



Παρουσία

Την Διπλωματική Εργασία:

Ο Φορντισμός στην Κινηματογραφική Παραγωγή:

Μελέτη Περίπτωσης της Φίνος Φιλμ



Πάντειο
Πανεπιστήμιο

Τμήμα
Επικοινωνίας,
Μέσων και
Πολιτισμού

ΧΡΗΣΤΟΣ ΞΕΝΟΣ

ΑΜ: 4113Μ006

Μάιος 2015

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα
Σπουδών στην
«Πολιτιστική Διαχείριση»



Τριμελής επιτροπή:

Επιβλέπουσα

Μάρθα Μιχαλίδου, Επίκουρη Καθηγήτρια

Μέλη

Γιάννης Σκαρπέλος, Αναπληρωτής Καθηγητής

Μαρία Παραδείση, Επίκουρη Καθηγήτρια

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

*Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω και την καθηγήτρια
και επιβλέπουσα αυτής της εργασίας, Μάρθα Μιχαηλίδου,
για όλες τις σημαντικές και πολύτιμες συμβουλές της.*

*Τέλος, να ευχαριστήσω και τους φίλους Δημήτρη και Ρωξάνη,
για τη συμβολή τους, καθώς και τις Σταυρούλα και Βιολέττα
για τη συμπαράστασή τους.*

Αφιερώνω αυτήν την έρευνα στην οικογένειά μου



Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή.....	3
2. Φορντισμός και Κινηματογράφος	6
2.1. Η Εποχή του Φορντισμού	6
2.2. Ο Φορντισμός στο Χόλιγουντ	9
3. Μεθοδολογική Προσέγγιση της Έρευνας	16
4. Ο Ελληνικός Κινηματογράφος και η Φίνος Φιλμ	19
5. Η έρευνα του φορντικού μοντέλου στη Φίνος Φιλμ	28
6. Πτυχές του Φορντισμού στη Φίνος Φιλμ	32
6.1. Κάθετη δομή και ολιγοπώλιο στη Φίνος Φιλμ	32
6.1.1. Το συγκεντρωτικό, προσωποπαγές σύστημα διοίκησης της Φίνος Φιλμ.....	32
6.1.2. Εργασιακή δομή στη Φίνος Φιλμ	36
6.1.3. Κάθετη ολοκλήρωση στη Φίνος Φιλμ	39
6.1.4. Η Διανομή στη Φίνος Φιλμ	44
6.2. Τυποποίηση και μαζική παραγωγή στη Φίνος Φιλμ	52
6.2.1. Τυποποίηση-Τεϋλορισμός στη Φίνος Φιλμ: Οργάνωση παραγωγής	52
6.2.2. Τυποποίηση ειδών-αφήγησης στη Φίνος Φιλμ	59
6.3. Φορντισμός και σταρ σίστεμ στη Φίνος Φιλμ	65
6.4. Το θεσμικό πλαίσιο	75

6.5. Εκμοντερνισμός και εκσυγχρονισμός του φορντισμού στη Φίνος Φιλμ	79
7.Συμπεράσματα	83
Βιβλιογραφία.....	87
Παράρτημα: Τεκμήρια.....	100

1. Εισαγωγή

Αντικείμενο αυτής της εργασίας είναι η ανάλυση, η περιγραφή και ο σχολιασμός του φορντισμού στην κινηματογραφική παραγωγή και ειδικότερα μέσα από τη μελέτη της περίπτωσης της Φίνος Φιλμ (1942-1977) στην Ελλάδα, που δραστηριοποιείται στον εμπορικό κινηματογράφο. Είναι όμως ένα ερώτημα γιατί κάποιος να ασχοληθεί με τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο και γιατί μέσα απ' αυτήν την οπτική. Είναι γεγονός, πως παρόλη την κακή κριτική που δέχθηκε από συγχρόνους κριτικούς του, ο παλιός ελληνικός κινηματογράφος (ΠΕΚ) σημειώνει μέχρι τις μέρες μας υψηλή τηλεθέαση, με συμμετοχή όλων των ηλικιών, κάθε μορφωτικού επιπέδου. Ο «απενεχοποιημένος» από το παρελθόν και απερίσπαστος σύγχρονος άνθρωπος της ελληνικής κοινωνίας, απολαμβάνει με νοσταλγία την αθωότητα που απεικονίζουν αυτές οι ταινίες (Λεβεντάκος 2002:10-1).

Οι ταινίες όμως που σπάνε τα ρεκόρ τηλεθέασης είναι κυρίως της Φίνος Φιλμ (Βακαλόπουλος 1990:155), της πιο σημαντικής εταιρίας της περιόδου με όρους ποσότητας, αλλά και ποιότητας. Ο θαυμασμός του κοινού κυρίως για τις κωμωδίες και κωμικούς του ΠΕΚ, φανερώνει ένα φαινόμενο «νοσταλγίας», αναπόλησης του παρελθόντος, που μπορεί να θεωρηθεί σύμπτωμα της μεταμοντέρνας κοινωνίας. Το κοινό βρίσκει σ' αυτές την παρηγοριά, το κουράγιο και την ασφάλεια, που του χρειάζονται στο άγχος και την ανασφάλεια του παρόντος (Kartalou 2011:55-6). Μία άλλη άποψη της επιτυχίας αυτών των ταινιών στην τηλεόραση, στέκεται στα στοιχεία που συγκροτούν αυτές τις ταινίες, σαν μία χολιγουντιανή σκηνή, χωρίς παρασκήνιο, που στηρίζεται στην ύπαρξη ενός μίνιμουμ ντεκόρ σε πρώτο πλάνο στην επιφάνεια της τηλεόρασης, ώστε οι πολύ καλοί ηθοποιοί της εποχής να λειτουργήσουν σε προσκήνιο, να «καταπίνουν» τις οθόνες μας (Βακαλόπουλος 1990β:267-9). Η διπλωματική αυτή θα στραφεί στον τρόπο παραγωγής, ως έναν ακόμη παράγοντα της επιτυχίας της Φίνος Φιλμ, που ακολουθεί τα βήματα της φορντικής δομής των αντίστοιχων στούντιο του Χόλιγουντ και παράγει αξιόλογα πολιτισμικά προϊόντα. Ο τρόπος παραγωγής θα μας δώσει μια άλλη οπτική γύρω απ' το φαινόμενο των επιτυχιών αυτών των ταινιών.

Το ενδιαφέρον επιπλέον για μικρές βιομηχανικές κινηματογραφίες, όπως η ελληνική, είναι κάτι που αναδύθηκε έντονα στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης και

του ενδιαφέροντος στους κινηματογράφους της διασποράς (diasporic cinemas). Χρειάζονται και λείπουν από το ερευνητικό και ακαδημαϊκό πεδίο, νέες μελέτες και νέες προσεγγίσεις (Stassinopoulou 2012:140). 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, πώς, δηλαδή, κατασκευάστηκαν, πώς διανέμονται και ποιος τα καταναλώνει, αφού οι δομές παραγωγής επηρεάζουν και τις δομές της αφήγησης και της αισθητικής των ταινιών. Επιπλέον, σ' ένα σύγχρονο παγκοσμιοποιημένο περιβάλλον με το διαδίκτυο να έχει εισβάλλει δυναμικά στη ζωή μας, τα εθνικά σύνορα στα θέματα κουλτούρας υπερβαίνονται (Paradimitriou 2014:14,12).

