσμοπολίτ*, για παράδειγμα, το συμφωνητικό εξαιρεί τις αίθουσες: *Κοτοπούλη, Αβέρωφ, Σταρ, Ομόνοια* και *Ρόδον*). Επίσης, λόγω αθέμιτου ανταγωνισμού, απαγορεύει και την ταυτόχρονη μίσθωση σε αίθουσες Β' προβολής που το εισιτήριό τους είναι κάτω των 14δρχ. κόστους στην πλατεία και 10δρχ. στον εξώστη<sup>381</sup> (Αρχείο ΕΛΙΑ/Αλιφέρης/Φακ.1/[τεκμ.3-5,8]).

Οι ταινίες την περίοδο ΠΕΚ έχουν μεγάλη διάρκεια εκμετάλλευσης, ακόμα και μια πενταετία (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018), γι' αυτό και τα σχετικά συμφωνητικά με τους διανομείς έχουν έως και τριετή διάρκεια (Αρχείο ΕΛΙΑ/Αλιφέρης/Φακ.1/[τεκμ.6]). Στις μέρες μας, αντιθέτως, μια ταινία δεν έχει διάρκεια ζωής στις αίθουσες πάνω από επτά μέρες αν δεν κόψει εισιτήρια (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017) και γενικότερα μέσα σε δύο με τρεις μήνες χάνεται από τις αίθουσες (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Στην αρχειακή μας έρευνα διαπιστώσαμε ταινίες με κέρδη από πέντε χρόνια (Αρχείο ΕΛΙΑ/James Paris/Φακ.5.3/[τεκμ.1-3]) έως και δώδεκα χρόνια μετά την πρώτη της προβολή, όπως η ταινία *Το Χώμα Βάφτηκε Κόκκινο* (1966, Γεωργιάδης) που εκκαθαρίζει 57.252δρχ. τον Οκτώβριο του 1978 σε 4 αίθουσες (*Οπερα, Νεράιδα2, Μίνι Ρεξ, Άρης*) (Αρχείο Φίνος Φιλμ/[τεκμ.19]). Ακόμα και οι ξένες ταινίες έχουν μεγάλη διάρκεια εκμετάλλευσης, όπως το *A Fine Madness* (1966, Kershner), για παράδειγμα, διανομής της Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, που προβάλλεται από τον Οκτώβριο του 1966 έως τον Μάρτιο του 1972 (Αρχείο Ταινιοθήκης/[τεκμ.1]).

Το διαφημιστικό υλικό βαραίνει τον παραγωγό (Αρχείο ΕΛΙΑ/Αλιφέρης/Φακ.1/[τεκμ.3-5,6,8]· Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018, Γ. Σπέντζος, 2017), μία πρακτική που ισχύει διαχρονικά έως τις μέρες μας. Συχνά οι διανομείς αναλαμβάνουν

<sup>380</sup> Αυτή η πρακτική ακολουθήθηκε και τις δεκαετίες '70 και '80 με την ταινία να κλείνεται για επτά ημέρες και με σημείο εξέτασης της πορείας της το τριήμερο. Αν, για παράδειγμα, η ταινία ξεκινά την Πέμπτη, την Κυριακή βράδυ ελέγχεται το ύψος των εισιτηρίων που έχει κόψει. Αν δεν έχει κόψει ένα συγκεκριμένο αριθμό εισιτηρίων η ταινία θα κατέβει Τετάρτη κλείνοντας επτά μέρες προβολή, ενώ θα υπάρχει έτσι ο χρόνος από την Κυριακή έως την Τετάρτη να διαφημιστεί η επόμενη ταινία (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017).

<sup>381</sup> Οι αίθουσες με εξώστη έχουν διαφορετική τιμή σε σχέση με την πλατεία. Το *Κοσμοπολίτ*, για παράδειγμα, χρεώνει το 1963 για το χώρο της πλατείας 14δρχ. και για τον εξώστη 10δρχ. (Αρχείο ΕΛΙΑ/Αλιφέρης/Φακ.1/[τεκμ.8]), ενώ αντίστοιχα το *Ρεξ*, το ίδιο έτος (28.12.1963) χρεώνει την πλατεία με 8,53δρχ. και τον εξώστη με 6,50δρχ. (Αρχείο ΕΛΙΑ/James Paris/Φακ.1.3/[τεκμ.1]).

να διευκολύνουν τους παραγωγούς προπληρώνοντας εκείνοι τα έξοδα διαφήμισης τα οποία και εισπράττουν από τα έσοδα των εισιτηρίων<sup>382</sup> (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017, Καρατζόπουλος, Παναγιωτίδης, 2018). Στη φορντική, όμως, δομή των εταιρειών παραγωγής η διαφήμιση αποτελεί μία ξεχωριστή δραστηριότητα (Storper, 1994, σ.201-3). Έτσι οι οργανωμένες εταιρείες, όπως η Φίνος Φιλμ, φροντίζει και προϋπολογίζει την αμοιβή δημοσιογράφου που θα καλύψει την προδιαφήμιση της ταινίας στον Τύπο (Ζέρβας, 2003, σ.256), ενώ σταθερά μισθώνει υπεύθυνο γραφείου Τύπου για τη διαφημιστική προώθηση των παραγωγών της, η οποία γινόταν κυρίως μέσω του Τύπου, με πληρωμένες καταχωρίσεις, ρεπορτάζ από τα γυρίσματα και αφίσες (Τριανταφυλλίδης, 2000, σ.36). Κι άλλοι παραγωγοί έχουν ειδικό διαφημιστικό τμήμα, που συχνά έφτιαχναν και το δημιουργικό κομμάτι της αφίσας, όπως η Σπέντζος Φιλμ, με συχνές τις διαμάχες για τον τρόπο εικονογράφησης της (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017).

Ειδικότερα, η διαφήμιση των αμερικανικών ταινιών τις δεκαετίες του '50 και του '60 γίνεται με συμβατικά μέσα (εφημερίδες, περιοδικά, ραδιόφωνο), ενώ οι διανομείς των ελληνικών ταινιών κάνουν πιο επιθετικές ενέργειες, με δημόσιες σχέσεις και εκδηλώσεις σε συνδυασμό με τα έντυπα μέσα και το εγχώριο σταρ σύστημα. Στα τέλη της δεκαετίας του 1950 εμφανίζονται και τα πρώτα εγχώρια διαφημιστικά «trailers», ενώ ένας συνηθισμένος τρόπος διαφήμισης την περίοδο αυτή, κυρίως στην επαρχία και σε συνοικίες της Αθήνας, είναι ο ντελάλης<sup>383</sup> (Κουάνης, 2001, σ.154). Η διαφήμιση, συνήθως, περιλαμβάνει καταχωρίσεις στις εφημερίδες, περιοδικά, στο ραδιόφωνο, τρέιλερ που προβάλλει η αίθουσα μερικές μέρες πριν, αφίσες στον χώρο των αιθουσών που τοιχοκολλούνται, φείγ βολάν

<sup>382</sup> Υπάρχουν περιπτώσεις που στη διαφήμιση μετέχει και η αίθουσα, όπως στην περίπτωση της αίθουσας *Ηλόσια* στη Θεσσαλονίκη που συμμετέχει με ποσό 2.000δρχ. για τη διαφήμιση της ταινία *Ο Τρελάρας* (1963, Αλιφέρης), συμφωνία όμως που επιτυγχάνει ο διανομέας με την αίθουσα για την αποκλειστική προβολή της (Αρχείο/Αλιφέρης/Φακ.1/[τεκμ.7]).

<sup>383</sup> Τα έντυπα κατακλύζονται από συνεντεύξεις, άρθρα, φωτοέρευνες (Ηλιάδης, 1961, σ.118), ενώ οι πρεμιέρες ορισμένες φορές είναι εντυπωσιακές, όπως στην πρεμιέρα της ταινίας *Η Αλίκη στο Ναυτικό* (1961, Σακελλάριος), συμπαραγωγής Φίνος Φιλμ και Δαμασκηνού-Μιχαηλίδη, που παρατάχθηκε ένα άγημα της Σχολής Δοκίμων έξω από τον κινηματογράφο *Αττικόν* (Ζέρβας, 2003, σ.270), ή στους *Ξεχασμένους ήρωες* (1966, Γαρδέλης), παραγωγής του Τζέημς Πάρις, που παρατάσσεται στρατιωτικό απόσπασμα κι ένα ταγκ στην πρεμιέρα της ταινίας στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (Λαμπρινός, 2003β, σ.232), ενώ ο Κοιτισιώτης στην πρεμιέρα της ταινίας *Προδοσία* (1964, Μανουσάκης) προσκαλεί (χωρίς επιτυχία) το βασιλικό ζεύγος (Αρχείο Κοιτισιώτη/[τεκμ.5]). Πρεμιέρες, επίσης, οργανώνονται και σε πόλεις της Επαρχίας, όπως, για παράδειγμα, για την ταινία *Ο Αδελφός Άννα* (1963, Γρηγορίου) του Τζέημς Πάρις που οργανώνεται πρεμιέρα στη Μυτιλήνη στον κινηματογράφο *Σαπφώ* παρουσία των πρωταγωνιστών και σε συνεννόηση με το δήμαρχο της πόλης για υπερτίμηση του εισιτηρίου ώστε η επιπλέον διαφορά να γίνει δωρεά στον δήμο (η πρεμιέρα εν τέλει δεν έγινε) (Αρχείο ΕΛΙΑ/James Paris/Φακ.1.5/[τεκμ.1-2]).

(feuille volante), σχετική κατασκευή ντεκόρ, ενδεχομένως και φωτεινές επιγραφές στην πρόσοψη των αιθουσών (Αρχείο ΕΛΙΑ/Αλιφέρης/Φακ.1/[τεκμ.3-5,8]).

Οι μεγάλοι παραγωγοί, που διατηρούν οργανωμένα και τμήμα διανομής, όπως ο Τζέιμς Πάρις, ενημερώνουν τους αιθουσάρχες ανά την επικράτεια με επιστολές τους με την ετήσια παραγωγή τους, ειδικά τους νεοεμφανιζόμενους που ραγδαία αναπτύσσονται, παρουσιάζοντας και τις τυχόν διακρίσεις των ταινιών τους ή την έως τότε εμπορική τους διαδρομή. Από την άλλη, και οι νεοεμφανιζόμενοι αιθουσάρχες, επίσης, συστήνονται σε παραγωγούς διαφημίζοντας την πολυτέλεια της αίθουσας τους ή τις βελτιωμένης τιμής εισιτηρίου τους για να γίνουν ελκυστικές<sup>384</sup> (Αρχείο ΕΛΙΑ/James Paris/Φακ.1.3/[τεκμ.2-6]). Επιπλέον, οι διανομείς διατηρούν συστηματικά ειδικές καρτέλες ανά ταινία και ανά κόπια που κατέχουν, τις ημερομηνίες που αποστέλλονται, προβάλλονται και επιστρέφονται, στις πόλεις και στις αίθουσες που προβάλλονται και την τεχνική τους κατάσταση και φθορά (Αρχείο Ταινιοθήκη/[τεκμ.1]), ενώ εκδίδουν πολυτελείς καταλόγους διαφημίζοντας κάθε χρόνο τις ταινίες που εισάγουν (Αρχείο Ταινιοθήκη/[τεκμ.10-14]).

Αυτό που διαχρονικά συμβαίνει στον χώρο της διανομής στην Ελλάδα είναι το φαινόμενο της αμερικανικής υπεροχής (Παπαπαννακοπούλου, 2003, σ.57), φαινόμενο που παρατηρείται σε παγκόσμιο επίπεδο και το κλειδί της αμερικανικής κυριαρχίας των στούντιο (Gomery, 1998α, σ.436-7· Gomery, 1998β, σ.252-3· Moran, 1996, σ.5· De Zoysa & Newman, 2002, σ.196· Scott, 2002α, σ.969) με ό,τι σημαίνει αυτό για την πολιτισμική διάσταση της αισθητικής των ταινιών που το κοινό μαθαίνει να βλέπει (Παπαπαννακοπούλου, 2003, σ.57· Γασπαρινάτος, Ιωαννίδης & Τσακίρης, 2000), ενώ η ελληνική πολιτεία διατηρεί ένα ευνοϊκό θεσμικό πλαίσιο προς την εισαγωγή ταινιών και τις εταιρείες που τις εισάγουν (Γασπαρινάτος, Ιωαννίδης & Τσακίρης, 2000· Γεωργιάδης, 1981, σ.51-2). Οι ελληνικές ταινίες σταδιακά θα καταφέρουν, με την ακμή των στούντιο και της ραγδαίας αύξησης μίας φορντικής μαζικής παραγωγής της δεκαετίας του '60, να κατέχουν ένα σημαντικό μερίδιο της αγοράς, ώστε την περίοδο 1971-72 να ξεπεράσουν τις εισαγόμενες αμερικανικές. Με την κρίση της ελληνικής παραγωγής, μετά το 1972-73, η αμερικανική κυριαρχία θα εδραιωθεί, ώστε τη δεκαετία του '80 να φτάσει σε πολύ υψηλά ποσοστά (61,65% την περίοδο 1984-85) (Βακαλόπουλος, 2005β, σ.427· π.Συντονισμός, τχ.Συγκεντρωτικό,

<sup>384</sup> Για παράδειγμα οι Α. Κουνινιώτη κ' Σία-Η. Ηλιόπουλος Ο.Ε. αποστέλλουν επιστολή σε παραγωγούς και γραφεία εκμετάλλευσης για τρεις νεόδητες αίθουσες στο Αίγιο (*Σοφία-Ανάπλασις-Παρθενών*) με βελτιωμένη τιμή εισιτηρίου κατά 40% αυξημένη (Αρχείο ΕΛΙΑ/James Paris/Φακ.1.3/[τεκμ.2]).

Χειμερινή περίοδος 1984-85, σ.13). Οι πολυάριθμες μικρές επιχειρήσεις διανομής θα χαρακτηριστούν από αστάθεια και έλλειψη προγραμματισμού και ο αριθμός τους θα φτάσει στο υψηλότερο σημείο (83 την περίοδο 1973-4) στην αρχή της πτώσης του ελληνικού box office (π.Τα Θεάματα, τχ.365-66, 31.12.74, σ.46-7· Γασπαρινάτος, Ιωαννίδης & Τσακίρης, 2000). Η πολιτική βούληση, όμως, για άντληση κεφαλαίων από ξένους επενδυτές, οδήγησαν στη διευκόλυνση εισαγωγής ταινιών, όπου τα δύο σχετικά νομοσχέδια της περιόδου ΠΕΚ δεν περιόρισαν (ΝΔ 4208/1961 & ΝΔ 58/1973). Αυτό επέδρασε καταλυτικά στις ταινίες των άλλων χωρών που δεν είχαν τη δυνατότητα να ανταγωνιστούν τα αμερικάνικα μονοπώλια. Η μαζική προσέλευση του κοινού, έτσι, της δεκαετίας του '60 εκτός από την ελληνική παραγωγή θα ευνοήσει, κυρίως, και τις εταιρείες διανομής που εισάγουν αμερικανικές ταινίες (Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, Σκούρας κ.ά.) ή αργότερα (αρχές της δεκαετίας του '70) τις ανεξάρτητες αμερικανικές εταιρείες διανομής (United Artists κ.ά.) (Γασπαρινάτος, Ιωαννίδης & Τσακίρης, 2000· π.Τα Θεάματα, τχ.365-66, 31.12.74, σ.46-7).

Η Φίνος Φιλμ, στο πλαίσιο της κάθετης ολοκλήρωσης της παραγωγής που καλλιεργεί, επιχειρεί να ελέγξει τη διανομή, γι' αυτό και δημιούργησε δικό της γραφείο διανομής (1965) (Ξένος, 2015, τεκμ.34, σ.162), εφαρμόζοντας το σύστημα του block booking με τις αίθουσες (Βακαλόπουλος, 2005β, σ.422). Μαζί με την Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, μετά τα μέσα της δεκαετίας του '60, επέβαλαν αυτή τη μέθοδο στην αγορά για τις δικές τους ταινίες και έτσι ήλεγξαν σημαντικό μερίδιο της κατανάλωσης, ενώ η αμερικανική κυριαρχία ασκούσε ιδιαίτερη πίεση στην ελληνική αγορά<sup>385</sup> (Κολοβός, 2000, σ.341). Οι αιθουσάρχες ζητούσαν Βουγιουκλάκη,

<sup>385</sup> Την περίοδο 1968-69, για παράδειγμα, η Φίνος Φιλμ διανέμει 18 ταινίες, όσες και η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, όλες ελληνικές, που σημαίνει ότι σε σύνολο 103 ταινιών ελληνικών που προβλήθηκαν εκείνη την περίοδο, μόνο οι δύο εταιρείες προβάλλουν τις 36, δηλαδή μερίδιο 35%, ενώ στα εισιτήρια θα έχουν μερίδιο 22,10%. Παράλληλα, μόνο στις αίθουσες Α' προβολής οι αμερικανικές ταινίες έχουν μερίδιο 47,87% έναντι 25,12% των ελληνικών (π.Τα Θεάματα, τχ.262, 31.12.1969, σ.113-5). Αυτά τα ποσοστά, γενικότερα, ενδέχεται να είναι πολύ μεγαλύτερα για τις ελληνικές ταινίες, διότι, ενώ η συνολική καταμέτρηση των εισιτηρίων της εποχής έρχεται από τη Στατιστική Επετηρίδα της Ελλάδος μέσω του Φόρου Δημοσίων Θεαμάτων, ο επιμέρους καταμερισμός ανά περιοχές και αίθουσες γίνεται από το περιοδικό *Τα Θεάματα* και αργότερα τον *Συντονισμό* του Αίολου Βαρελά, που αντλεί στοιχεία από την εφορία, όπου οι αιθουσάρχες παρέδιδαν τα εισιτήρια (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017), αλλά και από τους ίδιους τους αιθουσάρχες, χωρίς όμως να συνεργάζονται όλοι, γι' αυτό, ενίοτε, υπάρχει και μία σχετική υποσημείωση στο περιοδικό για τις αίθουσες που δεν συνεργάζονται. Σε κάποιες περιπτώσεις, οι αίθουσες που δεν συνεργάζονται είναι πολλές. Το Μάρτιο του 1971, για παράδειγμα, δεν έχει το περιοδικό εξουσιοδότηση να λαμβάνει στοιχεία από 50 αίθουσες στην περιοχή Αθηνών-Πειραιώς και Περιχώρων (π.Τα Θεάματα, τχ.286, 15.03.1971, σ.8). Ένα ακόμα επισφαλές στοιχείο για τα επιμέρους στοιχεία του ελληνικού box office είναι η έλλειψη στοιχείων και καταμετρήσεων για τους κινητούς κινηματογράφους, που ήταν αρκετοί την περίοδο ΠΕΚ και δρουν κυρίως στην Επαρχία. Σύμφωνα με την αρχειακή μας έρευνα, για παράδειγμα, ο Τζέιμς Πάρις είχε συχνά εισπράξεις από κινητούς κινηματογράφους, χωρίς όμως να αποδίδονται αριθμοί εισιτηρίων,

η οποία «έσπαγε» τα ταμεία με ταινίες όπως *Η Νεράιδα και το Παλληκάρι*, *Η Δασκάλα με τα ξανθά μαλλιά* (1969) και *Υπολογαγός Νατάσσα* το 1970, που δεν έφταναν όμως να καλύψουν το κόστος των άλλων ταινιών της Φίνος Φιλμ. Γι' αυτό το γραφείο εκμετάλλευσης έδινε πλέον «πακέτο» (block booking) ταινιών, μία ταινία δηλαδή της Βουγιουκλάκη μαζί με τέσσερις άλλες χαμηλότερου παραγωγικού κόστους, αφού οι ταινίες της Βουγιουκλάκη είχαν αρκετά μεγαλύτερο κόστος από τις άλλες ταινίες (Ζέρβας, 2003, σ.400). Ο κάθε αιθουσάρχης, πλέον, ζητούσε τις ταινίες με βάση τους σταρ: «δεν ερχόταν να σου πει δώσ' μου τις ταινίες. Δώσε μου τη Βουγιουκλάκη, δώσε μου το Βουτσά και τα λοιπά...» (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Επιπλέον, η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος τολμά και επιβάλλει αύξηση στην τιμή εισιτηρίου στις αίθουσες Α' προβολής (από 18 στις 25δρχ.) για την ταινία *Οι Γενναίοι του Βορρά* (1970, Καραγιάννης) με το πρόσχημα της μεγάλης διάρκειάς της (δύομιση ώρες), μία επιχειρηματική κίνηση που δέχτηκαν άμεσα οι αιθουσάρχες, γιατί προσαύξανε και τα δικά τους κέρδη. Αυτή η πρακτική γρήγορα υιοθετήθηκε και από τους υπόλοιπους παραγωγούς και διανομείς (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018).

Οι αιθουσάρχες έρχονταν στη Φίνος Φιλμ και προπλήρωναν για τις ταινίες της χρονιάς (Τριανταφυλλίδης, 2000, σ.217), ενώ έλεγαν τη γνώμη τους για το πως πρέπει να είναι η επόμενη χρονιά, όσον αφορά τα σενάρια και το είδος των ταινιών που προτιμούσαν (ό.π., σ.248-9). Ο Φίνος θα προσπαθήσει να ελέγξει και αίθουσες με αποκλειστικά συμβόλαια συνεργασίας ανά χρονιά (όπως την αίθουσα *Σελέκτ*) (Ξένος, 2015, τεκμ.10, σ.142), κάτι που ήταν συνήθης πρακτική των μεγάλων εταιρειών παραγωγής και διανομής με ιδιωτικά συμφωνητικά (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017). Στο αποκορύφωμα της στρατηγικής επέκτασης της διανομής της, η Φίνος Φιλμ, συνεργάστηκε με την ισχυρότερη εταιρεία διανομής στην Ελλάδα, την Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, ουσιαστικά στο πλαίσιο ενός φορντικού ολιγοπωλίου και καθετοποίησης. Με μία κοινοπραξία δημιουργούν ένα τραστ, μία πλήρως καθετοποιημένη σχέση, όπου η Φίνος Φιλμ κατέχει την τεχνογνωσία και το δημιουργικό προσωπικό, ώστε να παρέχει ταινίες έτοιμες και η Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης ένα διευρυμένο δίκτυο διανομής. Η Κοινοπραξία όμως κρατά μόλις ένα

---

παρά μόνο χρηματικά έσοδα (συχνά μία τιμή «φιζ» 1.500δρχ. έως 1.750δρχ.) (Αρχείο ΕΛΙΑ/James Paris/Φακ.5.3/[τεκμ.3-4]), ενώ στέλνει επιστολές στη χωροφυλακή για επιβεβαίωση της προβολής των ταινιών του σε χωριά (Αρχείο ΕΛΙΑ/James Paris/Φακ.1.3/[τεκμ.7]). Οι παραγωγοί δεν ενδιαφέρονταν τότε για τον ακριβή αριθμό των εισιτηρίων, στατιστικά, αλλά τους αρκούσαν τα χρήματα που εισέπρατταν (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018).

χρόνο (1965), μάλλον για λόγους ανταγωνισμού, παρά την επιτυχία των 4 ταινιών που γύρισαν μαζί (Καρτάλου, 2005, σ.189-90).

Έτσι, στις αρχές της δεκαετίας του '60 και με την παραγωγή και κατανάλωση σε έξαρση, διαμορφώνεται ένα επιχειρηματικό «*τρίπτυχο*»: οι αιθουσάρχες, τα γραφεία εκμετάλλευσης και οι εταιρείες παραγωγής, ενώ το κοινό ανταποκρίνεται μαζικά (Καρτάλου, 2005, σ.185). Αυτός ο παράγοντας του κοινού, έχει ιδιαίτερη φυσικά σημασία για τις καθετοποιημένες εταιρείες φορντικού σχεδιασμού, αφού η απορρόφηση των μαζικά παραγόμενων προϊόντων-ταινιών χρειάζεται διαρκώς νέους καταναλωτές και μαζική κατανάλωση (Balio, 1985α, σ.261-8· Gartman, 1998, σ.122). Αυτό το κοινό προκύπτει και από τη ραγδαία εσωτερική μετανάστευση των δεκαετιών '40 και '50 που γιγάντωσε την Αθήνα. Ο εμφύλιος, ιδιαίτερα, έδωσε τη δεκαετία του '50 το έναυσμα για συρροή στα αστικά κέντρα (Karalis, 2012, σ.44-5). Αυτή η μετακίνηση, κυρίως, αγροτικών πληθυσμών στην Αθήνα, μεταστρέφει και την πολιτιστική τους συμπεριφορά και ζητούν νέα καταναλωτικά πρότυπα (Σωτηροπούλου, 1995, σ.37-8). Ο κινηματογράφος γίνεται μία κοινωνική εμπειρία, (Κουάνης, 2001, σ.53) και με πόλους έλξης, σε συνδυασμό με τη χαμηλή τιμή του εισιτηρίου, το προσφερόμενο θέαμα, τη γλώσσα, για τα χαμηλού εκπαιδευτικού επιπέδου άτομα και, επίσης, την οικεία θεματολογία (Σωτηροπούλου, 1989, σ.15,132). Έτσι, η μαζική προσέλευση στις κινηματογραφικές αίθουσες την περίοδο ΠΕΚ εξελίσσεται εντυπωσιακά: Το 1956 έχουμε 56.918.637 εισιτήρια (Στατιστική Επετηρίδα Ελλάδος, 1962, σ.314), το 1961 τα εισιτήρια φτάνουν στα 86.622.883 και το 1968 στα 137.400.996 (Στατιστική Επετηρίδα Ελλάδος, 1970, σ.284).

Η παραγωγή της εποχής αναζητά και διεθνές κοινό. Όλοι οι παραγωγοί απευθύνονται στους ομογενείς του εξωτερικού και στέλνουν τις ταινίες τους στην Αυστραλία, Αμερική, Γερμανία, ενώ μία «*μεγάλη πιάτσα*» είναι η Κύπρος (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018), όπου οι Έλληνες παραγωγοί υπογράφουν αποκλειστικές συνεργασίες με τοπικούς διανομείς<sup>386</sup> (Αρχείο Φίνος Φιλμ/[τεκμ.20]). Οι εξαχθείσες ταινίες είναι σημαντικές σε αριθμό και σε έσοδα: ενδεικτικά, στη διάρκεια ενός έτους (1962 έως 1963) εξάγονται 520 κόπιες 282 ελληνικών ταινιών

<sup>386</sup> Η Φίνος Φιλμ, για παράδειγμα, διατηρεί αποκλειστική συμφωνία με τον διανομέα Ρένο Σκουφαρίδη τουλάχιστον για μια δεκαετία (1959-69), σύμφωνα με σχετικό συμφωνητικό και με 20% ποσοστό εκμετάλλευσης για όλες τις ταινίες που παράγει η εταιρεία (Αρχείο Φίνος Φιλμ/[τεκμ.20]), ενώ υπογράφει ενίοτε, ανά ταινία (π.χ. *Ο Παπαφλέσσας*, 1971, Ανδρέου), αποκλειστική συνεργασία με διανομείς (Manolides Film's Enterprises Inc) αποκλειστική για την ελληνική ομογένεια των ΗΠΑ και Καναδά, με πενταετή ισχύ, εισπράττοντας ένα κατ' αποκοπή ποσό 20χιλ.δολαρίων (Ξένος, 2015, τεκμ.27, σ.149).

και στις πέντε ηπείρους: Δυτική Ευρώπη (167 κόπιες), Ασία (95), Αφρική (25), Ωκεανία (65), Αμερική (114) (π.Τα Θεάματα, τχ.142, 28.12.1963). Το 1965 εξάγονται 676 ελληνικές ταινίες (από τις οποίες 137 στη Δυτική Γερμανία, 110 στην Κύπρο, 86 στην Αυστραλία και 49 στις ΗΠΑ) (Στατιστική Επετηρίδα Ελλάδος, 1967, σ.324) και το 1969 εξάγονται 343 ταινίες (47 στη Δυτική Γερμανία, 73 στην Κύπρο, 37 στην Αυστραλία, 33 στις ΗΠΑ) (Στατιστική Επετηρίδα Ελλάδος, 1970, σ.285).

Οι εταιρείες παραγωγής, όπως η Φίνος Φιλμ, στέλνουν τις ταινίες τους όχι μόνο στους ομογενείς, όπως κάνουν μικρότερες εταιρείες παραγωγής, όπως ο Σπέντζος (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017), αλλά επίσης υποτιτλίζουν τις ταινίες τους, κυρίως στα αγγλικά ή τις ντουμπλάρουν, και στοχεύουν σε διεθνές κοινό στις Αραβικές χώρες, την Αφρική, την Αυστραλία και την Ιαπωνία (Βακαλόπουλος, 2005β, σ.422). Οι ταινίες της Φίνος Φιλμ ταξιδεύουν και διανέμονται στο εξωτερικό, όπως π.χ. ο *Κατήφορος* (1961, Δαλιανίδης) που φτάνει στην πρώτη θέση στο μεξικανικό box office (Ράλλης, 2010, σ.19· Kartalou, 2006, σ.268,271) και πιο συστηματικά, στα τέλη της δεκαετίας του '60, οι περισσότερες ταινίες της εταιρείας (*Η Δασκάλα με τα Ξανθιά μαλλιά*, *Αστραπόγιαννος*, *Υπολογαγός Νατάσσα*, *Σ' αγαπώ* κ.ά.), υποτιτλίζονται και στέλνονται σε όλο τον κόσμο (Δυτικές Ινδίες, Ν. Αφρική, ΗΠΑ, Χονγκ Κόνγκ), ενώ και σ' αυτές τις χώρες οι ταινίες διαφημίζονται με αφίσες και τρέιλερ (Ξένος, 2015, τεκμ.25-6,49-52, σ.147-8,179-83). Αντίστοιχα και οι υπόλοιπες εταιρείες παραγωγής της εποχής φροντίζουν να αποστέλλουν τις ταινίες τους στο εξωτερικό, όπως ο Τζέιμς Πάρις (Ιαπωνία και Γερμανία για παράδειγμα η *Καντή Εκδίκησις*, 1972, Δαδήρας) (Αρχειό ΕΛΙΑ/James Paris/Φακ.2.4/[τεκμ.3]), αλλά και σε ξένα τηλεοπτικά δίκτυα με σημαντικά ποσά ενοικίασης (Αρχειό ΕΛΙΑ/James Paris/Φακ.2.4/[τεκμ.3] & Φακ.5.3/[τεκμ.2]) ή η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, η οποία ενίοτε γυρίζει επιπλέον σκηνές στα πολεμικά δράματα που παράγει (όπως *Οι Γενναίοι του Βορρά*, 1970, Καραγιάννης) κατευθείαν στην αγγλική γλώσσα και συνεργάζεται με ξένους διανομείς για αγορές όπως όλη την Άπω Ανατολή (Ιαπωνία, Χονγκ Κόνγκ κ.ά.). Σε αυτές τις ταινίες, που όλες ντουμπλάρονται, οι Έλληνες σταρ ηθοποιοί παρουσιάζονται με αλλαγμένα ονόματα (Ο Κομνηνός είναι ο 'Λα Ντανιάς'), ένα εύρημα της εταιρείας που άρεσε στους ξένους διανομείς. Τα κέρδη πολλές φορές από αυτές τις επιχειρηματικές κινήσεις είναι σημαντικά και η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, για παράδειγμα, καταφέρνει και πουλά την ταινία *Ταγκό 2001* (1973, Καραγιάννης) με 20 χιλιάδες δολάρια μόνο στις ΗΠΑ (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018), όσο ακριβώς πουλήθηκε και ο *Παπαφλέσσας* (1971,



Ανδρέου) των Φίνος Φιλμ/James Paris για την ομογένεια των ΗΠΑ-Καναδά<sup>387</sup> (Ξένος, 2015, τεκμ.27, σ.149).

Ειδικότερα η Φίνος Φιλμ, παρά την κριτική που είχε δεχθεί πως δεν ήταν επιχειρηματικά τολμηρή κι ότι δεν ήθελε να βγει έξω από τα όρια της ελληνικής επικράτειας (Καρτάλου, 2008, σ.253,264· Τριανταφυλλίδης, 2000, σ.31,250), στο πλαίσιο της αναζήτησης μαζικού κοινού, είχε κάνει αρκετές κινήσεις προς αυτήν την κατεύθυνση, αρχικά ως η πρώτη παραγωγός εταιρεία που στέλνει τις ταινίες της σε διεθνή φεστιβάλ, (*Τελευταία Αποστολή*, 1949, Τσιφόρος) (Τριανταφυλλίδης, 2000, σ.55), (*Νεκρή Πολιτεία*, 1951, Ηλιάδης) (Ηλιάδης, 1961, σ.96· Μητροπούλου, 1980, σ.86) κ.ά., κάτι που, επίσης με μεγάλη επιτυχία, θα καταφέρει και η Ανζερβός (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005α, σ.67) με τις *Μικρές Αφροδίτες* (1963) του Κούνδουρου, που κέρδισε την Αργυρή Άρκτο σκηνοθεσίας στο Φεστιβάλ Βερολίνου και κατάφερε να διανεμηθεί στο εξωτερικό πετυχαίνοντας εισπρακτικό ρεκόρ στην Ιαπωνία (Μπακογιαννόπουλος, 1965). Επιπλέον, ο Φίνος θα φέρει την Ιταλίδα σταρ Yvonne Sanson, για να ξεπεράσει τα στενά όρια της ελληνικής επικράτειας (Ζέρβας, 2003, σ.232-3), συνάπτει συμφωνία (που ναυαγεί) με τον φημισμένο Αμερικανό σκηνοθέτη και ηθοποιό Orson Welles, θα είναι συμπαραγωγός με την αμερικανική εταιρεία United Artists για την *Ηλέκτρα* (1962) του Κακογιάννη (Ξένος, 2015, τεκμ.28, σ.150-1· Μητροπούλου, 1980, σ.86· Τριανταφυλλίδης, 2000, σ.31,250), γυρίζει το *Aliki my Love* (1964, Maté) με πρωταγωνίστρια τη Βουγιουκλάκη με στόχο τις ξένες αγορές (Ζέρβας, 2003, σ.282-4,313), ενώ ξεκινά την προ-παραγωγή (το 1974 χωρίς να ολοκληρωθεί) για το γύρισμα του ξενόγλωσσου σεναρίου του φημισμένου σκηνοθέτη και σεναριογράφου Sinclair (Ξένος, 2015, τεκμ.46-8, σ.176-8). Η ξένη αγορά, εν τέλει, στο πλαίσιο μίας φορντικής λογικής ανεύρεσης μαζικού κοινού (Balio, 1985α, σ.267-8· Gartman, 1998, σ.122· Harvey, 2007, σ.190-2), θα γίνει και τη δεκαετία του '70 κίνητρο, όπως θα δούμε παρακάτω, παρά την κρίση παραγωγής και του ελληνικού box office, για αρκετές από τις μαλακές ερωτικές ταινίες που συστηματικά αρχίζουν να παράγουν εταιρείες, όπως η GD Films του Δημητρόπουλου (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018).

<sup>387</sup> Το σύνηθες ποσό πώλησης για μια ελληνική ταινία εκείνη την εποχή ήταν από δύο έως τέσσερις χιλιάδες δολάρια (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Η *Καυτή Εκδίκησης* (1972, Δαδήρας) (προσωρινός τίτλος παραγωγής *Ο άσπρος γάτος*) παραγωγής Τζέημς Πάρις, για παράδειγμα, πουλήθηκε με ένα κατ' αποκοπήν ποσό 4.000 δολαρίων στην Ιαπωνία και μόλις 1.000 δολάρια στη Γερμανία (Αρχείο ΕΛΙΑ/James Paris/Φακ.2.4/[τεκμ.3]).

## 8.2. Η διανομή και η εκμετάλλευση την περίοδο ΝΕΚ: 1972-1990

Η περίοδος που ακολουθεί θα έχει ραγδαία μείωση στο ελληνικό box office με το κοινό να στρέφεται μαζικά στην τηλεόραση (Sifaki, 2003α, σ.6), που θα σημάνει και σημαντικές αλλαγές όχι μόνο στην παραγωγή αλλά και τη διανομή και την εκμετάλλευση. Οι 91 παραγωγές το 1971 γίνονται 15 το 1979 (π.Τα Θεάματα, τχ.488, 31.12.1980, σ.61-4), ενώ τα 137 εκ. εισιτήρια του 1967 και 1968 γίνονται 34 εκ. το 1978 με φθίνουσα πορεία<sup>388</sup> (Στατιστική Επετηρίδα Ελλάδος, 1983, σ.388). Την ίδια εποχή μία νέα γενιά κινηματογραφιστών αναπτύσσει ένα νέο κινηματογραφικό στυλ, του ΝΕΚ, που θα οδηγήσει σε νέες χρηματοδοτικές πηγές, με δυσκολίες όμως διανομής των ταινιών τους (Βαλούκος, 2011, σ.47· Συνέντευξη Ρεντζής, 2018) αλλά με ένα νέο κοινό που αναζητά νέα συμβολικά υλικά από τη διεθνή αγορά και από τους εγχώριους σκηνοθέτες, που υιοθετούν ριζοσπαστικές και κοσμοπολίτικες στάσεις. Επιπλέον, δεν υπήρχε καμία συστηματική πολιτική της κυβέρνησης για προστασία της εγχώριας κινηματογραφικής πολιτικής έναντι των ξένων εισαγωγών. Από τη στιγμή που η ελληνική τηλεόραση κέρδισε το μαζικό κοινό και κατά συνέπεια υπέσκαψε τη διαδρομή της ελληνικής ταινίας στις αίθουσες, οι διανομείς ξένων ταινιών, ειδικότερα από τις ΗΠΑ, με το δίκτυο ήδη αιθουσών που ήλεγχαν, στένεψαν περισσότερο τα περιθώρια για την ελληνική κινηματογραφική βιομηχανία<sup>389</sup> (Κομνηνού, 2010, σ.73-4).

Οι εταιρείες διανομής, ενώ έχουν βρεθεί στον υψηλότερο αριθμό τους την περίοδο 1973-74, με 83 επιχειρήσεις να δραστηριοποιούνται στον τομέα, σταδιακά κλείνουν, όπως και οι εταιρείες παραγωγής, και το 1977-78 έχουν μείνει 49 (Γασπαρινάτος, Ιωαννίδης & Τσακίρης, 2000), ενώ αρχές της δεκαετίας του '80 δραστηριοποιούνται 26 (περίοδος 1983-84) (π.Συντονισμός, τχ.Συγκεντρωτικό, θερινής περιόδου 1984). Στις μέρες μας, και συγκεκριμένα τη διετία 2017-2018, δραστηριοποιούνται 22 εταιρείες, από τις οποίες οι 5 κατέχουν το 50% της αγοράς (Κολιοδήμος, 2019, σ.28-32). Η εμπορική κρίση στο box office τη δεκαετία του '70

<sup>388</sup> Τα επίσημα στοιχεία της κίνησης των ταινιών από τη Στατιστική Επετηρίδα της Ελλάδας παύουν να καταγράφονται μετά και το α' εξάμηνο του 1982, όπου και καταργείται ο Φόρος Δημοσίων Θεαμάτων, που ήταν και η πηγή καταμέτρησης (Στατιστική Επετηρίδα Ελλάδος, 1983, σ.388). Περιορισμένα στοιχεία σχετικά μόνο με τις Α' και Β' προβολής αίθουσες Αθήνα-Πειραιά και Θεσσαλονίκης εμφανίζονται στο περιοδικό *Συντονισμός* που συντηρούν οι διανομείς και παραγωγοί (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017), ενώ, επιπλέον, μερικές αίθουσες δεν δίνουν στοιχεία (π.Συντονισμός, τχ.Συγκεντρωτικό, Χειμερινή περίοδος 1986-87, σ.2,37).

<sup>389</sup> Η κυριαρχία των αμερικανικών ταινιών σε συνδυασμό με τη κάθετη πτώση της ελληνικής παραγωγής είναι όλη αυτή την περίοδο αισθητή. Ενδεικτικά, την περίοδο 1984-85 προβάλλονται 191 ταινίες από τις ΗΠΑ (σε σύνολο 298) με μερίδιο 61,65% στα εισιτήρια, έναντι 40 ελληνικών με μερίδιο 25,18% στα εισιτήρια (π.Συντονισμός, τχ.Συγκεντρωτικό, Χειμερινή περίοδος, 1984-85, σ.33).

θα φέρει σταδιακά μείωση των αιθουσών που πλέον δεν εκσυγχρονίζονται και διατηρούν προβληματικό ήχο ακόμα και οι αίθουσες Α' προβολής (Χασάπης, 1981, σ.78). Ενδεικτικά, από 349 χειμερινές αίθουσες Αθηνών-Πειραιώς και Περιχώρων την περίοδο 1969-70 θα φτάσουμε στις 200 την περίοδο 1979-80 (π.Τα Θεάματα, τχ.488, 31.12.1980, σ.52-3) και τις 126 την περίοδο 1986-87 (π.Συντονισμός, τχ.Συγκεντρωτικό, Χειμερινή περίοδος 1986/87, σ.32). Οι θερινές αίθουσες αντίστοιχα της Αττικής το 1980 έφταναν τις 310 και το 1990 μόλις τις 180 (Κυμιωνής, 2014α, σ.230)<sup>390</sup>. Επιπλέον, πέραν της προβληματικής τους ακουστικής, καμία αίθουσα τη δεκαετία 1973-88 δεν αγόρασε κάποια καινούργια μηχανή προβολής (π.Τα Θεάματα, τχ.593, 31.1.1988, σ.20-4· Κουάνης, 2001, σ.74-5), ενώ ανακαινίσεις έγιναν σε περιορισμένο αριθμό αιθουσών (Ετουάλ, Αθηνά, Αθήναιοι), και μόνο στις περιπτώσεις που οι αιθουσάρχες ήταν και οι ιδιοκτήτες των ακινήτων. Όχι όμως στις περιπτώσεις επιχειρηματιών-ενοικιαστών, που, σύμφωνα με τον Γιώργο Σπέντζο, δεν σημείωναν αρκετά κέρδη πλέον με τη χαμηλή κίνηση εισιτηρίων για να επενδύσουν σε ανακαινίσεις (Σπέντζος, 1988, σ.16-7).

Παράλληλα, σημαντικές εταιρείες παραγωγής, που διατηρούσαν και ισχυρό τμήμα διανομής, της περιόδου ΠΕΚ, εισέρχονται δυναμικά πλέον στον χώρο της διανομής εισάγοντας ξένες ταινίες, όπως η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος κυρίως με γαλλικές ταινίες και αποκλειστικότητες, όπως τις ταινίες του Κώστα Γαβρά (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Δημιουργούνται, επίσης, νέα γραφεία εκμετάλλευσης, όπως του Ζήνου Παναγιωτίδη, με επιτυχημένη παρουσία κυρίως σε «ποιοτικές» ταινίες (Συνέντευξη Παναγιωτίδης, 2018) και του Γ.Καραγιάννη & Σία που εμπλέκεται ταυτόχρονα στην παραγωγή ελληνικών ταινιών, τις οποίες διακινεί ο ίδιος με ιδιαίτερη επιτυχία (Ρούβας & Σταθακόπουλος, 2005) και θα κατέχει στα μέσα της δεκαετίας του '80 ποσοστό 9,28% και την τέταρτη θέση στην αγορά (π.Συντονισμός, τχ.Συγκεντρωτικό, Χειμερινή περίοδος 1984-85, σ.57).

Σταδιακά, οι εταιρείες διανομής μειώνονται αισθητά, ενώ συνεχίζει η ολιγοπωλιακή νομή του χώρου. Στα μέσα της δεκαετίας του '80 (1984-85) έχουν μείνει μόνο 16 εταιρείες διανομής με μόλις τρεις (ΕΛΚΕ Α.Ε., CIC-United Artists, Προοπτική Α.Ε.) να καρπώνονται το μεγαλύτερο μερίδιο στην αγορά (82,94%) (π.Συντονισμός, τχ.Συγκεντρωτικό, Χειμερινή περίοδος 1984-85, σ.56-7). Αυτήν την

<sup>390</sup> Ωστόσο, η κινηματογραφοφιλία προς τις θερινές αίθουσες θα στρέψει προς μία πολιτική προστασίας, ώστε το ΥΠΕΧΩΔΕ την επόμενη δεκαετία θα ανακηρύξει σταδιακά 47 αίθουσες διατηρητέες, ενώ ενεργοποιήθηκαν και κοινοτικές επιχορηγήσεις προς τη δημιουργία και δημοτικών αιθουσών (Κυμιωνής, 2014α, σ.231).

περίοδο, όμως, έχει προηγηθεί μία σημαντική κίνηση καθετοποίησης στον τομέα της κινηματογραφικής διανομής με έξι σημαντικά γραφεία (Σπέντζος Φιλμ, Νέα Κινηματογραφική, Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, Κριεζιάς-Σαρρή και Ζήνος Παναγιωτίδης) να συγχωνεύονται σχηματίζοντας την ΕΛΚΕ (Ελληνική Κινηματογραφική Ένωση) (Συνέντευξη Παναγιωτίδης 2018, Γ. Σπέντζος 2017· *π.Τα Θεάματα*, τχ.540, 29.2.1984, σ.5), για μία μόλις κινηματογραφική περίοδο (1983-84), η οποία πετυχαίνει ένα εξαιρετικό μεγάλο μερίδιο στην αγορά, με 65,73%<sup>391</sup>. Με τη διάλυση της ΕΛΚΕ θα προκύψουν νέα σχήματα και συγχωνεύσεις με κυρίαρχο στοιχείο και πάλι το ολιγοπώλιο σε πέντε γραφεία: ΕΛΚΕ Α.Ε. (αργότερα Odeon), Νέα Κίνηση, Προοπτική, U.I.P και Σπέντζος, που καρπώνονται τη συντριπτική πλειοψηφία της αγοράς (96,40%)<sup>392</sup> (*π.Συντονισμός, τχ.Συγκεντρωτικό*, Χειμερινή περίοδος 1986-87, σ.31). Οι νέες εταιρείες που προκύπτουν (Προοπτική Α.Ε. κ.ά.) αποκτούν σταδιακά και μία νέα εταιρική μορφή, με ξεχωριστά τμήματα (μάρκετινγκ, πωλήσεων, λογιστήριο κ.ά), σύγχρονες στρατηγικές (συνέργειες με βίντεο και τηλεόραση κ.ά.), κυρίως όμως τη δεκαετία του '90. Οι νέες αυτές εταιρείες ξεφεύγουν και από το οικογενειακό μοντέλο δομής του παρελθόντος, ώστε, για παράδειγμα, η επιλογή ταινιών να γίνεται όχι από το προσωπικό ένστικτο του ιδιοκτήτη αλλά βάσει συγκεκριμένων στοιχείων από έρευνες (Γασπαρινάτος, Ιωαννίδης & Τσακίρης, 2000).

<sup>391</sup> Η ΕΛΚΕ θα δημιουργηθεί με πρωτοβουλία των σημαντικότερων ελληνικών γραφείων της εποχής με σκοπό μία καλύτερη διαπραγματευτική δύναμη έναντι, κυρίως, των χολιγουντιανών στούντιο και της αγοράς ταινιών από τις αμερικανικές εταιρείες. Κατάφεραν, έτσι, να αποκτούν στη μισή τιμή τις ταινίες απ' ό,τι μπορούσε πριν ο καθένας από μόνος του. Οι εσωτερικές διαφωνίες και συγκρούσεις θα οδηγήσουν αυτήν τη σύμπραξη σε διάλυση (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017, Παναγιωτίδης, 2018), ώστε να προκύψουν νέες μορφές συνδυασμών: η ΕΛΚΕ Α.Ε. (που εμπεριέχει τη συγχώνευση των Δαμασκηνού-Μιχαηλίδη και Κριεζιά, το μετέπειτα ισχυρό Odeon), η Νέα Κίνηση (των Καραγιάννη-Καρατζόπουλου και Ζήνου Παναγιωτίδη) (Συνέντευξη Παναγιωτίδης, 2018· Papadimitriou, 2018β, σ.491) και η Σπέντζος Φιλμ θα επιστρέψει κατά μόνας (με σημαντικές όμως αποκλειστικότητες, όπως της Fox, EMI και Disney) (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017) καταφέρνοντας να κατέχει την 5<sup>η</sup> θέση σε εισαγωγή ταινιών (με 14,10%) (*π.Συντονισμός, τχ.Συγκεντρωτικό*, Χειμερινή περίοδος 1986/87, σ.31). Επιπλέον, φεύγοντας από την ΕΛΚΕ η Νέα Κινηματογραφική χάνει την αντιπροσωπεία της Columbia, την οποία θα αναλάβει μία νέα εταιρεία διανομής η Προοπτική Α.Ε. με ένα κύκλωμα δέκα αιθουσών Α' προβολής Αθήνα-Πειραιά, απορροφώντας τους περισσότερους συνεργάτες της Νέας Κινηματογραφικής, ενώ ανέλαβε και την αντιπροσώπευση των αμερικανικών Tri-Star και Cannon (*π.Τα Θεάματα*, τχ.549, 15.09.1984, σ.9). Η Προοπτική Α.Ε. την περίοδο 1984/85 θα βρεθεί στη δεύτερη θέση της αγοράς με μερίδιο στην αγορά 18,50% (*π.Συντονισμός, τχ. Συγκεντρωτικό*, Χειμερινή περίοδος 1984-85, σ.57), ενώ από τα μέσα έως τα τέλη της δεκαετίας του '90 κατέχει την πρώτη θέση στην αγορά ελέγχοντας περίπου 25 με 30 αίθουσες Α' προβολής (Γασπαρινάτος, Ιωαννίδης & Τσακίρης, 2000).

<sup>392</sup> Η U.I.P αποτελεί το ελληνικό παράρτημα της Universal που αντιπροσωπεύει τα αμερικανικά στούντιο των Universal, Paramount, MGM και United Artists, μία επιχειρηματική κίνηση που προέκυψε από τη συγχώνευσή τους στην ευρωπαϊκή αγορά της διανομής (Γασπαρινάτος, Ιωαννίδης & Τσακίρης, 2000).

Τις δεκαετίες '70 και '80, όμως, παραμένουν οι παραδοσιακές οικογενειακής δομής εταιρείες διανομής, που συνδέθηκαν και με την παραγωγή (Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, Σπέντζος Φιλμ κ.ά.), ενώ οι αίθουσες συνεχίζουν να δεσμεύονται με αποκλειστικές συνεργασίες και σχετικά ιδιωτικά συμφωνητικά (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017, Παναγιωτίδης, 2018). Οι εισαγωγείς έχουν σημαντικό πλεονέκτημα σε σχέση με την ελληνική παραγωγή καθώς το κόστος εισαγωγής παραμένει σημαντικά μικρότερο. Για παράδειγμα, το 1980 η δαπάνη για την εισαγωγή μίας ξένης ταινίας είναι γύρω στο 1εκ.δρχ., ενώ μία μέση ελληνική ταινία κοστίζει γύρω στα 5εκ.δρχ. και χρειάζεται δύο χρόνια προβολής στις αίθουσες για την οικονομική της απόσβεση. Ο τρίτος χρόνος αποδίδει κέρδη<sup>393</sup> (Γεωργιάδης, 1981, σ.49). Επιπλέον, οι αμερικανικές ταινίες, που κατακλύζουν την ελληνική αγορά, όταν εισάγονται από Έλληνες διανομείς, συνεχίζουν να λειτουργούν με τη μέθοδο του blind selling<sup>394</sup> (Συνέντευξη Παναγιωτίδης, 2018) και του «πακέτου» (block booking) και με ελάχιστα περιθώρια διαπραγμάτευσης των περιεχομένων του πακέτου (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017). Οι ξένες εταιρείες με τις αποκλειστικές συνεργασίες επιβάλλουν ένα ποσοστό 40 με 50% ενοικίασης των ταινιών στις αίθουσες, ενώ οι Έλληνες διανομείς υποχρεώνονται να αποδίδουν λεπτομερή αναφορά στις εταιρείες του εξωτερικού για την κίνηση μιας ταινίας (Σπέντζος, 1988, σ.18· Αρχείο Ταινιοθήκη/[τεκμ.1]). Τη δεκαετία του '80 θα χαθεί από την αγορά η μέθοδος του μίνιμουμ γκαραντί για τις ελληνικές ταινίες (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018), οι οποίες προβάλλονται στις αίθουσες Α' προβολής ανάλογα με τη δυναμική του κάθε διανομέα. Η Σπέντζος Φιλμ, για παράδειγμα, και για τις παραγωγές που η ίδια χρηματοδοτεί εξασφαλίζει ένα δίκτυο 20 αιθουσών Α' προβολής που έχει καταφέρει να ελέγχει τη δεκαετία του '80<sup>395</sup> (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017). Οι αίθουσες εξασφαλίζονται με σχετικά συμβόλαια και υποχρεώνονται να προβάλλουν ό,τι τους

<sup>393</sup> Ο υπολογισμός δαπάνης εισαγωγής της ξένης ταινίας προκύπτει εδώ από τον Σούλη Γεωργιάδη στο ποσό των 6 χιλ. δολαρίων, περίπου δηλαδή 300χιλ.δρχ.. Πάνω σε αυτό το ποσό προστίθενται έξοδα διαφήμισης και γενικότερα έξοδα, ώστε το γενικό κόστος εισαγωγής να πλησιάζει το 1 εκ. δρχ. (Γεωργιάδης, 1981, σ.49-51). Σύμφωνα με τον Σπέντζο, η κόπια αγοράς μίας κλασικής ξένης ταινίας μαζί με τα ναύλα της φτάνει σε κόστος τις 500χιλ.δρχ. (Σπέντζος, 1988, σ.18), ενώ η μέση τιμή αγοράς μίας οποιασδήποτε ξένης ταινίας είναι 1.500 με 2.000 δολάρια (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017), κάτι που σημαίνει ότι το γενικότερο κόστος εισαγωγής και διανομής μίας ξένης ταινίας είναι ακόμα μικρότερο.

<sup>394</sup> Η μέθοδος του blind selling είναι η πρακτική διανομής, όπου οι ταινίες πωλούνται χωρίς να τις έχει δει πρώτα ο ενδιαφερόμενος ενοικιαστής (Hofmann, 2013, σ.12).

<sup>395</sup> Προς τα τέλη της δεκαετίας αυτή η δυναμική της μειώνεται στις 4 με 5 αίθουσες (Σπέντζος, 1988, σ.18).

προσφέρει ο διανομέας<sup>396</sup> (Συνέντευξη Παναγιωτίδης, 2018). Αυτές οι αποκλειστικότητες στις μέρες μας έχουν γίνει πιο ελαστικές ή σχεδόν καταργηθεί (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017).

Στην ουσία, όμως, αυτό που χάνεται από τη μαζική θέαση στις ελληνικές αίθουσες είναι το κοινό της Β' προβολής (Κομνηνού, 2010, σ.73-4), όπως διαπιστώνουμε και από τους σχετικούς πίνακες<sup>397</sup> (π.Συντονισμός, τχ.Συγκεντρωτικό, Χειμερινή περίοδος 1984-85, σ.16), ενώ η εισαγωγή του βίντεο στα μέσα της δεκαετίας του '80 θα αποτελέσει ακόμα ένα πλήγμα για το ελληνικό box office, κάτι που έγινε άμεσα αντιληπτό τη χειμερινή περίοδο 1985-86, που θα χαθεί ένα ποσοστό της τάξεως του 14,94% από τις αίθουσες Α' και Β' προβολής Αθηνών και Πειραιά<sup>398</sup> (π.Συντονισμός, τχ.Συγκεντρωτικό, Χειμερινή περίοδος 1986-87, σ.1). Το βίντεο, όμως, θα αποτελέσει ένα ακόμα σημαντικό τμήμα για τις ελληνικές εταιρείες διανομής και στο στάδιο της εμπορικής του έξαρσης οι ελληνικές εταιρείες παραγωγής, που είναι και διανομείς, θα αποκτήσουν θυγατρικής μορφής τμήματα βιντεοπαραγωγής και βιντεοδιανομής (NK-Νέα Κίνηση η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, Σπέντζος Βίντεο, Kye Video η Γ. Καραγιάννης και Σία κ.ά.) (Κασσαβέτη, 2014α, σ.22-3,173-9,191-2,296-300), που θα αποτελέσουν στα μέσα προς τα τέλη της δεκαετίας του '80 ένα σημαντικό κομμάτι των εσόδων τους (Συνέντευξη Παναγιωτίδης, 2018). Θα νέμονται μεγάλο μερίδιο ενοικιάσεων, χωρίς όμως να λείπουν ανταγωνιστικές ξένες εταιρείες και από τον χώρο της βιντεοδιανομής (Audiovisual Enterprises κ.ά.)<sup>399</sup> (Κασσαβέτη, 2014α, σ.22-3,173-9,191-2,296-300). Παράλληλα, όμως, μειώθηκε ο χρόνος εκμετάλλευσης μιας

<sup>396</sup> Οι συμφωνίες μπορεί να ήταν επιμέρους μερικών εβδομάδων και όχι απαραίτητα όλης τη σεζόν αποκλειστικότητας (Συνέντευξη Παναγιωτίδης, 2018). Επιπλέον, ο διανομέας, όπως συνέβαινε αντίστοιχα και στην περίοδο ΠΕΚ, όπως είδαμε, με το συμφωνητικό αποκλειστικότητας που υπογράφει με μία αίθουσα δεσμεύεται ότι δεν θα προβάλλει σε ανταγωνιστική κοντινή αίθουσα ταινία του. Για παράδειγμα ο Σπέντζος διατηρεί αποκλειστική συνεργασία με το Μπρόντγουαϊη και υποχρέωση να μην παίζει ταινίες του με τις κοντινές ανταγωνιστικές αίθουσες *Αττικά* και *Studio* (Σπέντζος, 1988, σ.19).

<sup>397</sup> Για παράδειγμα, στη διάρκεια της δεκαετίας 1975-76 έως 1984-85, το κοινό Α' προβολής στην περιοχή Αθηνών αυξάνεται σταδιακά και από τα 614.840 εισιτήρια φτάνει τα 797.795, ενώ στις Β' προβολής αίθουσες μειώνεται αισθητά: από 1.402.556 εισιτήρια την περίοδο 1975-76 στα 479.303 εισιτήρια την περίοδο 1984-85 (π.Συντονισμός, τχ.Συγκεντρωτικό, Χειμερινή περίοδος 1984-85, σ.16).

<sup>398</sup> Τα 10.007.171 εισιτήρια της χειμερινής περιόδου 1984-85 για τις περιοχές Αθηνών και Πειραιά της Α' και Β' προβολής θα γίνουν 8.512.654 την αντίστοιχη περίοδο 1985-86 και 7.498.300 την περίοδο 1986-87. Συνολικά σε δύο σεζόν η πτώση είναι της τάξεως του 25,08% (π.Συντονισμός, τχ.Συγκεντρωτικό, Χειμερινή περίοδος 1986-87, σ.6).

<sup>399</sup> Για παράδειγμα η Key Video της Γ. Καραγιάννης και Σία τον Οκτώβριο του 1988 βρίσκεται στην πρώτη θέση με 36,5% μερίδιο στα βιντεοκλάμπ 10 περιοχών στην περιοχή Αθηνών (Κέντρο Αθήνας, Αμπελόκηποι, Παγκράτι κ.ά.) και στη δεύτερη θέση με 16,5% η Hi-tech θυγατρική της Χρήσιμα Video, μετεξέλιξη της Χρήσιμα Φίλμ του Χρ.Μανιάτη, παραγωγού της περιόδου ΠΕΚ (βλ. υποσημείωση 262) (π.Τα Θεάματα, τχ.600, 31.10.1988, σ.41· Κασσαβέτη, 2014α, σ.178-80,300).

κινηματογραφικής ταινίας στις αίθουσες, περίπου στους έξι μήνες, μετά το οποίο διάστημα μια ταινία μπαίνει στην αγορά του βίντεο (Σπέντζος, 1988, σ.19).

Αρκετές εταιρείες διαμορφώνουν μία οριζόντια μορφή *συνεργειών* στις δομές τους (Καραγιάννης-Καρατζόπουλος με τη Νέα Κίνηση, Γ. Καραγιάννης & Σία, Σπέντζος Φιλμ κ.ά.) και εμπλέκονται στην παραγωγή, την εκμετάλλευση και τη διανομή ταινιών και σε συναφείς αγορές, όπως η διανομή ή παραγωγή του βίντεο (Συνέντευξη Παναγιωτίδης, 2018, Γ. Σπέντζος, 2017), δίνοντας υπεργολαβικά την παραγωγή σε σκηνοθέτες-παραγωγούς (π.χ. Σπέντζος Φιλμ ή Γ. Καραγιάννης & Σία στον Ευστρατιάδη) (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018), όπως παρατηρήσαμε στη μεταφορντική του εξέλιξη να λειτουργεί το Χόλιγουντ (Storper, 1994, σ.215). Η κεντρική τους όμως πηγή εσόδων είναι ο χώρος της διανομής, κυρίως ξένων ταινιών (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018, Γ. Σπέντζος, 2017). Παράλληλα, ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '70 οι εταιρείες παραγωγής, που διατηρούν τμήμα διανομής, όπως η Φίνος Φιλμ και η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, θα αρχίσουν σταδιακά να διανέμουν τις ταινίες τους στην τηλεόραση, που θα αποτελέσει γι' αυτούς μία ακόμα νέα αγορά (π.Τα Θεάματα, τχ.536-37, 31.12.1983, σ.23-6).

Το 1973 ο Φίνος πουλά ένα πακέτο 100 ταινιών του στην YENEΔ (π.Τα Θεάματα, τχ.354, 20.06.1974, σ.4), μία πρακτική που σταδιακά θα διογκωθεί, ώστε το έτος 1983 η δημόσια τηλεόραση (EPT 1 κι EPT 2) να προβάλλει 171 ελληνικές ταινίες από τις οποίες μόλις οι οκτώ συγκαταλέγονται στο NEK. Όλες οι υπόλοιπες είναι παραγωγές της περιόδου ΠΕΚ (π.Τα Θεάματα, τχ.536-37, 31.12.1983, σ.23-6). Η μεγάλη εμπορική έξαρση στα τηλεοπτικά δίκτυα των ελληνικών ταινιών θα γίνει μετά το 1989 και την ανάδειξη της ιδιωτικής τηλεόρασης, όπου και θα είναι μία μεγάλη κερδοφόρα περίοδος για τους παλιούς παραγωγούς (όσους απέμειναν) (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018). Ο χώρος της διανομής θα αποτελέσει πλέον τη σημαντικότερη πτυχή για εταιρείες, όπως η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, η οποία όταν συμμετέχει σε κινηματογραφικές παραγωγές θα γίνεται πλέον πάντοτε με την προϋπόθεση ότι η εταιρεία θα διατηρεί ες αεί τα τηλεοπτικά της δικαιώματα, μία πρακτική που κυρίως εξελίσσει τη δεκαετία του '90, όπου η τηλεοπτική αγορά επεκτείνεται με την ιδιωτική τηλεόραση. Στη στρατηγική της επέκταση η εταιρεία αγοράζει σταδιακά ταινίες παραγωγών της περιόδου ΠΕΚ, έχοντας πλέον στην κατοχή της 230 ταινίες, όπου εκμεταλλεύεται στον τηλεοπτικό χώρο, ενώ υπήρξε και μία μεγάλη συζήτηση στα τέλη της δεκαετίας του '80 και αρχές του '90 να αγοράσει και τηλεοπτική συχνότητα. Η ανάγκη ενός τέτοιου εγχειρήματος απαιτούσε υψηλό

τραπεζικό δανεισμό (300εκ.δρχ.), κάτι που θεώρησαν ότι εμπεριέχει υψηλό ρίσκο. Πρόσφατα η εταιρεία επιχρωμάτισε 5 ταινίες εποχής (*Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα*, 1965, Τζαβέλας κ.ά.) ξοδεύοντας συνολικά 750χιλ.ευρώ, τις οποίες θα αποσβέσει μέσω των τηλεοπτικών προβολών τους σε ένα έτος (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018).

Νεότεροι κινηματογραφιστές που αντιλαμβάνονται τα οφέλη της τηλεοπτικής αγοράς στοχεύουν ως σκηνοθέτες-παραγωγοί να κρατούν μεγαλύτερο μερίδιο τηλεοπτικών δικαιωμάτων από αυτό που τους αντιστοιχεί από τις αίθουσες. Για παράδειγμα, τον Περράκη τον ενδιέφερε κυρίως η τηλεοπτική ξένη αγορά και φρόντιζε αυτήν να την εξασφαλίζει αποκλειστικά (Συνέντευξη Περράκης, 2018). Έτσι κρατά τα τηλεοπτικά δικαιώματα αποκλειστικά σε όλο τον γερμανόφωνο κόσμο για το *Βίος+Πολιτεία* (1987), και σε συνεργασία με τη Συνεργασία ΕΠΕ του συνεργάτη και φίλου του Πανουσόπουλου εξασφαλίζει και το 70% των τηλεοπτικών δικαιωμάτων γενικότερα στο εξωτερικό και στην Κύπρο, όπως και το 70% της βιντεοδιανομής (Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Βίος/Contracts-Prepprod/[τεκμ.13-4]).

Επιπλέον, οι εμπορικοί παραγωγοί και διανομείς αυτής της περιόδου, συνεχίζουν να έχουν στόχο το μαζικό κοινό, πουλούν τις ταινίες τους και στο εξωτερικό, όχι όμως υποτιμίζοντας ή ντουμπλάροντάς τις. Οι ταινίες πουλιούνται στους ομογενείς, όπως όλες οι κωμωδίες που γυρίζει ο Ευστρατιάδης σε συνεργασία με τη Σπέντζος Φιλμ (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017). Τη δεκαετία του '70 οι μαλακές ερωτικές ταινίες που παράγει ο Ευστρατιάδης με τη GD Film του Δημητρόπουλου, επίσης, θα έχουν εξασφαλισμένη διανομή στο εξωτερικό, όπως στη Γαλλία ή τη Γερμανία (με ένα ποσό «φιζ» μερικών χιλιάδων δολαρίων), που θα ήταν και ο αρχικός λόγος συνεργασίας του σκηνοθέτη και παραγωγού. Αυτή η εξασφαλισμένη διανομή επηρεάζει και την επιλογή θεμάτων (ερωτικό και γυμνό), χώρων (τουριστικό νησί) κ.ά. (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018). Εξασφαλισμένη διανομή, επίσης, θα έχουν οι εμπορικές παραγωγές στα τέλη της δεκαετίας του '70 και αρχές του '80 με δημιουργούς, όπως τον Ευστρατιάδη (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, Ευστρατιάδης, 2018), ο οποίος δεν ξεκινούσε παραγωγή πριν εξασφαλίσει τη συμμετοχή διανομέα είτε ως συμπαραγωγό είτε ως αποκλειστικό του παραγωγό, όπως ήταν η Σπέντζος Φιλμ ή η Γ. Καραγιάννης & Σία: «Γιατί άμα δεν έχω γραφείο [εκμετάλλευσης] τί να την κάνω;» (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, 2018), μία λογική των στούντιο και της κλασικής φορντικής εποχής του Χόλιγουντ (Neale, 2000, σ.219). Μία λογική όχι απαραίτητα του συνόλου των νέων κινηματογραφιστών



που αναδύονται την περίοδο του ΝΕΚ, που αναζητούσαν διανομέα στη διάρκεια της προετοιμασίας τους χωρίς απαραίτητα να στοχεύουν σε ένα μαζικό κοινό, αλλά πρωτίστως στην καλλιτεχνική καταξίωση (Συνέντευξη Πανουσόπουλος, 2018).

Στην ουσία αυτήν την περίοδο έχουμε τον εμπορικό κινηματογράφο που χρηματοδοτείται και παράγεται από παραγωγούς που, κυρίως, είναι και οι διανομείς των ταινιών αυτών (Γ. Καραγιάννης και Σία, Σπέντζος Φιλμ κ.ά.) (Συνέντευξη Ευστρατιάδης, Παναγιωτίδης, 2018, Γ. Σπέντζος, 2017) και ελέγχουν μεγάλο ποσοστό στην κίνηση του ελληνικού box office (π.Συντονισμός, τχ.Συγκεντρωτικό, Χειμερινή περίοδος 1984-5 & 1986-87), ενώ ταυτόχρονα αναπτύσσεται και ο κινηματογράφος των νέων κινηματογραφιστών, του ΝΕΚ, που δυσκολεύονται στη διανομή ή δεν καταφέρνουν να διεισδύσουν στο εμπορικό κύκλωμα<sup>400</sup> (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, Ρεντζής, 2018). Αυτός ο νέος κινηματογράφος, που φέρει αισθητικές και θεματολογικές καινοτομίες και οι δημιουργοί του θα δημιουργήσουν κι ένα νέο δίαυλο πορείας των ταινιών τους, συχνά μέσω των Φεστιβάλ ή των κινηματογραφικών λεσχών, ενώ απευθύνονται και σ' ένα διαφορετικό σινεφίλ κοινό (Συνέντευξη Ρεντζής, 2018). Όταν μία ταινία από εκκεντρικούς δημιουργούς δεν ταιριάζει σε ό,τι διανέμει το εμπορικό σύστημα διανομής (και παραγωγής), οι δημιουργοί καλούνται από τις συνθήκες να ξεκινήσουν νέους τρόπους προώθησης και διανομής και, για να αναγκάσουν το υπάρχον σύστημα να τους διανείμει, συχνά εκμεταλλευόμενοι τη δημοφιλία που εν τέλει αναπτύσσουν (Becker, 2008, σ.130), όπως με την περίπτωση του Αγγελόπουλου, που η φήμη του αναπτύσσεται από τα Φεστιβάλ και τις βραβεύσεις του σε αυτά (Gregor, 1998, σ.8-11· Eder, 1998, σ.13-5). Σταδιακά διανομείς, όπως ο Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, θα διανείμουν έργα νέων κινηματογραφιστών, όπως του Αγγελόπουλου ή του Βούλγαρη «καθαρά εμπορικά», επειδή οι ταινίες τους «δουλεύανε εκείνη την εποχή». Αρκετές ταινίες, όμως, νέων κινηματογραφιστών τη δεκαετία του '80 με χαμηλή εμπορική απήχηση επιστρέφονταν από το διανομέα στον παραγωγό-σκηνοθέτη ένα χρόνο μετά (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018).

Το ΕΚΚ τη δεκαετία του '80, που θα γίνει ο κύριος χρηματοδότης των νέων κινηματογραφιστών (Παπαδημητρίου, 2009, σ.42-3), διαπιστώνοντας ότι αρκετές από

<sup>400</sup> Ήδη από την περίοδο ΠΕΚ, η νέα τάση ανεξάρτητων παραγωγών των νέων κινηματογραφιστών που αναδύεται, δυσκολεύεται να βρει διέξοδο στις αίθουσες, όπως για παράδειγμα ο Σταμπολόπουλος, που για την ταινία του *Ανοιχτή Επιστολή* (1967) δεν θα βρει τα πρώτα δύο χρόνια διανομή (Αρχείο ΕΛΙΑ/Σταμπολόπουλος/Φακ.1.1/[τεκμ.6] & Φακ.1.3/[τεκμ.1]). Αλλά και τη δεκαετία του '70, αντίστοιχα, υπάρχουν παραγωγές, όπως πειραματικές δουλειές του Ρεντζή (*Corpus*, 1979) που δεν βρίσκουν διανομή (Συνέντευξη Ρεντζής, 2018).

τις ταινίες που χρηματοδοτεί δεν έχουν απήχηση στο ευρύ κοινό ή δε βρίσκουν αίθουσες για διανομή, δραστηριοποιείται προς αυτή την κατεύθυνση και διανέμει τις ταινίες που χρηματοδοτεί στο εξωτερικό, πιστεύοντας πως η ξένη αγορά θα αποσβέσει το κόστος των ταινιών. Ο κρατικός προστατευτισμός και πριμοδότηση αιθουσών για να προβάλλουν ταινίες τέχνης ήταν και ένα πάγιο αίτημα των κινηματογραφιστών και συνδικαλιστών (Ρεντζής, 1981, σ.89-93), ενώ σταδιακά υπάρχει και το αίτημα το ΕΚΚ να αποκτήσει αίθουσες ή με την κρατική χρηματοδότησή του να ελέγχει κάποιες (Κανάκης, 1987, σ.209-10). Έτσι, το ΕΚΚ, μέσω της συνεργασίας της με τα γερμανικά γραφεία εκμετάλλευσης Oko Film και Export Film Bischof από το 1988 κι ύστερα, καταφέρνει να πουλά στο εξωτερικό τις ταινίες που χρηματοδοτεί κυρίως μέσω του κυκλώματος των Φεστιβάλ (Αρχείο ΣΕΗ/[τεκμ.9]). Το 1988, για παράδειγμα, σε πάνω από 60 διεθνή φεστιβάλ αποστέλλει ταινίες που έχει χρηματοδοτήσει, ενώ οργανώνει και εβδομάδες ελληνικού κινηματογράφου (Μόναχο κ.ά.). Τα συμβόλαια που κλείστηκαν το 1988 έφτασαν τις 600χιλ. δολάρια, ενώ στο πρώτο εξάμηνο του 1989 τα οικονομικά οφέλη από τις πωλήσεις ελληνικών ταινιών έφτασαν τις 450χιλ. δολάρια. Το 1988, επίσης, το ΕΚΚ άρχισε να συνεργάζεται με τη δημόσια τηλεόραση και ως πηγή συμπαραγωγής αλλά και ως τομέα διανομής (Αρχείο ΣΕΗ/[τεκμ.9]). Σχετικά συμβόλαια (π.χ. *Δύο ήλιοι στον Ουρανό*, 1991, Σταμπουλόπουλος), πλέον, εξασφαλίζουν επιπλέον χρηματοδότηση από τη δημόσια τηλεόραση αλλά και την υποχρέωση της διανομής της σε αυτά (Αρχείο ΕΛΙΑ/Σταμπουλόπουλος/Φακ.3.5/[τεκμ.1]). Επιπλέον, το ΕΚΚ είναι υποστηρικτικό στους παραγωγούς στα συμφωνητικά που υπογράφει: για παράδειγμα, μειώνει το ποσοστό που της αναλογεί στα έσοδα στο μισό μέχρι η διανομή να αποδώσει στον παραγωγό τα έξοδά του (Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Βίος/Contracts-Prepprod/[τεκμ.12]).

Επίσης, ιδρύεται ειδικό τμήμα προώθησης κυρίως στο εξωτερικό (Hellas Film) με το σχετικό νομοσχέδιο για τον κινηματογράφο το 1986 (Ν 1597/1986, άρθρο 19), το οποίο αρχίζει να λειτουργεί συστηματικά μετά το 1989 (Παπαπαννακοπούλου, 2003, σ.61). Ωστόσο, η δραστηριοποίηση του ΕΚΚ στο χώρο της διανομής δεν αποδίδει στον επιθυμητό βαθμό: συχνά καταφέρνει να εξασφαλίσει ελάχιστες αίθουσες, συνήθως συνοικιακές, ενώ εμφανίζονται και περιπτώσεις που αιθουσάρχες, όπως ο αιθουσάρχης του *Ετουάλ*, μιας αίθουσας μεσαίας χωρητικότητας στην Καλλιθέα, έχοντας τεταμένες σχέσεις με το ΕΚΚ δεν δέχεται ταινίες που είχε

χρηματοδοτήσει. Έτσι, για παράδειγμα, θα αρνηθεί να διανείμει το *Βίο και Πολιτεία* (1987) του Περράκη (Περράκης, 1988, σ.232-3).

Παράλληλα, αναπτύσσεται κι ένα παράλληλο κύκλωμα διανομής ποιοτικών ταινιών, όπως το *Studio* (1986), που αφορούσε μία κίνηση του Υπουργείου Πολιτισμού σε συνδυασμό με την Ομοσπονδία Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας για τη διακίνηση καλλιτεχνικών ταινιών σε χαμηλό κόστος, μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα (Γασπαρινάτος, Ιωαννίδης & Τσακίρης, 2000). Επιπλέον, αναπτύσσονται διανομείς που ενδιαφέρονται να διακινήσουν τις καλλιτεχνικές ταινίες των ξένων δημιουργών και των Ελλήνων νέων κινηματογραφιστών, όπως ο Ζήνος Παναγιωτίδης. Σ' αυτές, όμως, τις περιπτώσεις συνοδεύονται οι συμφωνίες των διανομέων με τους παραγωγούς-σκηνοθέτες από χρηματοδότηση, την οποία εισπράττουν από τα έσοδα των εισιτηρίων (Συνέντευξη Παναγιωτίδης, 2018) ή την συνυπολογίζουν ως ποσοστό συμπαραγωγής με τα ανάλογα οικονομικά οφέλη (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017· Αρχείο Περράκη/[τεκμ.2]). Οι κινηματογραφιστές με αυτόν τον τρόπο εξασφαλίζουν χρηματοδότηση να τελειώσουν τις ταινίες τους ή τα έξοδα εκμετάλλευσης και την προσεγμένη διανομή των ταινιών τους (Συνέντευξη Βούλγαρης, Περράκης, Παναγιωτίδης, 2018· Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Αρπα-Colla/Φακ.1.3/[τεκμ.4]) από ένα αξιόλογο δίκτυο αιθουσών που συνήθως ελέγχουν οι διανομείς (Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017) και με ένα ποσοστό εκμετάλλευσης για τον διανομέα γύρω στο 20% (Σπέντζος, 1987, σ.206· Κανάκης, 1987, σ.209· Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Αρπα-Colla/Φακ.1.3/ [τεκμ.4]).

Τα ιδιωτικά συμφωνητικά αυτών των συμφωνιών προβλέπουν τα ποσά που διατίθενται στον παραγωγό-σκηνοθέτη και το ύψος της ανταπόδοσής τους στην εκμετάλλευση της ταινίας<sup>401</sup> (Αρχείο Περράκη/[τεκμ.2]). Όπως και το κόστος της παραγωγής γενικότερα, τα έξοδα εκμετάλλευσης που βαραίνουν την παραγωγή, σταδιακά αυτήν την εποχή αυξάνονται κατακόρυφα και ενώ, για παράδειγμα, το 1982 για την *Αρπα-Colla* του Περράκη αντιστοιχούν σε 2,8εκ.δρχ. (Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Αρπα-Colla/Φακ.1.3/[τεκμ.3]) στη *Λούφα και Παραλλαγή* (1984) αυξάνονται σε 4,8εκ.δρχ. (Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Λούφα/Φακ.1/[τεκμ.5]) και στο

<sup>401</sup> Για παράδειγμα, ο Σπέντζος προκαταβάλλει για την ταινία *Αρπα-Colla* (1982, Περράκης) το ποσό των εξόδων εκμετάλλευσης (2,8εκ.δρχ.) εξασφαλίζοντας τη διανομή με ένα ποσοστό 20%, ενώ επί του υπολοίπου ποσού (δηλαδή στο 80% που απομένει της εκκαθάρισης) εξασφαλίζει και το 40% των εισπράξεων από Ελλάδα και Κύπρο και στους τομείς του βίντεο και της τηλεοπτικής αγοράς (Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Αρπα-Colla/Φακ.1.3/[τεκμ.4]), ενώ για τη *Λούφα και Παραλλαγή* (1984, Περράκης) προκαταβάλλει ένα ποσό 4εκ.δρχ. που αντιστοιχεί σε 35% ποσοστό συμπαραγωγής και εξασφαλίζει και τη διανομή της ταινίας με 20% ποσοστό εκμετάλλευσης (Αρχείο Περράκη/[τεκμ.2]).

*Βίο και Πολιτεία* (1987) σε 8,2εκ.δρχ. (Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Βίος/Contracts-Prepprod/[τεκμ.11]). Η πρακτική της διαφήμισης για την εκμετάλλευση των ταινιών, που πραγματοποιείται πλέον κάτω από την επίβλεψη του παραγωγού-σκηνοθέτη (Συνέντευξη Ρεντζής, Πανουσόπουλος, Περράκης, 2018) περιλαμβάνει τρέιλερ (που καλύπτουν το μεγαλύτερο μέρος τους κόστους), πρεμιέρες, αφίσες, διαφημίσεις στον Τύπο, σποτ στο ραδιόφωνο και στην τηλεόραση, δημόσιες σχέσεις με συνεντεύξεις Τύπου (Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Άρπα-Colla/Φακ.1.3/[τεκμ.3] & Λούφα/Φακ.1/[τεκμ.5] & Βίος/Contracts-Prepprod/[τεκμ.11]· Συνέντευξη Γ. Σπέντζος, 2017).

Σε συνδυασμό με το αυξανόμενο κόστος παραγωγής των ταινιών, η απόσβεση μέσω της διαδρομής μιας ταινίας μόνο από τις κινηματογραφικές αίθουσες γίνεται πλέον αρκετά απαιτητική. Ενδεικτικά, για το *Βίο + Πολιτεία* (1987) του Περράκη, με συνολικό κόστος περίπου 50εκ. δρχ. προϋπολογίζεται πως απαιτούνται 552χιλ. εισιτήρια (με μια μέση τιμή εισιτηρίου 200δρχ.), για να καλύψει το κόστος του ο παραγωγός (που αντιστοιχεί στο 80% του συνόλου των εξόδων με το υπόλοιπο 20% να αποδίδεται στο ΕΚΚ) (Αρχείο ΕΛΙΑ/Περράκης/Βίος/Contracts-Prepprod/[τεκμ.12]). Αυτή η υψηλή απαίτηση εισιτηρίων, για να καλυφθεί το κόστος μιας παραγωγής από την αίθουσα, με δεδομένη τη χαμηλή προσέλευση κοινού, οδήγησε και στην πτώση γενικότερα της παραγωγής ή στη διέξοδο της βιντεοπαραγωγής και βιντεοδιανομής που ήταν σίγουρο έσοδο για τις εμπλεκόμενες εταιρείες (Σπέντζος, 1987, σ.206-8), οι οποίες αποσύρονται σταδιακά από τη συστηματική παραγωγή και παραμένουν κυρίως στον χώρο της διανομής και της τηλεοπτικής αγοράς αξιοποιώντας κυρίως τις ταινίες που παρήγαγαν στο παρελθόν (Συνέντευξη Καρατζόπουλος, 2018).

Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '80, με την επίδραση της Ευρωπαϊκής Ένωσης στα ελληνικά δρώμενα, αναπτύσσονται και εναλλακτικές μορφές διανομής και χρηματοδότησης παραγωγών μέσω ευρωπαϊκών καναλιών ή της ΕΕ (Κολοβός, 2002α, σ.202), που χορηγεί πόρους στον πολιτισμό, για να αντικρούσει την αμερικανική διείσδυση (Κομνηνού, 2010, σ.75) και να ενθαρρύνει τους διανομείς στη λήψη περισσότερων ρίσκων. Αναπτύσσει προγράμματα με στόχους ενίσχυσης της παραγωγής, της εκπαίδευσης, των αιθουσών και της διανομής, όπως το MEDIA που την περίοδο 1990-95 θα περιλαμβάνει δράσεις για τη διανομή (E.F.D.O) ή την κινηματογραφική αίθουσα (Euroga Cinemas). Η νέα δεκαετία, γενικότερα, θα φέρει νέες μορφές παραγωγής με διεθνείς συμπαραγωγές, εκμετάλλευσης με τις αίθουσες multiplex και τα τοπικά δίκτυα με τις δημοτικές αίθουσες και με πιο

εκσυγχρονισμένες εταιρικές μορφές στον κινηματογραφικό χώρο (Γασπαρινάτος, Ιωαννίδης & Τσακίρης, 2000· Παπαπαννακοπούλου, 2003, σ.60). Τελικά, η ελληνική βιομηχανία επωφελήθηκε από τον συνδυασμό μια αυξανόμενης κρατικής επιδότησης και των ευρωπαϊκών προγραμμάτων (MEDIA και Eurimages), για να επιζήσει και να επιλύσει τη στασιμότητα παραγωγής που στις αρχές της δεκαετίας του '90 είναι αρκετά έντονο φαινόμενο. Διασφάλισε, επίσης, την προβολή στις αίθουσες και τα δημόσια ή ιδιωτικά κανάλια αρκετών από αυτές τις ταινίες (Κομνηνού, 2010, σ.80). Παρ' όλα αυτά η διανομή στον ελληνικό κινηματογράφο παραμένει ένα δυσεπίλυτο πρόβλημα για όλες τις ταινίες.

Ανακεφαλαιώνοντας, ο χώρος της διανομής και της εκμετάλλευσης την περίοδο ΠΕΚ θα λειτουργήσει με όρους μονοπωλιακούς με λίγες εταιρείες να νέμονται το μεγαλύτερο μέρος της διακίνησης των ταινιών στη χώρα. Μεγάλοι παραγωγοί, όπως ο Φίνος, θα καταλάβουν την υψηλή οικονομική σημασία της διανομής και της εκμετάλλευσης για την απόδοση του προϊόντος τους και εφαρμόζουν μεθόδους, όπως το block booking, ενώ θα προσπαθήσουν να ελέγξουν την αγορά είτε σε συνεργασία με σημαντικούς διανομείς και αποκλειστικές συμφωνίες με αιθουσάρχες είτε κατέχοντας αίθουσες ή συστήνοντας δικό τους γραφείο διανομής στο πλαίσιο και της φορντικής καθετοποίησης της παραγωγής τους. Παράλληλα, ισχυροί διανομείς (Δαμασκηρός-Μιχαηλίδης) εισέρχονται στον χώρο της παραγωγής ή χρηματοδοτούν παραγωγές, όπως και αιθουσάρχες, εξασφαλίζοντας ποσοστά από την παραγωγή ή την αποκλειστικότητα κάποιων ταινιών. Στην ακμή της μαζικής παραγωγής τη δεκαετία του '60 οι μικρότεροι παραγωγοί δυσκολεύονται να βρουν διέξοδο στις αίθουσες Α' προβολής που είναι εξασφαλισμένες από τα μεγάλα γραφεία διανομής και ζητούν προκαταβολές και εγγυημένα εισιτήρια και, εναλλακτικά, προβάλλουν κατευθείαν τις ταινίες τους σε Β' προβολής αίθουσες.

Η πτώση της παραγωγής και η εμπορική κρίση της δεκαετίας του '70 θα στρέψει τους περισσότερους εναπομείναντες παραγωγούς κυρίως στον χώρο της διανομής, που τη δεκαετία του '80 θα δημιουργήσουν ένα ολιγοπώλιο και μία προσωρινή καθετοποίησή του (ΕΛΚΕ). Στην ουσία αυτήν την περίοδο έχουμε τον εμπορικό κινηματογράφο που χρηματοδοτείται και παράγεται από παραγωγούς που κυρίως είναι και οι διανομείς των ταινιών αυτών (Γ. Καραγιάννης και Σία, Σπέντζος Φιλμ κ.ά.) και που ελέγχουν μεγάλο ποσοστό στην κίνηση του ελληνικού box office,

ενώ ταυτόχρονα αναπτύσσεται και ο κινηματογράφος των νέων κινηματογραφιστών, του ΝΕΚ, που δυσκολεύονται στη διανομή ή δεν καταφέρνουν να διεισδύσουν στο εμπορικό κύκλωμα. Οι νέοι κινηματογραφιστές γενικότερα θα δυσκολευτούν στον χώρο της διανομής, οι περισσότερες ταινίες τους παραμένουν αντιεμπορικές και μόνο εκείνες που οι σκηνοθέτες τους έχουν αποκτήσει κάποια φήμη (Βούλγαρης, Αγγελόπουλος) προσεγγίζονται από διανομείς, για να εξασφαλίσουν την προβολή τους στις αίθουσες, ενώ ενίοτε συμμετέχουν στη χρηματοδότηση, που τους προσθέτει αποκλειστικότητα προβολής και ένα επιπλέον ποσοστό εκμετάλλευσης.

Ολοκληρώνοντας την ανάλυσή μας στον πολύπλοκο ιστό της κινηματογραφικής παραγωγής, θα περάσουμε σε μία σύντομη ανακεφαλαίωση καθώς και στα συμπεράσματα που προκύπτουν από τις παραπάνω αναλύσεις της διατριβής.

## Ανακεφαλαίωση - Συμπεράσματα

Η θεωρία του φορντισμού και η μετάβασή του στον μεταφορντισμό είναι μία κοινωνικοοικονομική προσέγγιση που μας δίνει εκείνα τα θεωρητικά εργαλεία, για να συνθέσουμε μακροσκοπικά τη δομή της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής, αφού πρώτα εντοπίσουμε τα αντίστοιχα στοιχεία στο παραγωγικό μοντέλο του Χόλιγουντ, που αποτελεί και το κυρίαρχο πρότυπο αυτής της μετάβασης από τον φορντισμό στον μεταφορντισμό, σύμφωνα με το μοντέλο που ανέλυσαν οι Storper και Christopherson. Ειδικότερα, ο φορντισμός είναι μια έννοια που αφορά την καπιταλιστική συσσώρευση. Είναι ένας τρόπος κοινωνικής και εταιρικής οργάνωσης, συνυφασμένος με την μαζική παραγωγή, την τεύλορική γραμμή παραγωγής, τον καταμερισμό εργασίας, την τυποποίηση, τη μαζική κατανάλωση και τον εκσυγχρονισμό. Στην κινηματογραφική παραγωγή έχει διάφορες πτυχές. Σύμφωνα με το μοντέλο που ανέλυσαν οι Storper και Christopherson για το Χόλιγουντ της κλασικής του εποχής, των στούντιο, τα βασικά σημεία της φορντικής δομής του είναι η ιδιοκτησία πλήρως εξοπλισμένων εγκαταστάσεων, με την ταινία να παράγεται ως τυποποιημένο τεμάχιο και με όλο το φάσμα της παραγωγής να πραγματοποιείται σ' ένα εργοστάσιο, το στούντιο. Η γραμμή και οργάνωση παραγωγής περιλαμβάνει την προ-παραγωγή (επιλογή σεναρίου και συντελεστών), παραγωγή (γυρίσματα) και τη μετα-παραγωγή (επεξεργασία φιλμ, μοντάζ). Ο ρόλος του σκηνοθέτη και του παραγωγού είναι ξεχωριστός, επικρατεί αυστηρός καταμερισμός εργασίας, με μόνιμο και εξειδικευμένο προσωπικό, σε ένα αυστηρά ιεραρχικό σύστημα, σταθερή δουλειά για μεγάλο χρονικό διάστημα με μακροχρόνια συμβόλαια, λεπτομερές πρόγραμμα παραγωγής κάτω από την επίβλεψη εξουσιοδοτημένου προσώπου, που επέλεγε συνεργείο, ηθοποιούς, εργατικό δυναμικό, ενώ με τη μορφή του «συνεχούς σεναρίου» ήταν εξορθολογισμένο το γύρισμα και εύκολη η κοστολόγηση κάθε παραγωγής.

Υπήρχε καθημερινός έλεγχος των πεπραγμένων, το προσωπικό ήταν χωρισμένο σε ομάδες εργασίας, όπως οι σταρ, ενώ τα στούντιο διέθεταν μεγάλα τμήματα για τα σκηνικά, εργαστήρια, τμήματα διαφήμισης, διανομής, όπου το προϊόν μετακινείται από τμήμα σε τμήμα σε μια τύπου γραμμής συναρμολόγησης. Το σταρ σύστημα γίνεται η εγγύηση και το εμπορικό σήμα των στούντιο και παράγοντας διαφήμισης καθορίζοντας συχνά το είδος και την αφήγηση. Τα στούντιο αναδεικνύουν ένα αναγνωρίσιμο στιλ στις ταινίες τους (studio style), ελέγχουν το ανθρώπινο κεφάλαιο των ηθοποιών με αποκλειστικά συμβόλαια και αγοράζουν

αίθουσες προβολής που οδήγησε στην κάθετη ολοκλήρωση τους. Η φορντική δομή των στούντιο είχε μία περιορισμένη εσωτερική αγορά εργασίας, με μικρό αριθμό παραγωγών στο ολιγοπώλιο που επικρατεί και οι οποίοι είναι υπεύθυνοι για την πλειονότητα της παραγωγής του κλάδου, ενώ, επιπλέον, υιοθετούν μεθόδους πώλησης «πακέτων» ταινιών, για να μην μπορεί να μπει στην αγορά ανταγωνιστική εταιρεία. Η δομή της οργάνωσης αυτών των στούντιο είναι σαν πυραμίδα με βαριά ακίνητη περιουσία, μονοπωλιακές εμπορικές πρακτικές, προσανατολισμός σε μαζικό ακροατήριο και με εξωτερικό εκφοβισμό τη λογοκρισία, η οποία επικρατούσε την εποχή τους.