Εμείς θα μιλήσουμε για μία μεγάλη βιομηχανία του ελληνικού κινηματογράφου, τη Φίνος Φιλμ, αναλύοντας την παραγωγή της μέσα από το κοινωνικοοικονομικό μοντέλο του φορντισμού, που θα μας επιτρέψει να αναδείξουμε μια πιο ολοκληρωμένη προσέγγιση του κινηματογράφου, έξω από τις συνηθισμένες αισθητικές ή στυλιστικές προσεγγίσεις. Έτσι, στο πρώτο κεφάλαιο θα προσπαθήσουμε να αναλύσουμε την έννοια του φορντισμού, ως τρόπου ρύθμισης της καπιταλιστικής συσσώρευσης και γενικό πρότυπο κοινωνικής οργάνωσης που ξεκινά στις αρχές του 20ου αιώνα, ενώ στο δεύτερο κεφάλαιο θα στοιχειοθετήσουμε πώς ο φορντισμός ανιχνεύεται στον κινηματογράφο. Στο τρίτο κεφάλαιο θα αναπτύξουμε την μεθοδολογία που θα ακολουθήσουμε για να προσεγγίσουμε την έρευνά μας και στο τέταρτο κεφάλαιο, θα προσπαθήσουμε να αναπτύξουμε σχηματικά το ιστορικό πεδίο της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής την περίοδο που δραστηριοποιείται η Φίνος Φιλμ. Στη συνέχεια θα εξετάσουμε τους λόγους για τους οποίους η έρευνά μας επικεντρώνεται στη Φίνος Φιλμ και γιατί υπό τους όρους της φορντικής παραγωγικής διαδικασίας. Στα επόμενα κεφάλαια θα επιχειρήσουμε μία ανάλυση των εμπειρικών δεδομένων που στοιχειοθετούν τη φορντική παραγωγική λειτουργία της εταιρίας, όπως είναι η κάθετη δομή της, η διανομή της, η τυποποίηση και η μαζική παραγωγή της, το σταρ σίστεμ και η τυποποίησή του, το θεσμικό πλαίσιο της εποχής και τέλος, πώς ανιχνεύεται ο εκσυγχρονισμός-μοντερνισμός του φορντισμού στις ταινίες της Φίνος Φιλμ. Η διπλωματική εργασία ολοκληρώνεται με ένα συμπερασματικό κεφάλαιο

που ανακεφαλαιώνει τα σημαντικά σημεία της και καταλήγει σε ερωτήματα και προβληματισμούς γύρω από τον ελληνικό κινηματογράφο.

2. Φορντισμός και Κινηματογράφος

2.1. Η εποχή του Φορντισμού

Για να καθορίσουμε τον θεωρητικό άξονα που θα κινηθούμε με στόχο να αναδείξουμε τον τρόπο οργάνωσης του κινηματογράφου, αρχικά στο Χόλιγουντ και ύστερα στη Φίνος Φιλμ, θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε παρακάτω τα κύρια σημεία του φορντισμού, μίας θεωρίας που ερμηνεύει την καπιταλιστική συσσώρευση, στοιχείο ουσίας και για τον κινηματογράφο, ο οποίος ακολουθεί τις αρχές της κλασικής πολιτικής οικονομίας και της συσσώρευσης δηλαδή κεφαλαίων, μέσω της αξίας των εμπορευμάτων-ταινιών που διακινεί (χρήση και ανταλλαγή). Σ' αυτό το πλαίσιο σχετίζεται με τις κοινωνικές σχέσεις και τις σχέσεις εξουσίας, που είναι η παραγωγή, διανομή και η κατανάλωση (Κολοβός 2000:97).

Σε κάθε καπιταλιστική οικονομική δραστηριότητα είναι εγγενής ο θεσμός της εμπορευματικής παραγωγής με επιστέγασμα τη λογική του, τη *συσσώρευση*. Αυτός ο θεσμός είναι ένα ενδημικό χαρακτηριστικό του καπιταλισμού, που όμως παρουσιάζει σημαντικές παραλλαγές σε διάφορες ιστορικές στιγμές (Scott 1992:200). Το καθεστώς συσσώρευσης παίρνει μία μορφή κανόνων, συνηθειών, νόμων, που εξασφαλίζουν την ενότητα της διαδικασίας, την αλληλουχία συμπεριφορών όλων των ατόμων και πολιτικοοικονομικών φορέων με τις συνθήκες παραγωγής και αναπαραγωγής. Αυτή η εσωτερικευμένη πλευρά των κανόνων και των κοινωνικών διαδικασιών είναι αυτό που ο Harvey (1990) αποκαλεί «*τρόπος ρύθμισης*» υιοθετώντας την οπτική του Lipietz (1986) (Harvey 2007:171-2).

Ο όρος «*τρόπος ρύθμισης*» αναφέρεται σ' ένα σύνολο θεσμικών μορφών, δικτύων και ρητών ή υπόρρητων κανόνων που εγγυούνται την εύρυθμη λειτουργία στην αγορά στο πλαίσιο της συσσώρευσης, φέρνοντας σε αρμονία τις κοινωνικές σχέσεις ανάμεσα σε οικονομικούς δρώντες και κοινωνικές ομάδες (Bonfeld 1993:56). Ο τρόπος ρύθμισης έχει τριπλή ιδιότητα, αναπαράγει βασικές κοινωνικές σχέσεις μέσα από το συνδυασμό ιστορικών θεσμικών μορφών, στηρίζει και καθοδηγεί το καθεστώς συσσώρευσης που επικρατεί, εξασφαλίζει το συνδυασμό «*ενός συνόλου αποκεντρωμένων αποφάσεων*» (Boyer 1988:86). Οι Harvey και Jameson υποστηρίζουν ότι η ανάπτυξη του καπιταλισμού δεν μπορεί να εξηγηθεί αποκλειστικά με όρους της συσσώρευσης, αλλά πρέπει να εξετάζονται και οι

κοινωνικοί θεσμοί που οργανώνουν και παροτρύνουν την παραγωγή και την κατανάλωση (Gartman 1998:121-2).

Το καθεστώς συσσώρευσης λοιπόν, που άνησε από τη δεκαετία του 1920 έως τη δεκαετία του 1970, είναι το φορντικό μοντέλο, το ηγεμονικό μοντέλο εκβιομηχάνισης, που συμπίπτει με την μαζική παραγωγή σε πολλούς τομείς, όπως τα αυτοκίνητα και τα διάφορα καταναλωτικά αγαθά, και βασίζεται σε οικονομίες κλίμακας, στην γραμμή συναρμολόγησης, στον αυστηρό καταμερισμό της εργασίας, την τυποποίηση των προϊόντων (Scott 1992:200-1).