Τα στούντιο του Χόλιγουντ μετά από σχετικές δικαστικές διαμάχες θα αναγκαστούν να αποκαθετοποιήσουν την παραγωγή τους εκχωρώντας την αλυσίδα αιθουσών τους και, σε συνδυασμό με τον ανταγωνισμό που υφίστανται από την ανάπτυξη τηλεοπτικών δικτύων, θα εγκαταλείψουν τις τυποποιημένες λήψεις, θα στραφούν στη συνεργασία με ανεξάρτητους παραγωγούς για την ανάπτυξη διαφοροποιημένων προϊόντων-ταινιών, ενώ για να κυριαρχήσουν και στην τηλεόραση, αναπτύσσουν παραγωγές ταινιών που «*γίνονται για την τηλεόραση*» (made-for-TV-films). Τα στούντιο σταδιακά παύουν να είναι εργοστάσια παραγωγής ταινιών, καθώς δεν μπορούν να ανταγωνιστούν ανεξάρτητους παραγωγούς που τα ίδια βοήθησαν να αναπτυχθούν. Η συστηματική τυποποιημένη παραγωγή πλέον είναι πολύ δύσκολη δεδομένης της διαφοροποίησης των προϊόντων στο στίλ και τις αφηγήσεις και με τις υπεργολαβικές υπηρεσίες που εκχωρούν σε ανεξάρτητες εταιρείες. Η κλίμακα παραγωγής είναι περιορισμένη, ενώ επεκτάθηκαν σταδιακά σε συναφείς αγορές, άλλους τομείς της ψυχαγωγίας, όπως η τηλεόραση, το βίντεο, η μουσική, αναπτύσσοντας μία οριζόντια ολοκλήρωση/ενοποίηση (horizontal integration) και με επικαλυπτόμενες τις αγορές και τις διαδικασίες παραγωγής. Παρ' όλες τις αλλαγές, όμως, παρέμεινε εντυπωσιακά ίδιος ο τρόπος κινηματογράφησης με τη χρήση μπλοκ σκηνών, ως μία οικονομικά αποδοτική αλληλουχία για μία αφηγηματική λογική που παρέμεινε αμετάβλητη. Παράλληλα, το Χόλιγουντ θα περάσει και σε μία νέα μορφή βιομηχανικών ομίλων, μία εκ νέου γιγάντωσή τους μέσω και του πολλαπλασιασμού των συστημάτων διανομής τους και *συνέργειες* (τηλεόραση, βίντεο, βιβλία, παιχνίδια για τους υπολογιστές, τραγούδια κ.ά.), με ρόλο κλειδί την παγκόσμια κυριαρχία τους στον χώρο της διανομής. Θα εδραιωθεί εκ νέου ένα ολιγοπώλιο ακόμα και σε μία ευέλικτη εξειδικευμένη κινηματογραφική βιομηχανία. Οι εταιρικές δομές απλώνονται στις κατακερματισμένες παγκόσμιες



αγορές με τη βοήθεια θυγατρικών και υπεργολαβικών εταιρειών, ενώ δεν λείπουν και οι μικρές ευέλικτες επιχειρήσεις που καινοτομούν και αναπτύσσουν ένα σύστημα παραγωγής που βασίζεται στην ευέλικτη εξειδίκευση.

Στη διατριβή προσπαθήσαμε να εξετάσουμε αν, και κατά πόσο, οι γενικές αρχές του φορντισμού και του μεταφορντισμού εξηγούν το παραγωγικό μοντέλο του ελληνικού κινηματογράφου ή αναδεικνύουν πιθανά στοιχεία που φανερώνουν αλλαγή παραδείγματος στην παραγωγική του διαδικασία την περίοδο 1942-1990. Είναι μια προσπάθεια σημαντική γενικότερα, αφού η έρευνα στην παραγωγική διαδικασία μας επιτρέπει τη συστηματική ανάλυση των παραγωγικών μηχανισμών της κουλτούρας. Το ελληνικό σινεμά αποτελεί μείξη πολλών μορφών, φορμών και πολιτισμικών αλληλεπιδράσεων, εκφράζει πολλαπλές ιδεολογίες και ενδιαφέροντα, αλλά ως προϊόν έρχεται σε συγκεκριμένη φόρμα και χρονική στιγμή. Οι ταινίες, εκτός από πεδία ανάλυσης της αφήγησης και της αισθητικής τους, είναι και βιομηχανικά προϊόντα, που είναι χρήσιμο να εξετασθούν και μέσα από τις εταιρικές δομές παραγωγής τους, διανομής, εκμετάλλευσης, αφού οι δομές αυτές επηρεάζουν και τις δομές της αφήγησης και της αισθητικής των ταινιών.

Για την αρτιότερη ανάλυση και σχολιασμό της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής η κοινωνιολογική οπτική της παραγωγής της κουλτούρας του Peterson με τις έξι πτυχές που αναπτύσσει (*τεχνολογία, νομοθεσία και κανονισμοί, δομή της βιομηχανίας, οργανωτική δομή, επαγγελματική σταδιοδρομία και πεδίο αγοράς*) μας έδωσε ένα μέσο επίπεδο καταγραφής και ανάλυσης του τρόπου παραγωγής του ελληνικού κινηματογράφου. Επίσης, η κοινωνιολογική προσέγγιση του Becker και των πτυχών του «κόσμου της τέχνης» που αναλύει, καθώς και η αλλαγή προσέγγισης στις εσωτερικές διεργασίες και ιεραρχίες της παραγωγικής διαδικασίας που συστήνει ο Caldwell και οι σπουδές στην παραγωγή (*production studies*), σε ένα μικροεπίπεδο ανάλυσης της *κουλτούρας της παραγωγής*, λειτούργησε συμπληρωματικά στη μακροσκοπική κοινωνιολογική ανάλυση του φορντισμού-μεταφορντισμού και μας έδωσαν διακριτά επίπεδα ανάλυσης. Άλλωστε, η κοινωνιολογία, ήδη από την εποχή του Weber, στράφηκε σε ένα γόνιμο μεθοδολογικό διάλογο σύνδεσης του μικρο-μάκρο, όπου η συλλογική δράση αναλύεται και μέσα από την ατομική πρωτοβουλία. Μέσα από τη μικροσυμπεριφορά, τις μικροδιαδικασίες και τους μικρομηχανισμούς οι συλλογικές και ατομικές δράσεις εξηγούν καλύτερα την κοινωνική δομή.

Η ανάλυση στράφηκε αρχικά στο θεσμικό πλαίσιο του ελληνικού κινηματογράφου, που μέσα από επίσημους (κράτος, Φεστιβάλ, σωματεία) και

ανεπίσημους δρώντες (περιοδικά-κριτικοί) καθόρισε εν πολλοίς και την οικονομική και αισθητική απόδοση του πολιτισμικού προϊόντος. Γενικότερα, κι ενώ αρχικά η ελληνική πολιτεία αδιαφορεί για το νέο μέσο του 20<sup>ου</sup> αιώνα, σταδιακά θα λειτουργήσει απέναντί του λογοκριτικά και φοροεισπρακτικά, τουλάχιστον έως το τέλος της δικτατορίας. Οι πρώτες νομοθετικές ρυθμίσεις για το μέσο θα είναι ελλιπείς και σχεδιασμένες, για να ελέγξουν και να φορολογήσουν τα κέρδη του, ενώ δεν υπήρξε καμία αναπτυξιακή πολιτική ή χρηματοδοτική ενίσχυσή του. Η πολιτεία αρχικά εντάσσει τον κινηματογράφο στον τομέα της Βιομηχανίας και μετά το πρώτο νομοσχέδιο που αφορά αποκλειστικά το μέσο, το 1961, τέθηκε μία βάση κανονισμών (ελάχιστο όριο ειδικοτήτων σε μία παραγωγή, χαρακτηρισμός προστατευμένων ταινιών κ.ά.) αλλά με πολλές ελλείψεις, όπως στο πεδίο της κινηματογραφικής εκπαίδευσης ή των πνευματικών δικαιωμάτων, ενώ δεν περιόρισε και την κυριαρχία των εισαγόμενων ξένων ταινιών.

Οι ταινίες λειτουργούν, παράλληλα, σε ένα ασφυκτικό πλαίσιο ελέγχου και προληπτικής επέμβασης, με σύσταση επιτροπών, γραφειοκρατία, άδειες προβολής, χαρακτηρισμούς καταλληλότητας, ενώ και σχετική διάταξη του ελληνικού Συντάγματος αφήνει, διαχρονικά, τρωτά σημεία ελέγχου του μέσου. Τα σωματεία χωρίς ιδιαίτερη διαπραγματευτική δύναμη καταργούνται στο σύνολό τους την περίοδο της δικτατορίας. Το κράτος μετά την εμπορική έξαρση και μεγάλης κλίμακας παραγωγή των δεκαετιών του '50 και '60 θα αναπτύξει θεσμούς, όπως το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, με σκοπό την ανάδειξη της ελληνικής κινηματογραφικής βιομηχανίας, που σταδιακά θα γίνει χώρος ανάδειξης νέων κινηματογραφιστών και χώρος καλλιτεχνικών αξιώσεων κυρίως μετά την εμπορική κρίση του ελληνικού box office της δεκαετίας του '70. Το νομοθετικό πλαίσιο βελτιώνεται όσον αφορά την επαγγελματοποίηση των τεχνικών ειδικοτήτων που απασχολούνται στον χώρο. Η φορολογία σταδιακά μειώνεται, κυρίως τη δεκαετία του '80, αλλά ο ελληνικός κινηματογράφος έχει χάσει την μεγάλης κλίμακας παραγωγή του και το κοινό του έχει στραφεί στην τηλεόραση και, μετά τα μέσα της δεκαετίας, στο βίντεο. Το κράτος θα συστήσει το 1970 το ΕΚΚ που θα γίνει ο κύριος χρηματοδότης της ελληνικής παραγωγής τη δεκαετία του '80, ενώ θα αναπτυχθεί ένας ισχυρός συνδικαλισμός από τα σωματεία των κινηματογραφιστών, που θα αποκτήσουν λόγο σε όλους τους σημαντικούς φορείς του χώρου, όπως το ΕΚΚ ή το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Η πολιτεία, κατά τα πρότυπα πλέον της ευρωπαϊκής οπτικής, θα αντιμετωπίζει τον κινηματογράφο ως τέχνη και τον εντάσσει στο Υπουργείο Πολιτισμού. Η υψηλή

γραφειοκρατία, η επιρροή του συνδικαλισμού σε κάθε φορέα, στο Φεστιβάλ, στο ΕΚΚ και των χρηματοδοτήσεών του θα επιφέρει δυσφορία στις τάξεις του χώρου, κυρίως για τη διαχείριση σημαντικών ποσών που δίνονται σε νέους κινηματογραφιστές που αναπτύσσουν νέα είδη και αφηγήσεις, αλλά χωρίς να μπορούν εύκολα να βρουν διανομή στις αίθουσες ή να προσελκύσουν μαζικά το κοινό.

Παράλληλα, ανεπίσημοι δρώντες, όπως τα περιοδικά και οι κριτικοί έχουν μία ισχνη παρουσία, που σταδιακά ισχυροποιείται και επεμβαίνει δυναμικά στον κινηματογραφικό χώρο. Την περίοδο ΠΕΚ περιοδικά ποικίλης ύλης θα εμπλακούν στο ρόλο του σταρ σίστεμ και της παρουσίασης και ανάδειξης της εμπορικής μαζικής παραγωγής των εταιρειών παραγωγής. Σταδιακά, όμως, κριτικοί και περιοδικά, που αναπτύσσονται με στόχο τον κινηματογράφο τέχνης και ασκούν έντονη κριτική στον εμπορικό κινηματογράφο, θα αναδείξουν και θα στηρίζουν τον κινηματογράφο των νέων κινηματογραφιστών της περιόδου ΝΕΚ που ακολούθησε, ενώ η ομάδα του σημαντικότερου περιοδικού αυτής της κατεύθυνσης, του *Σύγχρονου Κινηματογράφου*, θα συμμετέχει και στη χρηματοδότηση της παραγωγής, θα ιδρύσει κινηματογραφικές λέσχες, θα αγοράσει εξοπλισμό κ.ά. με κεφάλαια που καταφέρνει να αντλήσει από το ίδρυμα Ford. Η δεκαετία του '70 και η μεταπολίτευση θα αποτελέσει μία περίοδο ζυμώσεων με την ανάπτυξη αυτής της νέας τάσης κινηματογράφησης ανεξάρτητων παραγωγών που τον πρώτο λόγο έχει ο σκηνοθέτης και συχνά, πλέον, παραγωγός. Την ίδια περίοδο αναπτύσσεται έντονα το φαινόμενο των κινηματογραφικών λεσχών, ιδιωτικών πρωτοβουλιών, που το 1986 η πολιτεία θα εντάξει στο νομοθετικό της πλαίσιο και που αποτελούσε ένα καταφύγιο ακόμα και για την κινηματογραφική αισθητική εκπαίδευση των κινηματογραφιστών, όπως και η Ταινιοθήκη της Ελλάδος, που θα είναι και το μοναδικό επίσημο ίδρυμα που η πολιτεία αναγνωρίζει, ήδη από το 1963 (και χρηματοδοτεί από το 1973), ως θεματοφύλακα κινηματογραφικών αρχείων.

Η δομή της ελληνικής κινηματογραφικής βιομηχανίας την περίοδο που εξετάζουμε (1942-1990) έχει αρκετά σημεία που δείχνουν τη μετάβασή της από ένα φορντικό σε ένα μεταφορντικό μοντέλο λειτουργίας, ωστόσο όχι τόσο ξεκάθαρα και απόλυτα όπως η κινηματογραφική βιομηχανία του Χόλιγουντ. Αυτό που αρχικά κυριαρχεί τις δεκαετίες '50 και '60 είναι η ανάπτυξη επιχειρήσεων φορντικής δομής που νέμονται το μεγαλύτερο μέρος της αγοράς με ένα ολιγοπώλιο στον χώρο της παραγωγής, της διανομής, και της εκμετάλλευσης. Οι μεγάλες εταιρείες της περιόδου εμπλέκονται και στα τρία επίπεδα του κινηματογραφικού χώρου με σημαντικότερη τη

Φίνος Φιλμ, η οποία μαζί με την Ανζερβός και αργότερα την Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, θα δημιουργήσουν εταιρείες κάθετης δομής με συστηματική μαζική παραγωγή, αυστηρό φορντικό χρονικό προγραμματισμό στις παραγωγές τους, σταθερό μόνιμο εξειδικευμένο προσωπικό με καταμερισμό εργασίας κι ένα σταρ σύστημα, που κυρίως καλλιεργεί και προωθεί ο Φίνος και που εκμεταλλεύεται ακραία τη δεκαετία του '60 η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος.

Το ελληνικό κινηματογραφικό τοπίο μεταπολεμικά και ως την εμπορική του κρίση μέχρι το 1972 θα αναπτύξει μεγάλης κλίμακας παραγωγή, ενώ θα κυριαρχήσει η τάση προς τη φορντική δομή των στούντιο, τουλάχιστον για τις μεγάλου μεγέθους εταιρείες (Φίνος Φιλμ κ.ά.), οι οποίες θα δημιουργήσουν τμήματα διανομής, θα προσπαθήσουν να ελέγχουν τις αίθουσες με ιδιωτικά συμφωνητικά και τη μέθοδο προώθησης «πακέτου» ταινιών όπως και το ανθρώπινο δυναμικό των σταρ με αποκλειστικά συμβόλαια. Η επιχειρηματική τους στρατηγική αναπτύσσει ανταγωνιστικές τάσεις και η φορντική τους λειτουργία αναζητά μαζικά το κοινό, ακόμα και στο εξωτερικό, ντυμπλάροντας ελληνικές ταινίες σε ξένες γλώσσες ή στέλνοντάς τις στο πολυπληθές κοινό των Ελλήνων ομογενών. Η χρηματοδοτική κίνηση θα είναι αποτέλεσμα ιδιωτικών πρωτοβουλιών με την πολιτεία απύσχα, χωρίς να μπορεί ούτε με το τραπεζικό κεφάλαιο να συνεισφέρει στην αγορά. Η λογοκρισία της εποχής, η εμπορική μαζική παραγωγή, η γρήγορη υλοποίησή της και η οργάνωση των εταιρειών σε ξεχωριστά τμήματα, με ντεκουπαρισμένα σενάρια που προέρχονται από τους δοκιμασμένους θεατρικούς συγγραφείς και τα δοκιμασμένα θεατρικά τους έργα επί σκηνής, οδηγεί την πλειονότητα της παραγωγής τη δεκαετία του '60 σε τυποποιήσεις στα είδη και τις αφηγήσεις, τους ηθοποιούς σε ρόλους συγκεκριμένων τύπων, τους χώρους στην πλειονότητά τους εσωτερικούς, με παρόμοια ντεκόρ που ενίοτε στήνονται με προχειρότητα, ειδικά στις φθηνές παραγωγές μεσαίων και μικρών παραγωγών. Η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή ταυτόχρονα με ένα σταθερό εργασιακό περιβάλλον που προσφέρουν οι μεγάλες εταιρείες με σταθερό και μόνιμο προσωπικό (Φίνος Φιλμ, Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, Κλακ Φιλμ κ.ά.) χαρακτηρίζεται και από σχέσεις επαγγελματικά ελεύθερες, με συνεργασίες ανά ταινία, και με ευελιξία στον τρόπο της παραγωγής τους, ενώ, λόγω έλλειψης χρηματοδοτικών πόρων, οι ταινίες των μικρών παραγωγών δεν γυρίζονται σε στούντιο αλλά σε φυσικούς χώρους. Πολλές εταιρείες συνεργάζονται με ανεξάρτητα στούντιο (στούντιο *Άλφα*, *Φάρος*), ενοικιάζουν κάμερες, μηχανήματα, φώτα, στούντιο επεξεργασίας κ.ά., ενώ οι μικρές εταιρείες λειτουργούν ως ανεξάρτητες

παραγωγές με υπεργολαβικές ιδιωτικές συμφωνίες οριζόντιας δομής. Το κόστος των ταινιών τους προσπαθούν να το ισοφαρίσουν με τα ακαθάριστα έσοδά τους και οι επιλογές τους (ηθοποιών κ.ά.) καθοδηγούνται από το κεφάλαιο επένδυσής τους.

Στην περίοδο που ακολουθεί τη μαζική παραγωγή του ΠΕΚ και μετά τη στροφή του κοινού στην τηλεόραση στις αρχές της δεκαετίας του '70, κυριαρχεί ο πολιτικός κινηματογράφος στην Ελλάδα με κυρίαρχους τους Αγγελόπουλο, Παναγιωτόπουλο, Βούλγαρη κ.ά.. Αναπτύσσεται ένας κινηματογράφος με καινοτομίες στις αφηγήσεις και τα είδη (πειραματικός κινηματογράφος κ.ά.), προσπάθειες, αρχικά συνεργατικές, με φιλικές και εθελοντικές συμμετοχές, με προφορικά συμβόλαια και αυτοχρηματοδότηση ή χρηματοδότηση από μακίγνες ή συγγενείς, οι οποίες δεν συγκροτούν ένα τυποποιημένο στιλ, αλλά χαρακτηρίζονται από ποικιλομορφία θεματικών και αισθητικού ύφους.

Σταδιακά, και με το ΕΚΚ να ισχυροποιείται ως ο κύριος πόλος χρηματοδότησης αυτής της τάσης, κυρίως τη δεκαετία του '80, οι σκηνοθέτες αυτής της έκφρασης αποκτούν σχετική αυτοτέλεια, συστήνουν εταιρείες, υπογράφουν συμφωνητικά, γράφουν μόνοι τους τα σενάρια τους, διαλέγουν τους συνεργάτες τους, γίνονται οι ίδιοι παραγωγοί αποκτώντας την πλήρη ευθύνη των προϊόντων τους. Μαζί με τις καινοτομίες που φέρνουν στην αισθητική τους έκφραση και τις αφηγήσεις, η οργάνωση της παραγωγής δεν είναι ελεγχόμενη και συστηματική, δεδομένης της έλλειψης μέσων παραγωγής και χρηματοδοτικών πόρων. Σταδιακά οι νέοι κινηματογραφιστές αποκτούν αυτοδυναμία και στις μεταξύ τους συνεργασίες επικρατεί πλήρως η ελεύθερη επαγγελματική σχέση, με μια οριζόντια δομή συνεργασιών, ενοικιάσεις φυσικών χώρων, εξοπλισμού, στούντιο επεξεργασίας κ.ά.. Η δομή της κινηματογράφησης παραμένει η ίδια, παρ' όλα αυτά, με γκρουπάρισμα σκηνών για ταυτόχρονη κινηματογράφηση. Η κουλτούρα παραγωγής των νέων κινηματογραφιστών διαφέρει από ό,τι ίσχυε την περίοδο ΠΕΚ και, εκτός της αναζήτησης φυσικών χώρων (για αισθητικούς και οικονομικούς λόγους) ή της αποφυγής των τυποποιημένων αφηγήσεων, οι σαρ δεν προτιμούνται και το ντεκουπάρισμα των σεναρίων δεν είναι δεδομένο. Δεν παράγονται μαζικά ταινίες, ούτε τυποποιημένες σε αφηγήσεις, είδη, ρόλους. Πολλές από τις ταινίες μπορεί να έχουν μεγάλη διάρκεια παραγωγής, ακόμα και τριετίας μέχρι την ολοκλήρωσή τους, ενώ το αυξανόμενο κόστος τους τη δεκαετία του '80 τους αναγκάζει σε ανεύρεση συμπαραγωγών, κυρίως από τον χώρο της διανομής, ώστε να εξασφαλίζουν και την εύρυθμη πορεία των ταινιών τους στις αίθουσες. Κι ενώ η κουλτούρα παραγωγής της

περιόδου ΠΕΚ δημιούργησε ένα φορντικό σχήμα ιεραρχικό με τον παραγωγό να επιλέγει και να έχει το απόλυτο βέτο στις επιλογές όλων των σταδίων παραγωγής, συχνά συμβάλλοντας και δημιουργικά (στο σενάριο, στο μοντάζ κ.ά.), στην περίοδο ΝΕΚ, οι επιλογές ανήκουν αποκλειστικά στον σκηνοθέτη-παραγωγό. Επιπλέον, στην περίοδο ΠΕΚ ο φορντικός σχεδιασμός αναπαράγει ένα σταρ σύστημα που, εκτός των υψηλών αμοιβών που προσφέρει ο ανταγωνισμός των εταιρειών ή των αποκλειστικών συμβολαίων, δημιουργεί ανισότητες στην παραγωγή, επιβάλλοντας συμπεριφορές ή και συνεργάτες. Το σύστημα ιεραρχικά δομημένο διαχωρίζει τους δημιουργικούς συντελεστές («πάνω από τη γραμμή») από τους «κάτω από τη γραμμή» (τεχνικοί) ακόμα και σε επίπεδο συμπεριφοράς.

Την περίοδο ΝΕΚ ο σκηνοθέτης, πλέον, εκτός από το απόλυτο βέτο που μπορεί να ασκεί στη διαδικασία της παραγωγής, είναι και ο νομικά κατοχυρωμένος, μετά το 1986, κάτοχος του πνευματικού δικαιώματος της ταινίας, επιβάλλεται στο συνεργείο, το οποίο εκείνος επιλέγει και έχει την εξουσία να το αγνοεί. Ο ηθοποιός δεν είναι σταρ, καθώς αποφεύγονται πρόσωπα που είναι πολυχρησιμοποιημένα και τυποποιημένα σε ρόλους. Παρ' όλα αυτά, ο ηθοποιός αυτήν την περίοδο αποκτά λόγο στο σενάριο ή την ερμηνεία ρόλων, που πλέον δεν είναι τυποποιημένοι αλλά πιο απαιτητικοί ερμηνευτικά. Η νέα κουλτούρα παραγωγής εμπεριέχει και τη διδασκαλία και την ερμηνευτική επεξεργασία των ρόλων τους. Μία ακόμα πτυχή, ο νέος τρόπος συγγραφής, συχνά συνεργατικός, και χωρίς να ακολουθείται πιστά την ώρα του γυρίσματος, όπως συνέβαινε στις οργανωμένες παραγωγές των μεγάλων εταιρειών της περιόδου ΠΕΚ που ο αυτοσχεδιασμός ήταν περιορισμένος. Ο αυτοσχεδιασμός, παράλληλα, καθώς και η ελευθερία στο ντεκουπάζ παρατηρείται και στις φθηνές εμπορικές και ευέλικτης μορφής παραγωγές που αναπτύσσονται στις κωμωδίες προς τα τέλη της δεκαετίας του '70 και στις αρχές της δεκαετίας του '80, κυρίως ως αποτέλεσμα της γρήγορης υλοποίησής τους.

Η εμπορική κρίση της δεκαετίας του '70 θα οδηγήσει πολλούς συντελεστές του παλαιότερου εμπορικού κινηματογράφου στον τηλεοπτικό χώρο, ως επαγγελματική διέξοδο, ενώ οι νέοι κινηματογραφιστές δραστηριοποιούνται και στον χώρο της διαφήμισης. Παράλληλα, αναπτύσσεται σχετικά συστηματικά (μετά το 1971) ο ερωτικός κινηματογράφος, μία διέξοδος για τους συντελεστές του εμπορικού κινηματογράφου, που και αυτό θα στηθεί στα πρότυπα της περιόδου ΠΕΚ με παρόμοιες αφηγηματικές λογικές και με τυποποιημένα μοτίβα (με κάποιες εξαιρέσεις), το σταρ σύστημα ως εμπορικό σήμα καθώς και το γυμνό και ερωτικό

στοιχείο σημαντικό παράγοντα για την πώληση αυτών των προϊόντων-ταινιών στο εξωτερικό, που ήταν και ο στόχος του είδους. Αυτές οι ταινίες βγαίνουν εκτός στούντιο για οικονομικούς λόγους και οι εταιρείες που τις παράγουν, αναπτύσσουν πτυχές μεταφορντικής ευέλικτης παραγωγής. Τα συνεργεία δεν είναι μόνιμα, οι συνεργασίες περιλαμβάνουν υπεργολαβικές σχέσεις με εταιρείες επεξεργασίας των ταινιών, ενοικίασης συμπληρωματικού εξοπλισμού κ.ά., ενώ, όμως, η οργάνωση παραγωγής (σύνταξη προϋπολογισμού, ντεκουπαρισμένα σενάρια, γρήγορη υλοποίηση, επιλογές δημοφιλών πρωταγωνιστών, σταθερές συνεργασίες στη σύνθεση του συνεργείου και τους συγγραφείς των αφηγήσεων κ.ά.), παραμένει στα επίπεδα της περιόδου ΠΕΚ.

Ο εμπορικός κινηματογράφος τη δεκαετία του '80 θα σταθεί κυρίως σε νέα τυποποιημένα είδη κωμωδιών συνδυάζοντας το παλαιό σταρ σίστεμ με ένα νέο που αναπτύσσεται, αξιοποιώντας δημιουργούς από το παρελθόν. Οι εμπλεκόμενες εταιρείες παραγωγής, ενώ αρκετές παραμένουν ζωντανές από την περίοδο ΠΕΚ (Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, Σπέντζος Φιλμ κ.ά.), θα στραφούν εν τέλει συστηματικά στον χώρο της διανομής (ξένου κυρίως ρεπερτορίου) δημιουργώντας ένα ολιγοπώλιο και μία προσωρινή καθετοποίησή του (ΕΛΚΕ). Εμφανίζονται αποκαθετοποιημένες και θα στήσουν με ευέλικτο τρόπο παραγωγές, χωρίς την κλίμακα του παρελθόντος, με υπεργολαβίες, ελεύθερες επαγγελματικές συνεργασίες και *συνέργειες* στον χώρο πολλαπλών συστημάτων διανομής (τηλεόραση, βίντεο, αίθουσες). Οι παραγωγές τους θα έχουν στόχο την εμπορική εκμετάλλευση και τη γρήγορη υλοποίηση, έξω από τους χώρους των στούντιο αλλά με πρακτικές του παρελθόντος, συγγραφείς του παρελθόντος και δομές που στρέφουν την παραγωγή σε συμφωνίες ανά ταινία, χωρίς μόνιμο προσωπικό, με μία οριζόντια ενοποίηση εξειδικευμένων εταιρειών (εργαστήρια επεξεργασίας, ενοικιάσεις εξοπλισμού κ.ά.) και θυγατρικών τμημάτων τους στον χώρο της βιντεοδιανομής και της βιντεοπαραγωγής, που μετά τα μέσα της δεκαετίας του '80 αποτέλεσαν την κύρια και πολύ προσοδοφόρα πηγή εσόδων τους. Σταδιακά, θα εγκαταλείψουν τη συστηματική κινηματογραφική παραγωγή, όπως και τη βιντεοπαραγωγή, με το κοινό να έχει οριστικά χαθεί μαζικά από τις αίθουσες. Στην ουσία, αυτήν την περίοδο έχουμε τον εμπορικό κινηματογράφο που χρηματοδοτείται και παράγεται από παραγωγούς που κυρίως είναι και οι διανομείς των ταινιών αυτών (Γ. Καραγιάννης και Σία, Σπέντζος Φιλμ κ.ά.) και που ελέγχουν μεγάλο ποσοστό στην κίνηση του ελληνικού box office, ενώ ταυτόχρονα αναπτύσσεται και ο κινηματογράφος των νέων κινηματογραφιστών,

του ΝΕΚ, που δυσκολεύονται στη διανομή ή δεν καταφέρνουν να διεισδύσουν στο εμπορικό κύκλωμα.

Γενικότερα, σε όλη τη διάρκεια των περιόδων που εξετάσαμε, οι δημιουργοί και οι εταιρείες παραγωγής εξαρτώνται από κατασκευαστές (μηχανές λήψεως κ.ά.), προμηθευτές (παρθένο φιλμ κ.ά.) και την κρατική μέριμνα: θεσμικό πλαίσιο εισαγωγών, φορολογικούς συντελεστές που παραμένουν υψηλοί σε όλη τη διάρκεια της περιόδου ΠΕΚ κ.ά.. Το ξεκίνημα μεταπολεμικά της κινηματογραφικής παραγωγής στον ελληνικό κινηματογράφο, με τα φτωχά μέσα παραγωγής που επικρατούσαν στον χώρο, θα αναγκάσει παραγωγούς όπως τον Φίνο, αρχικά με τεχνικές πατέντες (σύγχρονης φωνοληψίας κ.ά.), να εξελίξουν την τεχνολογία που κατείχαν και, τελικά, να παρουσιάσουν ένα τεχνικά προηγμένο προϊόν με σκοπό το μαζικό ακροατήριο. Η μαζική παραγωγή και η μαζική προσέλευση του κοινού την εικοσαετία 1950-1970 θα αποφέρει σημαντικά κέρδη και οι σημαντικοί πρωτοπόροι παραγωγοί, όπως ο Φίνος ή ο Ζερβός, ανανεώνουν τα στούντιο και τον εξοπλισμό τους, όπως και οι αιθουσάρχες, ενώ παράλληλα αναπτύσσονται εταιρείες ή στούντιο (στούντιο *Άλφα* κ.ά.), που νοικιάζουν εξοπλισμό σε παραγωγούς ή κινηματογραφιστές που ασχολούνται με την παραγωγή και την ενοικίαση του εξοπλισμού τους (Κατσουρίδης, Καβουκίδης), καθώς και ανεξάρτητα εργαστήρια επεξεργασίας (Γιώργος Στάμου με τη Cinemagic, κ.ά.).

Οι νεότεροι κινηματογραφιστές με την πτώση του ελληνικού box-office τη δεκαετία του '70 θα καταφύγουν στην ενοικίαση σύγχρονου εξοπλισμού από εξειδικευμένες εταιρείες ή κινηματογραφιστές που επενδύουν σε αυτόν τον τομέα. Η συστηματική κρατική χορηγία (ΕΚΚ), ειδικότερα τη δεκαετία του '80, και η αυτοχρηματοδότηση από επικερδείς συναφείς δραστηριότητες στο πεδίο της παραγωγής διαφημιστικών ταινιών, θα τους δώσουν τη δυνατότητα να προμηθεύονται σύγχρονο εξοπλισμό και υλικούς πόρους για τις ανάγκες των παραγωγών τους, κάνοντας συχνά μεγάλες παραγωγές (*1922*, *1978*, *Κούνδουρος*, κ.ά.). Συγχρόνως η εξέλιξη της τεχνολογίας με υπερευαίσθητα φιλμ, φορητή ηχοληψία, ελαφριές κάμερες, τους δίνει τη δυνατότητα να κινηματογραφούν ευκολότερα σε ρεαλιστικούς εξωτερικούς χώρους, να κρατούν την κάμερα στο χέρι κ.ά. και να αναπτύξουν νέα αισθητική γλώσσα. Η εξέλιξη της τεχνολογίας αλλάζει τη δομή της αγοράς, όπως η εισαγωγή της τηλεόρασης τη δεκαετία του '70, που αδειάζει τις κινηματογραφικές αίθουσες ή με την εισαγωγή του βίντεο που, επίσης, θα αναπλάσει εντελώς το τοπίο της κινηματογραφικής παραγωγής είτε κλείνοντας



περισσότερο το κοινό στο σπίτι είτε οδηγώντας στη βιντεοπαραγωγή αρκετούς παραγωγούς. Εν τέλει, η ανάπτυξη και υλοποίηση, σε ευρωπαϊκό επίπεδο, σχετικών προγραμμάτων τη δεκαετία του '90 (MEDIA κ.ά.) θα στηρίζουν την παραγωγή, τη διανομή και εκμετάλλευση στον κινηματογραφικό χώρο, χωρίς όμως να μπορέσει να επανέλθει ξανά στα δεδομένα της κλίμακας παραγωγής και θέασης της περιόδου ΠΕΚ.

Η ανάλυσή μας σε όλη τη δομή της διατριβής ανέπτυξε συστηματικά πτυχές της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής της περιόδου 1942-1990 που δεν είχαν έως τώρα αναδειχθεί, όπως η οργάνωση της παραγωγής, η κουλτούρα της, η χρηματοδοτικές της πηγές, οι δομές των εταιρικών της σχηματισμών, ο ρόλος της τεχνολογίας κ.ά., υφαίνοντας έναν πολύπλοκο ιστό στη διάρκεια των ετών που αναπτύσσεται, ενώ το θεσμικό πλαίσιο και οι επίσημοι και ανεπίσημοι δρώντες του κινηματογραφικού χώρου συμπλήρωσαν καθοριστικά το πεδίο. Οι ταινίες αντιμετωπίστηκαν όχι μόνο ως φορείς κουλτούρας αλλά και ως προϊόντα που κατασκευάζονται και αναδεικνύονται μέσα από συγκεκριμένους τρόπους στις διαφορετικές χρονικές περιόδους με διαφορετικά αποτελέσματα, όταν το παράδειγμα παραγωγής αλλάζει. Οι μεταβολές, διαχρονικά, στην κινηματογραφική παραγωγική διαδικασία εντοπίστηκαν και τονίστηκαν, επιδιώκοντας να αναδείξουμε και να αναλύσουμε τους παραγωγικούς μηχανισμούς της κουλτούρας και την εγγενή σχέση των δομών παραγωγής με τις δομές αφήγησης και αισθητικής.

Επιπλέον, η έρευνα στα αρχεία σημαντικών εταιρειών της περιόδου ΠΕΚ και στα αρχεία των σκηνοθετών-παραγωγών της περιόδου ΝΕΚ έφερε στο φως λεπτομερή στοιχεία για τον οργανωτικό έλεγχο των εταιρειών του παρελθόντος ή τη δομή ανεξάρτητων παραγωγών, ενώ οι συνεντεύξεις με συντελεστές της παραγωγής της ιστορικής περιόδου που εξετάσαμε συμπλήρωσαν τις οργανωτικές πτυχές και τα δομικά συστατικά που παρέμειναν αναξιοποίητα γύρω από το κινηματογραφικό τοπίο έως σήμερα και αποτελούν τη βάση κατανόησης και του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου, δεδομένου ότι η βάση της δομής της κινηματογράφησης παραμένει πάνω-κάτω η ίδια.

Το φορντικό μοντέλο παραγωγής που ακολούθησαν, ως επί το πλείστον, οι σημαντικότερες εταιρείες της μαζικής παραγωγής και η μετάβαση σε πιο σύγχρονες μορφές παραγωγής με οριζόντια ενοποίηση και ευέλικτες μορφές διοίκησης των επιχειρήσεων φανερώνει και τα όρια γύρω από το παραγωγικό μοντέλο ενός λαϊκού κινηματογράφου που αναπτύσσει η περίοδος ΠΕΚ, καθώς ξεκαθαρίζει και τα

χαρακτηριστικά εξέλιξης προς το σύγχρονο ελληνικό κινηματογραφικό τοπίο. Επιπλέον, αναδεικνύει ότι η οργανωτική δομή των εταιρειών παραγωγής μπορεί να είναι ένας ακόμα σημαντικός λόγος παραγωγής αξιόλογων ταινιών, που δεν αφορά το ταλέντο ή μη των εμπλεκόμενων συντελεστών τους. Η διατριβή, πιστεύουμε, ανοίγει ένα νέο τρόπο ανάλυσης μιας σημαντικής ιστορικής εποχής του ελληνικού κινηματογράφου μέσα από τον τρόπο παραγωγής, διανομής, εκμετάλλευσης, την κουλτούρα παραγωγής, την εργασιακή δομή, το θεσμικό πλαίσιο και ξεδιαλώνει περαιτέρω την εικόνα των επιτυχημένων εμπορικών ταινιών της περιόδου ΠΕΚ και των καλλιτεχνικών παραγωγών της περιόδου ΝΕΚ. Ανοίγει, ελπίζουμε, τον δρόμο για περισσότερη έρευνα στον τομέα της κινηματογραφικής παραγωγής και τη διασύνδεσή του με τομείς, όπως της τηλεόρασης αλλά και της διαφήμισης. Ειδικότερα, ο ρόλος της τελευταίας μοιάζει πεδίο που χρήζει περισσότερης έρευνας ως προς τη διασύνδεσή της με το τηλεοπτικό και κινηματογραφικό πεδίο. Παράλληλα, η διατριβή, πιστεύουμε, εγείρει ερωτήματα ως προς τη δομή επιτυχημένων μοντέλων παραγωγής αλλά και τους όρους υπό τους οποίους θα μπορούσαμε να οδηγηθούμε σε έναν βιώσιμο σύγχρονο κινηματογράφο. Η συζήτηση γύρω από τους παραγωγικούς μηχανισμούς της κουλτούρας και τις μεταβολές της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής δεν τελειώνει με αυτή τη διατριβή, αλλά, αντιθέτως, πορευτήκαμε με την ελπίδα ότι αποτελεί το σημείο εκκίνησης. Είναι ο λαϊκός ελληνικός εμπορικός κινηματογράφος συνυφασμένος με το συγκεντρωτικό φορντικό σύστημα παραγωγής και τις όποιες πρόχειρες παραλλαγές του; Ή, ενδεχομένως, υπάρχει τρόπος που θα μπορούσε να οδηγήσει και σήμερα σε ένα βιώσιμο μοντέλο εμπορικής κινηματογραφικής παραγωγής, δεδομένης της αλλαγής της εποχής και των εταιρικών δομών; Είναι ο καλλιτεχνικός κινηματογράφος εξαρτημένος από την ανεξαρτησία και την ελευθερία των επιλογών των σκηνοθετών-παραγωγών του ή την κρατική χρηματοδότηση; Μπορεί, ενδεχομένως, να υπάρξει βιώσιμος συνδυασμός των δύο παραπάνω ιστορικών τάσεων; Η συζήτηση γύρω από το παραγωγικό μοντέλο των περιόδων ΠΕΚ και ΝΕΚ ελπίζουμε πως θα βοηθούσε και προς αυτήν την κατεύθυνση κατανόησης του κινηματογραφικού τοπίου της δικής μας εποχής.

## Πηγές – Βιβλιογραφία

### Πηγές

#### Α' Αρχεία

#### Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο του Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης (ΕΛΙΑ) [2018]

##### Αρχείο Γεώργιου Σαρρή

Φακ.1.1. Athena Films Productions (1962-1973).

*Ιδιωτικό Συμφωνητικό Σαρρή-Σωτήρχου με Απ. Μαγγλή*, 25.1.1965, [τεκμήριο 1].

Φακ.1.2. Γεώργιος Σαρής (1942-1972).

Φακ.1.3. Αλληλογραφία τρίτων (1951-1955).

##### Αρχείο Γιώργου Σταμπουλόπουλου

Φακελος 1: Ανοιχτή επιστολή (1966-2010)/Και ξανά προς τη δόξα τραβά (1980-87).

Φακ.1.1. *Ανοιχτή επιστολή*: σενάριο, περιλήψεις, συμφωνητικά κ.ά. (1966-1981)

«*Ιδιωτικό Συμφωνητικό*» Μπέττυς Αρβανίτη, Ελένης Θεοφίλου, Νικηφόρου Νανέρη για την ταινία *Ανοιχτή Επιστολή*, 1967, [τεκμήρια 1-3].

*Ανοιχτή Επιστολή, σημείωμα του σκηνοθέτη*, 10.04.1975, [τεκμήριο 4].

*Ανοιχτή Επιστολή, σημείωμα του σκηνοθέτη*, 1981, [τεκμήριο 5].

*Πληροφοριακό σημείωμα για την ταινία Ανοιχτή Επιστολή*, 1968, [τεκμήριο 6].

Φακ.1.2. *Ανοιχτή επιστολή*: άδειες γυρισμάτων, λογοκρισία κ.ά. (1967-1968)

«*Άδεια Προβολής*» για την *Ανοιχτή Επιστολή*, 1967, [τεκμήριο 1].

*Σύνολο «Γυρισμάτων» ταινίας Ανοιχτή Επιστολή*, 1967, [τεκμήριο 2].

Φακ.1.3. *Ανοιχτή επιστολή*: προβολές, εκμετάλλευση και διανομή (1968-1984)

*Ιδιωτικό Συμφωνητικό με το γραφείο διανομής Αθανασίου Σύλια/Αθηνά Φιλμ για τη διανομή της ταινίας Ανοιχτή Επιστολή*, 23.12.1969, [τεκμήριο 1].

*Απόφασις*, Υπ.Βιομηχανίας, αρ.πρωτ.: 1950/73, 21.04.1975, [τεκμήριο 2].

*Έγκριση επιδότησης*, Υπ.Βιομηχανίας, αρ.πρωτ.: 32954/769, 14.07.1975, [τεκμήριο 3].

«*Βεβαίωσις*» από Τράπεζα της Ελλάδος, 26.07.1976, [τεκμήριο 4]

*Επιστολή στο Υπουργείο Βιομηχανίας* 30.5.1978, [τεκμήριο 5].

Φακ.1.4. *Ανοιχτή επιστολή*: έντυπα, αποκόμματα Τύπου κ.ά. (1968-2010)

Φακ.1.5. *Και ξανά προς τη δόξα τραβά*: σενάριο, συμφωνητικά κ.ά. (1980)

*Ιδιωτικά συμφωνητικά μεταξύ Γ.Σ. και Γ. Αποστολίδη (Φλωρινιώτη), Βέρα Κρούσκα για την ταινία Και ξανά προς τη δόξα τραβά, 20.02.1980, [τεκμήριο 1-2].*

Φακ.1.6. *Και ξανά προς τη δόξα τραβά: άδειες γυρισμάτων κ.ά. (1980-1981)*

Φακ.1.7. *Και ξανά προς τη δόξα τραβά: προβολές, εκμετάλλευση και διανομή (1980-1987)*

*Αναλυτικός προϋπολογισμός, Και ξανά προς τη δόξα τραβά, 1980, [τεκμήριο 1].*

Φακ.1.8. *Και ξανά προς τη δόξα τραβά: έντυπα, αποκόμματα Τύπου κ.ά. (1980-1981)*

Φάκελος 2: Προσοχή Κίνδυνος (1981-2002).

Φακ.2.1. *Σενάριο, περιλήψεις κ.ά. (1981-1983)*

*Σενάριο Προσοχή Κίνδυνος, 1981-1982, [τεκμήριο 1].*

*Πρόγραμμα γυρισμάτων από 4/1/83 και μετά, 1983, [τεκμήριο 2].*

*Κατάσταση σεναρίου μετά τις πρώτες πέντε εβδομάδες, 1983, [τεκμήριο 3].*

Φακ.2.2. *Παραγωγή, προβολές κ.ά. (1982-2000)*

*Ιδιωτικό συμφωνητικό μεταξύ Γ.Σ. και Γεωργίου Σκούρα (Νέα Κινηματογραφική Α.Ε.), 1982, [τεκμήριο 1].*

*Απόφαση επιδοτήσεων Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών, 1983, [τεκμήριο 2].*

Φακ.2.3. *Έντυπα, αποκόμματα Τύπου κ.ά. (1982-2002)*

*Κανονισμός Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 1983, [τεκμήριο 1].*

Φακελος 3: Δύο ήλιοι στον ουρανό (1985-1993, 2001).

Φακ.3.1. *Σενάριο (1985-1989)*

Φακ.3.2. *Σενάριο, περιλήψεις κ.ά. (1988-1991)*

Φακ.3.3. *Υλικό από την προετοιμασία της ταινίας (1986-1991)*

Φακ.3.4. *Υλικό από την προετοιμασία της ταινίας (1988-1992)*

Φακ.3.5. *Παραγωγή, εκμετάλλευση (1988-1992)*

*Συμφωνητικό Σταμπουλόπουλου με ΕΚΚ και ΕΡΤ για την ταινία «Δύο ήλιοι στον Ουρανό», 1988, [τεκμήριο 1].*

*Έγγραφο Σταμπουλόπουλου προς αντιπρόεδρο ΕΚΚ και εκπρόσωπο Eurimages στην Ελλάδα, Δημήτρη Σταύρακα, 11.06.1991, [τεκμήριο 2].*

Φακ.3.6. *Οικονομικά, έντυπα, αποκόμματα Τύπου κ.ά. (1988-1993, 2001)*

## Αρχείο Τζανή Αλιφέρη (Φακ.1 και 2)

Φάκελος 1.

*Ιδιωτικό συμφωνητικό & Απόδειξη παραλαβής με στούντιο Φάρος, 1964, [τεκμήριο 1].*

*Ιδιωτικό συμφωνητικό Αλιφέρη-στούντιο Φάρος, 14.02.1964, [τεκμήριο 2].*

*Ιδιωτικό συμφωνητικό Μπαϊρακτάρη-Αναστασιάδη-Αρμάου με Ιωαννίδη για τις αίθουσες Άστρον (Αμπελόκηποι), Άμλετ (Γ' Σεπτεμβρίου 166) και Έλλη (Ακαδημίας 64) για την προβολή της ταινίας Ο Τρελάρας (1963), 03.12.1963, [τεκμήριο 3-5].*

*Ιδιωτικό συμφωνητικό Αλιφέρη-Λάζαρου Νάνου για τη διανομή της ταινίας Ο Τρελάρας (1963) στη Θεσσαλονίκη και τη Βόρεια Ελλάδα, 12.12.1963, [τεκμήριο 6].*

*Ιδιωτικό συμφωνητικό Λάζαρου Νάνου και Χατζηνάκου της αίθουσας Ηλύσια για την προβολή της ταινίας Ο Τρελάρας (1963), 10.01.1964, [τεκμήριο 7].*

*Ιδιωτικό συμφωνητικό Μπαϊρακτάρη-Αναστασιάδη-Αρμάου με Κουρουνιώτη, ιδιοκτήτη της αίθουσας Κοσμοπολίτ Α' προβολής στην Αθήνα για την προβολή της ταινίας Ο Τρελάρας (1963), 06.12.1963, [τεκμήριο 8].*

*Λίστα Προβολών ταινίας 17χρονος Πειρασμός από 1/1 έως 31/12/1964 για τα Γραφεία Αθηνών και Θεσσαλονίκης, [τεκμήριο 9].*

*Λίστα Προβολών ταινίας Αλήτης με καρδιά από 1/9 έως 31/12/1964 για τα Γραφεία Αθηνών και Θεσσαλονίκης, [τεκμήριο 10].*

## Αρχείο Τόνιας Μαρκετάκη

Φάκελος 1: Ιωάννης ο Βίαιος (1973).

Φακ.1.1. Σενάριο, διάλογοι (Τόνια Μαρκετάκη)

*Κόστος παραγωγής ταινίας Ιωάννης ο Βίαιος, 1973, [τεκμήριο 1].*

*Σενάριο Ιωάννης ο Βίαιος, 1973, [τεκμήριο 2].*

Φακ.1.2. Προεργασία για την ταινία κ.ά.

Φάκελος 2: Η τιμή της αγάπης (1983).

Φακ.2.1. Σενάριο, διάλογοι (Τόνια Μαρκετάκη, από τη νουβέλα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη, *Η τιμή και το χρήμα*)

Φακ.2.2. Προεργασία για την ταινία κ.ά.

Φακ.2.3. Οργανωτικά, οικονομικά κ.ά.

*Προϋπολογισμός «Χίλια τάληρα και μια Αγάπη» (Η τιμή της Αγάπης), 1983, [τεκμήριο 1].*

*Η τιμή και το χρήμα, 1983, [τεκμήριο 2].*

*Δουλειά με ηθοποιούς*, 1983, [τεκμήριο 3].  
*Καρτέλα-πίνακας γυρίσματος (Breakdown)*, 1983, [τεκμήριο 4].  
*Σκηνές-πρόβα*, 1983, [τεκμήριο 5].  
*Λίστα επεξεργασίας ήχου και μουσικής*, 1983, [τεκμήριο 6].  
*Καρτέλες εμφάνισης κάθε ρόλου ανά σκηνή*, 1983, [τεκμήριο 7].  
*Λίστα προεργασίας με ειδικές ανάγκες*, 1983, [τεκμήριο 8].  
*Διανομή*, 1983, [τεκμήριο 9].

### **Αρχείο Νίκου Περράκη**

#### Άρπα-Colla (1982), Φακ.1-3.

Φακ.1.3/*Αναλυτικός Προϋπολογισμός/Προϋπολογισμός (Χασάπη γράμματα)*, 1981, [τεκμήριο 1-2].  
*Προϋπολογισμός των εξόδων για τη διανομή ταινίας Άρπα Colla*, 14.02.1982, [τεκμήριο 3].  
*Ιδιωτικό Συμφωνητικό μεταξύ των Περράκη-Πανουσόπουλου και Σπέντζου για την ταινία Άρπα-Colla*, 18.03.1982, [τεκμήριο 4].  
*Έγγραφο ΕΚΚ προς Ν. Περράκη απόρριψης συμπαραγωγής για την ταινία Χασάπη Γράμματα (Άρπα-Colla)*, αρ.πρωτ.:7379, 22.07.1981, [τεκμήριο 5].  
*Ιδιωτικό Συμφωνητικό μεταξύ ΕΚΚ και Πανουσόπουλου (που εμφανίζεται ως παραγωγός) για την ταινία Άρπα-Colla*, 20.09.1982, [τεκμήριο 6].

Φακ.1.4/*Ρεπεράζ-λίστα χώρων και φωτογραφίες χώρων*, 1981, [τεκμήρια 1-11].  
*Καρτέλες σύνοψης σκηνών*, 1981, [τεκμήριο 12].  
*Καρτέλες Ανάλυσης Σκηνών*, 1981, [τεκμήριο 13].  
*Διάρκεια σκηνών-χρονολογικός κατάλογος σκηνών*, 1981, [τεκμήριο 14-5].  
*Πρόγραμμα γυρισμάτων (Ορντινο)*, 1981, [τεκμήριο 16].  
*Συνοπτικός πίνακας των συμμετεχόντων ρόλων ανά ημέρα γυρίσματος και χώρου*, 1981, [τεκμήριο 17].

#### Λούφα και Παραλλαγή (1984), Φακ.1-4.

*Κόστος παραγωγής, έγγραφο της συνεργασία ΕΠΕ*, 11.05.1984 & *Προϋπολογισμός-Αναλυτικός Προϋπολογισμός της ταινίας «Λούφα και Παραλλαγή»*, 1984, Φακ.1, [τεκμήριο 1-2].  
*Φωτογραφίες κάστινγκ για την ταινία*, 1984, Φακ.1, [τεκμήριο 3].  
*Shooting board (αντίγραφο)*, 1984, Φακ.1, [τεκμήριο 4].

*Λούφα και Παραλλαγή, Έξοδα Εκμετάλλευσης*, 1984, Φακ.1, [τεκμήριο 5].

Bios + Πολιτεία (1987).

Φακ. Contacts, Press, Lounge, Propps Art Dept.

Φακ. Contracts, Preprod., Agreem., Festivals, Dr Scriba, Agreements.

*Bios + Πολιτεία: επεξεργασία ήχου και μουσικής ανά σκηνή* (17 σελ.), 1987, [τεκμήριο 1].

*Καταγραφή επεξεργασίας ήχων και μουσικής* (15 σελ.), 1987, [τεκμήριο 2].

*Κατάσταση μουσικής Bios + Πολιτεία*, 1987, [τεκμήριο 3].

*Κατάσταση Συντελεστών*, 1987, [τεκμήριο 4].

*Κατάσταση Διανομής*, 1987, [τεκμήριο 5].

*Χώροι Γυρίσματος*, 1987, [τεκμήριο 6].

*Κατάσταση συνεργατών και εταιρειών*, 1987, [τεκμήριο 7].

*Λίστα Δώρων*, 1987, [τεκμήριο 8].

*Συνοπτικός πίνακας των συμμετεχόντων ρόλων ανά ημέρα γυρίσματος και χώρου*, 1987, [τεκμήριο 9].

*Πίνακας αριθμού λήψεων ανά πλάνο*, 1987, [τεκμήριο 10].

*Bios + Πολιτεία, έξοδα διανομής*, 1987, [τεκμήριο 11].

*Σχέση κόστους παραγωγής-αριθμού θεατών-επιστροφή φόρου*, 1987, [τεκμήριο 12].

*Βασικοί όροι συμφωνητικού συμπαραγωγής & Πρωτόκολλο συμπαραγωγής της ταινίας*

*Bios + Πολιτεία μεταξύ παραγωγών (Περράκη, Συνεργασία ΕΠΕ, Σπέντζος Φιλμ, Home Video Hellas) και ΕΚΚ*, 28.11.1986, [τεκμήριο 13-14].

Φακ. Dialogs, Books, festivals.

Φακ. Dialogs, Books, flyers.

Φακ. Αλληλογραφία, Δημόσιες σχέσεις, Σενάρια, Χώροι.

*Ρεπεράζ- φωτογραφίες χώρων*, 1987, [τεκμήρια 1-32].

Φακ. Αλληλογραφία, Προϋπολογισμός, Απολογισμός, Σειρά Φωτογρ. Art Dept.

*Προϋπολογισμός της ταινίας «Βίος και Πολιτεία»*, 1987, [τεκμήριο 1].

*Casting*, 1987, [τεκμήριο 2].

Φακ. Εφημερίδες, Καταχωρίσεις, Κριτικές, Παρουσιάσεις.

### **Αρχείο James Paris**

Φάκελος 1: Σύσταση-Αλληλογραφία (1962-1967).

Φακ.1.1. «Βιβλίων Εταίρων» (1962-1966)

Φακ.1.2. Συμφωνητικά κ.ά. (1963-1967)

*Εβδομαδιαία Κατάστασις πληρωμής ημερομισθίων, 1963-1967, [τεκμήριο 1].*

Φακ.1.3. Αλληλογραφία: Α – Γ (1963-1966)

*Εκκαθάριση για κιν. Ρεζ, Σπέντζος προς Παρις Φιλμ, 28.12.1963, [τεκμήριο 1].*

*Επιστολή Α. Κουνινιώτη κ' Σία – Η. Ηλιόπουλου Ο.Ε. προς διανομείς και παραγωγούς κατόχου αιθουσών Σοφία-Ανάπλασις-Παρθενών, Αίγιον, 30.09.1963 & Επιστολή διευθυντή της αίθουσας Σοφίας στο Αίγιον προς Παρις Φιλμ ΕΠΕ, 30.09.1963, [τεκμήριο 2].*

*Επιστολή Αριστοτέλη Γεωργιάδη για την Πάρις Φιλμ ΕΠΕ προς την Δ/σιν Κιν/φου ΕΛΙΤ (Καμπά), οδός Πειραιώς, 01.04.1964, [τεκμήριο 3].*

*Επιστολή Αριστοτέλη Γεωργιάδη για την Πάρις Φιλμ ΕΠΕ προς την Δ/σιν Κιν/φου ΝΤΙΑΝΑ, Ανθούπολις, 21.11.1963, [τεκμήριο 4].*

*Επιστολή Πάρις Φιλμ ΕΠΕ προς Κύριον κ.Ιωαννίδην την Δ/σιν Κιν/φου ΝΤΙΑΝΑ, Ανθούπολις, 1963, [τεκμήριο 5].*

*Επιστολή Αριστοτέλη Γεωργιάδη για την Πάρις Φιλμ ΕΠΕ προς Κύριον κ.Βοσκόπουλο Κιν/φου ΙΝΤΕΛΑ, Αγρίνιον, 26.02.1964, [τεκμήριο 6].*

*Επιστολή Σπύρου Βάχλα για την Πάρις Φιλμ ΕΠΕ προς Ελληνική Βασιλική Χωροφυλακή, Υποδιοίκηση Αιτωλικού, περί βεβαίωσης προβολής ταινίας Η Μοίρα ενός Αθώου στα χωριά Κατοχή και Αγγελόκαστρον της περιφέρειας Αιτωλικού από κινητούς κινηματογράφους, Αιτωλικόν, 17.03.1966, [τεκμήριο 7].*

Φακ.1.4. Αλληλογραφία: Ε – Κ (1963-1966)

Φακ.1.5. Αλληλογραφία: Λ – Ο (1963-1967)

*Επιστολή Αριστοτέλη Γεωργιάδη για την Πάρις Φιλμ ΕΠΕ προς Κύριον Ι. Χατζηδημητρίου, Κινηματογράφος Σαπφώ, Μυτιλήνη, 19.10.1963, & Απάντηση Ι.Χατζηδημητρίου στον Α. Γεωργιάδη, 2.11.1963, [τεκμήριο 1-2].*

Φακ.1.6. Αλληλογραφία: Π – Ω (1963-1966)

Φάκελος 2: Κινηματογραφικές Παραγωγές (1963-1969).

Φακ.2.1. Τα 201 καναρίνια (1964)

*Ταμείον Πρόχειρον, Αποδείξεις ταινίας «201 Καναρίνια», 1964, [τεκμήριο 1].*

Φακ.2.2. Η Αθήνα τη νύχτα (1964-1966)

Φακ.2.3. Ο άντρας της γυναίκας μου (1963-1965)

*Ιδιωτικό Συμφωνητικό-Ο Άντρας της γυναίκας μου, 01.10.1963 [τεκμήριο 1].*



Φακ.2.4. *Ο άσπρος γάτος* (1968-1969)

*Τιμολόγια, Συμφωνητικά, Ο άσπρος γάτος (Καυτή Εκδίκησις)*, 1968-69, [τεκμήριο 1].

*Συναλλαγματική προς Τζιόπη*, Ιούνιος-Ιούλιος 1968, [τεκμήριο 2].

*Εκκαθάριση πληρωμής από τον παραγωγό James Paris «Προς τον κ. Δημήτριον Δαδήραν» για την ταινία Άσπρος Γάτος (Καυτή Εκδίκησις)*, 15.12.1969, [τεκμήριο 3].

Φακ.2.5. *Γαλήνη* (1964-1966)

Φάκελος 3: Κινηματογραφικές Παραγωγές (1963-1966).

Φακ.3.1. *Διωγμός* (1965-1966)

Φακ.3.2. *Ένας ντελικανής* (1963-1966)

Φακ.3.3. *Ιπποκράτης* (1964)

Φακ.3.4. *Μονεμβασιά (Η ζωή μου είναι δική σου)* (1964-1965)

*«Έτεροι πληρωμαί» για την ταινία Μονεμβασιά*, 1964, Φακ.3.4, [τεκμήριο 1].

Φακ.3.5. *Ξεχασμένοι ήρωες* (1965-1966)

Φακ.3.6. *Ο χρυσοχέρης του Γ' ράιχ* (1965-1966)

Φάκελος 4: Οικονομικά (1963-1966).

Φακ.4.1. Φορολογικά (1963-1966)

Φακ.4.2. Έξοδα (1965)

Φακ.4.3. Εκκαθαρίσεις, τιμολόγια κ.ά. (1965-1966)

*Τιμολόγια Studio Alfa για την ταινία Όχι κ. Τζόνσον*, Σεπ. 1965, [τεκμήριο 1].

*Συναλλαγματικές προς Ελένη Καρα ΑΕ*, Ιανουάριος 1966, [τεκμήριο 2].

Φακ.4.4. Αποδείξεις (1965-1966)

Φάκελος 5: Οικονομικά (1966-1973).

Φακ.5.1. Εκκαθαρίσεις (1966)

Φακ.5.2. «Βιβλίον Ποσοτικής Παραδόσεως» (1966-1967)

Φακ.5.3. Εκκαθαρίσεις (1968-1973)

*Εκκαθάριση της Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης για την ταινία Έρωτες στη Λέσβο (1967) παραγωγής της James Paris για τον μήνα Νοέμβριο 1972, Νο 48*, [τεκμήριο 1].

*Εκκαθάριση της Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης για την ταινία Διχασμός (1965) παραγωγής της James Paris για τον μήνα Ιούνιο 1969, Νο 38*, [τεκμήριο 2].

*Εκκαθάριση της Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης για την ταινία Ξεχασμένοι Ήρωες (1966) παραγωγής της James Paris για τον μήνα Ιανουάριο 1972, Νο 58*, [τεκμήριο 3].

*Εκκαθάριση της Δαμασκηγός-Μιχαηλίδης για την ταινία Ξεχασμένοι Ηρωες (1966) παραγωγής της James Paris για τον μήνα Οκτώβριο 1969, Νο 33, [τεκμήριο 4].*

*Εκκαθάριση της Δαμασκηγός-Μιχαηλίδης για την ταινία Ξεχασμένοι Ηρωες (1966) παραγωγής της James Paris για τους μήνες Ιαν.-Δεκ.1971, [τεκμήριο 5-13].*

Φάκελος 6: Πάρις Φιλμ: Οικονομικά (ταμείο) (1963-64).

Φακ.6.1. 10-11/1963

*Συναλλαγματική στον Γρηγορίου, 7.6.1963, [τεκμήριο 1].*

Φακ.6.2. 12/1963

Φακ.6.3. 1/1964

Φακ.6.4. 2/1964

Φακ.6.5. 3/1964

Φάκελος 7: Πάρις Φιλμ: Οικονομικά (ταμείο) (1964).

Φακ.7.1. 4/1964

Φακ.7.2. 5/1964

Φακ.7.3. 6/1964

Φακ.7.4. 7/1964

Φάκελος 8: Πάρις Φιλμ: Οικονομικά (ταμείο) (1964).

Φακ.8.1. 8/1964

Φακ.8.2. 9/1964

Φακ.8.3. 10/1964

Φακ.8.4. 11/1964

Φακ.8.5. 12/1964

Φάκελος 9: Πάρις Φιλμ: Οικονομικά (ταμείο) (1966).

Φακ.9.1. 1-2/1966

Φακ.9.2. 3-4/1966

Φακ.9.3. 5-6/1966

Φάκελος 10: Πάρις Φιλμ: Οικονομικά (ταμείο) (1966-67).

Φακ.10.1. 7-8/1966

Φακ.10.2. 9-10/1966

Φακ.10.3. 11-12/1966

Φακ.10.4. 1-5/1967

Υλικό Εκτός Φακέλων (1963-1966).

**Ένωσης Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου και Τηλεόρασης -  
Οπτικοακουστικού Τομέα (ΕΤΕΚΤ-ΟΤ) [2017]**

Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ. «Επιστολή ΓΣΕΕ προς το Υπουργείο Προεδρίας, 24.9.1963», σελ.: 1 [τεκμήριο 1].

Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ. «Καταστατικόν Πανελληνίου Ομοσπονδίας Θεάματος, αρ. πρωτ. ΕΤΕΚΤ: 1388/25.9.1963, άρθρα 1-26»: 1-10 [τεκμήριο 2].

Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ. «Επιστολή Υπουργείου Βιομηχανίας προς το Υπουργείο Εξωτερικών με θέμα «Συμμετοχή ΕΤΕΚ εις 10<sup>ο</sup>ν Πανευρωπαϊκόν Συνέδριον Κινηματογράφου και Τηλεόρασης», 1.10.1963, αρ. πρωτ. ΕΤΕΚ.: 1.400», σελ.: 1 [τεκμήριο 3]

Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ. «Εγγραφο με τίτλο “Ανακοίνωσις”, 4.4.1966», σελ.: 1 [τεκμήριο 4].

Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ. «Εγγραφο με τίτλο “Ανακοίνωσις”, 20.4.1966», σελ.: 1 [τεκμήριο 5].

Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ. «Εγγραφο ΙΚΑ προς ΕΤΕΚΤ με θέμα “Επί της ασφαλίσεως του τεχνικού κινηματογράφου ως και την υπαγωγή των εις τα εργαστήρια κινηματογραφικών ταινιών, απασχολουμένων τεχνικών εις τα περί βαρέων και ανθ/νών και επαγ/των διατάξεις”, 10.5.1975, αρ. πρωτ. ΙΚΑ: 148031/Φ.Υ.550.602»: 1-2 [τεκμήριο 6].

Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ. «Επιστολή ΕΤΕΚΤ προς το Δ.Σ. της, με θέμα “Απόσπασμα πρακτικού συνεδριάσεως Πειθαρχικού Συμβουλίου της 15<sup>ης</sup> Μαρτίου 1979”, 24.03.1979 με αρ. πρωτ. ΕΤΕΚΤ. 67»: 1-2 [τεκμήριο 7].

Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ. «Επιστολή Γιάννη Σμαραγδή για τη συνεργασία του με τον παραγωγό Σούλη Γεωργιάδη, Telecolor ΑΕ, 22.03.1979 αρ. πρωτ. ΕΤΕΚΤ. 69»: 1-6 [τεκμήριο 8].

Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ. «Καταστατικό της Ένωσης Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου και Τηλεόρασης (ΕΤΕΚΤ), 27.6.1979», άρθρα 1-37: 1-42 [τεκμήριο 9].

Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ, *Ενημερωτικό Δελτίο ΕΤΕΚΤ, 1979*: 3-11 [τεκμήριο 10].

Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ. «Εκθεσις Καταθέσεως Συλλογικής Συμβάσεως Εργασίας, 12.6.1980», (*Κατάθεση στο ειρηνοδικείο Αθηνών με αρ. πρωτ.: 43/1980*), σελ.: 1. [τεκμήριο 11].

ΑΡΧΕΙΟ/ΕΤΕΚΤ-ΟΤ, *Καταστατικό της Ένωσης Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου και Τηλεόρασης (ΕΤΕΚΤ)*, 31.8.1982, [τεκμήριο 12].

Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ. «Συλλογική Σύμβαση Εργασίας Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου και Τηλεόρασης, 13.7.1982»: 1-2 [τεκμήριο 13].

Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ. «Εκθεσις Καταθέσεως Συλλογικής Συμβάσεως Εργασίας, 17.12.1982», (*Κατάθεση στο ειρηνοδικείο Αθηνών με αρ. πρωτ.: 110/1982*), σελ.: 1 [τεκμήριο 14].

Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ. «Εγγραφο με τίτλο “Αμοιβολόγιο για ξένες παραγωγές”, 1984»: 1-2 [τεκμήριο 15].

Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ. «Αμοιβολόγιο Συλλογικής Σύμβασης Εργασίας, 1984»: 1-2 [τεκμήριο 16].

Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ. «Συλλογική Σύμβαση Εργασίας, 17.4.1984, αρ. πρωτ. 434»: 1-2 [τεκμήριο 17].

Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ. «“Λίστα συνεργείων” της ταινίας “η φανέλα με το 9” του Π. Βούλγαρη, 20.11.1987, αρ. πρωτ. ΕΤΕΚΤ: 237», σελ.: 1 [τεκμήριο 18].

Αρχείο ΕΤΕΚΤ-ΟΤ. Κατάσταση μελών συνεργείων των ταινιών: *MILO-MILO*, 6.4.1979/ *Ελευθέριος Βενιζέλος*, 22.6.1979/ *Ο Γυρολόγος*, 17.08.79/ *Ο Θάνατος του Μελισσοκόμου*, 12.05.85/ *Νοκ Άουτ*, 26.05.86/ *Θεόφιλος*, 14.07.86/ *Oh Babylon*, 09.10.86/ *Απουσίες*, 09.10.86/ *Το τελευταίο στοίχημα*, 12.01.87/ *Τα παιδιά της Χελιδόνας*, 1987/ *Δοξόμπους*, 1987/ *Βίος και Πολιτεία*, 1987/ *Σκληρή Γη*, 16.09.1987/ *Το Βασίλειο των Περιστεριών*, 02.10.87/ *Made in Greece*, 16.10.87/ *Όνειρο Αριστερήs Νύχτας*, 16.10.87/ *Για μια καινούργια ζωή*, 05.11.87/ *Η γυναίκα που έβλεπε τα όνειρα*, 09.11.87, [τεκμήριο 19-36].

### **Εταιρίας Ελλήνων Σκηνοθετών (ΕΕΣ) [2018].**

Αρχείο ΕΕΣ, «*Καταστατικό Ίδρυσης Εταιρίας Σκηνοθετών Ελληνικού Κινηματογράφου και Τηλεόρασης*», ΕΣΕΚΤ, 01.12.1973, [τεκμήριο 1].

Αρχείο ΕΕΣ, *Καταστατικό της Εταιρίας Ελλήνων Σκηνοθετών*, 20.09.1985, [τεκμήριο 2].

### **Κλέαργου Κονιτσιώτη [2018]**

Αρχείο Κονιτσιώτη, *Κόστος παραγωγής ταινίας Η Προδοσία*, 1964, [τεκμήριο 1].

Αρχείο Κονιτσιώτη, «*Παροχή διευκολύνσεων δια τη λήψον σκηνών κιν/κής ταινίας*», Υπ.Βιομηχανίας, 31.01.1964, [τεκμήριο 2].

Αρχείο Κονιτσιώτη, «*Οπλισμός*», ΓΕΣ, 04.06.1964, [τεκμήριο 3].

Αρχείο Κονιτσιώτη, *Ιδιωτικό συμφωνητικό Λάσκου-Κονιτσιώτη για την ταινία Δάφνις και Χλόη*, 06.06.1964, [τεκμήριο 4].

Αρχείο Κονιτσιώτη, *Επιστολή πρόσκλησης Βασιλικής οικογενείας για την ταινία Προδοσία*, 11.11.1964, [τεκμήριο 5].

Αρχείο Κονιτσιώτη, *Ιδιωτικό συμφωνητικό με Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, Κονιτσιώτη με Μουραμπά για την ταινία Προδοσία*, 25.08.1965, [τεκμήριο 6].

Αρχείο Κονιτσιώτη, *Προϋπολογισμός ταινίας Δάφνις και Χλόη*, 1965, [τεκμήριο 7].

Αρχείο Κονιτσιώτη, *Ιδιωτικό συμφωνητικό με Φώσκολο για το σενάριο Ο δρόμος του αίματος*, 22.12.1966, [τεκμήριο 8].

Αρχείο Κονιτσιώτη, *Ιδιωτικό συμφωνητικό Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης & Κονιτσιώτη για την ταινία Κόμησσα της Φάμπρικας*, 26.01.1967, [τεκμήριο 9].

Αρχείο Κονιτσιώτη, *Επιστολή Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης προς Καραγιάννης-Καρατζόπουλος πώλησης της ταινίας Κόμησσα της Φάμπρικας*, 24.12.68, [τεκμήριο 10].

Αρχείο Κονιτσιώτη, *Άδεια προβολής για την ταινία Προδοσία*, 14.03.1969, [τεκμήριο 11].

Αρχείο Κονιτσιώτη, «*Απόφασις*» για λήψη σκηνών στο *Ζήτημα ζωής και θανάτου*, 04.12.1970, [τεκμήριο 12].

Αρχείο Κονιτσιώτη, *Αποδείξεις πληρωμών ταινίας Ζήτημα ζωής και θανάτου*, 1971, [τεκμήριο 13].

Αρχείο Κονιτσιώτη, *Καθολικόν*, 1971-1977, [τεκμήριο 14].

Αρχείο Κονιτσιώτη, *Ιδιωτικό Συμφωνητικό ΓΚΕ-Κονιτσιώτη για την ταινία Ζήτημα ζωής και θανάτου*, 20.06.1974, [τεκμήριο 15].

Αρχείο Κονιτσιώτη, *Συμφωνητικό Κονιτσιώτη-Aetos Produzione για ντουμπλάρισμα και διακίνηση ταινίας στην Ιταλία-Μάλτα*, 11.06.1975, [τεκμήριο 16].

Αρχείο Κονιτσιώτη, *Σενάριο «Ζήτημα ζωής και θανάτου», του Γιάννη Μαρή*, 1972, [τεκμήριο 17].

### **Νίκου Περράκη [2018]**

Αρχείο Περράκη, *«Απόφαση» για τη λήψη σκηνών στην Άρπα-Colla*, 22.06.1981, [τεκμήριο 1].

Αρχείο Περράκη, *Ιδιωτικό Συμφωνητικό Σπέντζος Φιλμ-Συνεργασία ΕΠΕ/Περράκη για την ταινία Λούφα και Παραλλαγή*, 16.01.1984, [τεκμήριο 2].

Αρχείο Περράκη, *Ιδιωτικό συμφωνητικό ΕΚΚ-Περράκη για την ταινία Λούφα και Παραλλαγή*, 13.03.1984, [τεκμήριο 3].

Αρχείο Περράκη, *Ιδιωτικό συμφωνητικό ΕΚΚ-Stefi 2 για την ταινία Βίος και Πολιτεία*, 03.04.1987, [τεκμήριο 4].

Αρχείο Περράκη, *Ιδιωτικό συμφωνητικό Stefi 2-Σπέντζος Φιλμ-Home Video Hellas για την ταινία Βίος και Πολιτεία*, 23.03.1987, [τεκμήριο 5].

### **Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας (ΑΣΚΙ)/Αρχεία ΕΔΑ/ΕΤΕΚ [2017]**

Αρχείο ΕΔΑ/ΕΤΕΚ. Φάκελος 389. *Ένωση Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου (Ε.Τ.Ε.Κ.) (1950-1967)* [τεκμήριο 1].

Αρχείο ΕΔΑ/ΕΤΕΚ. Φάκελος 389. *Ένωση Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου (Ε.Τ.Ε.Κ.) (1950-1967). «Καταστατικόν» (1950) [έντυπο]. «Καταστατικόν Ενώσεως Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου Ε.Τ.Ε.Κ., 8.7.1948»: 1-15* [τεκμήριο 2].

Αρχείο ΕΔΑ/ΕΤΕΚ. Φάκελος 389. *Ένωση Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου (Ε.Τ.Ε.Κ.) (1950-1967). «Αναφορά-Υπόμνημα της ΕΤΕΚ “Περί λήψεως μέτρων οργανώσεως, συστηματοποιήσεως και ελέγχου της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής”, 22.7.1950»: 1-7* [τεκμήριο 3].

Αρχείο ΕΔΑ/ΕΤΕΚ. Φάκελος 389. *Ένωση Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου (Ε.Τ.Ε.Κ.) (1950-1967). «Αναφορά-Υπόμνημα της ΕΤΕΚ “Περί ωφελειών της*

εθνικής οικονομίας», Προς τους κ.κ. Υπουργούς-Βουλευτάς-Αρμοδίας Υπηρεσίας, ως και πάντα ενδιαφερόμενον δια την ελληνικήν κινηματογραφικήν παραγωγήν, 1953»: 1-8 [τεκμήριο 4].

Αρχείο ΕΔΑ/ΕΤΕΚ. Φάκελος 398. *Ηθοποιοί, υπάλληλοι κινηματογραφικών επιχειρήσεων, κινηματογραφιστές, (1957-1967). Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών (Σ.Ε.Η.) (1957-1966).* «Επιστολή ΣΕΗ προς Πρόεδρο της Κυβερνήσεως, 10.2.1962»: 1-17 [τεκμήριο 5].

Αρχείο ΕΔΑ/ΕΤΕΚ. Φάκελος 398. *Ηθοποιοί, υπάλληλοι κινηματογραφικών επιχειρήσεων, κινηματογραφιστές, (1957-1967).* «Πανελλήνιος Ένωσις Κινηματογραφιστών»: *Καταστατικό (1947).* «Τροποποιήσεις, Συμπλήρωσις και Κωδικοποιήσις των άρθρων του Καταστατικού του εν Αθήναις εδρεύοντος Επαγγελματικού Σωματείου υπό την επωνυμία “Πανελλήνιος Ένωσις Κινηματογραφιστών” (ΠΕΚ), 3.4.1947»: 1-4 [τεκμήριο 6].

Αρχείο ΕΔΑ/ΕΤΕΚ. Φάκελος 398. *Ηθοποιοί, υπάλληλοι κινηματογραφικών επιχειρήσεων, κινηματογραφιστές, (1957-1967).* *Διάφορα σωματεία ηθοποιών, ταξιθετών, τεχνικών θεάτρου, κινηματογράφου (1957-1962).* «Εγγραφο Σχολές-Οργανώσεις-Έντυπα, 1957-62»: 1-2 [τεκμήριο 7].

Αρχείο ΕΔΑ/ΕΤΕΚ. Φάκελος 398. *Ηθοποιοί, υπάλληλοι κινηματογραφικών επιχειρήσεων, κινηματογραφιστές, (1957-1967).* *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών (Σ.Ε.Η.) (1957-1966).* «Καταστατικόν Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών, 14.10.1956, άρθρα 1-43»: 1-25 [τεκμήριο 8].

Αρχείο ΕΔΑ/ΕΤΕΚ. Φάκελος 398 (398.18). *Ηθοποιοί, υπάλληλοι κινηματογραφικών επιχειρήσεων, κινηματογραφιστές, (1957-1967).* *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών (Σ.Ε.Η.) (1957-1966).* *Εγκύκλιοι, ανακοινώσεις, υπομνήματα (1960-65).* «Προς τον Ηλία Ηλιού, Βουλευτήν, 1960-65» [τεκμήριο 9].

Αρχείο ΕΔΑ/ΕΤΕΚ. Φάκελος 398 (398.22). *Ηθοποιοί, υπάλληλοι κινηματογραφικών επιχειρήσεων, κινηματογραφιστές, (1957-1967).* *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών (Σ.Ε.Η.) (1957-1966).* *Εγκύκλιοι, ανακοινώσεις, υπομνήματα (1960-65).* «Επιστολή προς τους κ.κ. Στ. Ηλιόπουλον, Μ. Θεοδωράκη, Μ. Καραγεώργη, Β. Νεφελούδη, Γ. Πανάγου, Βουλευτάς και προς την διεύθυνσιν Νομοπ. και Νομοθ. Εργασιών, Τμήμα Νομοθετικό Εργασίας της Βουλής των Ελλήνων, 1965, αρ.πρωτ.87»: 1-3 [τεκμήριο 10].

Αρχείο ΕΔΑ/ΕΤΕΚ. Φάκελος 398 (398.19). *Ηθοποιοί, υπάλληλοι κινηματογραφικών επιχειρήσεων, κινηματογραφιστές, (1957-1967). Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών (Σ.Ε.Η.) (1957-1966). Εγκύκλιοι, ανακοινώσεις, υπομνήματα (1960-65). «Υπόμνημα ΣΕΗ “προς Πρόεδρο της Κυβερνήσεως”, 10.2.1962»*: 1-18 [τεκμήριο 11].

Αρχείο ΕΔΑ/ΕΤΕΚ. Φάκελος 398. *Ηθοποιοί, υπάλληλοι κινηματογραφικών επιχειρήσεων, κινηματογραφιστές, (1957-1967). «Υπόμνημα ΕΤΕΚΤ “Προς το Υπουργείο Βιομηχανίας, Γενική διεύθυνση Βιομηχανίας”, 27.3.1964»* [τεκμήριο 12].

Αρχείο ΕΔΑ/ΕΤΕΚ. Φάκελος 398. *Ηθοποιοί, υπάλληλοι κινηματογραφικών επιχειρήσεων, κινηματογραφιστές, (1957-1967). Έντυπο Πρόγραμμα Σχολής Θεάτρου Κινηματογράφου και Τηλεόρασης Λυκ. Σταυράκος, 1965* [τεκμήριο 13].

#### **Συνδέσμου Ελλήνων Παραγωγών Κινηματογράφου, Τηλεόρασης, Βίντεο & Πολυμέσων (Σ.Ε.Π.Κ.Τ.Β.&Π) [2017]**

Αρχείο ΣΕΠΚΤΒ&Π, *Καταστατικό Συνδέσμου Ελλήνων Παραγωγών Κινηματογράφου, Τηλεόρασης, Βίντεο & Πολυμέσων*, 15.11.2007, [τεκμήριο 1].

#### **Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών (ΣΕΗ) [2017]**

Αρχείο ΣΕΗ, *«Προϋπολογισμός Χρήσεως 1952-53 Ταμείου Αλληλοβοηθείας»*, [τεκμήριο 1].

Αρχείο ΣΕΗ, *«Γενικός Ισολογισμός»*, μέχρι 01.10.1953 [τεκμήριο 2].

Αρχείο ΣΕΗ, *«Προς το Ταμείον Πληρωμών Αθηνών»*, 02.03.1954, [τεκμήριο 3].

Αρχείο ΣΕΗ. *«Ταμείο Αλληλοβοηθείας Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών (Τ.Α.Σ.Ε.Η.) Καταστατικό-Εγκύκλιος των Διοικήσεων του ΣΕΗ και του ΤΑΣΕΗ, 1957, άρθρα 1-27»*: 13-26 [τεκμήριο 4].

Αρχείο ΣΕΗ, *«Πίνακας Κινηματογραφικών Σχολών»*, Επιστολή ΥΠΠΟ [τεκμήριο 5].

Αρχείο ΣΕΗ, *«Περιεχόμενα»*, Επιστολή ΥΠΠΟ, δεκαετία '80, [τεκμήριο 6].

Αρχείο ΣΕΗ. *«Σύμβαση Εντολής»* του ΣΕΗ και της Ζωής Λάσκαρη για την προβολή της ταινίας *Κατήφορος*, 1961, σκην. Δαλιανίδης, παραγωγής Φίνος Φιλμ, στις 26.9.1987 στην ΕΤ2: 1-2 [τεκμήριο 7].



Αρχείο ΣΕΗ. «*Σύμβαση εντολής*» του ΣΕΗ και Βαγγέλη Βουλγαρίδη για την προβολή της ταινίας *Κατήφορος*, 1961, σκην. Δαλιανίδης, παραγωγής Φίνος Φίλμ, στις 26.9.1987 στην ΕΤ2: 1-2 [τεκμήριο 8].

Αρχείο ΣΕΗ. «Ένας σύντομος γενικός απολογισμός της δραστηριότητας του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου για το έτος 1988». *Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου*, Μάιος 1988: 1-15 [τεκμήριο 9].

Αρχείο ΣΕΗ, «*Προσάρτημα του Ισολογισμού της 31<sup>ης</sup> Δεκεμβρίου 1988*», ΕΚΚ, [τεκμήριο 10].

Αρχείο ΣΕΗ. «*Εγγραφο “Κίνηση επαναστάσεως ΣΕΗ”*, 1974»: 1-16 [τεκμήριο 11].

Αρχείο ΣΕΗ. «*Επιστολή “Προς Ταμείο Εισπράξεων Αθηνών”*», Ιούλιος 1977»: 1-2 [τεκμήριο 12].

Αρχείο ΣΕΗ. «*Επιστολή “Προς το ΙΔ’ Ελεγκτήριο Αθηνών”*», Ιούλιος 1977», σελ. 1 [τεκμήριο 13].

Αρχείο ΣΕΗ. «*“Πιστοποιητικών”* Πρωτοδικείου Αθηνών, αρ.πρωτ.1862, 22.6.1982», σελ.: 1 [τεκμήριο 14].

Αρχείο ΣΕΗ, *Κανονισμός Ταμείου Εργασίας Ηθοποιών* [τεκμήριο 15].

Αρχείο ΣΕΗ, «*Προς το Διοικητικό Συμβούλιο του Ταμείου Εργασίας Ηθοποιών*» αρ.πρωτ.184, 26.11.1952, [τεκμήριο 16].

Αρχείο ΣΕΗ, «*προς την ΓΣΕΕ*», 03.02.1955, [τεκμήριο 17].

Αρχείο ΣΕΗ, «*Εκτακτο συμβούλιο ΔΣ*», 04.02.1980, [τεκμήριο 18].

Αρχείο ΣΕΗ, «*25<sup>ο</sup> τακτικό συμβούλιο ΔΣ*», 11.01.1980, [τεκμήριο 19].

Αρχείο ΣΕΗ, «*Κινηματογράφος*», σ.1-2, [τεκμήριο 20].

Αρχείο ΣΕΗ, *Ιδιωτικό συμφωνητικό Ρένας Καζάκου με Θ.Μαραγκό-Μ. Σκούρτη ΕΠΕ για την ταινία Μάθε παιδιά μου γράμματα*, 03.07.1981, [τεκμήριο 21].

Αρχείο ΣΕΗ, *Ιδιωτικό Συμφωνητικό Λέλας Κασιμάτη με Μαυρίκιο Νόβακ για την ταινία «Κατέστρεψα μια νύχτα τη ζωή μου»*, 22.07.1950, [τεκμήριο 22].

### **Ταινιοθήκης [2017-2018]**

Αρχείο Ταινιοθήκης, *Καρτέλα κίνησης ταινίας ‘A Fine Madness’, Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης*, 1966, [τεκμήριο 1].

- Αρχείο Ταινιοθήκης, *Άδεια προβολής «Ναι, μεν Αλλά»*, 31.10.1972, [τεκμήριο 2].
- Αρχείο Ταινιοθήκης, *Άδεια προβολής «Τα χρώματα της Τριδος»*, 12.03.1975, [τεκμήριο 3].
- Αρχείο Ταινιοθήκης, Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου 1976, «*Απόφασις*» Υπ.Βιομηχανίας, αρ.πρωτ.: 18920/306, 09.04.1976, [τεκμήριο 4].
- Αρχείο Ταινιοθήκης, Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου 1976, «*Απόφασις*», Υπ.Βιομηχανίας, αρ.πρωτ.: 29305/458, 29.05.1976, [τεκμήριο 5].
- Αρχείο Ταινιοθήκης, *Απολογισμός έργου ΕΚΚ, 21<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, 11.09.1980, [τεκμήριο 6].
- Αρχείο Ταινιοθήκης, *Φυλλάδια Εταιρίας Ελλήνων Σκηνοθετών*, [τεκμήριο 7].
- Αρχείο Ταινιοθήκης, *Σενάριο, Το ημερολόγιο της Κατοχής, του Σταύρου Χατζόπουλου*, 1962, [τεκμήριο 8].
- Αρχείο Ταινιοθήκης, *Σενάριο, Θύελλα στο σπίτι των Ανέμων, του Γιάννη Κανδύλα*, 1966, [τεκμήριο 9].
- Αρχείο Ταινιοθήκης, *Κατάλογος Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης εκμετάλλευσης ταινιών περιόδου 1970-71*, 1971, [τεκμήριο 10].
- Αρχείο Ταινιοθήκης, *Κατάλογος εκμετάλλευσης ταινιών Cine Pictures*, [τεκμήριο 11].
- Αρχείο Ταινιοθήκης, *Κατάλογος εκμετάλλευσης ταινιών Ακρόπολις Φιλμ*, [τεκμήριο 12].
- Αρχείο Ταινιοθήκης, *Κατάλογος εκμετάλλευσης ταινιών Δ.Π. Σκούρας Φιλμ ΑΕ*, [τεκμήριο 13].
- Αρχείο Ταινιοθήκης, *Κατάλογος εκμετάλλευσης ταινιών Σάββας Πυλαρινός περιόδων 1973-74, 1974-75, 1975-76*, [τεκμήριο 14].

### **Φίνος Φιλμ [2015]**

- Αρχείο Φίνος Φιλμ, *Ιδιωτικό Συμφωνητικό Φίνου-Κονιτσιώτη-Ιορδάνογλου*, 24.9.1958, [τεκμήριο 1].
- Αρχείο Φίνος Φιλμ, *Τροποποιήσις όρων κοινοπραξίας Δρίτσα-Φίνου*, 17.08.1961, [τεκμήριο 2].
- Αρχείο Φίνος Φιλμ, *Ιδιωτικό συμφωνητικό Βουγιουκλάκης-Φίνου*, 1962, [τεκμήριο 3].
- Αρχείο Φίνος Φιλμ, *Συμφωνητικό Φίνου-Νόβακ*, Δεκέμβριος 1963, [τεκμήριο 4].

Αρχείο Φίνος Φιλμ, *Απόσβεση ταινιών έτους 1970 & Κατάσταση κόστους ταινιών έτους 1971 και 1972*, [τεκμήριο 5].

Αρχείο Φίνος Φιλμ, *Ισολογισμός Χρήσης 1971*, [τεκμήριο 6].

Αρχείο Φίνος Φιλμ, *Μισθολόγιο 1968, Κατάσταση αδειών 1974*, [τεκμήριο 7].

Αρχείο Φίνος Φιλμ, Χαρακτηρισμός ταινιών ως ενισχυόμενων: *Το Ανθρωπάκι*, 20.11.1976, *Κονσέρτο για πολυβόλα*, 20.12.1976, *Διακοπές στο Βιετνάμ*, 12.07.1976, [τεκμήριο 8].

Αρχείο Φίνος Φιλμ, *Ιδιωτικό Συμφωνητικό Νέστορα Μάτσα-Κώστα Ασημακόπουλου με Φίνο για το «Αντίο Ζωή»*, Φεβρουάριος 1960, [τεκμήριο 9].

Αρχείο Φίνος Φιλμ, *Ιδιωτικό Συμφωνητικό Γιάννη Γκιωνάκη με Φίνο για ταινία υπό την σκηνοθεσία Σακελλάριου*, 14.07.1962, [τεκμήριο 10].

Αρχείο Φίνος Φιλμ, *Ιδιωτικό Συμφωνητικό Ε. Θαλασσινού-Γ. Νότα για το σενάριο Ο Θάνατος θα ξανάρθει*, 1961, [τεκμήριο 11].

Αρχείο Φίνος Φιλμ, *Ιδιωτικό Συμφωνητικό Φίνου-Michael Brudy για την ταινία «Δεν έχει πλοίο για σένα»*, 19.09.1974, [τεκμήριο 12].

Αρχείο Φίνος Φιλμ, *Σενάριο γυρίσματος της ταινίας «Η Ωραία των Αθηνών», Τσιφόρος*, 1954, [τεκμήριο 13].

Αρχείο Φίνος Φιλμ, *Σενάριο γυρίσματος της ταινίας «Λατέρνα, Φτώχεια και Φιλότιμο»*, Σακελλάριος, 1955, [τεκμήριο 14].

Αρχείο Φίνος Φιλμ, *Σενάριο γυρίσματος της ταινίας «Η Θεία από το Σικάγο»*, Σακελλάριος, 1957, [τεκμήριο 15].

Αρχείο Φίνος Φιλμ, *Δελτίον Γυρίσματος Φίνος Φιλμ, «Η Ωραία των Αθηνών», Τσιφόρος*, 1954, [τεκμήριο 16].