Συμβολικά η χρονολογία που ο φορντισμός εγκαινιάζεται είναι το 1914, όταν ο Henry Ford εισάγει την οκτάωρη εργασία και αμοιβή 5 δολαρίων την ημέρα στους εργάτες. Το ξεχωριστό στον Ford¹ κι αυτό που τελικά διακρίνει το φορντισμό από τον Τεϋλορισμό², ήταν το όραμά του πίσω από αυτή τη μαζική παραγωγή. Το όραμα αυτό περιλαμβάνει τη μαζική κατανάλωση, ένα νέο σύστημα αναπαραγωγής της εργατικής δύναμης, νέες πολιτικές για έλεγχο και διεύθυνση της εργασίας, νέα αισθητική, συνολικά ένα νέο ορθολογικά σχεδιασμένο είδος μοντερνιστικής λαϊκιστικής δημοκρατικής κοινωνίας (Harvey 2007:176-7).

Το καθεστώς του φορντισμού λοιπόν, περιελάμβανε όχι απλώς ένα νέο σύστημα παραγωγής, αλλά κι ένα νέο είδος κατανάλωσης. Για να απορροφηθούν τα παραγόμενα αγαθά της γραμμής παραγωγής, έπρεπε να βρεθούν νέοι καταναλωτές. Και το πλήθος των καταναλωτών που χρειάζονται, προσφέρονται από την πολυάριθμη εργατική τάξη, κάτι που σήμαινε αύξηση των μισθών τους και έναν τρόπο να πεισθούν να αγοράσουν τα προς το ζην, αντί να τα παράγουν μόνοι τους (Gartman 1998:122).

¹ Κύρια συνεισφορά του Ford και το σήμα κατατεθέν στο σύστημα μαζικής παραγωγής και κατανάλωσης ήταν οι τυποποιημένες διαδικασίες παραγωγής. Σε τεχνολογικό επίπεδο κατέστη δυνατή η συνεχής κίνηση στην γραμμή συναρμολόγησης του προϊόντος, όπου ο κάθε εργάτης εκτελούσε την ίδια επαναλαμβανόμενη εργασία. Η κινούμενη γραμμή παραγωγής εφαρμόστηκε αρχικά στο Model-T, στο εργοστάσιο της Ford στο Highland Park, στο Michigan, το 1914, με αποτέλεσμα την εντυπωσιακή αύξηση της παραγωγικότητας κατά δέκα φορές και την ταυτόχρονη επίσης εντυπωσιακή μείωση των τιμών (Thompson 1998).

² Ο F.W.Taylor, εκδίδει το 1911 το έργο «Οι αρχές του επιστημονικού μάνατζμεντ», που περιέγραφε την αύξηση της παραγωγικότητας μέσα από το οργανωμένο κατακερματισμένο εργασιακό καθήκον με αυστηρά χρονοδιαγράμματα (Harvey 2007:177). Οι καινοτομίες του Τεϋλορισμού ήταν στην ουσία μέθοδοι μέτρησης της ατομικής επίδοσης των εργατών προς όφελος του εργοδότη, και αποτελούσε μια πειθαρχία με κανόνες, κίνητρα και ποινές, κάτι που τελικά για τον εργάτη ήταν απάνθρωπες μέθοδοι εντατικοποίησης και εκμετάλλευσης (North 2000:275).

Ο Ford εφάρμοσε ένα κάθετα οργανωμένο σύστημα, επειδή διέθετε έναν τελειοποιημένο τεχνικό τρόπο μαζικής παραγωγής και πέτυχε παράλληλα σημαντικές οικονομίες εφαρμόζοντας ένα προσωποπαγές σύστημα διοίκησης. Οπωσδήποτε ένα ολοκληρωμένο κάθετα συγκεντρωμένο σύστημα απαιτεί την οργάνωση τεράστιου αριθμού εργαζομένων και δραστηριοτήτων. 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' αυτό που ο Gramsci περιέγραψε ως «μονότονη, εξευτελιστική και αποστράγγιση της ζωής εργασιακή διαδικασία» (Thompson 1998). Όσο αυτό το καθεστώς εδραιωνόταν, ένας αντίστοιχος τρόπος κοινωνικής ρύθμισης έμπαινε σε λειτουργία (Scott 1992:200-1).

Όπως σημειώνει ο Jessor (1991), ο φορντισμός είναι ένα γενικό πρότυπο κοινωνικής οργάνωσης (Societalization). Εδώ περιλαμβάνεται η κατανάλωση τυποποιημένων προϊόντων, που κατακλύζουν τα νοικοκυριά των οικογενειών, 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 κεϋνσιανής³ οικονομικής διαχείρισης (Amin 1994:9-10), 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).

Επομένως, ο φορντισμός μεταπολεμικά πλέον, 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, που περιλάμβανε και την εμπορευματοποίηση της κουλτούρας. Ο φορντισμός οικοδομείται στη βάση της αισθητικής του μοντερνισμού και

³ Ο Κεϋνσιανισμός βασίζεται στην ιδέα της διαχείρισης της οικονομίας από το κράτος και βασίζεται στο έργο του John Maynard Keynes (1883-1946). Ο Κεϋνσιανισμός αντιτίθεται στη νεοκλασική θεωρία της ελεύθερης αγοράς. Η βασική ιδέα είναι το κράτος να αναθερμαίνει την οικονομία είτε με δημόσιες δαπάνες, είτε μειώνοντας τους φόρους. Ο Κεϋνσιανισμός αναδείχθηκε κατά τη ραγδαία οικονομική ανάπτυξη του Δυτικού κόσμου τις δεκαετίες του 1950 και 1960 και άρχισε να υποχωρεί με την οικονομική κρίση της δεκαετίας του 1970 (Heywood 2007:134-6).

συνέβαλλε σ' αυτόν, κυρίως στην τάση της αισθητικής προς τη λειτουργικότητα (Harvey 2007:190).

Επιπλέον, 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 2007:191-4). Έτσι, στο αποκορύφωμα της φορντικής συσσώρευσης, συνδέθηκαν μεγάλες βιομηχανικές περιφέρειες, όπως οι ΗΠΑ και η Δυτική Ευρώπη, που στέγασαν μάζες εργατών στα μεγάλα αστικά κέντρα (Scott 1992:201). Έτσι, ο φορντισμός έγινε το μοντέλο της βιομηχανικής ανάπτυξης παγκοσμίως (Valencia 2000:10). Όμως 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 1994:198). Περάσαμε σε μία οικονομική κρίση που έφερε τις δομικές αλλαγές στην παγκόσμια οικονομία στη δεκαετία του '70, ώστε να οδηγηθούμε οριστικά στη δεκαετία του '80 προς ένα νέο παράδειγμα για την καπιταλιστική συσσώρευση, τον μεταφορντισμό (Valencia 2000:2), που άλλαξε και τις φορντικές εταιρικές δομές.