Αρχείο Φίνος Φιλμ, *Συνεργείο για την ταινία «Το Ανθρωπάκι»*, Δαλιανίδης, 1969, [τεκμήριο 17].

Αρχείο Φίνος Φιλμ, *Σενάριο γυρίσματος της ταινίας «Ο Ηλίας του 16<sup>ου</sup>»*, Σακελλάριος, 1959, [τεκμήριο 18].

Αρχείο Φίνος Φιλμ, *Εκκαθάριση Λογαριασμού Εκμεταλλεύσεως της ταινίας «Το Χόμα Βάφτηκε Κόκκινο» κατά τον μήνα Οκτώβριον 1978, Νο89 & Αναλυτική Κατάσταση Προβολών ταινίας*, [τεκμήριο 19].

Αρχείο Φίνος Φιλμ, *Ιδιωτικό Συμφωνητικό Φιλοποιήσιμα Φίνου με Ρένο Σκουφαρίδη*, για εκμετάλλευση των ταινιών της Φίνος Φιλμ στην Κύπρο, 24.11.1963, [τεκμήριο 20].

### **Β' Νόμοι**

Ανώνυμοι Εταιρείαι, Καταστατικά (Δελτίο Ανώνυμων Εταιρειών και Εταιρειών Περιορισμένης Ευθύνης, ΦΕΚ 368/15.4.1970), *Περί παροχής αδειάς συστάσεως και εγκρίσεως του Καταστατικού της Ανωνύμου Εταιρείας υπό την επωνυμία «Γενική Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων Ανώνυμος Βιομηχανική και Εμπορική Εταιρεία»*, άρθρα 1-43: 3.131-8.

Αναγκαστικός Νόμος 210/30.9.1936 (ΦΕΚ Α' 516/23.11.1936), *Περί Κυρώσεως διεθνούς συμβάσεως δια την διευκόλυνσιν της διεθνούς κυκλοφορίας των μορφωτικών κινηματογραφικών ταινιών (έγινε αναδημοσίευσις αυτού εις το υπ' αριθμ. 516/Α/1936)*, άρθρα 1-20: 2.839-2.846.

Αναγκαστικός Νόμος 445/20.1.1937 (ΦΕΚ Α' 22/25.1.1937), *Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως και κωδικοποιήσεως των περί κινηματογραφικών διατάξεων*, άρθρα 1-13: 134-138.

Αναγκαστικός Νόμος 505/25.2.1937 (ΦΕΚ Α' 79/2.3.1937), *Περί κώδικος της φορολογίας των δημοσίων θεαμάτων*, άρθρα 1-32: 485-491.

Αναγκαστικός Νόμος 955/15.11.1937 (ΦΕΚ Α' 474/23.11.1937), *Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως του υπ' αριθ. 445 της 20/1/37 Αναγκαστικού Νόμου «Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως και κωδικοποιήσεως των περί κινηματογραφικών διατάξεων»*, άρθρα 1-8: 3.048-3.050.

Αναγκαστικός Νόμος 1779/2.6.1939 (ΦΕΚ Α' 224/3.6.1939), *Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως του υπ' αριθ. 782/1937 Αναγκ. Νόμου «Περί οργανώσεως της Κεντρικής Υπηρεσίας του Υπουργείου Θρησκευμάτων και Εθνικής Παιδείας» και συναφών τινών Νόμων*, άρθρα 1-24: 1.481-4.

Αναγκαστικός Νόμος 652/9.11.1945 (ΦΕΚ Α' 273/10.11.1945), *Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως των διατάξεων «περί φόρων καταναλώσεως κ.λπ.»*, άρθρα 1-9: 1.393-5.

Αναγκαστικός Νόμος 719/8.12.1945 (ΦΕΚ Α' 296/8.12.1945), *Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως νόμων τινών περί φόρων καταναλώσεως*, άρθρα 1-4: 1.501-2.

Αναγκαστικός Νόμος 1524/29.10.1950 (ΦΕΚ Α' 246/29.10.1950), *Περί καταργήσεως φορολογιών και περί διατάξεων τινών των φόρων ειδών πολυτελείας, καταναλώσεως, κύκλου εργασιών και τελών ψυχαγωγίας*, άρθρα 1-17: 1.384-7.

Αναγκαστικός Νόμος 140/27.9.1967 (ΦΕΚ Α' 165/30.9.1967), *Περί τροποποίησης και συμπληρώσεως διατάξεων της περί κινηματογράφου νομοθεσίας*, άρθρα 1-3: 1.132.

Αναγκαστικός Νόμος 236/29.12.1967 (ΦΕΚ Α' 238/29.12.1967), *Περί τροποποίησης και συμπληρώσεως διατάξεων τινών περί φόρων καταναλώσεως, τελών κυκλοφορίας αυτοκινήτων, μοτοποδηλάτων, φορολογίας δημοσίων θεαμάτων, και άλλων τινών διατάξεων*, άρθρα 1-16: 1.491-3.

Αναγκαστικός Νόμος 394/30.4.1968 (ΦΕΚ Α' 95/4.5.1968), *Περί αντικαταστάσεως και τροποποίησης διατάξεων τινών, του Ν.Δ. 1108)42 «Περί τροποποίησης, συμπληρώσεως και κωδικοποίησης των περί ελέγχου θεατρικών έργων κινηματογραφικών ταινιών, δίσκων γραμμοφώνου και βιβλίων διατάξεων»*, άρθρα 1-5: 665-666.

Αναγκαστικός Νόμος 484/30.7.1968 (ΦΕΚ Α' 169/31.7.1968), *Περί μεταβιβάσεως αρμοδιοτήτων τινών του Υπουργείου Βιομηχανίας εις το Υπουργείο Προεδρίας της Κυβερνήσεως*, άρθρο 1: 1.189.

Βασιλικό Διάταγμα της 24.6.1949 (ΦΕΚ Α' 206/12.9.1949), *Περί εγκρίσεως κανονισμού Θεάτρων, Κινηματογράφων κ.λπ.*, άρθρα 1-178: 1.301-1.323.

Βασιλικό Διάταγμα της 15.5.1956 (ΦΕΚ Α' 123/17.5.1956), *Περί Κανονισμού Θεάτρων – Κινηματογράφων κ.λπ.*, άρθρα 1-162: 1.311-1.330.

Βασιλικό Διάταγμα 512/4.8.1962 (ΦΕΚ Α' 129/20.8.1962), *Περί συγκροτήσεως, απαρτίας, πλειοψηφίας, λειτουργίας κ.λπ. της Γνωμοδοτικής Επιτροπής Κινηματογραφίας και των Υποεπιτροπών αυτής*, άρθρα 1-3: 983-4.

Βασιλικό Διάταγμα 105/5.2.1963 (ΦΕΚ Α' 20/16.2.1963), *Περί εγκρίσεως συστάσεως ιδρύματος υπό τίτλον: Αρχεία ταινιών της Ελλάδος (Ταινιοθήκη της Ελλάδος)*, άρθρα 1-7: 125-6.

Βασιλικό Διάταγμα 310/15.5.1963 (ΦΕΚ Α' 74/29.5.1963), *Περί καθορισμού διαδικασίας αποδόσεως ποσοστού εκ του φόρου δημοσίων θεαμάτων εις παραγωγούς κινηματογραφικών ταινιών μεγάλου μήκους χαρακτηριζομένων ως ελληνικών ή εξομοιουμένων προς ελληνικάς*, άρθρα 1-5: 505-6.

Βασιλικό Διάταγμα 394/4.7.1963 (ΦΕΚ Α' 113/17.7.1963), *Περί εκτελέσεως του άρθρου 32 του Νομοθετικού Διατάγματος 4208)1961 «Περί μέτρων δια την ανάπτυξιν της κινηματογραφίας εν Ελλάδι και άλλων τινών διατάξεων», άρθρα 1-20: 991-3.*

Βασιλικό Διάταγμα 444/15.7.1967 (ΦΕΚ Α' 129/31.7.1967), *Περί καθορισμού ωρών εργασίας προσωπικού βιομηχανιών παραγωγής και επεξεργασίας κινηματογραφικών ταινιών, άρθρα 1-9: 803-4.*

Νόμος 3483/15.12.1909 (ΦΕΚ Α' 296/16.12.1909), *Περί συγγραφικών δικαιωμάτων των θεατρικών έργων, άρθρα 1-16: 1.252-1.253.*

Νόμος 2387/29.6.1920 (ΦΕΚ Α' 148/3.7.1920), *Περί της Πνευματικής Ιδιοκτησίας, άρθρα 1-18: 1.441-1.443.*

Νόμος 4301/6.8.1929 (ΦΕΚ Α' 274/13.8.1929), *Περί τροποποιήσεως του νόμου 2387 «περί πνευματικής ιδιοκτησίας», άρθρα 1-5: 2.337-2.338.*

Νόμος 4767/24.5.1930 (ΦΕΚ Α' 184/28.5.1930), *Περί Κινηματογράφων, άρθρα 1-13: 1.612-1.614.*

Νόμος 485/10.8.1943 (ΦΕΚ Α' 267/16.8.1943), *Περί συμπληρώσεως και τροποποιήσεως των περί Τύπου και Ραδιοφωνίας διατάξεων, άρθρα 1-20: 1.269-1.272.*

Νόμος 537/31.1.1948 (ΦΕΚ Α' 30/6.2.1948), *Περί επιβολής προσθέτου τέλους επί των εν Κερκύρα λειτουργούντων Δημοσίων Θεαμάτων, υπέρ των δύο Μουσικών Ιδρυμάτων Κερκύρας «Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας» και «Φιλαρμονική Εταιρεία Μάντζαρος» εν Λευκάδι υπέρ της «Φιλαρμονικής Εταιρείας» κλπ., άρθρα 1-3: 135.*

Νόμος 1620/3.1.1951 (ΦΕΚ Α' 2/3.1.1951), *Περί κυρώσεως, τροποποιήσεως και συμπληρώσεως του υπ' αριθ. 1524)50 Ανάγκ. Νόμου «περί καταργήσεως φορολογιών και περί διατάξεων τινών των φόρων ειδών πολυτελείας, καταναλώσεως, κύκλου εργασιών και τελών ψυχαγωγίας», άρθρα 1-17: 3-7.*

Νόμος 2281/10.10.1952 (ΦΕΚ Α' 297/10.10.1952), *Περί τροποποιήσεως ενίων φορολογικών νόμων, άρθρα 1-28: 2.163-8.*

Νόμος 2366/7.4.1953 (ΦΕΚ Α' 83/10.4.1953), *Περί καταργήσεως φορολογικών απαλλαγών και εξαιρέσεων, άρθρα 1-15: 554-9.*

Νόμος 3279/29.6.1955 (ΦΕΚ Α' 177/11.7.1955), *Περί διαρρυθμίσεως της φορολογίας Δημοσίων θεαμάτων*, άρθρα 1-8: 1.381-2.

Νόμος 41/30.4.1975 (ΦΕΚ Α' 90/13.5.1975), *Περί αντικαταστάσεως του άρθρου 1 του Ν.Δ. 15/1968 «τροποποιήσεως και συμπληρώσεως διατάξεων τινων περί φορολογίας δημοσίων θεαμάτων» και καταργήσεως του άρθρου 3 του Ν.Δ. 414/1970*, άρθρα 1-4: 506-7.

Νόμος 358/17.6.1976 (ΦΕΚ Α' 155/24.6.1976), *Περί ρυθμίσεως ζητημάτων τινών της βιομηχανίας κινηματογράφου και άλλων συναφών διατάξεων*, άρθρα 1-5: 1.067-8.

Νόμος 1075/23.9.1980 (ΦΕΚ Α' 218/25.9.1980), *Περί μονιμοποιήσεως μουσικών των Κρατικών Ορχηστρών Αθηνών και Θεσσαλονίκης, καθορισμού των συγγραφικών δικαιωμάτων των Ελλήνων θεατρικών συγγραφέων, μεταφοράς των επί της κινηματογραφίας εν γένει αρμοδιοτήτων εις το Υπουργείον Πολιτισμού και Επιστημών, προστασίας των καλλιτεχνών ερμηνευτών και συστάσεως θέσεων εις τα κρατικά θέατρα*, άρθρα 1-27: 2.645-9.

Νόμος 1158/8.5.1981 (ΦΕΚ Α' 127/13.5.1981), *Περί οργανώσεως και διοικήσεως σχολών Ανωτέρας και Καλλιτεχνικής Εκπαιδεύσεως, Κρατικού Βραβείου Θεάτρου και καταργήσεως Αδείας Ασκήσεως Επαγγέλματος Ηθοποιού*, άρθρα 1-40: 1.355-1.362.

Νόμος 1249/3.4.1982 (ΦΕΚ Α' 43/5.4.1982), *Διαρρυθμίσεις στην άμεση και έμμεση φορολογία, μισθολογικά θέματα και άλλες διατάξεις*, άρθρα 1-67: 323-359.

Νόμος 1597/12.5.1986 (ΦΕΚ Α' 68/21.5.1986), *Προστασία και ανάπτυξη της κινηματογραφικής τέχνης, ενίσχυση της ελληνικής κινηματογραφίας και άλλες διατάξεις*, άρθρα 1-53: 1.557-1.568.

Νόμος 1731/7.9.1987 (ΦΕΚ Α' 161/9.9.1987), *Ρυθμίσεις στην άμεση και έμμεση φορολογία και άλλες διατάξεις*, άρθρα 1-64: 1.731-1.767.

Νόμος 1866/5.10.1989 (ΦΕΚ Α' 222/6.10.1989), *Ίδρυση Εθνικού Συμβουλίου Ραδιοτηλεοράσεως και παροχή αδειών για την ίδρυση και λειτουργία Τηλεοπτικών Σταθμών*, άρθρα 1-21: 4.615-4.619.

Νόμος 1876/7.3.1990 (ΦΕΚ Α' 27/8.3.90), *Ελεύθερες συλλογικές διαπραγματεύσεις και άλλες διατάξεις*, άρθρα 1-35: 187-197.

Νόμος 2121/3.3.1993 (ΦΕΚ Α' 25/4.3.1993), *Πνευματική ιδιοκτησία, συγγενικά δικαιώματα και πολιτιστικά θέματα*, άρθρα 1-77: 255-277.

Νόμος 2328/3.8.1995 (ΦΕΚ Α' 159/3.8.1995), *Νομικό καθεστώς της ιδιωτικής τηλεόρασης και της τοπικής ραδιοφωνίας, ρύθμιση θεμάτων της ραδιοτηλεοπτικής αγοράς και άλλες διατάξεις*, άρθρα 1-17: 5.031-5.064.

Νόμος 3444/28.2.2006 (ΦΕΚ Α' 46/2.3.2006), *Σύσταση «Εθνικού Οπτικοακουστικού Αρχείου» Εθνικού Οπτικοακουστικού Φορέα-Ρύθμιση θεμάτων Γενικής Γραμματείας Επικοινωνίας, Γενικής Γραμματείας Ενημέρωσης και άλλες διατάξεις*, άρθρα 1-16: 445-454.

Νόμος 3905/23.12.2010 (ΦΕΚ Α' 219/23.12.2010), *Ενίσχυση και ανάπτυξη της κινηματογραφικής τέχνης και άλλες διατάξεις*, άρθρα 1-52: 4.561-4.585.

Νομοθετικό Διάταγμα της 21.9.1925/ΦΕΚ261, *Περί Κινηματογράφων*, άρθρα 1-10: 1.715-1.717.

Νομοθετικό Διάταγμα της 15.9.1935 (ΦΕΚ Α' 418/21.9.1935), *Περί ιδρύσεως Γραφείου Μορφωτικού Κινηματογράφου*, άρθρα 1-6: 2.047-2.048.

Νομοθετικό Διάταγμα 889/11.12.1941 (ΦΕΚ Α' 456/31.12.1941), *Περί ιδρύσεως ταμείου ασφαλίσεως επιχειρηματιών*, άρθρα 1-5: 2.381-2.382.

Νομοθετικό Διάταγμα 1108/1942 (ΦΕΚ Α' 48/6.3.1942), *Περί τροποποιήσεως, συμπληρώσεως και κωδικοποιήσεως των περί ελέγχου θεατρικών έργων κινηματογραφικών ταινιών, δίσκων γραμμοφώνου και βιβλίων διατάξεων*, άρθρα 1-23: 254-60.

Νομοθετικό Διάταγμα 1715/5.8.1942 (ΦΕΚ Α' 221/4.9.1942), *Περί των εν τω Κράτει ιδιωτικών δραματικών και μελοδραματικών σχολών*, άρθρα 1-22: 1.328-30.

Νομοθετικό Διάταγμα της 10.5.1946 (ΦΕΚ Α' 161/11.5.1946), *Περί ανασυστάσεως Υφυπουργείου Τύπου και Πληροφοριών και Οργανώσεως των Υπηρεσιών αυτού*, άρθρα 1-40: 827-833.

Νομοθετικό Διάταγμα 1210/21.9.1949 (ΦΕΚ Α' 278/27.10.1949), *Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως διατάξεων τινών του υπ' αριθ. 156)46 Ν.Δ. «Περί κυρώσεως, τροποποιήσεως και συμπληρώσεως του Ν.Δ)τος 10.5.46 «Περί ανασυστάσεως Υφυπουργείου Τύπου και Πληροφοριών και Οργανώσεως των Υπηρεσιών αυτού»*, άρθρα 1-11: 1.813-15.



Νομοθετικό Διάταγμα 3556/2.10.1956 (ΦΕΚ Α' 218/2.10.1956), *Περί συμπληρώσεως διατάξεων αφορωσών την οργάνωσιν της Γενικής Διευθύνσεως Τύπου του Υπουργείου Προεδρίας Κυβερνήσεως*, άρθρα 1-7: 2.171-2.172.

Νομοθετικό Διάταγμα 3829/19.8.1958 (ΦΕΚ Α' 126/22.8.1958), *Περί φορολογικών μέτρων αποσκοπούντων εις τον περιορισμόν της καταναλώσεως ειδών τινών πολυτελείας*, άρθρα 1-11: 1.091-4.

Νομοθετικό Διάταγμα 4208/19.9.1961 (ΦΕΚ Α' 176/19.9.1961), *Περί μέτρων δια την ανάπτυξιν της κινηματογραφίας εν Ελλάδι και άλλων τινών διατάξεων*, άρθρα 1-47: 1.669-1.678.

Νομοθετικό Διάταγμα 4264/12.11.1962 (ΦΕΚ Α' 187/12.11.1962), *Περί συμπληρώσεως διατάξεως τινων περί προστασίας της πνευματικής ιδιοκτησίας*, άρθρα 1-12: 1.610-11.

Νομοθετικό Διάταγμα 15/27.11.1968 (ΦΕΚ Α' 280/2.12.1968), *Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως διατάξεων τινων «περί φορολογίας δημοσίων θεαμάτων»*, άρθρο 1-3: 2.141.

Νομοθετικό Διάταγμα 241/19.7.1969 (ΦΕΚ Α' 144/25.7.1969), *Περί ρυθμίσεως θεμάτων τινών του Κινηματογράφου*, άρθρο 1-2: 1.033-4.

Νομοθετικό Διάταγμα 414/22.1.1970 (ΦΕΚ Α' 19/26.1.1970), *Περί διαρρυθμίσεως του φόρου Δημοσίων Θεαμάτων των Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων*, άρθρο 1-3: 123-4.

Νομοθετικό Διάταγμα 451/25.2.1970 (ΦΕΚ Α' 51/27.2.1970), *Περί ραδιοφωνικώς και τηλεοπτικώς μεταδιδόμενων φιλολογικών, επιστημονικών, καλλιτεχνικών και μουσικών έργων*, άρθρο 1-5: 391.

Νομοθετικό Διάταγμα 653/27.8.1970 (ΦΕΚ Α' 182/7.9.1970), *Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως των διατάξεων του υπ' αριθ. 3)2.1.1961 Β.Δ)τος «περί οργανώσεως του Υπουργείου Βιομηχανίας»*, άρθρο 1-7: 1.511-2.

Νομοθετικό Διάταγμα 1338/2.2.1973 (ΦΕΚ Α' 31/5.2.1973), *Περί ρυθμίσεως θεμάτων τινών αφορώντων εις το Ίδρυμα «Αρχαία Ταινιών της Ελλάδος»*, άρθρο 1-3: 293.

Νομοθετικό Διάταγμα 1354/23.2.1973 (ΦΕΚ Α' 44/26.2.1973), *Περί τροποποίησης και συμπλήρωσης διατάξεων τινων περί φορολογίας δημοσίων θεαμάτων*, άρθρο 1-4: 378.

Νομοθετικό Διάταγμα 58/7.7.1973 (ΦΕΚ Α' 149/19.7.1973), *Περί μέτρων προς ανάπτυξιν της Κινηματογραφικής Βιομηχανίας και περί αντικαταστάσεως και τροποποίησης διατάξεων του Ν.Δ. 4208/61 «περί μέτρων δια την ανάπτυξιν της κινηματογραφίας εν Ελλάδι...»*, άρθρα 1-21: 1.365-9.

Προεδρικό Διάταγμα 381/28.4.1977 (ΦΕΚ Α' 117/29.4.1977), *Περί οργανισμού παρά τω Υπουργείω Προεδρίας Κυβερνήσεως Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών (Γ.Γ.Τ.Π.)*, άρθρα 1-47: 943-954.

Προεδρικό Διάταγμα 160/13.2.1980 (ΦΕΚ Α' 44/22.2.1980), *Περί ασκήσεως του επαγγέλματος του τεχνικού της Βιομηχανίας του Κινηματογράφου και Τηλεοράσεως, των ειδικοτήτων τούτου και των προϋποθέσεων χορηγήσεως και αφαιρέσεως των σχετικών αδειών*, άρθρα 1-25: 605-16.

Προεδρικό Διάταγμα 370/13.9.1983 (ΦΕΚ Α' 130/22.9.1983), *Κανονισμός οργάνωσης και λειτουργίας Ανωτέρων Σχολών Δραματικής Τέχνης (Τμήμα Υποκριτικής)*, άρθρα 1-24: 2.124-30.

Σύνταγμα της Ελληνικής Δημοκρατίας, 3 Ιουνίου 1927, άρθρα 1-127: 1-18. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.hellenicparliament.gr/Vouli-ton-Ellinon/To-Politevma/Syntagmatiki-Istoria/> (30.06.2017).

Σύνταγμα της Ελλάδος, 1 Ιανουαρίου 1952 (ΦΕΚ Α' 1/1.1.1952), άρθρα 1-114: 1-18. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.hellenicparliament.gr/Vouli-ton-Ellinon/To-Politevma/Syntagmatiki-Istoria/> (30.06.2017).

Σύνταγμα της Ελλάδος, 9 Ιουνίου 1975 (ΦΕΚ Α' 111/9.6.1975), άρθρα 1-120: 623-654. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.hellenicparliament.gr/Vouli-ton-Ellinon/To-Politevma/Syntagmatiki-Istoria/> (30.06.2017).

Σύνταγμα της Ελλάδος, 14 Μαρτίου 1986 (ΦΕΚ Α' 23/14.3.1986), άρθρα 1-120: 319-350. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.hellenicparliament.gr/Vouli-ton-Ellinon/To-Politevma/Syntagmatiki-Istoria/> (30.06.2017).

Σύνταγμα της Ελλάδος, 18 Απριλίου 2001 (ΦΕΚ Α' 85/18.4.2001), άρθρα 1-120: 1.623-1.652. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.hellenicparliament.gr/Vouli-ton-Ellinon/To-Politevma/Syntagmatiki-Istoria/> (30.06.2017).

Σύνταγμα της Ελλάδος, 27 Ιουνίου 2008 (ΦΕΚ Α' 120/27.6.2008), άρθρα 1-120: 2.179-2.210. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.hellenicparliament.gr/Vouli-ton-Ellinon/To-Politevma/Syntagmatiki-Istoria/> (30.06.2017).

Σύνταγμα της Ελλάδος, 24 Δεκεμβρίου 2019 (ΦΕΚ Α' 211/24.12.2019), άρθρα 1-120: 5.709-5.740. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.hellenicparliament.gr/Vouli-ton-Ellinon/To-Politevma/Syntagma/> (20.08.2020).

### **Γ' Ιστοσελίδες**

Ιστοσελίδα Imbd, Chelly Wilson, *Biography*, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [https://www.imdb.com/name/nm0933166/bio?ref=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm0933166/bio?ref=nm_ov_bio_sm) (01.05.2019).

Ιστοσελίδα Finos Film, *Η Νύφη τ'όσκασε*, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://finofilm.com/movies/view/59> (04.05.2019).

Ιστοσελίδα Finos Film, *Φιλοποίμην Φίνος/Συνεντεύξεις*, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.finosfilm.com/interviews> (21/01/2015).

Ιστοσελίδα Εταιρίας Ελλήνων Σκηνοθετών (ΕΕΣ), *Παρουσίαση*, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.greekdirectorsguild.gr/profile.asp?lang=&page=1> (20.08.2017).

Ιστοσελίδα Ένωσης Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου & Τηλεόρασης Οπτικοακουστικού Τομέα (ΕΤΕΚΤ-ΟΤ), *Ιστορικό. Σύντομο ιστορικό της ΕΤΕΚΤ-ΟΤ*: Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://etekt.gr/%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%B9%CE%BA%CF%8C/> (20.08.2017).

Ιστοσελίδα Κάπα Studios, *Τηλεταινίες*, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.kapastudios.com/v2/home.html?id=6#> (16.05.2019).

Ιστοσελίδα Νίκου Περράκη, *Άρπα-Colla, Σκηνές*, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.nikosperakis.gr/film-detail.php?id=1002#/scenes> (21.03.2019).

Ιστοσελίδα Νίκου Περράκη, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: *Λούφα+Παραλλαγή*, <http://www.nikosperakis.gr/film-detail.php?id=1003#/intro> (03.04.2019).

Ιστοσελίδα ΠΕΚΚ, *Ίδρυση*, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.pekk.gr/index.php/profile/istoriko> (19.3.2019).

Ιστοσελίδα Σίγμα Φιλμ, *Ιστορικό*, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.sigmafilm.gr/info/sigma-profile-gr.html> (11.05.2019).

Ιστοσελίδα Σχολής Καλών Τεχνών ΑΠΘ, *Τμήμα Κινηματογράφου*, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://www.film.auth.gr/el> (18.4.2019).

Ιστοσελίδα Σχολής Σταυράκου, *Ιστορικό*, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [https://www.stavrakos.edu.gr/?page\\_id=15992](https://www.stavrakos.edu.gr/?page_id=15992) (17.4.2019).

Ιστοσελίδα Ταινιοθήκης, Φιλμογραφία, *Αγγελόπουλος*, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/results/> (21.06.2019).

Ιστοσελίδα Ταινιοθήκης, Φιλμογραφία, *Αδούλωτοι Σκλάβοι*, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/3/2638> (20.4.2019).

Ιστοσελίδα Ταινιοθήκης, Φιλμογραφία, *Βουγιουκλάκη*, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/results/> (29.06.2019).

Ιστοσελίδα Ταινιοθήκης, Φιλμογραφία, *Βούλγαρης*, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/results/> (21.06.2019).

Ιστοσελίδα Ταινιοθήκης, Φιλμογραφία, *Δημόπουλος*, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/results/1/> (21.06.2019).

Ιστοσελίδα Ταινιοθήκης, Φιλμογραφία, *Καρέζη*, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/results/> (29.06.2019).

Ιστοσελίδα Ταινιοθήκης, Φιλμογραφία, *Μονεμβασιά*, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/1578> (01.05.2019).

Ιστοσελίδα Ταινιοθήκης, Φιλμογραφία, *Πανουσόπουλος*, Διαθέσιμο στο δικτυακό τόπο: <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/results/> (21.06.2019).

Ιστοσελίδα Ταινιοθήκης, Φιλμογραφία, *Περράκης*, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/results/> (21.06.2019).

Ιστοσελίδα Ταινιοθήκης, Φιλμογραφία, *Το Ημερολόγιο της Κατοχής*, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/1003> (17.06.2019).

Ιστοσελίδα Ταινιοθήκης, Φιλμογραφία, *Χάπνυ Νταίη*, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/967/> (13.5.2019).

### **Δ' Ελληνική Στατιστική Αρχή:**

Στατιστική Επετηρίδα Ελλάδος 1962, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [http://dlib.statistics.gr/Book/GRESYE\\_01\\_0002\\_00017.pdf](http://dlib.statistics.gr/Book/GRESYE_01_0002_00017.pdf) (06.07.2019).

Στατιστική Επετηρίδα Ελλάδος 1964, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [http://dlib.statistics.gr/Book/GRESYE\\_01\\_0002\\_00019.pdf](http://dlib.statistics.gr/Book/GRESYE_01_0002_00019.pdf) (17.05.2019).

Στατιστική Επετηρίδα Ελλάδος 1970, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [http://dlib.statistics.gr/Book/GRESYE\\_01\\_0002\\_00025.pdf](http://dlib.statistics.gr/Book/GRESYE_01_0002_00025.pdf) (04.06.2019).

Στατιστική επετηρίδα Ελλάδος 1971, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [http://dlib.statistics.gr/Book/GRESYE\\_01\\_0002\\_00024.pdf](http://dlib.statistics.gr/Book/GRESYE_01_0002_00024.pdf) (28.09.2016).

Στατιστική επετηρίδα Ελλάδος 1973, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [http://dlib.statistics.gr/Book/GRESYE\\_01\\_0002\\_00028.pdf](http://dlib.statistics.gr/Book/GRESYE_01_0002_00028.pdf) (17.05.2019).

Στατιστική επετηρίδα Ελλάδος 1983, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [http://dlib.statistics.gr/Book/GRESYE\\_01\\_0002\\_00038.pdf](http://dlib.statistics.gr/Book/GRESYE_01_0002_00038.pdf) (17.05.2019).

Στατιστική επετηρίδα Ελλάδος 1987, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [http://dlib.statistics.gr/Book/GRESYE\\_01\\_0002\\_00042.pdf](http://dlib.statistics.gr/Book/GRESYE_01_0002_00042.pdf) (07.06.2019).

Στατιστική επετηρίδα Ελλάδος 1988, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: [http://dlib.statistics.gr/Book/GRESYE\\_01\\_0002\\_00043.pdf](http://dlib.statistics.gr/Book/GRESYE_01_0002_00043.pdf) (17.05.2019).

### **Ε' Εφημερίδες**

Επίσημη Εφημερίδα των Ευρωπαϊκών Κοινοτήτων: *Απόφαση της Επιτροπής της 21<sup>ης</sup> Δεκεμβρίου 1988*, 89/441/ΕΟΚ, αριθμ.: L 208/38, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EL/TXT/PDF/?uri=CELEX:31989D0441&from=ES> (17.05.2019) [τεκμήριο 1].

### **ΣΤ' Περιοδικά**

TV, Εβδομαδιαίο Περιοδικό, «Καθημερινή της Κυριακής». 20-26 Ιανουαρίου 2019.  
Πρόγραμμα, ειδήσεις, επιλογές, DVD. Αθήνα, 2019.

### **Ζ' Περιοδικά εποχής περιόδου ΠΕΚ και ΝΕΚ:**

*Γυναίκα, Διάλογος, Δημιουργίες, 7<sup>η</sup> Τέχνη, Εικόνες, Εκλογή, Ελληνικός Κινηματογράφος, Κάμερα, Κινηματογραφικός Αστήρ, Κινηματογραφική Επιθεώρηση, Κινηματογραφικά Τετράδια, Κινηματογραφική, Κινηματογράφος-Θέατρο, Οθόνη, Ρομάντσο, Σενάριο, Σκηνοθέτης, Σινεμά, Στιγμές, Σύγχρονος Κινηματογράφος (1969-1984), Συντονισμός, Τα Θεάματα (1960-1990), Ταχυδρόμος, Φιλμ (1974-1986).*

### **Η' Συνεντεύξεις:**

Γεώργιος Σγουράκης	[Επιτέλεση: 27.09.2017].
Γεώργιος Σπέντζος	[Επιτέλεση: 04.10.2017].
Αλέξανδρος Σπέντζος	[Επιτέλεση: 04.10.2017].
Μυρτώ Κονιτσιώτη	[Επιτέλεση: 17.01.2018].
Νίκος Περράκης	[Επιτέλεση: 17.01.2018].
Θανάσης Αρβανίτης	[Επιτέλεση: 10.04.2018].
Γιώργος Πανουσόπουλος	[Επιτέλεση: 11.04.2018].
Θανάσης Ρεντζής	[Επιτέλεση: 23.04.2018].
Αντώνης Καρατζόπουλος	[Επιτέλεση: 30.04.2018].
Ζήνος Παναγιωτίδης	[Επιτέλεση: 07.05.2018].
Παντελής Βούλγαρης	[Επιτέλεση: 25.05.2018].
Νίκος Καβουκίδης	[Επιτέλεση: 09.06.2018].
Όμηρος Ευστρατιάδης	[Επιτέλεση: 05.09.2018].

### **Βιβλιογραφία**

#### **Ελληνόγλωσση**

Αγγέλη, Γκ. (1980). 2ο Φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους Δράμας. *Φιλμ*, 19, 25-26.

Αθανασάτου, Γ. (2001). *Ελληνικός Κινηματογράφος (1950-1967). Λαϊκή μνήμη και Ιδεολογία*. Αθήνα: Finatec A.E.

Αθανασάτου, Γ. (2002). Ο Ελληνικός Μεταπολεμικός Κινηματογράφος, 1950-1970. Στο Γ. Αθανασάτου, Ε.Α. Δελβερούδη, & Ν. Κολοβός, *Νεοελληνικό Θέατρο (1600-*

1940)-Κινηματογράφος. *Ο Ελληνικός Κινηματογράφος. Τόμος Β'* (σ.75-120). Πάτρα: ΕΑΠ.

Ακτσόγλου, Μπ. (1986). Το Νομοσχέδιο και οι Επιτροπές. *Κινηματογραφικά Τετράδια*, 24, 3-4.

Ακτσόγλου, Μπ. (σύντ.-επιμ.) (1989). *30 Χρόνια Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου*. Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου.

Ακτσόγλου, Μπ. (επιλογή-επιμ.) (1994). *Γιώργος Τζαβέλλας (Συλλογικό)*. Θεσσαλονίκη: 35<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Κινηματογράφου - Αιγόκερωσ.

Ακτσόγλου, Μπ. (επιμ.) (1995). *Κινηματογράφος: Τα πρώτα εκατό χρόνια. (Συλλογικό)*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού - Ελληνική Ραδιοφωνία Τηλεόρασης - Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου - Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Ταινιοθήκη Ελλάδος.

Ανανίδης, Α. (2007). *Από τον Καραγκιόζη στον Βέγγο. Μελέτη επιρροής του θεάτρου σκιών στην ελληνική κινηματογραφική κωμωδία κατά την περίοδο 1950-1969*. Αθήνα: Αιγόκερωσ.

Ανδρικοπούλου, Ε. (1999). Συνδικαλιστική Δραστηριότητα του ΣΕΗ. Δ' ΠΟΘΑ. Στο Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου (έρευνα-εποπτεία-συντονισμός), *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών. Ογδόντα Χρόνια (1917-1997). Ιστορική Αναδρομή από ομάδα Θεατρολόγων* (σ.247-250). Αθήνα: Κ.&Π. Σμπίλιας.

Ανδρίτσος, Γ. (2005). *Η Κατοχή και η Αντίσταση στον Ελληνικό Κινηματογράφο (1945-1966)*. Αθήνα: Αιγόκερωσ.

Ανδρίτσος, Γ. (2006). Αναπαραστάσεις της Κατοχής και της Αντίστασης στις ελληνικές ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους από το 1945 μέχρι το 1966. Στο Φ. Τομαή-Κωνσταντοπούλου (επιμ.), *Αναπαραστάσεις πολέμου* (σ.89-101). Αθήνα: Υπουργείο Εξωτερικών, Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου, Κινηματογραφικό Αρχείο - Παπαζήσης.

Ανδρίτσος, Γ. (2016). Η λογοκρισία στον ελληνικό κινηματογράφο (1945-1974). Στο Π. Πετσίνη & Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα* (σ.35-42). Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, Παράρτημα Ελλάδας.

- Ανδρίτσος, Γ. (2018α). Θίασος. Θόδωρος Αγγελόπουλος, 1975. Στο Π. Πετσίνη & Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση* (σ.362-367). Αθήνα: Καστανιώτης.
- Ανδρίτσος, Γ. (2018β). Η Δίκη της Χούντας. Θεοδόσης Θεοδοσόπουλος, 1981. Στο Π. Πετσίνη & Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση* (σ.337-338). Αθήνα: Καστανιώτης.
- Αραμπατζής, Γ. (1991). *Λαϊκισμός και κινηματογράφος. Μελέτη για τον ελληνικό λαϊκό κινηματογράφο της δεκαετίας του '60*. Αθήνα: Ροές.
- Αρχιμανδρίτης, Γ. (2013). *Θόδωρος Αγγελόπουλος: με γυμνή φωνή*. Αθήνα: Πατάκης.
- Αρχιμανδρίτης Γ., & Αρσένης Σπ. (2014). *Μελίνα: Μια σταρ στην Αμερική*. Αθήνα: Πατάκης.
- Αστρινάκης, Α. (2003). Σύγχρονα επιστημολογικά και μεθοδολογικά ζητήματα της μικροκοινωνιολογίας. Στο Κ. Θ. Καλφόπουλου (επιμ.), *Η ποιοτική παράδοση στις κοινωνικές επιστήμες* (σ.179-211). Αθήνα: Νήσος.
- Babbie, E. (2011). *Εισαγωγή στην Κοινωνική Έρευνα* (μτφρ. Γ. Βογιατζής). Αθήνα: Κριτική. (Το πρωτότυπο εκδόθηκε το 2008).
- Βακαλόπουλος, Χ. (1990). *Δεύτερη προβολή. Κείμενα για τον κινηματογράφο 1976-1989*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Βακαλόπουλος, Χ. (2005). *Η ονειρική υφή της πραγματικότητας. Κείμενα για την επικοινωνία και τον πολιτισμό*. Αθήνα: Εστία.
- Βακαλόπουλος, Χ. (2005β). Παραγωγή και διανομή των ελληνικών ταινιών (1945-1980). Στοιχεία για μια οικονομική προσέγγιση. Στο Χ. Βακαλόπουλος, *Η ονειρική υφή της πραγματικότητας. Κείμενα για την επικοινωνία και τον πολιτισμό* (σ.419-436). Αθήνα: Εστία.
- Βαλούκος, Στ. (1998). *Η Ελληνική Τηλεόραση (1967-1998)*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Βαλούκος, Στ. (1998β). *Φιλμογραφία του Ελληνικού Κινηματογράφου (1914-1998)*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Βαλούκος, Στ. (2003). *Ιστορία του Κινηματογράφου*. Αθήνα: Αιγόκερως.



Βαλούκος, Στ. (2006). Ιστορία και Πολιτική στις ταινίες του Δήμου Θέου Κιέριον και Διαδικασία. Στο Σ. Κερσανίδης (επιμ.), *Δήμος Θέος*, (σ.44-50). Αθήνα: 47<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Αιγόκερως.

Βαλούκος, Στ. (2007). *Φιλμογραφία Ελληνικού Κινηματογράφου (1914-2007)*. Αθήνα: Αιγόκερως.

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

Βαμβακάς, Β. (2004). Η ‘μετανάστευση’ του ελληνικού κινηματογράφου από το εμπορικό στο πολιτικό στίγμα. Στο Φ. Τομαή-Κωνσταντοπούλου (επιμ.), *Η Μετανάστευση στον Κινηματογράφο* (σ.41-62). Αθήνα: Υπουργείο Εξωτερικών, Υπηρεσία Διπλωματικού & Ιστορικού Αρχείου, Κινηματογραφικό Αρχείο - Παπαζήσης.

Βαμβακάς, Β. (2009). Η ελληνική ύπαιθρος στον κινηματογράφο και στην τηλεόραση. Στο Κ. Μανωλίδης, Θ. Καναρέλης, *Η διεκδίκηση της υπαίθρου. Φύση και κοινωνικές πρακτικές στη σύγχρονη Ελλάδα* (σ.385-406). Αθήνα: Ίνδικτος - Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας.

Βαμβακάς, Β. (2017). Είδη πολιτικής εικονογραφίας στον ελληνικό κινηματογράφο (1974-2010). *FILMICON: Journal of Greek Film Studies, Blog*. Ανακτήθηκε από: <http://filmiconjournal.com/blog/post/64/eidh-politikis-eikonografias-ston-elliniko-kinimatografo-1974-2010> (01.12.2019).

Βαμβακάς, Β., & Παναγιωτόπουλος, Π. (επιμ.) (2014α). *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80: Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*. Αθήνα: Επίκεντρο.

Βαμβακάς, Β., & Παναγιωτόπουλος, Π. (2014β). Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80: Κοινωνικός εκσυγχρονισμός, πολιτικός αρχαϊσμός, πολιτισμικός πλουραλισμός. Στο Β. Βαμβακάς & Π. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80: Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό* (σ.xxxi-lxxi). Αθήνα: Επίκεντρο.

Baratta, G. (1991). Ο Γκράμσι και η κριτική του αμερικανισμού. (μτφρ. Δ. Δημούλης). *Θέσεις*, 37, 1-10. Ανακτήθηκε από: [http://www.theseis.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=353&Itemid=29](http://www.theseis.com/index.php?option=com_content&task=view&id=353&Itemid=29) (13.2.2019).

Βασιλάτου, Β. (1999). ΣΕΗ Ασφάλιση και Αλληλοβοήθεια. Α' Ταμείο Συντάξεων Ηθοποιών. Στο Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου (έρευνα-εποπτεία-συντονισμός), *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών. Ογδόντα Χρόνια (1917-1997). Ιστορική Αναδρομή από ομάδα Θεατρολόγων* (σ.485-494). Αθήνα: Κ.&Π. Σμπίλιας.

Βασιλειάδου, Μ. (2018, Οκτώβριος 3). Αυθεντικοί, γλεντζέδες, μεγάλοι ηθοποιοί – Η εκδοτική προσφορά της 'Κ'. *Εφημερίδα Καθημερινή* (έντυπη έκδοση), σ.χχ.. Ανακτήθηκε από: <http://www.kathimerini.gr/987883/article/politismos/kinhmatografos/ay8entikoi-glentzedes-megaloi-h8opoioi---h-ekdotikh-prosfora-ths-k> (26.2.2019).

Becker, H. S., & Geer, B. (2003). Συμμετοχική παρατήρηση και συνέντευξη: Μια σύγκριση (μτφρ. Α. Μιχαλάκης). Στο Κ. Θ. Καλφόπουλου (επιμ.), *Η ποιοτική παράδοση στις κοινωνικές επιστήμες* (σ.163-177). Αθήνα: Νήσος.

Βόγλης, Π. (2006). Από τις Κάννες στις καμέρες: ο Εμφύλιος στον ελληνικό κινηματογράφο. Στο Φ. Τομαή-Κωνσταντοπούλου (επιμ.), *Αναπαραστάσεις πολέμου* (σ.103-122). Αθήνα: Υπουργείο Εξωτερικών, Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου, Κινηματογραφικό Αρχείο - Παπαζήσης.

Bonfeld, W. (1993). Αναδιατύπωση της θεωρίας του κράτους. Στο W. Bonfeld & J. Holloway (επιμ.), *Μεταφορντισμός και Κοινωνική Μορφή: Μια Μαρξιστική Συζήτηση για το Μεταφορντικό Κράτος* (μτφρ. Γ. Αντωνίου) (σ.51-95). Αθήνα: Εξάντας.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2012). *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου* (3<sup>η</sup> έκδοση) (μτφρ. και εισ. Κ. Κοκκινίδη). Αθήνα: ΜΙΕΤ. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1997).

Boyer, R. (1988). *Η Θεωρία της Ρύθμισης* (μτφρ. Γ. Δουράκης). Αθήνα: Εξάντας. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1986).

Βούλγαρης, Π. (2002). Σταθμοί μιας διαδρομής (Αποσπάσματα από συνεντεύξεις 1972-1998). Στο Μπ. Κολώνιας (σύνταξη), *Παντελής Βούλγαρης* (σ.70-87). Αθήνα: 43<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Αιγόκερως.

Bryman, A. (2017). *Μέθοδοι Κοινωνικής Έρευνας* (μτφρ. Π. Σακελλαρίου). Αθήνα: Gutenberg. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2016).

Cacoulidis, C. (2002). Χρονικά της Σύγχρονης Ελλάδος. Στο Μπ. Κολώνιας (σύνταξη), *Παντελής Βούλγαρης* (μτφρ. Μπ. Κολώνιας) (σ.88-91). Αθήνα: 43<sup>ο</sup>

Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Αιγόκερωσ. (Η συνέντευξη πρωτοδημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Cinéaste*, τομ. XXII, 2, 1996).

Γαζής, Α. (1988). Τα συγγενικά και πνευματικά δικαιώματα. Στο *Β' Πανελλήνιο Συνέδριο Κινηματογράφου. Ο ρόλος και οι προοπτικές του κινηματογράφου στην ελληνική κοινωνία*, Αθήνα, 9-13 Δεκεμβρίου 1987 (σ.268-269). Αθήνα: Πανελλήνια Ομοσπονδία Θεάματος-Ακροάματος.

Γάλλος, Θ. (2011). Σκέψεις για μια ξεχωριστή ιστορία. Ο Θανάσης Βέγγος από τη Μακρόνησο στον... "Τσαρλατάνο" (1948-1973). *Αρχειοτάξιο*, 13, 110-114.

Γασπαρινάτος, Κ., Ιωαννίδης, Ι., & Τσακίρης, Κ. (2000). *Η Κατάσταση του συστήματος διανομής στην Ελλάδα*. Αθήνα: Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών (ΕΚΚΕ), Ινστιτούτο Πολιτικής Κοινωνιολογίας (Ι.ΠΟ.ΚΟΙΝΩ). Ανακτήθηκε από: [http://www.ekke.gr/estia/gr\\_pages/gr\\_cinema/Cinema99/Cinema99.htm#ftnref37](http://www.ekke.gr/estia/gr_pages/gr_cinema/Cinema99/Cinema99.htm#ftnref37) (05.07.2019).