2.2. Ο Φορντισμός στο Χόλιγουντ

Η διεθνής κινηματογραφική σκηνή κυριαρχείται ιστορικά από το Χόλιγουντ, το οποίο εκμεταλλεύεται το χάσμα των τιμών και προϋπολογισμών στην παραγωγή των ταινιών του έναντι των εθνικών παραγωγών. Οι Christopherson και Storper (1986) και ο Storper (1997), υποστήριξαν ότι η βιομηχανία του κινηματογράφου του Χόλιγουντ θα μπορούσε να ληφθεί ως πρότυπο του φορντικού μοντέλου τη χρυσή εποχή του (αλλά και για την μετάβαση του στο μεταφορντικό μοντέλο) (Storper-Christopherson 1986· Storper 1994· Wayne 2003:90-3). Μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα να αναπτύξουμε αυτήν την οπτική, διότι θα συνδέσουμε αυτό το φορντικό μοντέλο με την δική μας περίπτωση, της Φίνος Φιλμ.

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 (Thompson-Bordwell 2011:37). Έως το 1917 είχαν δημιουργηθεί εταιρίες που έπαιζαν σημαντικό ρόλο, όπως η Warner Bros, η Fox Film Corporation, η 20th Century Fox, η MGM, η Metro, Goldwyn και Mayer (Thompson-Bordwell 2011:68).

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, ένα νούμερο ίσο με την παραγωγή μεγάλου μήκους ταινιών ολόκληρης της ετήσιας Αμερικάνικης κινηματογραφικής παραγωγής σήμερα. Τα στούντιο της Καλιφόρνια παρείχαν πλήρως εξοπλισμένες εγκαταστάσεις για την παραγωγή ταινιών ως τυποποιημένο προϊόν, ώστε να πουλιούνται ως τεμάχια και όχι στη βάση της ουσίας των ταινιών (Storper 1994:200-1). Αυτό σήμαινε πως το Χόλιγουντ «ξεπετούσε» ταινίες τη δεκαετία του 1930 με τον ίδιο ρυθμό που η Τζένεραλ Μότορς έβγαζε αυτοκίνητα (Bordwell-Thompson 2012:34). Καινοτομίες στην εταιρική 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 1994:201).

Η παραγωγική διαδικασία αποτελείτο από την προ-παραγωγή (επιλογή και προετοιμασία του σεναρίου και θέσεων των γυρισμάτων), την παραγωγή (κατασκευή των σκηνικών (sets) και κινηματογράφηση), 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 1994:201). Τα στούντιο βέβαια χρησιμοποίησαν τις πιο αποτελεσματικές μεθόδους παραγωγής και μέχρι το 1914 είχε διαχωριστεί ο ρόλος του σκηνοθέτη από του παραγωγού, ενώ παράλληλα εφαρμόζεται 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 ταινίας⁴ (Thompson-Bordwell 2011:68).

Έτσι, τα μεγάλα στούντιο (major studios) είχαν μόνιμο προσωπικό σεναριογράφων και σχεδιαστές παραγωγής που οργάνωναν παραγωγές τυποποιημένων σεναρίων σε όγκο. Ξαν ένα εργοστάσιο και αυτό, συγκροτήθηκε ως μία ολιγοπωλιακή εταιρική δομή που έγινε γνωστή ως το σύστημα των στούντιο (studio system) και 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 1994:201-3). Σ' αυτό το κλασικό σύστημα παραγωγής των στούντιο η κάθε εταιρία διέθετε μεγάλης έκτασης εγκαταστάσεις⁵ και οι περισσότεροι εργαζόμενοι απασχολούνται με μακροχρόνια συμβόλαια. Η διοίκηση κατέστρωνε πρόγραμμα παραγωγής με εξουσιοδοτημένους επιβλέποντες που επέλεγαν επιτελείο ηθοποιών, συνεργεία και το εργατικό δυναμικό των στούντιο⁶ (Bordwell-Thompson 2012:33). Στην εταιρία φορντικού τύπου υπήρχε διαχωρισμός μεταξύ ιδιοκτησίας και καθημερινού ελέγχου και οργάνωσης της παραγωγής, γι' αυτό και προέκυψε η ανάπτυξη των στρωμάτων των διαχειριστών (Wayne 2003:88).

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

⁴ Με το «*συνεχές σενάριο*» (continuity script), κατακερματιζόταν η ιστορία της κινηματογραφικής ταινίας και αναδιατάσσόταν σε μπλοκ σκηνών ώστε να μπορούν να γυριστούν ταυτόχρονα ή να κινηματογραφούνται σκηνές σε μία συνέχεια (Storper 1994:201), χωρίς τη χρονολογική σειρά που ακολουθούν στην ιστορία. Είναι ένας εξορθολογισμός της εργασιακής διαδικασίας (Storper-Christopherson 1986:8).

⁵ Όλες οι εταιρίες 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 που στήνονταν μεγάλα εξωτερικά σκηνικά, που συχνά ήταν τα ίδια σε πολλές ταινίες για λόγους οικονομίας (Thompson-Bordwell 2011:69).

⁶ Διοικητικός διευθυντής (studio executive ή studio chief) και 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 «*πλήρωμα*» (crew) δρούσε σ' ένα πλαίσιο αυστηρά καθορισμένου καταμερισμού εργασίας συμπεριλαμβανομένου και του σκηνοθέτη. Ο σκηνοθέτης ήταν κι αυτός «*ένας υπάλληλος όπως κάθε άλλος*» (Κολοβός 2000:137).

Το προϊόν μετακινείται από τμήμα σε τμήμα κατ' αναλογία με τη γραμμή συναρμολόγησης. Ως εκ τούτου, η εσωτερική οργάνωση και το τεχνικό κομμάτι της εργασίας σε κάθε φάση της εργασιακής διαδικασίας ήταν παρόμοια με εκείνης της μαζικής παραγωγής, όπου η κατεύθυνση και καταμερισμός της εργασίας ήταν κατευθυντήριες αρχές (Storper 1994:201-3). 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, ο Chaplin θα έπαιζε π.χ. μόνο σε κωμωδίες (Delamoir 2004:72).

Το σταρ σύστημα 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. 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 ισομορφικά»* (Bordwell 1985:14). Η MGM προσπάθησε να εξορθολογίσει 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 2011:177-183).

Αντίθετα, ο Richard Dyer (1979, όπως παρατίθεται στο Κολοβός 1988:103) θεωρεί ότι ο ηθοποιός-σταρ είναι μία *«εγγύηση»* για την οικονομική επένδυση της ταινίας, μπορεί να αποσβέσει την υπέρογκη δαπάνη και συμβάλλει στο να οργανωθεί η αγορά: *«Σταθεροποιεί την ανταπόκριση του ακροατηρίου»* (Κολοβός 1988:103), ενώ ταυτόχρονα υπαγορεύει την τυποποίηση και επανάληψη του προϊόντος. Έτσι, η όποια *«αισθητική»* ποιότητα ή πρωτοτυπία αποφεύγονται ως επικίνδυνες πρακτικές (ό.π.). Μέσω κάποιων ευνοούμενων σταρ κάποια στούντιο ωθήθηκαν στην εξειδίκευση σε κάποια είδη ταινιών, κάτι που έδωσε σε κάθε

στούντιο ένα αναγνωρίσιμο στιλ (studio style) (Κολοβός 2000:138). Τα στούντιο έλεγχαν 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 σίστεμ ενθάρρυνε την κάθετη ολοκλήρωση ή ενοποίηση⁷ (vertical integration) (Storper 1994:207).

Στα πλαίσια μίας 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 εταιριών είναι ένας αποφασιστικός παράγοντας για την διεθνή ανοδική φήμη του Χόλιγουντ (Thompson-Bordwell 2011:68), κι αυτό επειδή δημιούργησε μονοπωλιακές επιχειρήσεις, γιγάντιες εταιρίες, που γίνονται μηχανές μεγιστοποίησης κερδών και συσσώρευσης κεφαλαίου (Κολοβός 2000:98-105). Παρόλη 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 2011:68-70).

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. Το συμπυκνωμένο ολιγοπώλιο του συστήματος των στούντιο και ο μικρός αριθμός εταιριών παραγωγής ήταν υπεύθυνος για την πλειονότητα της παραγωγής του κλάδου, ελέγχοντας παράλληλα την διανομή και την προβολή των ταινιών. Το 1944, για παράδειγμα, τα πέντε μεγάλα στούντιο

⁷ Όταν μια εταιρία έχει στην ιδιοκτησία της τις εγκαταστάσεις, τον εξοπλισμό για την παραγωγή, εταιρία 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 εταιρία Paramount (Bordwell-Thompson 2012:52).

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 ΗΠΑ⁸ (Storper 1994:203). Μέσω της πρακτικής *block-booking*⁹ 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 εταιρίες του Χόλιγουντ εμπόδιζαν οποιαδήποτε ανταγωνιστική εταιρία να εισέλθει στην κινηματογραφική αγορά¹⁰ (Thompson-Bordwell 2011:327).

Ο Mae Huettig (όπως παρατίθεται στο Balio 1985:261) 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». 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 εταιρίες (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 βρισκόνταν κυρίως σε διαφορετικές περιοχές της χώρας (Balio 1985:261-2).

Κάθετη ολοκλήρωση, μονοπωλιακές εμπορικές πρακτικές, και φορντικός τυποποιημένος τρόπος παραγωγής λειτούργησαν ως παράγοντες επιρροής για τη

⁸ 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 1994:203).

⁹ Το *block booking* ή *blind selling* 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 2000:209).

¹⁰ Αυτό απασχολούσε την αμερικανική κυβέρνηση από νωρίς, ώστε το 1938 το Υπουργείο Δικαιοσύνης να ξεκινήσει ένα δικαστικό αγώνα εναντίον των εταιριών αυτών – US εναντίον Paramount Pictures – κατηγορώντας τις πέντε μεγάλες εταιρίες (5 Majors) (Paramount, Warner Bros, MGM, 20th Century Fox, RKO) και τις τρεις μικρές (little majors) (Universal, Columbia, United Artists) για παραβίαση της νομοθεσίας περί τραστ και μονοπωλιακό έλεγχο της κινηματογραφικής αγοράς. Η υπόθεση έγινε γνωστή ως «υπόθεση Paramount» (Thompson-Bordwell 2011:327).

διαμόρφωση και 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 (Balio 1985:267-8).

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. Έτσι, η εξασφαλισμένη αγορά έφυγε και η απόδοση της κάθε ταινίας μειώθηκε κατακόρυφα. Το δεύτερο σοκ ήταν η έλευση της τηλεόρασης που άλλαξε τη διάρθρωση της αγοράς και την προοπτική ανάπτυξής της (Storper 1994:204).

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 (Blair-Rainnie 2000:190). Πέρασαμε από τα μέσα της δεκαετίας 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 (Thompson-Bordwell 2011:337). Έτσι εγκαταλείφθηκε η φορντική δομή των στούντιο των ολιγοπωλιακών αγορών, της κάθετης ενοποίησης και της μαζικής παραγωγής (Storper 1994:195).

3. Μεθοδολογική Προσέγγιση της Έρευνας

Ο σκοπός αυτής της διπλωματικής είναι η διερεύνηση και η χαρτογράφηση του ελληνικού κινηματογράφου κάτω από το πρίσμα της παραγωγικής διαδικασίας της Φίνος Φιλμ, που ελάχιστα έχει μελετηθεί, υιοθετώντας μια κοινωνιολογική οπτική της παραγωγής της κουλτούρας (Peterson 1976:669-684).

Ο τρόπος που θα ερευνηθεί το κοινωνικο-πολιτικό-οικονομικό φαινόμενο του φορντισμού στον ελληνικό κινηματογράφο και ειδικά στη Φίνος Φιλμ, θα είναι «ιδιογραφικός», δηλαδή θα είναι μία ερμηνευτική προσέγγιση για να εξαντλήσουμε τις ιδιοσυγκρασιακές αιτίες μιας συγκεκριμένης κατάστασης, μίας συγκεκριμένης ομάδας. Η ερμηνεία μας δηλαδή θα περιοριστεί ειδικά σε μία μόνο περίπτωση, αυτή της Φίνος Φιλμ, και με την συγκεκριμένη υπόθεση, ότι λειτουργεί με ένα φορντικό παραγωγικό μοντέλο. Αυτή η προσέγγιση θα έχει την «παραγωγή» ως τρόπο έρευνας (Babbie 2011:58-65), δηλαδή θα κινηθούμε από το γενικό στο ειδικό, από ένα θεωρητικό μοντέλο/μοτίβο για να ελέγξουμε αν ταιριάζει σε μία περίπτωση. Από τις γενικές αρχές λοιπόν του φορντισμού θα περάσουμε στην εξέταση του κατά πόσο εξηγούν το παραγωγικό μοντέλο της Φίνος Φιλμ.

Όπως προδίδει ο τίτλος της έρευνάς μας, η μέθοδος έρευνάς μας είναι η μελέτη περίπτωσης (case study). Γενικά χρησιμεύει ως τρόπος έρευνας όταν είναι χρήσιμες ερωτήσεις του «πώς» και «γιατί», όταν ο ερευνητής δεν έχει πλήρη έλεγχο των γεγονότων που εξετάζει ή όταν η έρευνα στοχεύει σε σύγχρονα φαινόμενα και γεγονότα της καθημερινής ζωής. Οι μελέτες περίπτωσης είναι συγχρόνως επεξηγηματικές και περιγραφικές, άρα συνιστούν μια περιεκτική και πλουραλιστική στρατηγική έρευνας (Yin 2003:1-3).