Γεωργακάκου, Β. (επιμ.) (1987). *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος 1981-1986*. Αθήνα: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου.

Γεωργακάκου, Β. (επιμ.) (1990). *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος 1987-1990*. Αθήνα: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου.

Γεωργιάδης, Σ. (1981). Η κινηματογραφική παραγωγή και διανομή. Στο *Υλικά & Πρακτικά του Α' Πανελλήνιου Συνεδρίου Κινηματογράφου*, 12-13-14 Δεκεμβρίου 1980-Αθήνα, (σ.43-56). Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού & Επιστημών.

Γεωργιόπουλος, Π. (1991). *Ο Χατζηχρήστος τα λέει... Όλα! Βιογραφία του Κώστα Χατζηχρήστου*. Αθήνα: Σμπίλιας.

Γεωργοπούλου, Β. (1999). ΣΕΗ-Δοικητικά Συμβούλια και η Δράση τους. Ιστορική Αναδρομή: 1940-1945. Τα δύσκολα χρόνια. Στο Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου (έρευνα-εποπτεία-συντονισμός), *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών. Ογδόντα Χρόνια (1917-1997). Ιστορική Αναδρομή από ομάδα Θεατρολόγων* (σ.105-112). Αθήνα: Κ.&Π. Σμπίλιας.

Γιαννακάκης, Η. (2007). Παντελής Βούλγαρης: Εργοβιογραφία. Στο Φ. Τομαή (επιμ.), *Ιστορία και πολιτική στο έργο του Παντελή Βούλγαρη* (σ.23-29). Αθήνα: Υπουργείο Εξωτερικών, Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου, Κινηματογραφικό Αρχείο – Παπαζήσης.

- Γιαννίκη, Κ. (1999). *Ο κινηματογραφικός Ντίνος Ηλιόπουλος*. Αθήνα: Οδός Πανός.
- Γκίντενς, Αν. (2009). *Κοινωνιολογία*. Β' έκδοση. (μτφρ. και επιμ. Δ. Γ. Τσαούσης). Αθήνα: Gutenberg. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1997).
- Γκλαβίνας, Γ. (2016). Εφ' όπλου... "ψαλίδι": Ο κρατικός μηχανισμός επιβολής λογοκρισίας και το πεδίο εφαρμογής του την περίοδο της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών (1967-1974) μέσα από το αρχείο της Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών. Στο Π. Πετσίνη & Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα* (σ.167-176). Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, Παράρτημα Ελλάδας.
- Γκλαβίνας, Γ. (2018). Η λογοκρισία την περίοδο της δικτατορίας των συνταγματαρχών (1967-1974). Στο Π. Πετσίνη & Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση* (σ.157-169). Αθήνα: Καστανιώτης.
- Γρηγορίου, Γρ. (1988). *Μνήμες σε Άσπρο και σε μαύρο. Τα ηρωικά χρόνια*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Γρηγορίου, Γρ. (1996). *Μνήμες σε Άσπρο και σε μαύρο. Η ιστορία ενός επαγγελματία*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Δαλιανίδης, Γ. (2005). *Ο Κινηματογράφος τα πρόσωπα κι εγώ*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Δελαπόρτας, Μ. (2001). *Αλέκος Σακελλάριος: Το ταλέντο βγήκε απ' τον Παράδεισο*. Αθήνα: Άγκυρα.
- Δελαπόρτας, Μ. (2002). *Βίβα Ρένα. Η ζωή και το έργο της μεγάλης ηθοποιού Ρένας Βλαχοπούλου*. Αθήνα: Άγκυρα.
- Δελαπόρτας, Μ. (2003). *Τζένη Καρέζη: Το άρωμα μιας ζωής*. Αθήνα: Άγκυρα.
- Δελαπόρτας, Μ. (2005). *Λάμπρος Κωνσταντάρας: "Ο άρχοντας της κωμωδίας"*. Αθήνα: Ορφέας.
- Δελαπόρτας, Μ. (2006). *Δημήτρης Παπαμιχαήλ: Η αλήθεια ενός μύθου*. Αθήνα: Ορφέας.
- Δελαπόρτας, Μ. (2019α). *Μεγάλοι Έλληνες ηθοποιοί: Θανάσης Βέγγος*. Αθήνα: Η Καθημερινή.
- Δελαπόρτας, Μ. (2019β). *Μεγάλοι Έλληνες ηθοποιοί: Κώστας Χατζηχρήστος*. Αθήνα: Η Καθημερινή.

Δελαπόρτας, Μ. (2019γ). *Μεγάλοι Έλληνες ηθοποιοί: Μίμης Φωτόπουλος*. Αθήνα: Η Καθημερινή.

Δελαπόρτας, Μ. (2019δ). *Μεγάλοι Έλληνες ηθοποιοί: Νίκος Κούρκουλος*. Αθήνα: Η Καθημερινή.

Δελαπόρτας, Μ. (2019ε). *Μεγάλοι Έλληνες ηθοποιοί: Αλίκη Βουγιουκλάκη*. Αθήνα: Η Καθημερινή.

Δελαπόρτας, Μ. (2019στ). *Μεγάλοι Έλληνες ηθοποιοί: Άννα Φόνσου*. Αθήνα: Η Καθημερινή.

Δελαπόρτας, Μ. (2019ζ). *Μεγάλοι Έλληνες ηθοποιοί: Αλέκος Αλεξανδράκης*. Αθήνα: Η Καθημερινή.

Δελαπόρτας, Μ. (2019η). *Μεγάλοι Έλληνες ηθοποιοί: Γεωργία Βασιλειάδου*. Αθήνα: Η Καθημερινή.

Δελαπόρτας, Μ. (2019θ). *Μεγάλοι Έλληνες ηθοποιοί: Ζωή Λάσκαρη*. Αθήνα: Η Καθημερινή.

Δελβερούδη, Ε.-Α. (2002α). Η Ενηλικίωση του Ελληνικού Κινηματογράφου. Στο Γ. Αθανασάτου, Ε.Α. Δελβερούδη, & Ν. Κολοβός, *Νεοελληνικό Θέατρο (1600-1940)-Κινηματογράφος. Ο Ελληνικός Κινηματογράφος. Τόμος Β'* (σ.41-73). Πάτρα: ΕΑΠ.

Δελβερούδη, Ε.-Α. (2002β). Ο Θησαυρός του Μακαρίτη: Η Κωμωδία 1950-1970. *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό)*, 53-78.

Δελβερούδη, Ε.-Α. (2002γ). Η Πολιτική στις Κωμωδίες του Ελληνικού Κινηματογράφου, 1948-1969. *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό)*, 129-150.

Δελβερούδη, Ε.-Α. (2002δ). Ελληνικός Κινηματογράφος 1955-1965: Κοινωνικές αλλαγές της μεταπολεμικής εποχής στην οθόνη. Στο Ο. Καϊάφα (επιμ.), *Η εκρηκτική εικοσαετία 1949-1967. Επιστημονικό συμπόσιο, 10-12 Νοεμβρίου 2000* (σ.163-174). Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη).

Δελβερούδη, Ε.-Α. (2002ε). «Εκ των στυλοβατών του καταστήματος»: Ο Χρήστος Γιαννακόπουλος, ο Αλέκος Σακελλάριος και η μεταπολεμική κωμωδία. Στο Ι.

Βιβιλάκης (επιμ.), *Το Ελληνικό Θέατρο από τον 17<sup>ο</sup> στον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, 17-20 Δεκεμβρίου 1998* (σ.369-376). Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών – Ergo.

Δελβερούδη, Ε.-Α. (2004). *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1974*. Αθήνα: Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας - Κέντρο Ελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε.

Δελβερούδη, Ε.-Α. (2011). Κινηματογραφικά Αρχεία. Ένα σύντομο ιστορικό. *Αρχειοτάξιο*, 13, 126-137.

Δελβερούδη, Ε.-Α. (2017). Λούφα και Παραλλαγή: Δύο χρόνοι στο παρελθόν και η προβολή τους στο μέλλον. Στο Μ. Γαργαρόνη (επιμ. κειμένων), *Λούφα και Παραλλαγή: Από το Αρχείο του Νίκου Περάκη* (σ.9-17). Θεσσαλονίκη: ΜΙΕΤ.

Δερμεντζόπουλος, Χ. (2001). Κινηματογραφική ταινία και ιστορική πραγματικότητα: μια παράλληλη ιστορία. *Ουτοπία*, 47, 25-32.

Δερμεντζόπουλος, Χ. (2002). Παράδοση και Νεωτερικότητα στον Ελληνικό Κινηματογράφο: Οι Ταινίες Ορεινής Περιπέτειας. *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό)*, 79-98.

Δερμεντζόπουλος, Χ. (2004). Ρεμπέτικο τραγούδι και ελληνικός κινηματογράφος των ειδών (1950-1975). Στο Χ. Δερμεντζόπουλος & Μ. Σπυριδάκης (επιμ.), *Ανθρωπολογία, Κουλτούρα και πολιτική* (σ.265-284). Αθήνα: Μεταίχμιο.

Δερμεντζόπουλος, Χ. (2006). Κινηματογράφος και Επανάσταση. Αναπαραστάσεις της Επανάστασης του 1821 στον ελληνικό κινηματογράφο των ειδών (1950-1975). Στο Φ. Τομαή-Κωνσταντοπούλου (επιμ.), *Αναπαραστάσεις πολέμου* (σ.239-253). Αθήνα: Υπουργείο Εξωτερικών, Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου, Κινηματογραφικό Αρχείο - Παπαζήσης.

Δερμεντζόπουλος, Χ. (2010). Ο ελληνικός κινηματογράφος (1950-1975). *Ουτοπία*, 90, 141-153.

Δερμεντζόπουλος, Χ. (2014). Εικόνες του ένοπλου ήρωα στο ελληνικό λαϊκό Μυθιστόρημα και στον Ελληνικό Κινηματογράφο. Στο Ε. Αυδίκος (επιμ.), *Ελληνική Λαϊκή Παράδοση: Από το παρελθόν στο μέλλον* (σ.3-15). Αθήνα: Αλέξανδρος.

Δημητρίου, Αλ. (1976). Η λειτουργία του Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου. *Φίλμ*, 11, 407-432.

Δημητρίου, Άρ. (σύνταξη) (2000). *Αυστηρώς ακατάλληλον: Ελληνικό Πορνό - Από την Ομόνοια στο Αλκαζάρ (Συλογικό)*. Αθήνα: Οξύ/Ακτή-Οξύ.

Δημητρίου, Σ. (1974). Για τον Ελληνικό Κινηματογράφο. *Φιλμ*, 3, 352-64.

Δημητρίου, Σ. (2001). Ο θεωρητικός λόγος στον κινηματογράφο. Στο Θ. Σούμας (αρχισυνταξία), *Κριτική Κινηματογράφου. Από την Οθόνη στο Κείμενο. Αναλύσεις, Συνεντεύξεις. Ιστορική διαδρομή στην Ελλάδα* (σ.69-84). Αθήνα: Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, 25 Χρόνια.

Δημόπουλος, Ντ. (1998). *Ένας σκηνοθέτης θυμάται*. Αθήνα: Παρασκήνιο.

Δημόπουλος, Μ. (2002). Σημειώσεις για το *Χάπυ Νταίη* και μια παρεξήγηση.» Στο Μπ. Κολώνιας (σύνταξη), *Παντελής Βούλγαρης* (σ.49-54). Αθήνα: 43<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Αιγόκερως.

Διαμαντόπουλος, Β. (2015). *Ρόλοι και Κώδικες στον Ελληνικό Κινηματογράφο 1950-1974. Φαρσοκωμωδία-Ομοφυλοφιλία*. Αθήνα: Οδός Πανός.

Διεθνής Έκθεση Θεσσαλονίκης (χ.χ.) *Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου: Κανονισμός*. Θεσσαλονίκη, Γραμματεία Φεστιβάλ. Ανακτήθηκε από: <http://www.myfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=19&id=53766>, (19.05.2019).

Ελευθερίου, Κ. (2014). Ψάλτης Στάθης: Φορέας αυτογελοιοποίησης της εμπορικής κινηματογραφικής καταγγελίας. Στο Β. Βαμβακάς & Π. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80: Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό* (σ.661-663). Αθήνα: Επίκεντρο.

Ελευθεριώτης, Δ. (2002). Οι Διακοπές στα Θερινά Σινεμά: Η Ελληνική Κουλτούρα και ο Κινηματογράφος στη Δεκαετία του '60. *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό)*, 167-180.

Eder, K. (1998). Ανακοίνωση στην Ημερίδα *Ο ρόλος των Φεστιβάλ στη βιομηχανία του κινηματογράφου-Χώροι Αγοράς-Διάλογοι ιδεών*, 39<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 14 Νοεμβρίου 1998 (σ.13-15). Θεσσαλονίκη: Media Desk Hellas.

Ερτ/Cinetic (παραγωγή) & Χούρσογλου, Π. (σκηνοθέτης) (1983) *Παρασκήνιο, Η Φίνος Φιλμ και ο Φιλοποίμην Φίνος* (ντοκιμαντέρ), Ελλάδα: AN-MAR-FILM, Studio ERA, Ανακτήθηκε από: <https://archive.ert.gr/68944/> (14.06.2019).

Ετ-1/Τμήμα Επιμορφωτικών Εκπομπών (παραγωγή) & Μουρίκη, Π. (σκηνοθέτης) (1999) *Αντ' αυτού* [δημοσιογραφική εκπομπή με την Εύη Κυριακοπούλου], Ελλάδα: ΕΤ-1, Ανακτήθηκε από: <https://www.youtube.com/watch?v=pcbZ9Ob6oXk> (14.06.2019).

Freeman, C., & Soete, L. (2000). *Εργασία για Όλους ή Μαζική Ανεργία; Ο ρόλος της πληροφορικής στην τεχνολογική αλλαγή στο κατώφλι του 21<sup>ου</sup> αιώνα* (επιμ. Γ. Καλογήρου - Β. Πεσμαζόγλου, μτφρ. Κ. Παρασκευόπουλος). Αθήνα: Θεμέλιο. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1994).

Gomery, D. (1998α). *Η Ιστορία του Κινηματογράφου* (μτφρ. Μ. Ταλαντοπούλου, επιμ. Μ. Ρετσίλας). Αθήνα: Έλλην. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1991).

Gregor, U. (1998). Ανακοίνωση στην Ημερίδα *Ο ρόλος των Φεστιβάλ στη βιομηχανία του κινηματογράφου-Χώροι Αγοράς-Διάλογοι ιδεών, 39<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 14 Νοεμβρίου 1998* (σ.8-11). Θεσσαλονίκη: Media Desk Hellas.

Grodent, M. (1995). Η "Ιφιγένεια" είναι μια ταινία για το Δημόσιο Συμφέρον. Συνέντευξη του Μ. Κ. στον Michel Grodent. Στο Μπ. Κολώνιας (σύνταξη-επιμ.), *Μιχάλης Κακογιάννης (Συλλογικό)* (σ.170-171). Αθήνα: Καστανιώτης, Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. (Η συνέντευξη πρωτοδημοσιεύθηκε στην εφημερίδα *Le Soir* των Βρυξελλών στις 02.02.1978).

Ζαχαράτου, Σ. (2017, Ιούλιος 6). Γιώργος Σγουράκης: Η ΕΡΤ πάντα υπονόμει το έργο μου. *Περιοδικό ΒΗmagazino* (έντυπη έκδοση), σ.χχ.. Ανακτήθηκε από: <https://www.tovima.gr/2017/08/07/vimagazino/giwrghos-sgoyrakis-i-ert-pantayronomeye-to-ergo-moy/> (26.2.2019).

Ζέρβας, Μ. (2003). *Finos Film 1939-1977: Ο μύθος και η πραγματικότητα*. Αθήνα: Άγκυρα.

Ζορμπά, Μ. (2014). *Πολιτική του Πολιτισμού. Ευρώπη και Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα*. Αθήνα: Πατάκη.

Ζωγράφου, Β. (2001). *Γεωργία Βασιλειάδου. Η Ωραία των Αθηνών*. Αθήνα: Καθρέφτης.



Harvey, D. (2007). *Η Κατάσταση της Μετανεωτερικότητας. Διερεύνηση των απαρχών της Πολιτισμικής Μεταβολής* (μτφρ. Ε. Αστερίου). Αθήνα: Μεταίχμιο. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1990).

Heywood, A. (2007). *Πολιτικές Ιδεολογίες* (μτφρ. Χ. Κουτρής). Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2005).

Ηλιάδης, Φρ. (1961). *Ο Ελληνικός Κινηματογράφος 1906-1960. Κείμενα και συλλογή Φωτογραφικού υλικού: Φ. Ηλιάδης*. Αθήνα: Φαντασία.

Ηλιάδης, Φρ. (2003). *Δημήτρης Χορν: βιογραφική προσωπογραφία*. Αθήνα: Κοχλίας.

Ηλιάδης, Φρ. (2005). *Έλλη Λαμπέτη*. Αθήνα: Κοχλίας.

Ηλιόπουλος, Ντ. (1999). *Ένας Ηλιόπουλος ονόματι Ντίνος: Αυτοβιογραφία*. Αθήνα: Αγκυρα.

Θεοδοσίου, Ν. (2000). *Στα Παλιά τα Σινεμά. Το χρονικό των κινηματογράφων στην Ελλάδα*. Αθήνα: Finatec A.E.

Θεοδωρίδης, Γρ. (2014). Αγγελόπουλος, Θόδωρος: Στροφή στην υπαρξιακή διάσταση του πολιτικού στη φόρμα. Στο Β. Βαμβακάς & Π. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80: Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό* (σ.6-8). Αθήνα: Επίκεντρο.

Θέος, Δ. (1974). Κώστας Βάκας: Συνέντευξη με τον Δήμο Θεό. *Φιλμ*, 3, 371-77.

Θέος, Δ. (2014). Αναμνήσεις από τον Ουρανό. Στο Γ. Σολδάτος (επιμ.), *Τάκης Κανελλόπουλος* (σ.90-91). Θεσσαλονίκη: 38<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου - Αιγόκερως.

Jameson, F. (1999). *Το Μεταμοντέρνο. Η Πολιτισμική Λογική του Ύστερου Καπιταλισμού* (μτφρ. Γ. Βάρσος). Αθήνα: Νεφέλη. (Το πρωτότυπο εκδόθηκε το 1991).

Καβάγιας, Γ. (1994) *Έτοιμοι...Μοτέρ...Πάμε....*. Αθήνα: Αιγόκερως - Σχολή Σταυράκου.

Καβουκίδης, Ν. (2000). Για τον Ντίνο Κατσουρίδη. Στο Γ. Σολδάτος (σύνταξη-επιμ.), *Ντίνος Κατσουρίδης (Συλλογικό)* (σ.52-53). Αθήνα: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου - Αιγόκερως.

Κακίσης, Σ. (1992). *Οι Απέναντι. Συζητήσεις με πρόσωπα της ελληνικής οθόνης*. Αθήνα: Αδάμ.

Κακογιάννης, Μ. (1990). *Δηλαδή....* Αθήνα: Καστανιώτης.

Κακουριώτης, Σπ. (1985). Ό,τι βλέπουμε στην οθόνη είναι τα απραγματοποίητα όνειρά μας: Ο Νίκος Περράκης συζητά με τον Σπύρο Κακουριώτη. *Κάμερα για τον κινηματογράφο*, 2, 27-32.

Καλαντίδης, Δ. (1996). *Οι Κινηματογραφικές Λέσχες στην Ελλάδα (1950-1974). Κατάλογος των Κινηματογραφικών Λεσχών που λειτούργησαν ή λειτουργούν στην Ελλάδα*. Αθήνα: Αδημοσίευτη.

Καλαντίδης, Δ. (2000). *Ελληνική Κινηματογραφική Βιβλιογραφία. Οι κινηματογραφικές εκδόσεις στην Ελλάδα από το 1923 μέχρι τον Αύγουστο του 2000*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Καλούδη, Κ. (2001). *Η Μικρασιατική καταστροφή στον Ελληνικό Κινηματογράφο*. Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη.

Καλούδη, Κ. (2014). *Φιλμικές Επιρροές και Αναφορές*. Αθήνα: Παπαζήση.

Καλφόπουλος, Θ. Κ. (2003). Ποιοτική κοινωνιολογία. Η επιστροφή μιας μεγάλης αφήγησης.» Στο Κ. Θ. Καλφόπουλος (επιμ.), *Η ποιοτική παράδοση στις κοινωνικές επιστήμες* (σ.11-21). Αθήνα: Νήσος.

Καμβασινού, Μ. (2005). *Φίνος Φιλμ, Φιλοποίμην και Τζέλλα*. Αθήνα: Ορφέας.

Κανάκης, Ν. (1987). Κύκλωμα Διανομής της Ελληνικής Ταινίας. Στο *Β' Πανελλήνιο Συνέδριο Κινηματογράφου. Ο ρόλος και οι προοπτικές του κινηματογράφου στην ελληνική κοινωνία, Αθήνα, 9-13 Δεκεμβρίου 1987* (σ.209-210). Αθήνα: Πανελλήνια Ομοσπονδία Θεάματος-Ακροάματος.

Κανέλλης, Η., & Καπλανίδης, Στ. (επιλογή-επιμ.) (2001). *Σταύρος Τορνές (Συλλογικό)*. Αθήνα: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Καστανιώτης.

Κανέλλης, Η. (επιμ.) (2006). *Σταύρος Τσιώλης*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Κανέλλης, Η. (2014). Βακαλόπουλος, Χρήστος: Ένας διανοούμενος "ανάμεσα" στα "ενδιάμεσα" χρόνια. Στο Β. Βαμβακάς & Π. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80: Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό* (σ.59-61). Αθήνα: Επίκεντρο.

- Καραγιάννη, Μ. (2000). *Ο έρωτας, μωρό μου, είναι γλέντι*. Αθήνα: Άγκυρα.
- Καρακίτσου-Dougé, Ν. (2002). Το Ελληνικό Μελόδραμα: Η αισθητική της έκπληξης. *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό)*, 37-52.
- Καραλή, Α. (2005). Η πολεμική δεκαετία στην οθόνη: Από τον *Άγνωστο Πόλεμο* στον *Θίασο*. *Ουτοπία*, 67, 169-185.
- Καρέζη, Τζ. (1993). *Τετράδια ζωής*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Καρτάλου, Α. (2002). Πρόταση για ένα Πλαίσιο Ανάγνωσης των Ειδών στον Ελληνικό Κινηματογράφο. *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό)*, 25-36.
- Καρτάλου, Α. (2005). *Το ανεκπλήρωτο είδος: Οι ταινίες κοινωνικής καταγγελίας της "Φίνος Φιλμ"* (Διδακτορική Διατριβή). Αθήνα: Πάντειον Πανεπιστήμιον Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, 2005. Ανακτήθηκε από: <http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/15592#page/1/mode/2up> (12.10.2016).
- Καρτάλου, Α. (2006). Αναπαραστάσεις μιας κοινωνικής σύγκρουσης στο μεταίχμιο της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής: "Το χόμα βάφτηκε κόκκινο (1965)". Στο Φ. Τομαή-Κωνσταντοπούλου (επιμ.), *Αναπαραστάσεις πολέμου* (σ.139-156). Αθήνα: Υπουργείο Εξωτερικών, Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου, Κινηματογραφικό Αρχείο - Παπαζήσης.
- Καρτάλου, Α. (2008). Αλίκη Βουγιουκλάκη - Τζένη Καρέζη. Διακρίσεις και διεκδικήσεις στο πλαίσιο του εμπορικού ελληνικού κινηματογράφου. *Κριτική Διεπιστημονικότητα 3: Αναπαραστάσεις, πολιτισμικές αντιστάσεις*, 247-270.
- Καρτάλου, Α., Νικολαΐδου, Α., & Ανεστόπουλος, Θ. (επιμ.) (2006). *Σε ξένο τόπο: Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο (1956-2006)*. Αθήνα: 47<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Αιγόκερως.
- Καρτάλου, Α. & Ταξοπούλου, Ι. (επιμ.) (2009). *50 χρόνια Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης: 1960-2009*. Θεσσαλονίκη: Ianos.
- Καρτάλου-Aduku, Α. (2017). Τα είδη στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο: Από τη γενική θεώρηση στον κύκλο ταινιών "κοινωνικής καταγγελίας". *FILMICON: Journal of Greek Film Studies*, 4, 155-183. Ανακτήθηκε από: <http://filmiconjournal.com/journal/article/page/57/2017/4/8> (01.12.2019).

Κασσαβέτη, Ο. (2014α). *Η Ελληνική Βιντεοταινία (1985-1990). Ειδολογικές, κοινωνικές και πολιτισμικές διαστάσεις*. Αθήνα: Ασίνη.

Κασσαβέτη, Ο.-Ε. (2014β). Πέρα από το Μελόδραμα: Οι τρεις κινηματογραφικές προσαρμογές του γαλλικού μυθιστορήματος *Ο Αρχισιδηρουργός* (1884) του Ζορ Ονέ στον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο της δεκαετίας του '60. Στο Μ. Κομνηνού & Μ. Ρήγου (επιμ.), *Οι Πολιτικές της Εικόνας. Μεταξύ εικονολατρίας και εικονομαχίας* (σ.171-188). Αθήνα: Παπαζήσης.

Κασσαβέτη, Ο-Ε. (2016). Σκάνδαλα, ιερείς και αφορισμοί: Αναπαραστάσεις του Κλήρου στον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο και στη βιντεοπαραγωγή της δεκαετίας του '80. Στο Π. Πετσίνη & Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα* (σ.63-70). Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, Παράρτημα Ελλάδας.

Κασσαβέτη, Ο.-Ε. (2017α). Το ελληνικό μελόδραμα: η εξέλιξη ενός δημοφιλούς κινηματογραφικού είδους. Στο Μ. Παραδείση & Α. Νικολαΐδου (επιμ.), *Από τον πρώιμο στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Ζητήματα μεθοδολογίας, θεωρίας, ιστορίας* (σ.45-75). Αθήνα: Gutenberg.

Κασσαβέτη, Ο-Ε. (2017β). *Αντεστραμμένα Κοσμοείδωλα. Δικαστικό δράμα, μελόδραμα, ερωτικός κινηματογράφος (1966-1974). Μια πολιτισμική ανάγνωση*. Αθήνα: Επίκεντρο.

Kassaveti, U-H. (2018). Ρένα Γαλάνη: Μια πρώιμη γυναικεία κινηματογραφική γραφή τη δεκαετία του 1960. *Modern Greek Studies (Australia and New Zealand)*, 19, 69-84.

Κατσουρίδης, Ντ. (2000). Βιογραφικό σε πρώτο πρόσωπο. Στο Γ. Σολδάτος (επιμ.), *Ντίνος Κατσουρίδης*, (σ.11-20). Αθήνα: Αιγόκερως - Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου.

Κατσουρίδης, Ντ. (2012). *Αναζητώντας τον 'Κ'*. Αθήνα: Γαβριηλίδης.

Καψωμένος, Ε. (2002). Η Ελληνική Ταινία στην Τηλεόραση και τα Πολιτισμικά της Πρότυπα. *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό)*, 15-24.

Κερκινός, Δ. (επιμ.) (2005). *Γιώργος Πανουσόπουλος*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Κερσανίδης, Σ. (επιμ.) (2006). *Δήμος Θέος*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Κεχαγιάς, Β. (επιμ.) (1996). *Κώστας Καραγιάννης: Ο άνθρωπος που έσπαγε πλάκα (Συλλογικό)*. Θεσσαλονίκη: 34<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

Κεχαγιάς, Β., & Νάτσης, Θ. (2003). Συνέντευξη του Νίκου Παναγιωτόπουλου στους Βασίλη Κεχαγιά και Θόδωρο Νάτση. Στο Γ. Σολδάτος (σύνταξη), *Νίκος Παναγιωτόπουλος* (σ.154-161). Αθήνα: 44<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Αιγόκερως. [*Η συνέντευξη πρωτοδημοσιεύθηκε στο περιοδικό Οθόνη, 1984*].

Κεχαγιάς, Β., & Φόρσος, Ν. (1984). Θ. Αγγελόπουλος: Αυτό που καθιερώθηκε να λέγεται Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος δεν υπάρχει. *Οθόνη, 17*, 11-14.

Κινηματογραφική Λέσχη Πατρών. (1981). Κινηματογραφική Λέσχη Πατρών. Στο *Υλικά & Πρακτικά του Α' Πανελληνίου Συνεδρίου Κινηματογράφου, Αθήνα, 12-13-14 Δεκεμβρίου 1980* (σ.234-237). Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού & Επιστημών.

Κινηματογραφική Λέσχη Πειραιά. (1981). Κινηματογραφική Λέσχη Πειραιά. Στο *Υλικά & Πρακτικά του Α' Πανελληνίου Συνεδρίου Κινηματογράφου, Αθήνα, 12-13-14 Δεκεμβρίου 1980* (σ.230-233). Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού & Επιστημών.

Κιούκας, Α. (1985). Κρατική πολιτική: οι κομματικές ταυτότητες και η τρομοκρατία των ονομάτων. *Οθόνη, 23*, 2-3.

Κιούκας, Ν., & Δημόπουλος, Μ. (επιμ.) (2000). *Χρήστος Βακαλόπουλος*. Αθήνα: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

Κόκκινος, Α. (2007). Συνέντευξη του Νίκου Νικολαΐδη. Στο Μ. Τσακωνιάτης (επιμ.), *Νίκος Νικολαΐδης* (σ.227-235). Αθήνα: 48<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Αιγόκερως. [*Ανέκδοτη συνέντευξη, αρχές 1987*].

Κοκκώνης, Μ. (2001). Το Μελόδραμα στον Ελληνικό Κινηματογράφο: Από τη Λαϊκή Τέχνη στη Μαζική Κουλτούρα. Στο Σ. Πατσαλίδης & Α. Νικολοπούλου (επιμ.), *Μελόδραμα: Ειδολογικοί & Ιδεολογικοί Μετασχηματισμοί* (σ.344-393). Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Κολιοδήμος, Δ. (1980). Φεστιβάλ Λάρισας: Μια θετική πρόθεση και μια αρνητική πραγμάτωση. *Φιλμ, 19*, 15-22.

Κολιοδήμος, Δ. (1988). Παρεμβάσεις επί των εισηγήσεων. Στο *Β' Πανελλήνιο Συνέδριο Κινηματογράφου. Ο ρόλος και οι προοπτικές του κινηματογράφου στην*

ελληνική κοινωνία, Αθήνα, 9-13 Δεκεμβρίου 1987 (σ.172-173). Αθήνα: Πανελλήνια Ομοσπονδία Θεάματος-Ακροάματος.

Κολιοδήμος, Δ. (2001). *Λεξικό ελληνικών ταινιών από το 1914 μέχρι το 2000*. Αθήνα: Γένος.

Κολιοδήμος, Δ. (2019). Ελληνικό Box Office. *Cineuropa*, 004, 28-32.

Κολοβός, Β. (1988). Επαγγελματική Κατάσταση. Στο Β' Πανελλήνιο Συνέδριο Κινηματογράφου. Ο ρόλος και οι προοπτικές του κινηματογράφου στην ελληνική κοινωνία, Αθήνα, 9-13 Δεκεμβρίου 1987 (σ.263-266). Αθήνα: Πανελλήνια Ομοσπονδία Θεάματος-Ακροάματος.

Κολοβός, Ν. (1988). *Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Κολοβός, Ν. (1990). *Θόδωρος Αγγελόπουλος*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Κολοβός, Ν. (2000). *Κινηματογράφος. Η τέχνη της βιομηχανίας*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Κολοβός, Ν. (2001). SANS FAMILLE, PAS MELODRAME! Το Οικογενειακό Μελόδραμα στον Ελληνικό Κινηματογράφο. Στο Στο Σ. Πατσαλίδης & Α. Νικολοπούλου (επιμ.), *Ειδολογικοί & Ιδεολογικοί Μετασχηματισμοί* (σ.311-343). Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Κολοβός, Ν. (2002α). Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος. Στο Γ. Αθανασάτου, Ε.Α. Δελβερούδη, & Ν. Κολοβός, *Νεοελληνικό Θέατρο (1600-1940)-Κινηματογράφος. Ο Ελληνικός Κινηματογράφος. Τόμος Β'* (σ.121-227). Πάτρα: ΕΑΠ.

Κολοβός, Ν. (2002β). Ένας κινηματογράφος του δημιουργού. Στο *Οπτικοακουστική κουλτούρα. Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (Συλλογικό)*, 55-64.

Κολώνιας, Μπ. (σύνταξη-επιμ.) (1995). *Μιχάλης Κακογιάννης (Συλλογικό)*. Αθήνα: Καστανιώτης - Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

Κολώνιας, Μπ. (σύνταξη) (2002). *Παντελής Βούλγαρης (Συλλογικό)*. Αθήνα: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Αιγόκερως.

Κομνηνού, Μ. (1993). "Κινηματογράφος-Ιδεολογία-Κριτική" στην Ελλάδα στην περίοδο 1950-1967. Στο *Η ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967), 4<sup>ο</sup> Επιστημονικό Συνέδριο, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα 24-27 Νοεμβρίου 1993* (σ.414-422). Αθήνα: Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα.

Κομνηνού, Μ. (1999). Τηλεόραση και κινηματογράφος: η διαμάχη για την ηγεμονία στην περίοδο της δικτατορίας 1967-1974. Στο Γ. Αθανασάτου, Α. Ρήγος & Σ. Σεφεριάδης (επιμ.), *Η Δικτατορία 1967-1974. Πολιτικές πρακτικές – Ιδεολογικός λόγος – Αντίσταση* (σ.174-183). Αθήνα: Καστανιώτης.

Κομνηνού, Μ. (2001). *Από την Αγορά στο Θέαμα. Μελέτη για τη συγκρότηση της Δημόσιας σφαίρας και του Κινηματογράφου στη Σύγχρονη Ελλάδα, 1950-2000*. Αθήνα: Παπαζήσης.

Κομνηνού, Μ. (2010). Ελληνική κινηματογραφική βιομηχανία: Μεταβαλλόμενες τάσεις, μεταβαλλόμενα ακροατήρια. *Ζητήματα Επικοινωνίας*, 10, 71-81.

Κομνηνού, Μ. (2011). Η Ταινιοθήκη της Ελλάδας μια κιβωτός μνήμης. *Αρχειοτάξιο*, 13, 138-145.

Κομνηνού, Μ. (2014). Η κινηματογραφοφιλία και οι δυσaréσκειές της. Στο Μ. Κομνηνού & Μ. Ρήγου (επιμ.), *Οι Πολιτικές της Εικόνας. Μεταξύ εικονολατρίας και εικονομαχίας* (σ.63-78). Αθήνα: Παπαζήσης.

Κομνηνού, Μ. & Κασσαβέτη, Ο-Ε. (2012). "Ιδιωτική μου ζωή": Μια απόπειρα εικονογραφίας του ελληνικού ερωτικού κινηματογράφου της περιόδου 1971-1974. Στο Κ. Σαδικάκη & Λ. Τσαλίκη (επιμ.), *Μέσα Επικοινωνίας, Λαϊκή Κουλτούρα και η Βιομηχανία του σεξ* (σ.165-191). Αθήνα: Παπαζήσης.

Κοντού, Μ-Α. (2012). *Φυσιογνωμία και εξέλιξη της ελληνικής κινηματογραφικής πολιτικής* (Μεταπτυχιακή Εργασία). Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Ανακτήθηκε από: <http://ikee.lib.auth.gr/record/131428?ln=el> (12.02.2019).

Κορνέτης, Κ. (2018). Περί άσεμνων: "Πορνογραφία", δημόσια αιδώς και γυμνό στη μεταπολιτευτική Ελλάδα. Στο Π. Πετσίνη & Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση* (σ.182-194). Αθήνα: Καστανιώτης.

Κουάνης, Π. (2001). *Η κινηματογραφική αγορά στην Ελλάδα 1944-1999. Καταναλωτικά πρότυπα στην αγορά των κινηματογραφικών ταινιών στην Ελλάδα μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο*. Αθήνα: Finatec-Multimedia A.E.

Κούκιος, Μ. (1975). Η Ελληνικότητα: ένα ιδεολογικό και αισθητικό πρόβλημα του ελληνικού κινηματογράφου. *Σύγχρονος Κινηματογράφος '75*, 5, 24-32.

Κούκιος, Μ. (1979). Ο θαυμαστός καινούργιος κόσμος του ελληνικού κινηματογράφου. Κριτική μιας μη κριτικής. *Σύγχρονος Κινηματογράφος* '79, 20, 47-49.

Κούνδουρος, Ν. (1998). *Stop carré*. Αθήνα: Ergo Publications - Καστανιώτης.

Κούρτοβικ, Δ. (1979). *Η ελληνική διανόηση στον κινηματογράφο*. Αθήνα: Διογένης.

Κουσουμίδης, Μ. (1980). *Λαμπέτη*. Αθήνα: Κάκτος.

Κουσουμίδης, Μ. (1981). *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Κουσουμίδης, Μ. (1982). *Λάσκαρη*. Αθήνα: Γιάννη Β. Βασδέκη.

Κυμιωνής, Στ. (2002). Η βιομηχανία του κινηματογραφικού θεάματος στην Ελλάδα: Η περίπτωση της "Φίνος Φιλμ". Στο Χ. Αργιαντώνη & Λ. Παπαστεφανάκη (επιμ.), *Τεκμήρια Βιομηχανικής Ιστορίας. Πρακτικά Γ' Πανελληνίας Επιστημονικής συνάντησης (Ερμούπολη, 20-22 Οκτωβρίου 2000)* (σ.240-249). Αθήνα: ΤΙC C I Η Ελληνικό τμήμα, Διεθνής Επιτροπή για τη διατήρηση της Βιομηχανικής κληρονομιάς.

Κυμιωνής, Στ. (2014α). Θερινοί κινηματογράφοι: Κρίση, παραθεριστική κατανάλωση και νοσταλγική εξιδανίκευση. Στο Β. Βαμβακάς & Π. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80: Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό* (σ.229-31). Αθήνα: Επίκεντρο.

Κυμιωνής, Στ. (2014β). Βίντεο: Η ριζική στροφή στην οικιακή ψυχαγωγία. Στο Β. Βαμβακάς & Π. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80: Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό* (σ.66-69). Αθήνα: Επίκεντρο.

Κυμιωνής, Στ. (2014γ). Τελευταίος Πειρασμός: Λογοκρισία και παραεκκλησιαστικός ακτιβισμός. Στο Β. Βαμβακάς & Π. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80: Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό* (σ.579-581). Αθήνα: Επίκεντρο.

Κυριακός, Κ. (2001). *Διαφορετικότητα και ερωτισμός*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Κυριακός, Κ. (2002). *Από τη σκηνή στην Οθόνη. Σφαιρική προσέγγιση της σχέσης του ελληνικού κινηματογράφου με το θέατρο*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Κυριακός, Κ. (2005). Αναπαραστάσεις του σώματος: Θέματα υποκριτικής και φύλου. Το παράδειγμα ταινιών του νέου ελληνικού κινηματογράφου. Στο Χ. Σωτηροπούλου



(επιμ.), *Γραφές για τον κινηματογράφο. Διεπιστημονικές προσεγγίσεις* (σ.37-132). Αθήνα: Νεφέλη.

Κυριακός, Κ. (2006). Μυθολογικές αναφορές στο κινηματογραφικό έργο του Δήμου Θέου. Στο Σ. Κερσανίδης (επιμ.), *Δήμος Θεός* (σ.33-41). Αθήνα: 47<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Αιγόκερως.

Κυριακός, Κ. (2008). Αλίκη Βουγιουκλάκη και Τζένη Καρέζη: Μια συνεξέταση της σκηνικής και κινηματογραφικής τους διαδρομής κατά την δεκαετία 1955-65. Στο Χ. Αδάμου (επιμ.), *Ο Ηθοποιός ανάμεσα στη σκηνή και την Οθόνη* (σ.164-192). Αθήνα: Καστανιώτης.

Κυριακός, Κ. (2009). *Κώστας Βουτσάς. Ηθοποιός στην Κωμωδία. Ρόλοι-Παραστάσεις-Ταινίες. Συμβολή στη μελέτη της υποκριτικής τέχνης*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Κυριακού, Κ. (2005). Από την "παλιά" Αθήνα στο "μοντέρνο" διαμέρισμα. Παράδοση και εκσυγχρονισμός στον ελληνικό κινηματογράφο (1950-1970). Στο Π. Ν. Δουκέλλης (επιμ.), *Το Ελληνικό Τοπίο. Μελέτες ιστορικής γεωγραφίας και πρόσληψης του τόπου* (σ.253-298). Αθήνα: Εστία.

Κωνσταντάρας, Δ. (1997). *Λάμπρος Κωνσταντάρας: Μέσα απ' τη δική μου ματιά*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Κωνσταντόπουλος, Χ. (επιμ.) (2006). *Ροβήρος Μανθούλης: Μια ζωή ταινίες*. Αθήνα: Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Ολυμπίας για παιδιά και νέους - Αιγόκερως.

Κωστοπούλου, Μ. (2003). Θεσμικό πλαίσιο λειτουργίας των οπτικοακουστικών μέσων στην Ελλάδα. Στο Ο. Παπαπαννακοπούλου (επιμ.), *Ο Οπτικοακουστικός Τομέας στην Ελλάδα* (σ.119-143). Αθήνα: Ευρωπαϊκή Επιτροπή-Αντιπροσωπεία στην Ελλάδα.

Λαζαρίδης, Γ. (1999). *Φλας Μπακ. Μια ζωή σινεμά*. Αθήνα: "Νέα Σύνορα" Α.Α. Λιβάνη.

Λαζαρίδης, Γ. (2003). *Το Χόλλυγουντ της Πλατείας Κάνιγγος*. Αθήνα: Ι. Σιδέρης.

Λαμπρινός, Φ. (2003α). Κινηματογράφος 1940-1950. Ξένο Ρεπερτόριο και Ελληνική Παραγωγή. Στο Γ. Βασιλάκης (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000. 8<sup>ος</sup> Τόμος: Η εμπόλεμη Ελλάδα, 1940-1949. Αλβανικό Έπος-Κατοχή και Αντίσταση-Εμφύλιος* (σ.331-340). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Λαμπρινός, Φ. (2003β). Κινηματογράφος. Η Εποχή της Καταξίωσης. Στο Γ. Βασιλάκης (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000. 9<sup>ος</sup> Τόμος: Νικητές και Ηττημένοι, 1949-1974. Νέοι Ελληνικοί προσανατολισμοί: ανασυγκρότηση και ανάπτυξη* (σ.217-238). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Λαμπρινός, Φ. (2003γ). Ελληνικός Κινηματογράφος. Από τη Μεταπολίτευση στο τέλος του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Στο Γ. Βασιλάκης (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000. 10<sup>ος</sup> Τόμος: Η Ελλάδα της Ομαλότητας, 1974-2000. Δημοκρατικές κατακτήσεις. Οικονομική ανάπτυξη και κοινωνική σταθερότητα* (σ.201-226). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Λαμπρινός, Φ. (2013). *Χούντα είναι θα περάσει; Τα κινηματογραφικά επίκαιρα στη διάρκεια της Δικτατορίας (1967-1974)*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Λεβεντάκος, Δ. (2002). Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο: Μια Εισαγωγή. *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό)*, 9-13.

Λεβεντάκος, Δ. (σύνταξη) (2002α). *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό)*. Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.

Λεβεντάκος, Δ. (σύνταξη-επιμ.) (2002β). *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (Συλλογικό)*. Αθήνα: Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.

Λεβεντάκος, Δ. (2014). *Πολιτιστικές Παρεμβάσεις. Κουλτούρα, Κινηματογράφος, Τηλεόραση-*. Αθήνα: Ιδιωτική Έκδοση.

Λιπιέτς, Α. (1988). Η διπλή κρίση, 1967-1985. Στο *Για έναν προσδιορισμό νέων σχέσεων Βορρά-Νότου, Πρακτικά Συνεδρίου "Forum των Δελφών", Δελφοί, Νοέμβριος 1985* (σ.21-82). Αθήνα: Εξάντας.

Mason, J. (2011). *Η διεξαγωγή της ποιοτικής έρευνας* (μτφρ. Ε. Δημητριάδου). Αθήνα: Πεδίο. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2002).

Mega Channel (παραγωγή) & Σταματιάδης, Α. Κ. (σκηνοθέτης) (1993) *Ενώπιος Ενωπίω* [δημοσιογραφική εκπομπή με τον Νίκο Χατζηνικολάου], Ελλάδα: Mega Channel, Ανακτήθηκε από: <https://www.youtube.com/watch?v=zvOsZRUadx0> (14.06.2019).

Μήνη, Π. (2008). Έλληνες κινηματογραφικοί δημιουργοί από το 1965 μέχρι σήμερα. Στο Θ. Γραμματάς & Π. Μήνη, *Νεοελληνικό Θέατρο (1600-1940)-Κινηματογράφος. Νεοελληνικό θέατρο 1880-1930. Σκηνοθέτες του Μεταπολεμικού Ελληνικού Κινηματογράφου* (σ.69-113). Πάτρα: ΕΑΠ.

Μητροπούλου, Α. (1980). *Ελληνικός Κινηματογράφος*. Αθήνα: ΘΥΜΕΛΗ.

Μητροπούλου, Α. (2006). *Ελληνικός Κινηματογράφος*. Β' έκδοση. Αθήνα: Παπαζήσης.

Μήτση, Α.Ε. (επιμ.) (2012). *Αρχείο Γιώργου & Ηρώς Σγουράκη: Κινηματογραφικό - Τηλεοπτικό - Ραδιοφωνικό - Ηχητικό - Εκδοτικό - Φωτογραφικό - Εικαστικό*. Αθήνα: Αρχείο Κρήτης.

Miccichè, L. (2000). Ο αισθητικός υλισμός του Αγγελόπουλου (μτφρ. Β. Σωτηροπούλου-Καρύδη). Στο Ε. Στάθη (επιμ.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος* (Συλλογικό) (σ.127-143). Θεσσαλονίκη: 41<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αθήνα: Καστανιώτης. (Το άρθρο πρώτα δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Cinemasessanta*, 113, 1997).