Η μελέτη περίπτωσης μπορεί να βασιστεί στη μίξη ποιοτικών και ποσοτικών δεδομένων και δεν χρειάζεται πάντα λεπτομερή και από κοντά παρατήρηση ως πηγή τεκμηρίων (Yin 2003:10,15). Για να αναλυθούν όμως τα δεδομένα που έχουν συλλεχθεί για μία μελέτη περίπτωσης, μπορούν να χρησιμοποιηθούν διάφορες τεχνικές. Ένας συνηθισμένος τρόπος είναι να ακολουθηθεί το θεωρητικό μοντέλο που οδήγησε στην συγκεκριμένη μελέτη περίπτωσης, κάτι που θα κάνουμε κι εμείς, ακολουθώντας το φορντικό θεωρητικό μοντέλο για να αναλυθούν τα δεδομένα για τον τρόπο παραγωγής και λειτουργίας της Φίνος Φιλμ, που ενδεχομένως θα

οδηγήσει σε νέα ερευνητικά ερωτήματα, απαντήσεις και νέες θεωρητικές προτάσεις (Yin 2003:111-2).

Για την μελέτη περίπτωσης χρειάζεται ένας ερευνητικός σχεδιασμός. Ο σχεδιασμός μίας έρευνας είναι η λογική, το «ορθολογικό πλάνο», το «προσχέδιο» (blueprint), που συνδέει τα δεδομένα που συλλέγονται (και τα συμπεράσματα που σχεδιάζονται) με τα αρχικά ερωτήματα της μελέτης και θα φέρει τις απαντήσεις και τα συμπεράσματα. Τα βασικά συστατικά ενός ερευνητικού σχεδιασμού είναι α) τα ερευνητικά μας ερωτήματα, β) οι προτάσεις μελέτης που θέτει, εάν τις θέτει, γ) οι θεματικές της αναλύσεις ή μονάδες ανάλυσης (units of analysis), δ) η λογική συνάφεια που συνδέει τα δεδομένα στοιχεία που συλλέγονται με αυτές τις προτάσεις και ε) τα κριτήρια που ερμηνεύουν εκείνα όπου βρέθηκαν απ' την έρευνα (Yin 2003:19-21).

Η θεματική (μονάδα) ανάλυσης είναι σημαντικό να οριστεί επειδή έχει να κάνει με το με τι ασχολείται η περίπτωση μελέτης, που είναι το θέμα της, και σχετίζεται με το πώς έχουμε ορίσει τα αρχικά ερευνητικά μας ερωτήματα (Yin 2003:22-5). Στην περίπτωσή μας το θέμα μας, η μονάδα ανάλυσης («unit of Analysis»), είναι η Φίνος Φιλμ και η σχέση της με το Φορντισμό ως μοντέλο παραγωγής της, αλλά τα επιμέρους δευτερεύοντα θέματα που σχετίζονται μ' αυτό το θέμα είναι η τυποποίηση, η κάθετη ολοκλήρωση, το νομοθετικό πλαίσιο του κινηματογράφου της εποχής λειτουργίας της, η λογοκρισία, το σταρ σίστεμ, ο εκσυγχρονισμός ως χαρακτηριστικό του φορντισμού που εμφανίζεται στις ταινίες της Φίνος Φιλμ.

Έτσι λοιπόν, για την μελέτη περίπτωσης είναι σημαντική η ανάπτυξη μιας θεωρίας ή ο έλεγχος μίας θεωρίας, που θα προκύψει μέσα από τον ερευνητικό σχεδιασμό μας. Ο ερευνητικός σχεδιασμός δηλαδή ενσωματώνει ουσιαστικά μία «θεωρία» του τι είναι αυτό που μελετάται (Yin 2003:28-9). Η θεωρία και η έρευνα δηλαδή στηρίζεται σε ορισμένα «παραδείγματα», δηλαδή ένα πλαίσιο αναφοράς, παρατήρησης και κατανόησης των πραγμάτων. Εν προκειμένω, η θεωρία του φορντισμού θέτει το πλαίσιο που πρέπει να κινηθούμε και τα μοτίβα που πρέπει να εξηγηθούν, ως το «παραδείγμα», το μοντέλο που πρέπει να ακολουθήσουμε (Babbie 2011:75-78).

Τα εμπειρικά μας αποτελέσματα μπορούν να θεωρηθούν ακόμα πιο ισχυρά εάν μία ή περισσότερες περιπτώσεις υποστηρίζουν την ίδια θεωρία και όχι μία αντίπαλη θεωρία (Yin 2003:31-3). Η ανάλυση της περίπτωσης του Χόλιγουντ τη χρυσή εποχή των στούντιο ενισχύει την ανάλυση της περίπτωσης της Φίνος Φιλμ που αναλύουμε: ουσιαστικά χρησιμοποιούμε στην ανάλυση των δεδομένων μας ένα μοντέλο για ταύτιση και σύγκριση (pattern matching), το οποίο είναι το Χόλιγουντ, και σε ό,τι συμπίπτει η Φίνος Φιλμ με το λειτουργικό αυτό μοντέλο, ισχυροποιεί τη θέση μας (Yin 2003:116-7,119).

Οι πιο διαδεδομένες πηγές τεκμηρίων ή ενδείξεων που χρησιμοποιούνται στις μελέτες περίπτωσης είναι έγγραφα τεκμηρίωσης (documentation), αρχειακό υλικό, συνεντεύξεις, επιτόπια παρατήρηση και συμμετοχική παρατήρηση (Yin 2003:85,88-9). Στην μελέτη μας θα χρησιμοποιήσουμε διάφορους τρόπους από τους παραπάνω για να συλλέξουμε εμπειρικά δεδομένα για να ελέγξουμε το αρχικό μας ερώτημα, αν δηλαδή η Φίνος Φιλμ λειτουργούσε σύμφωνα με μία φορντική δομή παραγωγής. Έτσι οδηγηθήκαμε σε μία ενδελεχή βιβλιογραφική έρευνα και στην έρευνα του αρχείου της Φίνος Φιλμ, που, όσο γνωρίζουμε, πραγματοποιείται για πρώτη φορά.

4. Ο Ελληνικός Κινηματογράφος και η Φίνος Φιλμ

Η μελέτη του ελληνικού κινηματογράφου είναι ένα πεδίο με αυξημένο ενδιαφέρον για την ακαδημαϊκή έρευνα, κι ένα σημαντικό πεδίο για την κατανόηση της ελληνικής κουλτούρας του 20^ο αιώνα, έως τις μέρες μας. Αυτή η εθνική κουλτούρα προσδιορίζεται και μέσα από τα φιλικά κείμενα, ώστε ενώ ο ελληνικός κινηματογράφος μέχρι πρόσφατα κινούσε το δημοσιογραφικό ενδιαφέρον, με βιογραφίες ή αυτοβιογραφίες, τις τελευταίες δύο δεκαετίες παράχθηκε αρκετό θεωρητικό υλικό γύρω από αυτόν (Paradimitriou 2009:49). Επεκτείνοντας την μελέτη προς τις παραγωγικές διαδικασίες μίας βιομηχανικής μονάδας του ελληνικού κινηματογράφου, της Φίνος Φιλμ, θα περάσουμε σε μία σύντομη σκιαγράφησή του.