Μίγδου, Ε. (2019, Ιανουάριος 24). Θανάσης Ρεντζής: Μια πολύωρη συζήτηση με τον πρωτοπόρο του ελληνικού κινηματογράφου. *Περιοδικό Athens Voice* (ηλεκτρονική έκδοση).

Ανακτήθηκε

από:

[https://www.athensvoice.gr/culture/cinema/513428\\_thanasis-rentzis-mia-polyorisyzitisi-me-ton-protoporo-toy-ellinikoy](https://www.athensvoice.gr/culture/cinema/513428_thanasis-rentzis-mia-polyorisyzitisi-me-ton-protoporo-toy-ellinikoy) (26.2.2019).

Μικελίδης, Ν.-Φ. (1981). Οι Κινηματογραφικές Λέσχες και η Γενικότερη Κινηματογραφική Παιδεία. Στο *Υλικά & Πρακτικά του Α' Πανελληνίου Συνεδρίου Κινηματογράφου, Αθήνα, 12-13-14 Δεκεμβρίου 1980* (σ.218-223). Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού & Επιστημών.

Μικελίδης, Ν.-Φ. (1997α). *Ιστορία του Κινηματογράφου, 3<sup>ος</sup> τόμος: 100 χρόνια ελληνικές ταινίες: από το 1897 μέχρι σήμερα*. Αθήνα: Μανιατέας.

Μικελίδης, Ν.-Φ. (1997β) *Οι Έλληνες του κόσμου: Το νέο ελληνικό θαύμα, 1<sup>ος</sup> τόμος - Κινηματογράφος*. Θεσσαλονίκη: Άποψη, Κέντρο Γραμμάτων και Τεχνών - Θεσσαλονίκη Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης.

Morin, E. (1982). *Οι Σταρ* (μτφρ. Ε. Χατζίκου). Αθήνα: Παϊρίδη. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1957).

- Μοστράτος, Κ. (2003). *Κατάλογος Ελληνικών Κινηματογραφικών Περιοδικών (1923-2001)*. Αθήνα: Ε.Λ.Ι.Α. (Αδημοσίευτο).
- Μοσχοβάκης, Α. (1994). *Σινεπιλογή: Κριτικές 1958-1982*. Αθήνα: Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου.
- Μοσχοβάκης, Α. (2002). Παντελής Βούλγαρης: Ο Υποβλητικός Ρεαλισμός. Στο Μπ. Κολώνιας (σύνταξη), *Παντελής Βούλγαρης* (σ.13-33). Αθήνα: 43<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Αιγόκερω.
- Μουζέλης, Ν. (2000). *Η Κρίση της Κοινωνιολογικής Θεωρίας. Τι πήγε λάθος; Διάγνωση και Θεραπεία* (μτφρ. Β. Καπετανγιάννης). Αθήνα: Θεμέλιο. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1995).
- Μουμτζής, Α. (2003). Στα μισά του δρόμου. Στο Γ. Σολδάτος (σύνταξη) *Νίκος Παναγιωτόπουλος*, (σ.69-74). Αθήνα: 44<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Αιγόκερω.
- Μουρατίδης, Π. (2008). Οι Γερμανοί Ξανάρχονται...Τι έκανες στον Πόλεμο Θανάση; Η ιστορική μαρτυρία και η πολιτική λειτουργία δύο σατυρικών κωμωδιών. *Μνήμων (Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού)*, 29, 151-174.
- Μπακογιαννόπουλος, Γ. (2002). Ένα Σύντομο Ιστορικό. *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (Συλλογικό)*, 2002, 11-34.
- Μπακογιαννόπουλος, Γ. (2006). Ο ντοκιμαντερίστας υπηρετεί αυτό που ανακαλύπτει. Στο Χ. Κωνσταντόπουλος (επιμ.), *Ροβήρος Μανθούλης. Μια ζωή ταινίες* (σ.121-127). Αθήνα: Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Ολυμπίας για παιδιά και νέους - Αιγόκερω.
- Μπακογιαννόπουλος, Γ., & Λοΐσιος, Λ. (1960). Συνομιλία με τον Μιχάλη Κακογιάννη. *Κινηματογράφος-Θέατρο*, 1, 3-8.
- Μπακογιαννόπουλος, Γ. (1965). Το πρόβλημα του Ελληνικού Κινηματογράφου. *Τα Θεάματα*, 183, χ.σ.
- Μπακογιαννόπουλος, Γ., & Τύρος, Α. (1993). *Σινεμθολογία - Αναδρομική παρουσίαση του ελληνικού κινηματογράφου*. Αθήνα: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου.

- Μπενάκη, Ι. (1999α). ΣΕΗ-Διοικητικά Συμβούλια και η Δράση τους. Ιστορική Αναδρομή: 1967-1973. Η Δικτατορία. Στο Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου (έρευνα-εποπτεία-συντονισμός), *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών. Ογδόντα Χρόνια (1917-1997). Ιστορική Αναδρομή από ομάδα Θεατρολόγων* (σ.162-167). Αθήνα: Κ.&Π. Σμπίλιας.
- Μπενάκη, Ι. (1999β). ΣΕΗ-Διοικητικά Συμβούλια και η Δράση τους. Ιστορική Αναδρομή: 1974-1997. Στο Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου (έρευνα-εποπτεία-συντονισμός), *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών. Ογδόντα Χρόνια (1917-1997). Ιστορική Αναδρομή από ομάδα Θεατρολόγων* (σ.168-181). Αθήνα: Κ.&Π. Σμπίλιας.
- Μπιούμπι, Φ. (1996). *Μελίνα: Μια θεά με το διάβολο μέσα της*. Αθήνα: Terzo Books.
- Μπλάθρας, Κ. (2003). *Φότα, Ήχος, Πάμε. Δέκα σκηνοθέτες μιλούν*. Αθήνα: Μαΐστρος.
- Μπούνιας, Α. (1994). *30 χρόνια πίσω από την κάμερα της Finos Film: Αφηγείται ο Παντελής Παλιεράκης, φροντιστής της Φίνος Φιλμ*. Αθήνα: Σμυρνωτάκης.
- Μυλωνάκη, Α. (2008). *"Δουλειές με Φούντες!". Η ιστορία της επιχειρηματικότητας μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο 1950-1970*. Θεσσαλονίκη: Πολιτιστική Εταιρεία Επιχειρηματιών Βορείου Ελλάδος.
- Μωραΐτης, Μ. (2002). Από τον Παλιό στο Νέο. *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (Συλλογικό)*, 35-46.
- Μωραΐτης, Μ. (2009). *Φραγκίσκος Μανέλης: ο σουρεαλιστής μπούφος και ο ελληνικός κινηματογράφος της παλιάς εποχής*. Αθήνα: Οδός Πανός.
- Νεγκοπούλου, Β. (2001α). Συνέντευξη του Μάριου Πλωρίτη στη Βαρβάρα Νεγκοπούλου. Στο Θ. Σούμας (αρχισυνταξία), *Κριτική Κινηματογράφου. Από την Οθόνη στο Κείμενο. Αναλύσεις, Συνεντεύξεις. Ιστορική διαδρομή στην Ελλάδα* (σ.11-12). Αθήνα: Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, 25 Χρόνια.
- Νεγκοπούλου, Β. (2001β). Συνέντευξη του Διαμάντη Λεβεντάκου στη Βαρβάρα Νεγκοπούλου. Στο Θ. Σούμας (αρχισυνταξία), *Κριτική Κινηματογράφου. Από την Οθόνη στο Κείμενο. Αναλύσεις, Συνεντεύξεις. Ιστορική διαδρομή στην Ελλάδα* (σ.13-16). Αθήνα: Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, 25 Χρόνια.
- Νεγκοπούλου, Β. (2001γ). Συνέντευξη του Αλέξανδρου Μουμτζή στη Βαρβάρα Νεγκοπούλου. Στο Θ. Σούμας (αρχισυνταξία), *Κριτική Κινηματογράφου. Από την*

*Οθόνη στο Κείμενο. Αναλύσεις, Συνεντεύξεις. Ιστορική διαδρομή στην Ελλάδα* (σ.25-26). Αθήνα: Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, 25 Χρόνια.

Νεγκοπούλου, Β., & Σούμας, Θ. (2001α). Συνέντευξη του Μιγάλη Δημόπουλου στη Βαρβάρα Νεγκοπούλου και τον Θόδωρο Σούμα. Στο Θ. Σούμας (αρχισυνταξία), *Κριτική Κινηματογράφου. Από την Οθόνη στο Κείμενο. Αναλύσεις, Συνεντεύξεις. Ιστορική διαδρομή στην Ελλάδα* (σ.17-22). Αθήνα: Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, 25 Χρόνια.

Νεγκοπούλου, Β. & Σούμας, Θ. (2001β). Συνέντευξη του Μπάμπη Ακτσόγλου στη Βαρβάρα Νεγκοπούλου και τον Θόδωρο Σούμα. Στο Θ. Σούμας (αρχισυνταξία), *Κριτική Κινηματογράφου. Από την Οθόνη στο Κείμενο. Αναλύσεις, Συνεντεύξεις. Ιστορική διαδρομή στην Ελλάδα* (σ.27-30). Αθήνα: Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, 25 Χρόνια.

Νεγκοπούλου, Β. & Σούμας, Θ. (2001γ). Συνέντευξη του Μάκη Μωραΐτη στη Βαρβάρα Νεγκοπούλου και τον Θόδωρο Σούμα. Στο Θ. Σούμας (αρχισυνταξία), *Κριτική Κινηματογράφου. Από την Οθόνη στο Κείμενο. Αναλύσεις, Συνεντεύξεις. Ιστορική διαδρομή στην Ελλάδα* (σ.33-36). Αθήνα: Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, 25 Χρόνια.

Νεγκοπούλου, Β. & Σωτηροπούλου, Χ. (2001). Συνέντευξη του Θανάση Ρεντζή στη Βαρβάρα Νεγκοπούλου και τη Χρυσάνθη Σωτηροπούλου. Στο Θ. Σούμας (αρχισυνταξία), *Κριτική Κινηματογράφου. Από την Οθόνη στο Κείμενο. Αναλύσεις, Συνεντεύξεις. Ιστορική διαδρομή στην Ελλάδα* (σ.23-24). Αθήνα: Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, 25 Χρόνια.

Νικολαΐδου, Α. (2011). Κινηματογραφικές τεχνολογίες, συνθήκες παραγωγής και η αφήγηση της πόλης. Στο Ε. Σηφάκη, Α. Πούπου & Α. Νικολαΐδου (επιμ.), *Πόλη και κινηματογράφος: θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις* (σ.109-133). Αθήνα: Νήσος.

Νικολιζάς, Ν. (2003) (κείμενα-επιμέλεια-συλλογή). *Αλέκος Αλεξανδράκης: Ευχαριστώ*. Αθήνα: Άγκυρα.

North, D. C. (2000). *Δομή και Μεταβολές στην Οικονομική Ιστορία* (μτφρ. Α. Αλεξιάδη). Αθήνα: Κριτική. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1981).

Νταϊφάς, Ι. (1981). Κινηματογράφος-Τηλεόραση. Στο *Υλικά & Πρακτικά του Α' Πανελληνίου Συνεδρίου Κινηματογράφου, Αθήνα, 12-13-14 Δεκεμβρίου 1980* (σ.238-239). Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού & Επιστημών.

Ξανθόπουλος, Λ. (1999). Κινηματογραφικές Κοινότητες-Δεύτερη Έξοδος. Στο *Πρακτικά του 1ου Διεθνούς Συνεδρίου των Κινηματογραφικών Λεσχών "Η εβδομή Τέχνη στον 21ο αιώνα", Οργάνωση: Ομοσπονδία Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας και Διεθνής Ομοσπονδία Κινηματογραφικών Λεσχών υπό την αίγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού και του Υπουργείου Μακεδονίας-Θράκης, (Θεσσαλονίκη, 21-23 Νοεμβρίου 1997)* (σ. 55-68). Αθήνα: Ομοσπονδία Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας.

Ξένος, Χ. (2015). *Ο Φορντισμός στην Κινηματογραφική Παραγωγή: Μελέτη Περίπτωσης της Φίνος Φιλμ* (Μεταπτυχιακή Εργασία). Αθήνα: Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών. Ανακτήθηκε από: <http://pandemos.panteion.gr/index.php?op=record&type=0&q=%CE%9E%CE%AD%CE%BD%CE%BF%CF%82&page=1&scope=0&lang=el&pid=iid:8391>

(12.02.2019).

Ξένος, Χ. (2016). Ο Φορντισμός στην Κινηματογραφική Παραγωγή: Μελέτη Περίπτωσης της Φίνος Φιλμ. Στο Σ. Κονιόρδος (επιμ.), *Πρακτικά 5<sup>ου</sup> Πανελληνίου Συνεδρίου Ελληνικής Κοινωνιολογικής Εταιρείας (ΕΚΕ): Η ελληνική κοινωνία στο σταυροδρόμι της κρίσης - έξι χρόνια μετά* (σ.440-451). Αθήνα: Ελληνική Κοινωνιολογική Εταιρεία.

Ορφανουδάκης, Δ. Αθ. (1998). *Ο Κινηματογράφος στην Ελλάδα. Ένας αιώνας αρχιτεκτονική του κινηματογράφου*. Πειραιάς: Διεύθυνση Λαϊκού Πολιτισμού του Υπουργείου Πολιτισμού.

Παγουλάτος, Α. (2006). Για τις ταινίες μυθοπλασίας του Ροβήρου Μανθούλη. Στο Χ. Κωνσταντόπουλος (επιμ.), *Ροβήρος Μανθούλης. Μια ζωή ταινίες* (σ.131-135). Αθήνα: Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Ολυμπίας για παιδιά και νέους - Αιγόκερως.

Παναγιωτόπουλος, Ν. (1992). *Επάγγελμα: Ερασιτέχνης σκηνοθέτης - Κείμενα, συνεντεύξεις*. Αθήνα: Αιγόκερως.

- Πανελλήνιο Συνέδριο Κινηματογράφου, Β' (1988). *Ο ρόλος και οι προοπτικές του κινηματογράφου στην ελληνική κοινωνία*. Αθήνα: Πανελλήνια Ομοσπονδία Θεάματος Ακροάματος, 1988.
- Παπαγιαννίδης, Τ. (1970). Τα Στάνταρτ του Ελληνικού Κινηματογράφου. *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, 4, 7-11.
- Παπαδημητρίου, Λ. (2002). Το Ελληνικό Κινηματογραφικό Μιούζικαλ, 1955-1975: Είδος Ιθαγενές ή Ξενόφερτο; *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό)*, 99-112.
- Παπαδημητρίου, Λ. (2009). *Το Ελληνικό Κινηματογραφικό Μιούζικαλ. Κριτική-Πολιτισμική Θεώρηση* (μτφρ. Μ. Κουτελεντιανού & Α. Παρούση). Αθήνα: Παπαζήσης. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2006).
- Παπαθανασίου, Ι. (2001). *Ενιαία Δημοκρατική Αριστερά 1951-1967. Το Αρχείο της*. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Παπακώστα, Α. (1999). Συνδικαλιστική Δραστηριότητα του ΣΕΗ. Γ' Συγγενικά Δικαιώματα. Στο Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου (έρευνα-εποπτεία-συντονισμός) *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών. Ογδόντα Χρόνια (1917-1997). Ιστορική Αναδρομή από ομάδα Θεατρολόγων* (σ.241-246). Αθήνα: Κ.&Π. Σμπίλιας.
- Παπαπαννακοπούλου, Ο. (επιμ.) (2003). *Ο Οπτικοακουστικός Τομέας στην Ελλάδα*. Αθήνα: Ευρωπαϊκή Επιτροπή-Αντιπροσωπεία στην Ελλάδα.
- Παπαστάθης, Λ. (2006α). *Όταν ο Λαμιανός γύριζε την Ευδοκία*. Αθήνα: Πατάκης.
- Παπαστάθης, Λ. (2006β). Βλέποντας το Κιέριον. Στο Σ. Κερσανίδης (επιμ.), *Δήμος Θέος* 54-58. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Παραδείση, Μ. (1993). Έργα και Ημέραι του Παλιού και του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. *Ο Πολίτης*, 50, 50-56.
- Παραδείση, Μ. (2002α). Η Γυναίκα στην Ελληνική Κομεντί. *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό)*, 113-128.
- Παραδείση, Μ. (2002β). Η Νεολαία στα Κοινωνικά Δράματα της Δεκαετίας του '60. *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό)*, 151-166.



Παραδείση, Μ. (2005). Πόλεμος, δράμα και θέαμα: η "ακύρωση" ή "παράφραση" της πρόσφατης ιστορίας στις μεγάλες εμπορικές επιτυχίες του ελληνικού κινηματογράφου της επταετίας 1967-1974. *ΙΣΤΟΡΙΚΑ*, 42, 203-216.

Παραδείση, Μ., & Νικολαΐδου, Α. (επιμ.) (2017). *Από τον Πρώιμο στον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο. Ζητήματα μεθοδολογίας, θεωρίας, ιστορίας*. Αθήνα: Gutenberg.

Περράκης, Ν. (1987). Η κινηματογραφική Αίθουσα. Στο *Β' Πανελλήνιο Συνέδριο Κινηματογράφου. Ο ρόλος και οι προοπτικές του κινηματογράφου στην ελληνική κοινωνία, Αθήνα, 9-13 Δεκεμβρίου 1987* (σ.232-233). Αθήνα: Πανελλήνια Ομοσπονδία Θεάματος-Ακροάματος.

Πετσίνη, Π., & Χριστόπουλος, Δ. (επιμ.) (2016). *Η Λογοκρισία στην Ελλάδα*. Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, Παράρτημα Ελλάδας.

Πετσίνη, Π., & Χριστόπουλος, Δ. (επιμ.) (2018α). *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Πετσίνη, Π., & Χριστόπουλος, Δ. (2018β). Εισαγωγή. Στο Π. Πετσίνη & Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση* (σ.13-19). Αθήνα: Καστανιώτης.

Πολίτης, Γ. (1988). Πνευματικά και συγγενικά δικαιώματα. Στο *Β' Πανελλήνιο Συνέδριο Κινηματογράφου. Ο ρόλος και οι προοπτικές του κινηματογράφου στην ελληνική κοινωνία, Αθήνα, 9-13 Δεκεμβρίου 1987* (σ.270-272). Αθήνα: Πανελλήνια Ομοσπονδία Θεάματος-Ακροάματος.

Πουλάκης, Ν. (2007). "Ακροπόλ": Μια μουσικολογική ανάγνωση. Στο Φ. Τομαή (επιμ.), *Ιστορία και πολιτική στο έργο του Παντελή Βούλγαρη* (σ.239-249). Αθήνα: Υπουργείο Εξωτερικών, Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου, Κινηματογραφικό Αρχείο - Παπαζήσης.

Roulakis, N. (2018). Μουσική και Μουσικοί στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο: Μια εθνογραφική προσέγγιση της πολιτικής οικονομίας της κινηματογραφικής μουσικής. *Modern Greek Studies (Australia and New Zealand)*, 19, 121-148.

Πουλάκης, Στ. (1998). *Αλίκη: Εξομολογήσεις εκ βαθέων λίγο πριν φύγει*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Ρουρου, Α. (2018). Η περίπτωση του ελληνικού φιλμ νουάρ τη δεκαετία του 1960. *Modern Greek Studies (Australia and New Zealand)*, 19, 167-187.

Προβατά, Μ. (2006). Στρατευμένη εβδομη τέχνη: ο ελληνικός κινηματογράφος στο βωμό της προπαγάνδας. Στο Φ. Τομαή-Κωνσταντοπούλου (επιμ.), *Αναπαραστάσεις πολέμου* (σ.181-190). Αθήνα: Υπουργείο Εξωτερικών, Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου, Κινηματογραφικό Αρχείο - Παπαζήσης.

Pinel, V. (2006). *Σχολές, Κινήματα και Είδη στον Κινηματογράφο* (μτφρ. Μ. Καρρά). Αθήνα: Μεταίχμιο. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2004).

Ράλλης, Α. (2010). Με πάθος και μεράκι. *Μοτέρ*, 20, 19-20.

Ραφαηλίδης, Β. (1990). *Το ομιχλώδες τοπίο της ιστορίας - 5 κείμενα για τον Αγγελόπουλο*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Ραφαηλίδης, Β. (1992). *Μνημόσυνο για έναν ημιτελή θάνατο. Η δύσκολη ζωή ενός ταλαίπωρου έλληνα*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Ραφαηλίδης, Β. (1995). *Ελληνικός Κινηματογράφος: Κριτική 1965-1995*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Ρεμεδάκη, Ι. (1999). ΣΕΗ και Θεατρική Εκπαίδευση. Β' Άδεια Ασκίσεως Επαγγέλματος. Στο Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου (έρευνα-εποπτεία-συντονισμός), *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών. Ογδόντα Χρόνια (1917-1997). Ιστορική Αναδρομή από ομάδα Θεατρολόγων* (σ.374-389). Αθήνα: Κ.&Π. Σμπίλιας.

Ρεντζής, Θ. (πρ.συντονιστικής επιτροπής, επιμ.) (1977). *Η υπόθεση του Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου '77*. Αθήνα: ΠΟΘΑ, ΕΣΕΚΤ, ΕΤΕΚΤ, ΠΕΚΚ, ΣΕΗ, ΕΜΣΕ, ΣΠΕΚΤ.

Ρεντζής, Θ. (1981). Κινηματογραφική Πραγματικότητα και Κινηματογραφική Πολιτική. Στο *Υλικά & Πρακτικά του Α' Πανελληνίου Συνεδρίου Κινηματογράφου, Αθήνα, 12-13-14 Δεκεμβρίου 1980* (σ.89-93). Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού & Επιστημών.

Ρέτζιος, Τ. (2001). Καμουφλαρισμένος λόγος. Η κινηματογραφική κριτική στη Θεσσαλονίκη. Στο Θ. Σούμας (αρχισυνταξία), *Κριτική Κινηματογράφου. Από την Οθόνη στο Κείμενο. Αναλύσεις, Συνεντεύξεις. Ιστορική διαδρομή στην Ελλάδα* (σ.97-102). Αθήνα: Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, 25 Χρόνια.

- Ρομπόλης, Σ., & Χλέτσος, Μ. (1999). Το σύστημα των κοινωνικών ασφαλίσεων στον ορίζοντα του 2000. Στο Θ. Σακελλαρόπουλος (επιμ.), *Η Μεταρρύθμιση του Κοινωνικού Κράτους, Τόμος Α'* (σ.399-430). Αθήνα: Κριτική.
- Ρόμπου, Ε. (1999). ΣΕΗ-Διοικητικά Συμβούλια και η Δράση τους. Ιστορική Αναδρομή: 1946-1966. Ανασυγκρότηση και ανοδική πορεία. Στο Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου (έρευνα-εποπτεία-συντονισμός), *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών. Ογδόντα Χρόνια (1917-1997). Ιστορική Αναδρομή από ομάδα Θεατρολόγων* (σ.113-161). Αθήνα: Κ.&Π. Σμπίλιας.
- Ρούβας, Α., & Σταθακόπουλος, Χ. (2005α). *Ελληνικός Κινηματογράφος. Ιστορία-Φιλμογραφία-Βιογραφικά, Α' τόμος, 1905-1970*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Ρούβας, Α., & Σταθακόπουλος, Χ. (2005β). *Ελληνικός Κινηματογράφος. Ιστορία-Φιλμογραφία-Βιογραφικά, Β' τόμος, 1971-2005*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Σακελλάριος, Α. (1986). *Λες και ήταν χθες...* Αθήνα: Σμυρνιωτάκη.
- Schütte, W. (2000). Ένας τοπογράφος χρονοταξιδευτής (μτφρ. Π. Μάρκαρης). Στο Ε. Στάθη (επιμ.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος (Συλλογικό)* (σ.91-105). Θεσσαλονίκη: 41<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αθήνα: Καστανιώτης. (Το άρθρο πρώτα δημοσιεύθηκε στο *Theo Angelopoulos Reiche Film 45, Carl Hanser Verlag, Μόναχο 1992*).
- Scott, A. J. (1992). Ευέλικτα Συστήματα Παραγωγής και Περιφερειακή Ανάπτυξη: Η Ανάδυση Νέων Βιομηχανικών Χώρων στη Βόρεια Αμερική και τη Δυτική Ευρώπη (μτφρ. Κ. Χατζημιχάλης). Στο Κ. Χατζημιχάλης (επιμ.), *Περιφερειακή Ανάπτυξη και Πολιτική: Κείμενα από τη Διεθνή Εμπειρία* (σ.199-210). Αθήνα: Εξάντας.
- Σηφάκη, Ε. (2010). Τηλεόραση και κινηματογράφος: σύγχρονες οικονομικές, παραγωγικές και πολιτιστικές πρακτικές. Στο Ι. Βωβού (επιμ.), *Ο Κόσμος της Τηλεόρασης. Θεωρητικές προσεγγίσεις, θεωρία, ανάλυση προγραμμάτων και ελληνική πραγματικότητα* (σ.537-579). Αθήνα: Ηρόδοτος.
- Σιάφκος, Χ. (2009α). *Μιχάλης Κακογιάννης: Σε πρώτο πλάνο*. Αθήνα: Ψυχογιός.
- Σιάφκος, Χ. (2009β). *Μάνος Χατζιδάκις (1925-1994)*. Αθήνα: Χ.Κ. Τεγόπουλος Εκδόσεις Α.Ε., Ελευθεροτυπία.
- Σιάφκος, Χ. (2009γ). *Έλλη Λαμπέτη (1922-1983)*. Αθήνα: Χ.Κ. Τεγόπουλος Εκδόσεις Α.Ε., Ελευθεροτυπία.

- Σκαρπέλος, Γ. (2019). *Τα Αβέβαια Σημεία*. Αθήνα: Τόπος.
- Σκοπετέας, Γ. (2002α). Η αισθητική και οι τεχνικές της εικόνας. *Οπτικοακουστική κουλτούρα. Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (Συλλογικό)*, 89-100.
- Σκοπετέας, Γ. (2002β). Η Εγκαθίδρυση της Μεταμοντέρνας Πρακτικής. *Οπτικοακουστική κουλτούρα. Ανιχνεύοντας τον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό)*, 51-66.
- Σκοπετέας, Γ. (2015). *Η δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και τα Είδη των κινηματογραφικών ταινιών. Με παραδείγματα από τον Ελληνικό Κινηματογράφο*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.
- Smith, P. (2006). *Πολιτισμική Θεωρία. Μια εισαγωγή* (μτφρ. Α. Κατσίκερως, εισ.-επιμ. Ν. Μπουμπάρης). Αθήνα: Κριτική. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2001).
- Σολδάτος, Γ. (σύνταξη) (1979). *Μεγάλοι κωμικοί του κινηματογράφου (Συλλογικό)*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Σολδάτος, Γ. (1982). *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Σολδάτος, Γ. (1991α). *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, Δ' Τόμος (5<sup>η</sup> έκδοση)*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Σολδάτος, Γ. (1991β). *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, Ε' Τόμος (5<sup>η</sup> έκδοση)*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Σολδάτος, Γ. (1991γ). *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, ΣΤ' Τόμος (5<sup>η</sup> έκδοση)*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Σολδάτος, Γ. (1993). *Αλέξης Δαμιανός*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Σολδάτος, Γ. (επιμ.) (1997). *Τάκης Κανελλόπουλος (Συλλογικό)*. Θεσσαλονίκη: 38<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου - Αιγόκερως.
- Σολδάτος, Γ. (1999α). *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, Α' Τόμος, (1900-1967) (8<sup>η</sup> έκδοση)*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Σολδάτος, Γ. (1999β). *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, Β' τόμος, (1967-1990)*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Σολδάτος, Γ. (σύνταξη-επιμ.) (1999γ). *Βασίλης Γεωργιάδης (Συλλογικό)*. Αθήνα: 40<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου - Αιγόκερως.

Σολδάτος, Γ. (2000). *Ένας άνθρωπος παντός καιρού: Για τον Θανάση Βέγγο*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Σολδάτος, Γ. (σύνταξη-επιμ.) (2000β). *Ντίνος Κατσουρίδης (Συλλογικό)*. Αθήνα: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου - Αιγόκερως.

Σολδάτος, Γ. (2001). (σύνταξη-επιμ.) *Ντίνος Δημόπουλος (Συλλογικό)*. Αθήνα: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου - Αιγόκερως.

Σολδάτος, Γ. (2002). *Ένας αιώνας ελληνικός κινηματογράφος 1970-2000. Τόμος Β'*. Αθήνα: Κοχλίας.

Σολδάτος, Γ. (σύνταξη) (2003). *Νίκος Παναγιωτόπουλος*. Αθήνα: 44<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Αιγόκερως.

Σολδάτος, Γ. (2004α). *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου. 4<sup>ος</sup> τόμος, Ντοκουμέντα 1900-1970*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Σολδάτος, Γ. (2004β). *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου. 5<sup>ος</sup> τόμος, Ντοκουμέντα 1970-2000*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Σολδάτος, Γ. (επιμ.) (2004γ). *Δαμιανός*. Αθήνα: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Αιγόκερως.

Σολδάτος, Γ. (2006). Οι πολεμικές περιπέτειες της χώρας στον κινηματογράφο μας. Στο Φ. Τομαή-Κωνσταντοπούλου (επιμ.), *Αναπαραστάσεις πολέμου* (σ.103-122). Αθήνα: Υπουργείο Εξωτερικών, Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου, Κινηματογραφικό Αρχείο - Παπαζήσης.

Σολδάτος, Γ. (2009). *Οδύσσειες σωμάτων στο έργο του Νίκου Κούνδουρου*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Σολδάτος, Γ. (2010α). *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, Α' Τόμος, (1900-1967)* (15<sup>η</sup> έκδοση). Αθήνα: Αιγόκερως.

- Σολδάτος, Γ. (2010β). *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, Β' Τόμος, (1967-1990)* (15<sup>η</sup> έκδοση). Αθήνα: Αιγόκερως.
- Sorlin, P. (2004). *Ευρωπαϊκός Κινηματογράφος Ευρωπαϊκές Κοινωνίες: 1939-1990* (μτφρ. Έ. Λατίφη). Αθήνα: Νεφέλη. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1991).
- Sorlin, P. (2006). *Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου. Προοίμιο για τη μελλοντική ιστορία* (επιμ.-εισ.Χ. Δερμεντζόπουλος, μτφρ. Π. Μαρκέτου). Αθήνα: Μεταίχμιο. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1977).
- Σούμας, Θ. (1980). "Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος": οριοθέτηση λειτουργική ή στείρα;. *Φιλμ*, 19, 6-14.
- Σούμας, Θ. (επιμ.) (2005). *Σταύρος Τσιώλης*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Σπέντζος, Γ. (1988). Μιλήστε Ελεύθερα. Ρεπορτάζ Πίτσα Βερβέρογλου. *Τα Θεάματα*, 601, 16-19.
- Σπέντζος, Α. (1987). Κύκλωμα Διανομής της Ελληνικής Ταινίας. Στο *Β' Πανελλήνιο Συνέδριο Κινηματογράφου. Ο ρόλος και οι προοπτικές του κινηματογράφου στην ελληνική κοινωνία, Αθήνα, 9-13 Δεκεμβρίου 1987* (σ.206-208). Αθήνα: Πανελλήνια Ομοσπονδία Θεάματος-Ακροάματος.
- Στάθη, Ε. (σύνταξη-επιμ.) (2000). *Θόδωρος Αγγελόπουλος (Συλλογικό)*. Αθήνα-Θεσσαλονίκη: 41<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Καστανιώτης.
- Στάθη, Ε. (2002). Όψεις Θεατρικότητας. *Οπτικοακουστική κουλτούρα. Ανιχνεύοντας τον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό)*, 85-102.
- Στάθη, Ε. & Κυριακίδης, Α. (επιμ.) (2000). *Βλέμματα στον κόσμο του Θόδωρου Αγγελόπουλου: από τον μύθο στην Ιστορία, Το τέλος των ιδεολογιών και η ανίχνευση μιας νέας ιδεολογίας. Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου 11-12 Νοεμβρίου 2000 Θεσσαλονίκη*. Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.
- Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Χ. (επιμ.) (1999). *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών Ογδόντα χρόνια 1917-1997 (Συλλογικό)*. Αθήνα: Σμπίλιας.
- Στασινοπούλου, Μ. (1995). Τι γυρεύει η Ιστορία στον Κινηματογράφο; *ΙΣΤΟΡΙΚΑ*, 23, 421-436.
- Στασινοπούλου, Μ. (1999). Το Αρχείο της Ένωσης Τεχνικών του Ελληνικού Κινηματογράφου. *ΑΡΧΕΙΟΤΑΞΙΟ*, 1, 50-54.

Στασινοπούλου, Μ. (2006). Αναπαραστάσεις του πολέμου μετά τον Εμφύλιο: η σάτιρα. Στο Φ. Τομαή (επιμ.), *Αναπαραστάσεις του Πολέμου. Θεωρία και Πράξη* (σ.255-262). Αθήνα: Παπαζήσης.

Σταυράκος, Λ. (1990). Ο Λυκούργος Σταυράκος θυμάται... *Τα Θεάματα*, 612, 16-24.

Σταυράκου, Μ. (2001). *Λυκούργος Σταυράκος: Ακολουθώντας το δρόμο του φεγγαριού (Βιογραφία). Τα άσπρα και τα μαύρα χρόνια μέχρι το 1960*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Στεφανή, Ε. (2006). Γυναικεία σεξουαλικότητα και φυλακή στον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο: Το παράδειγμα της *Στεφανίας*. Στο Α. Κουκουτσάκη (εισ.-επιμ.), *Εικόνες Φυλακής* (σ.221-236). Αθήνα: Πατάκης

Στεφανή, Ε. (2007). “Το προξενικό της Άννας”: Οικογένεια και επιθυμία. Στο Φ. Τομαή (επιμ.), *Ιστορία και πολιτική στο έργο του Παντελή Βούλγαρη* (σ.79-88). Αθήνα: Υπουργείο Εξωτερικών, Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου, Κινηματογραφικό Αρχείο – Παπαζήσης

Σωτηροπούλου, Χ. (1989). *Ελληνική Κινηματογραφία 1965-1975. Θεσμικό πλαίσιο-οικονομική κατάσταση*. Αθήνα: Θεμέλιο.

Σωτηροπούλου, Χ. (1995). *Η Διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο. Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-86*. Αθήνα: Θεμέλιο.

Σωτηροπούλου, Χ. (2001). Κριτική και κοινωνία. Ο κριτικός λόγος ως παράγοντας δημιουργίας κοινού και καλλιτεχνικής διαπαιδαγώγησης. Στο Θ. Σούμας (αρχισυνταξία), *Κριτική Κινηματογράφου. Από την Οθόνη στο Κείμενο. Αναλύσεις, Συνεντεύξεις. Ιστορική διαδρομή στην Ελλάδα* (σ.65-68). Αθήνα: Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, 25 Χρόνια.

Τασόπουλος, Γ. Α. (2018). Ελευθερία και λογοκρισία στον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Στο Π. Πετσίνη & Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση* (σ.31-40). Αθήνα: Καστανιώτης.

Τερζής, Κ. (επιμ.) (2001). *Γιώργος Αρβανίτης (Συλλογικό)*. Δράμα: Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους Δράμας, Εθνικό Πολιτιστικό Δίκτυο Πόλεων - Υπουργείο Πολιτισμού - Δήμος Δράμας.

Τζαννετάτος, Σ. (2002). *Μόνο η Καρέζη*. Αθήνα: Ανατολικός.

Thompson, K., & Bordwell, D. (2011). *Ιστορία του Κινηματογράφου. Μια Εισαγωγή*. (μτφρ. Ν. Λερός - Ρ. Κολαΐτη, επιστ. επιμ. Ε. Στεφανή). Αθήνα: Πατάκη. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2003).

Γλούπα, Σ. (1994). *Πολιτιστικό Πανόραμα: Νέα Ελληνικά και Πολιτισμός/ Ενότητα 6: Ελληνικός Κινηματογράφος - Οι κυριότεροι σταθμοί*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας.

Τομαή, Φ. (επιμ.) (2007). *Ιστορία και πολιτική στο έργο του Παντελή Βούλγαρη*. Αθήνα: Υπουργείο Εξωτερικών, Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου, Κινηματογραφικό Αρχείο - Παπαζήσης.

Τομαή-Κωνσταντοπούλου, Φ. (επιμ.) (2003). *Πραγματικότητα και μύθος στο καλλιτεχνικό έργο του Λευτέρη Ξανθόπουλου*. Πρακτικά ημερίδας: 22 Φεβρουαρίου 2002, Αμφιθέατρο "Γιάννος Κρανιδιώτης". Αθήνα: Υπουργείο Εξωτερικών, Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου, Κινηματογραφικό Αρχείο - Παπαζήσης.

Τομαή-Κωνσταντοπούλου, Φ. (επιμ.) (2004). *Η Μετανάστευση στον Κινηματογράφο*. Αθήνα: Υπουργείο Εξωτερικών, Υπηρεσία Διπλωματικού & Ιστορικού Αρχείου, Κινηματογραφικό Αρχείο - Παπαζήσης.

Τομαή-Κωνσταντοπούλου, Φ. (επιμ.) (2006). *Αναπαραστάσεις πολέμου*. Αθήνα: Υπουργείο Εξωτερικών, Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου, Κινηματογραφικό Αρχείο - Παπαζήσης.

Τριανταφυλλίδης, Ι. (1997). *Στο τέλος μιλάει το πανί*. Αθήνα: Άμμος.

Τριανταφυλλίδης, Ι. (2000). *Ταινίες για φιλίμα. Ένα αφιέρωμα στον Φιλοποίμενα Φίνο και τις ταινίες του*. Αθήνα: Εξάντας.

Τριανταφυλλίδης, Ι. (2014α). *Ο Γιάννης Δαλιανίδης μιλάει στον Ιάσονα Τριανταφυλλίδη*. Αθήνα: Andy's Publishers.

Τριανταφυλλίδης, Ι. (2014β). *Ο Νίκος Κούρκουλος μιλάει στον Ιάσονα Τριανταφυλλίδη*. Αθήνα: Andy's Publishers.

Τσακωνιάτης, Μ. (σύνταξη) (2007). *Νίκος Νικολαΐδης*. Αθήνα: 48<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Αγόκερως.



Τσαπόγας, Μ. (2018). Βλασφημία. Στο Π. Πετσίνη & Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση* (σ.173-181). Αθήνα: Καστανιώτης.

Τσιλιμίδης, Μ. (2001). *Σχεδόν μεταξύ μας: Αν υπάρχει ωραιότερη μουσική από τα λόγια των ανθρώπων, εγώ δεν την έχω ακούσει / Συνεντεύξεις-Σχεδόν μεταξύ μας-με μυθικά πρόσωπα του ελληνικού κινηματογράφου*. Αθήνα: Κάκτος.

Tudor, A. (2009). Κοινωνιολογία και Κινηματογράφος. Στο J. Hill & P. C. Gibson (eds.), *Εισαγωγή στις κινηματογραφικές σπουδές: Κριτικές προσεγγίσεις* (μτφρ. Κ. Βασιλείου – Χ. Κασσιμάτη) (σ.326-335). Αθήνα: Πατάκης. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2000).

Τύρος, Α. (κείμενα) (1997). *Ε.Τ.Ε.Κ.Τ.-Ο.Τ. 1948-1998. Φωτογραφικό Λεύκωμα*. Αθήνα: Πολιτιστικός Τομέας ΕΤΕΚΤ, Ένωση Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου-Τηλεόρασης Οπτικοακουστικού Τομέα.

Υλικό και Πρακτικά του Α' Πανελληνίου Συνεδρίου Κινηματογράφου. (1981). Αθήνα: Πανελλήνια Ομοσπονδία Θεάματος Ακροάματος.

Φόρσος, Ν. (1984). Κώστας Βουτσάς: Η εκδίκηση του καλλιτέχνη. *Οθόνη*, 17, 22-26.

Φραγκούλης, Γ. (2006). *Η Κωμωδία στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο 1948-1970*. Τρίπολη: Ομάδα Νεανικής Πολυέκφρασης Αρκαδίας "έλευσις".

Φύτρας, Π. (1997). *Αλίκη*. Αθήνα: Νέα Σύνορα-Α.Α. Λιβάνη.

Φωτόπουλος, Δ. (2003). Ό,τι κι αν κάνει ο Νίκος Παναγιωτόπουλος, θέλω να συμμετέχω. Στο Γ. Σολδάτος (σύνταξη), *Νίκος Παναγιωτόπουλος*, (σ.117-120). Αθήνα: 44<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Αιγόκερως.

Φωτόπουλος, Μ. (2002). *Το ποτάμι της ζωής μου*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Wilmington, M. (2000). Η δύναμις και η δόξα (μτφρ. Π. Μάρκαρης). Στο Ε. Στάθη (επιμ.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος (Συλλογικό)* (σ.81-89). Θεσσαλονίκη: 41<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αθήνα: Καστανιώτης. (Το άρθρο πρωτοδημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Film Comment*, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1990).

Χάλαρης, Γ. (1999). Κράτος, Επιχείρηση, Αγορά: Οικονομικός Μετασχηματισμός και Κρίση της Κοινωνικής Πολιτικής. Στο Θ. Σακελλαρόπουλος (επιμ.), *Η Μεταρρύθμιση του Κοινωνικού Κράτους, Τόμος Α'* (σ.69-88). Αθήνα: Κριτική.

Χάλκου, Μ. (2018α). Κινηματογράφος και Λογοκρισία στην Ελλάδα από τα πρώιμα χρόνια έως τη μεταπολίτευση. Στο Π. Πετσίνη & Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση* (σ.82-99). Αθήνα: Καστανιώτης.

Χάλκου, Μ. (2018β). 1922 (Νίκος Κούνδουρος, 1978). Στο Π. Πετσίνη & Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση* (σ.530-535). Αθήνα: Καστανιώτης.

Χαρίτος, Δ. (σύνταξη) (1996). *Γρηγόρης Γρηγορίου (Συλλογικό)*. Θεσσαλονίκη: 37<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Αιγόκερως.

Χαρίτος, Δ. (2002). Η Σημερινή Κατάσταση. *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Ανιχνεύοντας τον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό)*, 41-49.

Χασάπης, Σ. (1981). Παρεμβάσεις επί των εισηγήσεων. Στο *Υλικά & Πρακτικά του Α' Πανελληνίου Συνεδρίου Κινηματογράφου, Αθήνα, 12-13-14 Δεκεμβρίου 1980* (σ.77-9). Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού & Επιστημών.

Χριστόπουλος, Δ. (2018). Λογοκριτικά Συμφραζόμενα. Στο Π. Πετσίνη & Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση* (σ.279-291). Αθήνα: Καστανιώτης.

Ψαλτόπουλος, Α. (1983). *Ελληνικός Κινηματογράφος 1914-1984/Ημερολόγιο 1984*. Θεσσαλονίκη: Τρίλοφος.

## **Ξενόγλωσση**

Aksoy, A., & Robins K. (1992). Hollywood for the 21st century: global competition for critical mass in image markets. *Cambridge Journal of Economics*, 16 (1), 1-22.

Allen, C. R., & Gomery, D. (1985) *Film History Theory and Practice*. New York: McGraw-Hill.

Altman, R. (1999). *Film / Genre*, UK: British Film Institute.

Amin, A. (ed.) (1994). *Post-Fordism: A reader*. Oxford: Blackwell.

Amin, A. (1994). Post-Fordism: Models, Fantasies and Phantoms of Transition. Στο A. Amin (ed.), *Post-Fordism: A reader* (pp.1-40). Oxford: Blackwell.

Anderson, P. (1998). *The Origins of Postmodernity*. New York: Verso.

- Antonio R. J., & Bonanno, A. (2000). A New Global Capitalism? From "Americanism and Fordism" to "Americanization-Globalization". *American Studies*, 41:2/3, 33-77.
- Aronson, M. (2008). *Nickelodeon City: Pittsburgh at the Movies, 1905–1929*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Austin, T., & Barker, M. (eds.) (2003). *Contemporary Hollywood Stardom*. London and New York: Arnold.
- Balio, T. (1985α). A mature Oligopoly, 1930-1948. Στο T. Balio (ed.), *The American Film Industry* (pp.253-284). Madison & London: The University of Wisconsin Press.
- Balio, T. (1985β). Part IV/Retrenchment, Reappraisal, and Reorganization, 1948-. Στο T. Balio (ed.), *The American Film Industry* (pp.401-447). Madison & London: The University of Wisconsin Press.
- Balio, T. (1993). *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*. New York: Charles Scribner's Son, Macmillan Library Reference USA, Simon & Schuster Macmillan.
- Balio, T. (1998). A major presence in all the world's major markets: the globalization of Hollywood in the 1990s". Στο S. Neale & M. Smith (eds.), *Contemporary Hollywood Cinema* (pp.58-73). London: Routledge.
- Balio, T. (2009). *United Artists: the company built by the stars. Volume 1, 1919-1950*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Banks, M. (2007). *The Politics of Cultural Work*. New York: Palgrave Macmillan.
- Barker, M. (2003). Introduction. Στο T. Austin & M. Barker (eds.), *Contemporary Hollywood Stardom* (pp.1-24). London and New York: Arnold.
- Basea, E. (2015). Zorba the Greek, Sixties exotica and a new cinema in Hollywood and Greece. *Studies in European Cinema*, 12, 1, 60-76.
- Becker, H. S. (2008). *Art Worlds* (25th Anniversary Edition. Updated and Expanded). Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1982).