Μία σχηματική περιοδολόγηση, χωρίζει την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου σε τέσσερις (4) περιόδους, α) τον προπολεμικό ελληνικό κινηματογράφο, που ορίζεται από μία «βουβή» τεχνολογία και μικρές πρώτες απόπειρες για ομιλούντα κινηματογράφο έως το 1940, 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), που 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) το 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 (Paradimitriou 2009:50).

Όπως κάθε ιστορική περιοδολόγηση δεν υπάρχει απολυτότητα μεταξύ των περιόδων, καθώς η αρχή και το τέλος τους έχουν μία σχετικότητα¹¹ (Paradimitriou 2009:50). Η πρώτη «γενικά αποδεκτή τομή» είναι το 1942 στην Κατοχή, όταν γυρίζεται η *Φωνή της Καρδιάς* (σκην. Ιωαννόπουλου) στην Αθήνα με σημαντικές τεχνικές αναβαθμίσεις, ενώ εισάγει και την πρώτη περίοδο συστηματικής

¹¹ Η διάκριση των περιόδων έχει σχέση με τις δεκαετίες, αλλά και με ορισμένα τεχνικά, βιομηχανικά, θεματολογικά και τυπικά χαρακτηριστικά (Paradimitriou 2009:50). Μια διαφορετικής λογικής περιοδολόγηση ανά 25ετία για τον 20^ο αιώνα αναπτύσσει ο Κωνσταντινίδης (Constantinidis 2000:2-11), ενώ η Στασινοπούλου εξετάζει τρεις περιόδους συνδυάζοντας την πολιτική με την πολιτιστική ιστορία (Stassinopoulou 2012:132).

παραγωγής. Μία δεύτερη τομή υπάρχει όταν στις αρχές της δεκαετίας του '70 μειώνονται ραγδαία τα εισιτήρια των ταινιών στους κινηματογράφους, με αποτέλεσμα οι κινηματογράφοι αρχικά β' προβολής και επαρχίας να κλείνουν με αυξημένους ρυθμούς. Αυτό το δεύτερο συμβολικό όριο μπορεί να θεωρηθεί η ταινία *Η Μαρία της σιωπής* του 1972 (σκην. Δαλιανίδη), που αποτυγχάνει εμπορικά (και οι δύο αυτές ταινίες είναι παραγωγή της Φίνος Φιλμ). Η παραγωγή των ελληνικών ταινιών στο εξής, πέφτει κατακόρυφα (Στασινοπούλου 1995:423).

Η περίοδος που μας ενδιαφέρει είναι η περίοδος του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου (ΠΕΚ), που δραστηριοποιείται η Φίνος Φιλμ και επικρατεί το στούντιο ως το σύστημα παραγωγής κινηματογραφικών ταινιών στην Ελλάδα, με εξαιρετικά μεγάλη ποσότητα παραγωγής ταινιών. Είναι η «*χρυσή εποχή*» του ελληνικού κινηματογράφου που το ουσιαστικά φορντικό σύστημα παραγωγής των στούντιο, παράγει ταινίες κατά πολλούς «*μη-πολιτικές*», «*φυγής*», που στερούνται οποιουδήποτε καλλιτεχνικού οράματος. Σύμφωνα με πολλούς κριτικούς του σινεμά, η ποσότητα αυτή ήταν ενάντια στην ποιότητα. Παρά τα εξαιρετικά δείγματα κωμωδίας της εποχής, η προσέγγιση στην παραγωγή με το σύστημα των στούντιο της τυποποίησης, θα φέρει μία σειρά από κωμωδίες στερεοτυπικές, «*αβλαβείς*», μέτριες. Οι ταινίες γενικά τείνουν προς τη «*θεατρικότητα*», είναι «*σκηνικές*», θεατρογενείς, βασίζονται σε μικρά ή μεσαία πλάνα, μικρής φαντασίας στα κάδρα ή στην κάμερα, στερούμενα φαντασίας και στο μοντάζ¹². Δεν χάνουν όμως το ενδιαφέρον τους για μια ιστορική και θεματική ανάγνωσή τους, ως κείμενα δηλαδή που αντανakλούν την κοινωνική-πολιτισμική «*ανησυχία*» αυτής της περιόδου. Επιπλέον, αυτή η «*χρυσή εποχή*» του κινηματογράφου αναδεικνύει ορισμένα εξαιρετικά φιλμ, δημιουργούς και αγαπημένους σταρ, όπως η Μερκούρη, η Καρέζη, η Βουγιουκλάκη (Katsan 2013:117-8)

Από οικονομική άποψη, η εγχώρια κινηματογραφική παραγωγή την περίοδο του ΠΕΚ ήταν μία επιχειρηματική δραστηριότητα που απαιτούσε χρηματοδότηση, καλλιτεχνικό και τεχνικό προσωπικό, διανομή και αίθουσες με κύριο στόχο το κέρδος μέσω της μαζικής κατανάλωσης των ψυχαγωγικών προϊόντων-ταινιών. Είναι

¹² Γενικότερα αυτή η άποψη είναι μία άποψη που ανακυκλώνεται στην ελληνική βιβλιογραφία, χωρίς όμως να έχει ερευνηθεί επαρκώς η στιλιστική αποτίμηση των ταινιών αυτής της περιόδου. Η Θανούλη αναλύοντας ταινίες του Δημόπουλου διαφοροποιεί τη θέση της από αυτήν την οπτική (βλ. Thanouli 2012:223-238).

ένα πλέγμα δραστηριοτήτων, όπου συνυπάρχουν οι καλλιτεχνικές και οι βιομηχανικές παράμετροι. Στο πλαίσιο αυτό η Φίνος Φιλμ υπήρξε η σημαντικότερη ελληνική εταιρία παραγωγής κινηματογραφικών ταινιών (Κυμιωνής 2002:240). Ο Φιλοποίμην Φίνος, ο ιδρυτής της, είναι ο πιο σημαντικός παραγωγός του μεταπολεμικού κινηματογράφου και εμφανίζεται το 1939 με την ταινία *Το Τραγούδι του χωρισμού*, το οποίο και σκηνοθετεί (Stassinopoulou 2002:113). Είναι η πρώτη σύγχρονη ομιλούσα ταινία, και θα θέσει τη βάση για την κατοπινή κυριαρχία του Φίνου (Δερμεντζόπουλος 2010:143).

Η κυριαρχία του ισχυροποιείται με τη *Φωνή της Καρδιάς*, σκηνοθεσίας Ιωαννόπουλου, ένα μελόδραμα με πρωταγωνιστή τον φημισμένο θεατρικό ηθοποιό Αιμίλιο Βεάκη. Το φιλμ παρόλο που εμφανίστηκε το 1942 ως παραγωγή Φίνου-Καβουκίδη, θεωρείται το πρώτο που παράγει η Φίνος Φιλμ. Η ταινία ήταν μια μεγάλη επιτυχία, μ' ένα κοινό που ενθουσιάστηκε και έκοψε 103 χιλιάδες εισιτήρια. Η παραγωγή αρχίζει να ανοίγεται και ουσιαστικά το 1950 με τη μεγάλη επιτυχία του *Μεθύστακα* του Τζαβέλλα, μία παραγωγή της Φίνος Φιλμ με τα 300 χιλιάδες εισιτήρια στα σινεμά Α' προβολής Αθηνών-Πειραιώς, και που θα οδηγήσει στη χρυσή εποχή του ελληνικού κινηματογράφου (Stassinopoulou 2002:121,124-5).