- Belton, J. (1998). American cinema and film history. Στο J. Hill & P. C. Gibson (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies* (pp.227-237). New York: Oxford University Press.
- Belton, J. (2012). *American Cinema. American Culture* (4<sup>th</sup> Edition). New York: McGraw-Hill.
- Bergfelder, T. (2000). The nation vanishes: European co-productions and popular genre formula in the 1950s and 1960s. Στο M. Hjort & S. MacKenzie (eds.), *Cinema and Nation* (pp.131-52). London and New York: Routledge.
- Bergfelder, T. (2005). National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies. *Media, Culture & Society*, 27, 3, 315-331.
- Blair, H., & Rainnie, Al. (2000). Flexible films? *Media, Culture & Society*, 22, 2, 187-204.
- Bordwell, D. (1985). The classical Hollywood style, 1917-60. Story causality and motivation. Στο D. Bordwell, J. Staiger, & K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960* (pp.12-24). London: Routledge.
- Bordwell, D. (1997). Modernism, minimalism, melancholy: Angelopoulos and visual style. Στο A. Horton (ed.), *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos* (pp.11-26). Trowbridge, England: Flicks Books.
- Bordwell, D. (2005). The classical Hollywood style, 1917-60. Story causality and motivation. Στο D. Bordwell, J. Staiger, & K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960* (pp.1-10). London: Routledge. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1985).
- Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (2005). Preface. Στο D. Bordwell, J. Staiger, & K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960* (pp.xvi-xix). London: Routledge. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1985).
- Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1985). *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2011). *Minding Movies. Observation on the Art, Craft, and Business of Filmmaking*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

- Bordwell, D., & Thompson, K. (2013). *Film Art. An Introduction* (10<sup>th</sup> Edition). New York: McGraw-Hill.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature* (Edited and introduced: J. Randal). USA: Columbia University Press.
- Bowser, E. (1990). *The Transformation of Cinema: 1907-1915*. New York: Charles Scribner's Sons, Simon & Schuster Macmillan.
- Burrows, R., Gilbert, N., & Pollert, A. (1992). Introduction. Fordism, Post-Fordism and Economic Flexibility. Στο N. Gilbert, R. Burrows & A. Pollert (eds.), *Fordism and Flexibility. Divisions and Change* (pp.1-9). London: The MacMillan Press Ltd.
- Buscombe, E. (1986). Notes on Columbia Pictures Corporation 1926-41 financing. Στο P. Kerr (ed.), *The Hollywood Film Industry. A Reader* (pp.43-63). London and New York: Routledge & Kegan Paul.
- Buscombe, E. (2003). The Idea of Genre in the American Cinema. Στο B. K. Grant (ed.), *Film Genres Reader III* (pp.12-26). Austin: University of Texas Press.
- Butler, J. G. (1998). The star system and Hollywood. Στο J. Hill & P. C. Gibson (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies* (pp.342-353). New York: Oxford University Press.
- Caldwell, J. (2006). Cultural studies of media production: critical industrial practices. Στο M. White & J. Schwoch (eds.), *Questions of method in cultural studies* (pp.109-153). Malden USA: Blackwell.
- Caldwell, J. T. (2008). *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham and London: Duke University Press.
- Caldwell, J. T. (2009). Screen studies and industrial 'theorizing'. *Screen*, 50, 1, 167-179.
- Carman, E. (2012). 'Women rule Hollywood': ageing and freelance stardom in the studio system. *Celebrity Studies*, 3, 1, 13-24.
- Chalkou, M. (2008). *Towards the creation of 'quality' Greek national cinema in the 1960s* (PhD thesis). Glasgow: University of Glasgow. Ανακτήθηκε από: <http://theses.gla.ac.uk/1882/> (06.05.2019).

- Chalkou, M. (2012). A new cinema of ‘emancipation’: Tendencies of independence in Greek cinema of the 2000s. *Interactions: Studies in Communication & Culture*, 3, 2, 243-261.
- Christopherson, S., & Storper, M. (1986). The city as studio; the world as back lot: The impact of vertical disintegration on the location of the motion picture industry. *Environment and Planning D; Society and Space*, 4, 305-320.
- Christopherson, S. (2007). On Hollywood: The Place, the Industry. By Allen J. Scott. *Economic Geography*, 83, 1, 99-101.
- Conant, M. (1985). The Paramount Decrees Reconsidered. Στο T. Balio (ed.), *The American Film Industry* (pp.537-573). Madison, Wisconsin & London: The University of Wisconsin Press.
- Constantinidis, S. E. (2000). Greek Film and the National Interest: A Brief Preface. *Journal of Modern Greek Studies*, 18, 1, 1-12.
- Crane, D. (1992). *The Production of Culture. Media and the Urban Arts*. Newbury Park & London & New Delhi: Sage Publications, Inc.
- Crane, D. (1997). Globalization, organization size, and innovation in the French luxury fashion industry: production of culture theory revised. *Poetics*, 24 (6), 393-414.
- Crane, D. (2014). Cultural globalization and the dominance of the American film industry: cultural policies, national film industries, and transnational film, *International Journal of Cultural Policy*. *International Journal of Cultural Policy*, 20, 4, 325-382.
- Cucco, M. (2018). The Vertical Axis of Film Policies in Europe. Between Subsidiarity and Local Anarchy. Στο N. Mingant & C. Tirtaine (eds.), *Reconceptualising Film Policies* (pp.263-275). New York and London: Routledge.
- Cunningham, S. (2003). Cultural Policy Studies. Στο J. Lewis & T. Miller (eds.), *Critical Cultural Policy Studies: A Reader* (pp.13-22). Malden & Oxford & Victoria & Berlin: Blackwell Publishing.
- Curtin, M., & Sanson, K. (eds.) (2017). *Voices of labor: creativity, craft, and conflict in global Hollywood*. Oakland: University of California Press.

- Dawson, Patrick, Webb, Janette. «New production arrangements: the totally flexible cage?.» *Work, Employment and Society, Volume 3, Number 2*, June 1989: 221–238.
- DeCordova, R. (1991). The Emergence of the Star System in America. Στο C. Gledhill (ed.), *Stardom. Industry of Desire* (pp.17-29). London and New York: Routledge.
- De Grazia, V. (1989). Mass Culture and Sovereignty: The American Challenge to European Cinemas, 1920-1960. *The Journal of Modern History*, 61, 1, 53-87.
- Delamoir, J. (2004). Louise Lovely, Bluebird Photoplays, and the Star System. *The Moving Image*, 4, 2, 64-85.
- De Zoysa, R., & Newman, O. (2002). Globalization, soft power and the challenge of Hollywood. *Contemporary Politics*, 8, 3, 185-202.
- DiMaggio, P. (1977). Market structure, the creative process, and popular culture. Toward an Organizational Reinterpretation of Mass Culture Theory. *The Journal of Popular Culture*, 11(2), 436-452.
- DiMaggio, P. (1982). Cultural entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston, Part I: The creation of an organizational base for high culture in America. *Media, Culture and Society*, 4, 33-50.
- DiMaggio, P., & Hirsch, P. M. (1976). Production Organizations in the Arts. *American Behavioral Scientist*, 19, 6, 735-752.
- Drake, P. (2013). Policy or Practice? Deconstructing the Creative. Στο P. Szczepanik & P. Vonderau (eds.), *Behind the Screen. Inside European Production Cultures* (pp.221-236). New York: Palgrave Macmillan.
- Dyer, R. (1979). *Stars*. London: British Film Institute.
- Dyer, R. (1998). *Stars* (New edition). London: British Film Institute.
- Dyer, R. (2004). *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. New York: Routledge.
- Dyer, R., & Vincendeau, G. (1992). Introduction. Στο R. Dyer & G. Vincendeau (eds.), *Popular European Cinema* (pp.1-14). London and New York: Routledge.
- Dyer, R., & Vincendeau, G. (eds.) (1992). *Popular European Cinema*. London and New York: Routledge.

Eberwein, R. (ed.) (2010). *Acting for America: Movie Stars of the 1980s*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press.

Eleftheriotis, D. (1995). Questioning totalities: constructions of masculinity in the popular Greek Cinema of the 1960s. *Screen*, 36, 3, 233-242.

Eleftheriotis, D. (2010). *Cinematic Journeys: Film and Movement*. Edinburg: Edinburg University Press.

Eleftheriotis, D. (2012). A touch of spice. Mobility and popularity. Στο L. Papadimitriou & Y. Tzioumakis (eds.), *Greek Cinema Texts, Histories, Identities* (pp.19-36). Bristol and Chicago: Intellect.

Elsaesser, T. (2004). American Auteur Cinema: The Last – or First – Great Picture Show. Στο T. Elsaesser, A. Horwath, & N. King (eds.), *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s* (pp.37-69). Amsterdam: Amsterdam University Press.

Elsaesser, T. (2005). *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Elsaesser, T. (2012). *The Persistence of Hollywood*. New York & London: Routledge.

Ezra, E. (2004). Introduction. A Brief History of Cinema in Europe. Στο E. Ezra. (ed.), *European Cinema* (pp.1-17). New York: Oxford University Press.

Fitzgerald, S. W. (2012). *Corporations and Cultural Industries. Time Warner, Bertelsmann, and News Corporation*. Plymouth: Lexiton Books.

Forgacs, D. (ed.) (2000). *The Gramsci Reader. Selected writings 1916-1935*. New York: University Press.

Gaffney, J., & Holmes, D. (eds.) (2007). *Stardom in Postwar France*. New York and Oxford: Berghahn Books.

Gaines, J. (ed.) (1992). *Classical Hollywood Narrative: The Paradigm Wars*. USA: Duke University Press.

Gartman, D. (1998). Postmodernism; or, the Cultural Logic of Post-Fordism? *The Sociological Quarterly*, 39, 1, 119-137.

Gledhill, C. (ed.) (1991). *Stardom. Industry of Desire*. London and New York: Routledge.



Gomery, D. (1985). U.S. Film Exhibition: The Formation of a Big Business. Στο T. Balio (ed.), *The American Film Industry* (pp.218-228). Madison & London: The University of Wisconsin Press.

Gomery, D. (1998β). Hollywood as industry. Στο J. Hill & P. C. Gibson (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies* (pp.245-254). New York: Oxford University Press.

Guback, T. (1986). Shaping the film business in postwar Germany: the role of the US film industry and the US state. Στο P. Kerr (ed.), *The Hollywood Film Industry. A Reader* (pp.245-275). London and New York: Routledge & Kegan Paul.

Hadjikyriacou, A. (2013). *Masculinity and Gender in Greek Cinema, 1949-1967*. New York and London: Bloomsbury.

Hall, S., & Neale, S. (2010). *Epics, spectacles, and blockbusters: a Hollywood history*. Detroit, Michigan: Wayne State University Press.

Hall, S. (1997a). The Local and the Global: Globalization and Ethnicity. Στο A. D. King (ed.), *Culture, Globalization and the World System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity* (pp.19-39). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Hall, S. (1997b). Old and New Identities, Old and New Ethnicities. Στο Στο A. D. King (ed.), *Culture, Globalization and the World System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity* (pp.41-68). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Halsey, S. & Co. (1985). The Motion Picture Industry as a Basis for Bond Financing. Στο T. Balio (ed.), *The American Film Industry* (pp.195-217). Madison & London: The University of Wisconsin Press.

Hansen, M. (1999). The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism. *Modernism/modernity*, 6, 2, 59-77.

Hansen, M. (2000). Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film As Vernacular Modernism. *Film Quarterly*, 54, 1, 10-22.

Hansen, M. (2011). *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. USA: University of California Press.

Harvey, D. (1992). *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (6<sup>th</sup> edition). Cambridge, UK: Blackwell Publishers.

Harvey, D. (1994). Flexible Accumulation through Urbanization: Reflections on 'Post-modernism' in the American City. Στο A. Amin (ed.), *Post-Fordism: A reader* (pp.361-386). Oxford: Blackwell.

Heffernan, N. (2000). *Capital, class, and technology in contemporary American culture: projecting post-Fordism*. London: Pluto Press.

Hess, F. L. (2003). Close Encounters of the Common Kind: The Theoretical and Practical Implications of Popular Culture for Modern Greek Studies. *Journal of Modern Greek Studies*, 21, 1, 37–66.

Hill, J. (2016). Living with Hollywood: British film policy and the definition of 'nationality'. *International Journal of Cultural Policy*, 22, 5, 706–723.

Hirsch, P. M. (1972). Processing fads and fashions: An organization-set analysis of cultural industry systems. *American Journal of Sociology*, 77, 4, 639–659.

Hjort, M., & MacKenzie, S. (2000). Introduction. Στο M. Hjort & S. MacKenzie (eds.), *Cinema and Nation* (pp.1-14). London and New York: Routledge.

Hjort, M., & Petrie, D. (2007). Introduction. Στο M. Hjort & D. Petrie (eds.), *The Cinema of Small Nations* (pp.1-19). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Hoare, Q., & Smith, N. G. (eds.) (1999). *Selection from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. London: ElecBook.

Hofmann, N. (2013). *Co-Financing Hollywood Film Productions with Outside Investors. An Economic Analysis of Principal Agent Relationships in the U.S. Motion Picture Industry* (Dissertation Zeppelin Universitet, Friedrichshafen). Stuttgart, Germany: Springer Gabler.

Hollinger, K. (2006). *The Actress. Hollywood Acting and the Female Star*. New York and London: Routledge.

Hoppenstand, G. (1998). Hollywood and the Business of Making Movies: The Relationship between Film Content and Economic Factors. Στο B. R. Litman (ed.), *The Motion Picture Mega-Industry* (pp.222-242). Boston: Allyn and Bacon.

Horton, A. (1997α). *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*. New Jersey: Princeton University Press.

Horton, A. (1997β). Introduction. Στο A. Horton (ed.), *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos* (pp.1-10). Trowbridge, England: Flicks Books.

Horton, A. (ed.) (1997). *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos*. Trowbridge, England: Flicks Books.

Horton, A. (2003). *Henry Bumstead and the world of Hollywood art direction*. Austin: University of Texas Press.

Horton, A. (2010). The Master of Slow Cinema: Space and Time – Actual, Historical, and Mythical – in the Films of Theo Angelopoulos. *Cineaste* 36, 1, 23-27.

Huettig, M. D. (1985). Economic Control of the Motion Picture Industry. Στο T. Balio (ed.), *The American Film Industry* (pp.285-310). Madison & London: The University of Wisconsin Press.

Iordanova, D. (2010). Rise of the Fringe. Global Cinema's Long Tail. Στο D. Iordanova, D. Martin-Jones, & B. Vidal (eds.), *Cinema at the Periphery* (pp.23-45). Detroit: Wayne State University Press.

Iordanova, D., Martin-Jones, D., & Vidal, B. (2010). Introduction. A Peripheral View of World Cinema. Στο D. Iordanova, D. Martin-Jones, & B. Vidal (eds.), *Cinema at the Periphery* (pp.1-19). Detroit: Wayne State University Press.

Jameson, F. (1997). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (7<sup>th</sup> Edition). USA: Duke University Press.

Jameson, F. (1992). *Signatures of the Visible*. New York: Routledge.

Jäckel, A. (1996). European coproduction strategies: the case of France and Britain. Στο A. Moran (ed.), *Film Policy. International, National and Regional Perspectives* (pp.85-96). London and New York: Routledge.

Jäckel, A. (2007). The Inter/Nationalism of French Film Policy. *Critical Studies in Modern & Contemporary France*, 15, 1, 21-36.

Jessop, B. (1994). Post-Fordism and the State. Στο A. Amin (ed.), *Post-Fordism: A reader* (pp.251-279). Oxford: Blackwell.

Johnson-Yale, C. (2015). Frozen in Hollywood: Postwar Film Policy and the New Power-Geometry of Globalizing Production Labor. *Critical Studies in Media Communication*, 32, 1, 33-47.

Jones, C. (2001). Co-evolution of entrepreneurial careers, institutional rules and competitive dynamics in American film, 1895–1920. *Organization Studies*, 22, 6, 911-944.

Karalis, V. (2012). *A History of Greek Cinema*. New York: Continuum.

Karalis, V. (2014). From the archives of Oblivion: The first female Greek director Maria Plyta (1915-2006). *Modern Greek Studies (Australia and New Zealand)*, 16-17A, 45-67.

Karalis, V. (2015). Traumatized Masculinity and Male Stardom in Greek Cinema. Στο A. Bandhauer & M. Royer (eds.), *Stars in World Cinema: Screen Icons and Star Systems Across Cultures* (pp.184-198). London and New York: I. B. Tauris.

Karalis, V. (2016). *Realism in Greek Cinema: From the Post-War Period to the Present*. London and New York: I.B.Tauris.

Kartalou, A. (2000). Gender, Professional, and Class Identities in Miss Director and Modern Cinderella. *Journal of Modern Greek Studies*, 18, 1, 105-118.

Kartalou, A. (2006). The invasion of youth to the Greek popular cinema from the periphery to the forefront. Στο *Roads of the youth during the 1960s: Political actions and cultural interventions, conference minutes* (pp.263-271). Athens: “Andreas Ledakis” Cultural and Educational Foundation – The Hellenic Literary and Historical Archive.

Kartalou, A. (2011). Greek Comedians and Stardom: The Case of Lambros Constantaras. *Journal of the Hellenic Diaspora*, 37.1&2, 47-59.

Kassaveti, U-H. (2017). From Glory to Decline and Back Again: Notes on the Greek Popular Film and Direct-to-Video Musicals of the 1980s. *FILMICON: Journal of Greek Film Studies*, 4, 56-82. Ανακτήθηκε από: <http://filmiconjournal.com/journal/article/page/53/2017/4/4> (01.12.2019).

Katsan, G. (2013). "Above all Authority!" Morality, Class, and Transgression in Greek Film Comedies. *Journal of Modern Greek Studies*, 31, 1, 117-131.

- Keating, P. (2012). Shooting for Selznick: Craft and Collaboration in Hollywood Cinematograph. Στο S. Neale. (ed.), *The Classical Hollywood Reader* (pp.280-295). New York: Routledge.
- Kerr, P. (ed.) (1986). *The Hollywood Film Industry*. London and New York: Routledge & Kegan Paul.
- Kellner, D. (1998). Hollywood film and society. Στο J. Hill & P. C. Gibson (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies* (pp.354-362). New York: Oxford University Press.
- Kellner, D. (2004). Culture Industries. Στο T. Miller & R. Stam (eds.), *A Companion to Film Theory* (pp.202-220). Malden & Oxford & Victoria: Blackwell Publishing.
- Kelly, G. (2018). Independent Stardom: Freelance Women in the Hollywood Studio System. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 38, 2, 428-430.
- King, B. (1986). Stardom as an occupation. Στο P. Kerr (ed.), *The Hollywood Film Industry. A Reader*, (pp.154-184). London and New York: Routledge & Kegan Paul.
- King, B. (2010). Stardom, Celebrity, and the Money Form. *The Velvet Light Trap*, 65, 2, 7-19.
- King, G. (2002). *New Hollywood Cinema. An Introduction*. London and New York: I.B.Tauris Publishers.
- Koch, G. (2005). Face and Mass: Towards an Aesthetic of the Cross-Cut in Film. *New German Critique, Special Issue for David Bathrick*, 95, 139-148.
- Kokonis, M. (2008). Hollywood's Major Crisis and the American Film "Renaissance". *Gamma: Journal of Theory and Criticism*, 16, 169-206. Ανακτήθηκε από: <https://ejournals.lib.auth.gr/gramma/article/view/6435> (14.2.2019).
- Kokonis, M. (2012). Is There Such a Thing as a Greek Blockbuster? The Revival of Contemporary Greek Cinema. Στο L. Papadimitriou & Y. Tzioumakis (eds.), *Greek Cinema: Texts, Histories, Identities* (pp.37-53). Bristol and Chicago: Intellect.
- Kosmidou, E-R. (2017). Theo Angelopoulos's *O Thiasos/The Travelling Players* (1975) and *Oi Kunigoi/The Hunters* (1977) and How They Affect the Brechtian Project. *Journal of Modern Greek Studies*, 35, 513-538.

- Kouppi, C. (2017). English-Language Bibliography on Greek Cinema (2015-2017). *FILMICON: Journal of Greek Film Studies*, 4, 376-395. Ανακτήθηκε από: <https://filmiconjournal.com/journal/article/page/73/2017/4/24> (01.12.2019).
- Kourelou, O. (2015). A different kind of blonde: Melina Mercouri in Stella (Michael Cacoyannis, 1955). *Celebrity Studies*, 7, 1, 58-68.
- Kramer, P. (1998). Post-classical Hollywood. Στο J. Hill & P. C. Gibson (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies* (pp.289-309). New York: Oxford University Press.
- Kymionis, S. (2000). The Genre of Mountain Film: The ideological Parameters of its Subgenres. *Journal of Modern Greek Studies*, 18, 1, 53-66.
- Kyriakos, K. (2013). Ancient greek myth and drama in greek cinema (1930-2012): An overall approach. *Logeion, A Journal of Ancient Theatre*, 3, 1-41.
- Lewis, J. (2014). *Essential Cinema: An Introduction to Film Analysis*. Boston: Wadsworth, Cengage Learning.
- Lindeperg, S. (2013). Film Production as a Palimpsest. Στο P. Szczepanik, P. Vonderau (eds.), *Behind the Screen. Inside European Production Cultures* (pp.73-87). New York: Palgrave Macmillan.
- Lipietz, A. (1982). Towards Global Fordism? *New Left Review*, 1, 132, 33-47.
- Lipietz, A. (1987). *Mirages and Miracles. The Crises of Global Fordism* (μτφρ. D. Masey). London: Verso. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1985).
- Litman, B. R. (1998). *The Motion Picture Mega-Industry*. USA: Allyn and Bacon.
- Loreck, J., Monaghan, W., & Stevens, K. (eds.) (2019). *Screening Scarlett Johansson. Gender, Genre, Stardom*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Lorenzen, M. (2007). Internationalization vs. Globalization of the Film Industry, Industry and Innovation. *Industry and Innovation*, 14, 4, 349-357.
- Lukinbeal, C. (2002). Teaching Historical Geographies of American Film Production. *Journal of Geography*, 101, 6, 250-260.
- Maltby, R. (1998). Nobody knows everything: post-classical historiographies and consolidated entertainment. Στο S. Neale, M. Smith (eds.), *Contemporary Hollywood Cinema* (pp.21-44). London: Routledge.

Marlow-Mann, A. (2017). Regional cinema: Micro-mapping and glocalisation. Στο R. Stone, P. Cooke, S. Dennison, & A. Marlow-Mann (eds.), *The Routledge companion to world cinema* (pp.323-46). London: Routledge.

Martin, A. (2014). *Mise en Scène and Film Style: from Classical Hollywood to New Media Art*. Hampshire, UK: Palgrave Macmillan.

Martin-Jones, D. (2017). Transworld cinemas: Film-philosophies for world cinemas' engagement with world history. Στο R. Stone, P. Cooke, S. Dennison, & A. Marlow-Mann (eds.), *The Routledge companion to world cinema* (pp.279-89). London: Routledge.

Mathieu, C. (2013). The "Cultural" of Production and Career. Στο P. Szczepanik & P. Vonderau (eds.), *Behind the Screen. Inside European Production Cultures* (pp.45-60). New York: Palgrave Macmillan.

Mattelart, A. (1998). European film policy and the response to Hollywood. Στο J. Hill & P. C. Gibson (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies* (pp.478-485). New York: Oxford University Press.

Mayer, V. (2009). Bringing the Social back in. *Studies of Production Culture and Social Theory*. Στο V. Mayer, M. J. Banks & J. T. Caldwell (eds.), *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries* (pp.15-24). New York: Routledge.

Mayer, V., Banks, M. J., & Caldwell, J. T. (2009). Introduction. *Production Studies: Roots and Routes*. Στο V. Mayer, M. J. Banks, J. T. Caldwell (eds.), *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries* (pp.1-12). New York: Routledge.

Mayer, V., Banks, M. J., & Caldwell, J. T. (eds.) (2009). *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries*. New York: Routledge.

Mazierska, E. (2012). International Co-productions as Productions of Heterotopias. Στο A. Imre (ed.), *A Companion to Eastern European Cinemas* (pp.483-503). Chichester, West Sussex, UK: Wiley-Blackwell.

McDonald, P. (2000). *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities*. London: Wallflower Publishing Limited.

Miller, T. (1998). Hollywood and the world. Στο J. Hill & P. C. Gibson (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies* (pp.371-381). New York: Oxford University Press.

Miller, T. (2003). The Film Industry and the Government: “Endless Mr Beans and Mr Bonds”? Στο J. Lewis & T. Miller (eds.), *Critical Cultural Policy Studies: A Reader* (pp.134-141). Malden & Oxford & Victoria & Berlin: Blackwell Publishing.

Miller, T., & Maxwell, R. (2006). Film and Globalization. Στο O. Boyd-Barrett (ed.), *Communications Media, Globalization and Empire* (pp.33-52). Eastleigh: John Libbey Publishing.

Mini, P. (2012). Reflections on Pain, Loss and Memory: Takis Kanellopoulos’ Fiction Films of the 1960s. Στο L. Papadimitriou & Y. Tzioumakis (eds.), *Greek Cinema: Texts, Histories, Identities* (pp.239-254). Bristol and Chicago: Intellect.

Mini, P. (2016). Counter-narratives of World War II in Greek Cinema. *Journal of the Revista de Filologia Romanica*, 3, Numero Especial, 175-184.

Milonaki, A. (2011). A Public View of the City by Greek Filmmakers of the 1950s. *Journal of the Hellenic Diaspora*, 37, 1&2, 91-105.

Mingant, N., & Tirtaine, C. (2018). Introduction. Στο N. Mingant & C. Tirtaine (eds.), *Reconceptualising Film Policies* (pp.1-12). New York and London: Routledge.

Monaghan, W., Stevens, K., & Loreck, J. (2019). Preface. Στο J. Loreck, W. Monaghan & K. Stevens (eds.), *Screening Scarlett Johansson. Gender, Genre, Stardom* (pp.v-xiii). Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.

Moran, A. (1996). Terms For a Reader. Film, Hollywood, national cinema, cultural identity and film Policy. Στο A. Moran (ed.), *Film Policy. International, National and Regional Perspectives* (pp.1-18). London and New York: Routledge.

Moran, A. (1998). Film policy: Hollywood and beyond. Στο J. Hill & P. C. Gibson (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies* (pp.365-370). New York: Oxford University Press.

Morawetz, N., Hardy, J., Haslam, C., & Randle, K. (2007). Finance Policy and Industrial Dynamics—The Rise of Co-productions in the Film Industry, Industry and innovation. *Industry and Innovation*, 14, 4, 421-443.

Musser, C. (1990). *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. New York: Charles Scribner’s Sons, Simon & Schuster Macmillan.

Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. London and New York: Routledge.



- Neale, S. (ed.) (2012). *The Classical Hollywood Reader*. New York: Routledge.
- Neale, S., & Smith, M. (eds.) (1998). *Contemporary Hollywood Cinema*. New York: Routledge.
- Needman, G. (2012). *Greek Cinema without Greece: Investigating Alternative Formation*. Στο L. Papadimitriou & Y. Tzioumakis (eds.), *Greek Cinema Texts, Histories, Identities* (pp.205-218). Bristol and Chicago: Intellect.
- Nikolaidou, A. (2017). Marketing Communications in the Greek Film Industry: Rethinking Contemporary Greek Cinema. Στο T. Kazakopoulou & M. Fotiou (eds) *Contemporary Greek Film Cultures from 1990 to the Present* (pp.291-318). Bern, Switzerland: Peter Lang AG.
- Nikolaidou, A., Poupou, A., & Chalkou, M. (eds.) (2017). Old Games, New Rules: Rethinking Genre in Greek Cinema from the 1970s to the present. (Special Issue) *FILMICON: Journal of Greek Film Studies*, 4. Ανακτήθηκε από: <http://filmiconjournal.com/journal/issue/4/2017> (01.12.2019).
- Nikolaidou, A., Poupou, A., & Chalkou, M. (2017). Editorial Note. *FILMICON: Journal of Greek Film Studies*, 4, 1-6. Ανακτήθηκε από: <http://filmiconjournal.com/journal/article/page/74/2017/4/1> (01.12.2019).
- Ostrowska, D. (2012). An Alternative Model of Film Production. Film Units in Poland after World War Two. Στο A. Imre (ed.), *A Companion to Eastern European Cinemas* (pp.453-465). Chichester, West Sussex, UK: Wiley-Blackwell.
- Papadimitriou, L. (2000). Travelling on Screen: Tourism and the Greek Film Musical. *Journal of Modern Greek Studies*, 18, 1, 95-104.
- Papadimitriou, L. (2004). Greek War Film as Melodrama: Women, Female Stars and the Nation as Victim. Στο Y. Tasker (ed.), *Action and Adventure Cinema* (pp.297-308). London and New York: Routledge.
- Papadimitriou, L. (2009). Greek Film Studies today: in search of identity. *Κάμπος: Cambridge papers in modern Greek*, 17, 49-78.
- Papadimitriou, L. (2009β). Stars of the 1960's Greek Musical: Rena Vlahopoulou and Aliki Vougiouklaki. Στο T. Soila & Y. Habel (eds.), *Stellar Encounters: Stardom in Popular European Cinema* (pp.207-216). New Barnet, London: John Libbey Publishing.

Papadimitriou, L. (2011). The national and the transnational in contemporary Greek cinema. *New Review of Film and Television Studies*, 9, 3, 493-512.

Papadimitriou, L. (2012). Greece. Στο C. K. Creemur & L.Y. Mokdad (eds.), *The International Film Musical* (pp.92-104). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Papadimitriou, L. (2013). Greek Cinema and the Balkans Connections, Divergences and Escapes. Στο M. Tutui (ed.), *Escape from the Balkans* (pp.62-87). Papers from of the symposium organized during the 3rd edition of Divan Film Festival, 19-26 August, 2012, Cetate. Romania: ‘Mircea Dinescu’ poetry foundation.

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

Papadimitriou, L. (2015). In the Shadow of the Studios, the State and the Multiplexes: Independent Filmmaking in Greece. Στο M. Erickson & D. Baltruschat (eds.), *Independent Filmmaking Around the Globe* (pp.113-130), Toronto: University of Toronto Press.

Papadimitriou, L. (2016). The hindered drive toward internationalization: Thessaloniki (International) Film Festival. *New Review of Film and Television Studies*, 14, 1, 93-111.

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

Papadimitriou, L. (2018α). Greek cinema as European cinema: co-productions, Eurimages and the Europeanisation of Greek cinema. *Studies in European Cinema*, 15, 2-3, 1-20.

Papadimitriou, L. (2018β). Film distribution in Greece: formal and informal networks of circulation since the financial crisis. *Screen*, 59, 4, 484-505.

Papadimitriou, L., & Tzioumakis, Y. (2012). Introduction. Στο L. Papadimitriou & Y. Tzioumakis (eds.), *Greek Cinema Texts, Histories, Identities* (pp.9-14). Bristol and Chicago: Intellect.

Papadimitriou, L., & Tzioumakis, Y. (eds.). (2012). *Greek Cinema: Texts, Histories, Identities*, Bristol and Chicago: Intellect.

- Peterson, R. A. (1976). The Production of Culture. *American Behavioral Scientist*, 19, 6, 669-684.
- Peterson, R. A. (1979). Revitalizing the culture concept. *Annual Review of Sociology*, 5, 137-166.
- Peterson, R. A. (1982). Five Constraints on the Production of Culture: Law, Technology, Market, Organizational Structure and Occupational Careers. *Journal of Popular Culture*, 16, 2, 143-153.
- Peterson, R. A. (1985). Six Constraints on the Production of Literary Works. *Poetics: International Review for the Theory of Literature*, 14, 45-67.
- Peterson, R. A. (1997). *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Peterson, R. A., & Anand N. (2004). The Production of Culture Perspective. *Annual Review of Sociology*, 30, 311-334.
- Peterson, R. A., & Berger D. G. (1975). Cycles in Symbol Production: The Case of Popular Music. *American Sociological Review*, 40, 2, 158-173.
- Piore, M. J. (1979). *Birds of passage. Migrant labor and industrial societies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Potamitis, N. (2013). "Cinderella of Modern Greece": Aliko Voyouklaki as National Romance. *FILMICON: Journal of Greek Film Studies*, 1, 79-103.
- Poupou, A. (2012). The Geography of Neo-Realism in Greece: City Images, Urban Representations and Aesthetics of Space. Στο L. Papadimitriou & Y. Tzioumakis (eds.), *Greek Cinema: Texts, Histories, Identities* (pp.255-269). Bristol and Chicago: Intellect.
- Powell, W. W. (1985). *Getting into Print. The Decision-Making Process in Scholarly Publishing*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Power, D., & Scott, A. J. (eds.) (2004). *Cultural Industries and the Production of Culture*. London and New York: Routledge.
- Ray, R. B. (2011). The Mystery of Movie Stardom. *New England Review*, 32, 4, 175-184.

- Ryall, T. (1998). Genre and Hollywood. Στο J. Hill & P. C. Gibson (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies* (pp.327-338). New York: Oxford University Press.
- Ryan, J. (2007). The Production of Culture Perspective. Στο C. D. Bryant & D. L. Peck (eds.), *21st Century Sociology: A Reference Handbook. vol.2* (pp.222-229). California: Sage Publications, Inc.
- Robnik, D. (2004). Allegories of Post-Fordism in 1970s New Hollywood: Countercultural Combat Films and Conspiracy Thrillers as Genre Recycling. Στο T. Elsaesser, A. Horwath, & N. King (eds.), *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s* (pp.333-358). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Roche, D. (2015). Exploiting Exploitation Cinema: an Introduction. *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal [Online]*, 2, 1-19. Ανακτήθηκε από: <https://journals.openedition.org/transatlantica/7846> (4.5.2019).
- Sabel, C. F. (1984). *Work and politics: the division of labor in industry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sabel, C. F. (1994). Flexible Specialisation and the Re-emergence of Regional Economies. Στο A. Amin (ed.), *Post-Fordism: A reader* (pp.101-156). Oxford: Blackwell.
- Sabel, C. F., & Zeitlin, J. (eds.) (1997). *World of Possibilities. Flexibility and Mass Production in Western Industrialization*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Santoro, M. (2008α). Producing Cultural Sociology: An Interview with Richard A. Peterson. *Cultural Sociology*, 2, 1, 33-55.
- Santoro, M. (2008β). Culture As (And After) Production. *Cultural Sociology*, 2, 1, 7-31.
- Schaefer, E. (2004). Gauging a Revolution: 16 mm Film and the Rise of the Pornographic Feature. Στο L. Williams, (eds.), *Porn Studies* (pp.370-400). Durham and London: Duke University Press.
- Schatz, T. (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: McGraw-Hill.

Schatz, T. (1993). The New Hollywood. Στο J. Collins, H. Radner, & P. A. Collins, (eds.), *Film Theory Goes to Movies* (pp.8-36). New York and London: Routledge.

Schatz, T. (1997). *Boom and bust: the American cinema in the 1940s*. New York: Charles Scribner's Sons - Macmillan Library Reference USA.

Schatz, T. (2012). Hollywood: The Triumph of the Studio System. Στο S. Neale, (ed.), *The Classical Hollywood Reader* (pp.167-178). New York: Routledge.

Scott, A. J. (2002α). A new map of Hollywood: The Production and Distribution of American Motion Pictures. *Regional Studies*, 36, 9, 957-975.

Scott, A. J. (2002β). The Cultural Economies of Cities. *International Journal of Urban and Regional Research*, 21, 2, 323-339.

Scott, A. J. (2006). *Geography and Economy: Three Lectures*. New York: Oxford University Press.

Sedgwick, J. (2002). Product Differentiation at the Movies: Hollywood, 1946 to 1965. *The Journal of Economic History*, 62, 3, 676-705.

Sifaki, E. (2003α). *Projections of Popular Culture Through the Study of the Cinema Market in Contemporary Greece*. Paper for the Workshop: Popular Culture, Ideology and the Media. Στο 1<sup>st</sup> LSE PhD Symposium on Modern Greece “Current Social Sciences Research on Greece”, Hellenic Observatory, London School of Economics and Political Science, June, 21, 1-14.

Sifaki, E. (2003β). Global Strategies and Local Practices in Film Consumption. *Journal for Cultural Research*, 7, 3, 243-257.

Sifaki, E. (2010). Cinema Goes to War: The German Film Policy in Greece During the Occupation, 1941-44. Στο R. Vande Winkel & D. Welch (eds.), *Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema* (reprint edition) (pp.148-158). London: Palgrave Macmillan.

Smith, C. (1989). Flexible specialization, automation and mass production. *Work, Employment and Society*, 3, 2, 203-220.

Smith, M. (1998). Theses on the philosophy of Hollywood history. Στο S. Neale & M. Smith (eds.), *Contemporary Hollywood Cinema*, (pp.3-20). London: Routledge.

Smith, T. (1993). *Making the Modern: Industry, Art, and Design in America*. Chicago: University of Chicago Press.

Smith, A. (2007). The Auteur as Star: Jean-Luc Godard. Στο J. Gaffney & D. Holmes (eds.), *Stardom in Postwar France* (pp.126-151). New York and Oxford: Berghahn Books.

Sojcher, F. (2002). The Economics of Cinema: History, Strategic Choices and Cultural Policy. *Contemporary European History*, 11, 2, 305-316.

Stahl, M. (2009). Privilege and Distinction in Production Worlds. Στο V. Mayer, M. J. Banks, & J. T. Caldwell (eds.), *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries* (pp.54-67). New York: Routledge.

Staiger, J. (1985α). Blueprints for Feature Films: Hollywood's Continuity Script. Στο T. Balio (ed.), *The American Film Industry* (pp.173-194). Madison & London: The University of Wisconsin Press.

Staiger, J. (1985β). The Hollywood mode of production to 1930. The division and order of production: the subdivision of the work from the first years through the 1920s. Στο D. Bordwell, J. Staiger, & K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960* (pp.142-153). London: Routledge.

Staiger, J. (1991). Seeing Stars. Στο C. Gledhill (ed.), *Stardom. Industry of Desire* (pp.2-16). London and New York: Routledge.

Staiger, J. (2003). Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History. Στο B. K. Grant (ed.), *Film Genres Reader III* (pp.185-199). Austin: University of Texas Press.

Stassinopoulou, M. (2000). Creating Distraction after Destruction: Representations of the Military in Greek Film. *Journal of Modern Greek Studies*, 18, 1, 37-52.

Stassinopoulou, M. (2002). "It happened in Athens": the relaunch of Greek film production during World War II. *Κάμπος. Cambridge Papers in Modern Greek No10*, 111-128.

Stassinopoulou, M. (2012). Definitely, Maybe: Possible Narratives of the History of Greek Cinema. Στο L. Papadimitriou & Y. Tzioumakis (eds.), *Greek Cinema Texts, Histories, Identities* (pp.129-143). Bristol and Chicago: Intellect.

Stassinopoulou, M. A. (2015). The "System", "New Greek Cinema", Theo Angelopoulos: a Reconstruction (1970-1972). Στο L. Dreidemy, F. Hufschmied, A. Meisinger, B. Molden, E. Pñster, K. Prager, E. Rährlich, F. Wenninger, & M. Wirth (eds.), *Bananen, Cola, Zeitgeschichte: Oliver Rathkolb und das lange 20. Jahrhundert* (pp.832-847). Wien- Köln-Weimar: Böhlau Verlag GesmbH & Co.KG.

Stassinopoulou, M. (2017). Scenes from A Marriage: The Thessaloniki Film Festival Between Mainstream and Art Cinema from its Beginnings to the 1970s. Στο A. Kötzing & C. Moine (eds.), *Cultural Transfer and Political Conflicts. Film Festivals in the Cold War* (pp.109-121). Göttingen: V&R unipress GmbH.

Stone, R. (2017). Cinemas of citizens and Cinemas of sentiment: World Cinema in flux. Στο R. Stone, P. Cooke, S. Dennison, & A. Marlow-Mann (eds.), *The Routledge companion to world cinema* (pp.267-78). London: Routledge.

Storper, M. (1994). The Transition to Flexible Specialization in the US Film Industry: External Economies, the Division of Labour and the Crossing of Industrial Divides. Στο A. Amin (ed.), *Post-Fordism: A reader* (pp.195-226). Oxford: Blackwell.

Storper, M., & Christopherson, S. (1986). *Flexible Specialization and regional industrial agglomerations. The Case of the U.S. Motion Picture Industry*. Los Angeles: U.C.L.A.

Storper, M., & Christopherson, S. (1987). Flexible Specialization and regional industrial agglomerations. The Case of the U.S. Motion Picture Industry. *Annals of the Association of American Geographers*, 77 (1), 104-117.

Storper, M., Kemeny, T., Makarem, N. P., & Osman, T. (2015). *The rise and fall of urban economies: lessons from San Francisco and Los Angeles*. Stanford, California: Stanford University Press.

Strandvad, S. M. (2013). Analyzing Production from a Socio-material.» Στο P. Szczepanik & P. Vonderau (eds.), *Behind the Screen. Inside European Production Cultures* (pp.27-43). New York: Palgrave Macmillan.

Steinhart, D. (2013). A Flexible Mode of Production: Internationalizing Hollywood Filmmaking in Postwar Europe. Στο P. Szczepanik & P. Vonderau (eds.), *Behind the Screen. Inside European Production Cultures* (pp.135-151). New York: Palgrave Macmillan.

- Sutherland, J. A. (1976). *Victorian Novelists and Publishers*. Chicago: University of Chicago Press.
- Szczepanik, P., & Vonderau, P. (2013). Introduction. Στο P. Szczepanik & P. Vonderau (eds.), *Behind the Screen. Inside European Production Cultures* (pp.1-9). New York: Palgrave Macmillan.
- Szczepanik, P., & Vonderau, P. (eds.) (2013). *Behind the Screen. Inside European Production Cultures*. New York: Palgrave Macmillan.
- Thanouli, E. (2012). Film Style in Old Greek Cinema: The Case of Dinos Dimopoulos. Στο L. Papadimitriou & Y. Tzioumakis (eds.), *Greek Cinema: Texts, Histories, Identities* (pp.223-238). Bristol and Chicago: Intellect.
- Thanouli, E. (2015). A Nazi hero in Greek cinema: History and parapraxis in Kostas Manousakis's *Prodosia*. *Journal of Greek Media & Culture*, 1, , 63-77.
- Thompson, F. G. (1998). *Fordism, Post-Fordism, and the Flexible System of Production*. Ανακτήθηκε από: [http://www.cddc.vt.edu/digitalfordism/fordism\\_materials/thompson.htm](http://www.cddc.vt.edu/digitalfordism/fordism_materials/thompson.htm) (8.11.2013).
- Thompson, K. (1985). The formulation of the classical style, 1909-28. From primitive to classical. Στο D. Bordwell, J. Staiger, & K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960* (pp.157-173). London: Routledge.
- Thompson, P. (2003). Disconnected capitalism: or why employers can't keep their side of the bargain. *Work, employment and society*, 17, 2, 359–378.
- Tudor, A. (2003). Genre. Στο B. K. Grant (ed.), *Film Genres Reader III* (pp.3-11). Austin: University of Texas Press.
- Turner, G. (1998). Cultural studies and film. Στο J. Hill & P. C. Gibson (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies* (pp.195-201). New York: Oxford University Press.
- Tzioumakis, Y. (2015). In the Shadow of the Studios, the State and the Multiplexes: Independent Filmmaking in Greece. Στο M. Erickson & D. Baltruschat (eds.), *Independent Filmmaking Around the Globe* (pp.19-38), Toronto: University of Toronto Press.
- Valencia, D. (2000). *Globalization, Flexibility, and Culture: A Literature Review on Post-Fordisms*, 1-12.



Vasileiou, P. (2015). English-Language Bibliography on Greek Cinema (2014-2015). *FILMICON: Journal of Greek Film Studies*, 3, 139-152. Ανακτήθηκε από: <http://filmiconjournal.com/journal/article/page/50/2015/3/12> (01.12.2019).

Vassiliou, K. (2015). Vitalization and spectacle in Thanassis Rentzis's Bio-Graphia and Corpus. *Journal of Greek Media & Culture*, 1, 1, 127–141.

Verhoeven, D. (2011). Film Distribution in the Diaspora: Temporality, Community and National Cinema. Στο R. Maltby, D. Biltereyst & P. Meers (eds.), *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies* (pp.243-260). Oxford: Wiley-Blackwell.

Vidal, M. (2013). Postfordism as a dysfunctional accumulation regime: a comparative analysis of the USA, the UK and Germany. *Work, employment and society*, 27, 3, 451–471.

Vincendeau, G. (1998). Issues in European cinema. Στο J. Hill & P. C. Gibson (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies* (pp.440-448). New York: Oxford University Press.

Vincendeau, G. (2000). *Stars and Stardom in French Cinema*. London and New York: Continuum.

Vonderau, P. (2013). Borderlands, Contact Zones, and Boundary Games: A Conversation with John T. Caldwell. Στο P. Szczepanik & P. Vonderau (eds.), *Behind the Screen. Inside European Production Cultures* (pp.13-25). New York: Palgrave Macmillan.

Wasko, J. (1986). D.W. Griffith and the banks: a case study in film financing. Στο P. Kerr (ed.), *The Hollywood Film Industry. A Reader* (pp.31-42). London and New York: Routledge & Kegan Paul.

Wasko, J. (1994). *Hollywood in the Information Age: Beyond the Silver Screen*. Oxford: Polity Press.

Wasko, J. (2003). *How Hollywood Works*. London: SAGE Publications Ltd.

Wayne, M. (2003). Post-Fordism, Monopoly Capitalism, and Hollywood's Media Industrial Complex. *International Journal of Cultural Studies*, 6, 1, 82–103.

Welling, D. (2007). *Cinema Houston: From Nickelodeon to Megaplex*. Austin: University of Texas Press.

Williams, M. (2013). *Film Stardom, Myth and Classicism. The Rise of Hollywood's Gods*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.

Williams, M. (2017). *Film Stardom and the Ancient Past. Idols, Artefacts and Epics*. London: Palgrave Macmillan.

Wolff, J. (1993). *The Social Production of Art*. Second Edition. Hampshire and London: The Macmillan Press Ltd.

Wolf, B. J. (1993). The Prohibitions against Studio Ownership of Theatres: Are they an Anachronism? *Loyola of Los Angeles Entertainment Law JOURNAL*, 13, 413-436.

Wyatt, J. (1994). *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*. Austin: University of Texas Press.

Yin, R. K. (2003). *Case Study Research. Design and Methods*. London: Sage.

Zafirau, S. (2009). Audience Knowledge and the Everyday Lives of Cultural Producers in Hollywood. Στο V. Mayer, M. J. Banks & J. T. Caldwell (eds.), *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries* (pp.190-202). New York: Routledge.