Ο ελληνικός κινηματογράφος της μαζικής παραγωγής συνδέεται άμεσα με τις πολιτικοκοινωνικές εξελίξεις της περιόδου κατά τη διάρκεια της οποίας αναπτύσσεται (Δερμεντζόπουλος 2010:149). Κομβικό σημείο ο εμφύλιος πόλεμος, που μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο είχε ως συνέπεια χιλιάδες νεκρούς και τραυματίες. Στην ουσία μέσα από αυτόν τον εμφύλιο συγκρούστηκαν οι υπερδυνάμεις, ενώ έφερε και την πλήρη κηδεμονία της χώρας στον ξένο παράγοντα. Η χώρα οδηγείται σ' έναν βαθύ διχασμό υπό την κηδεμονία της Αμερικής που δημιούργησε στερεότυπα, ανάμεσα σε εθνικόφρονες και τους «κόκκινους» εσωτερικούς εχθρούς, ένα κατάλοιπο παλαιότερου διχασμού, βενιζελικών-αντιβενιζελικών. Αυτό έφερε μία ψυχροπολεμική πόλωση, η κοινωνία κατακερματίζεται, εκμηδενίζονται θεμελιώδη δικαιώματα για τους αριστερούς ηττημένους. Έτσι στη διάρκεια του εμφυλίου ανασυγκροτούνται από το κράτος οι καταπιεστικοί μηχανισμοί. Το κράτος αποκτά μία καθοριστική παρουσία και έχοντας τραπεζική δύναμη στηρίζει τις ισχυρές οικονομικές τάξεις. Η Ελλάδα αναπτύσσει έναν «*δύσμορφο καπιταλισμό*», όπου το κράτος παρεμβαίνει και

στηρίζει μικροϊδιοκτήτες, επενδύει στον αγροτικό τομέα. Ο οικονομικός εκσυγχρονισμός έχει συντονιστή το ίδιο το κράτος και φέρει τις συνθήκες εκείνες που χαρακτηρίζουν το φαινόμενο του «*περιφερειακού φορντισμού*», οικονομίες δηλαδή που δεν κατορθώνουν να εισαχθούν σ' έναν κεϋνσιανό κύκλο (Κομνηνού 2001:53-58).

Έτσι η ελληνική κοινωνία αν και πετυχαίνει τώρα θετικούς ρυθμούς αύξησης του ΑΕΠ, δεν δημιουργεί κατάλληλες συνθήκες για την 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 κατά δεύτερον, υπάρχει αρκετά μεγάλος αριθμός μικροεπιχειρήσεων οικογενειακού χαρακτήρα και ολιγοπώλια μικρών βιοτεχνιών. Σ' αυτό το πλαίσιο, το κράτος έχει έναν ενισχυμένο ρόλο στην οικονομία ως συντονιστής, και επιπλέον καλλιεργεί καταπιεστικούς μηχανισμούς και πελατειακές σχέσεις, που λειτούργησαν αποφασιστικά ως τρόπος μηχανισμού «*πολιτικής ενσωμάτωσης των λαϊκών μαζών*» (Κομνηνού 2001:58,106-7).

Έτσι, και οι επιχειρήσεις ΜΜΕ στην Ελλάδα βρίσκονται σε βιοτεχνικό επίπεδο, χωρίς διασυνδέσεις στον ευρύτερο οικονομικό χώρο. Με την οικονομία να λειτουργεί με όρους «*περιφερειακού φορντισμού*» και την πολιτική με εμμονές στις ιστορικές ιδεολογικές αντιθέσεις, επιβλήθηκε ένα εμπορικό πρότυπο στον Τύπο και στον κινηματογράφο κι ένας κρατικός έλεγχος με την υπαλληλία κομματικού συστήματος (Κομνηνού 2001:62-3). Η εγχώρια κινηματογραφική παραγωγή αφέθηκε σε όρους μόνιμης υπανάπτυξης, το κράτος «*κυνήγησε*» τον κινηματογράφο μέσω της νομοθεσίας και της λογοκρισίας¹³, χωρίς να παρέχει και κάποια οικονομική ή εκπαιδευτική υποστήριξη, ενώ δεν εντάχθηκε στη επίσημη συγκρότηση της εθνικής ταυτότητας. Ο εμπορικός κινηματογράφος λειτούργησε ως «*λαϊκό θέαμα*» (Δερμεντζόπουλος 2010:141-2).

¹³ Η μεταπολεμική λογοκρισία βασίζεται στη νομοθεσία του μεσοπολέμου και της Κατοχής και διατηρήθηκε μέχρι το 1981. Ο κινηματογράφος σώπησε κάτω από την λογοκριτική κρατική επέμβαση όσον αφορά τις τραυματικές εμπειρίες από τα κινήματα αντίστασης στην Κατοχή και του εμφυλίου πολέμου αργότερα, ενώ η λογοκρισία οδήγησε και στην τυποποίηση αφηγήσεων (Stassinopoulou 2012:138-9).

Από το 1945 μέχρι το 1950 θα γυριστούν 40 ταινίες μυθοπλασίας από 13 εταιρίες και μαζί με το Φίνο, άλλες δύο εταιρίες εδραιώνονται και κυριαρχούν, η Ανζερβός και η Νόβακ Φιλμ. Από την άποψη των ειδών, κυριαρχούν ήδη τα μελοδράματα και οι κωμωδίες. Στη δεκαετία του 1950, η παραγωγή από 13 ταινίες το χρόνο φτάνει το 1960 τις 52 και οι εταιρίες παραγωγής αυξάνονται ραγδαία λόγω της αίσθησης ότι ο κινηματογράφος είναι μια εύκολη ευκαιρία πλουτισμού και επένδυσης¹⁴. Δημιουργούνται 100 εταιρίες 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). Οι παραγωγοί συνεργάζονται με τους αιθουσάρχες για να εξασφαλίσουν την προβολή των προϊόντων τους και η κινηματογραφία ελέγχεται από τους παραγωγούς, με ελάχιστες μόνο ταινίες να στρέφονται προς μία αισθητική ποιότητα (π.χ. *Μαγική Πόλις*, 1955, Κούνδουρος) (Δερμεντζόπουλος 2010:143-4· Κυμιωνής 2002:241-4).

Την δεκαετία του '60 οι εταιρίες παραγωγής δημιουργούνται επίσης με ιδιαίτερη ευκολία, παρουσιάζοντας ρευστότητα και κινητικότητα με πρωτοφανή τρόπο σε σχέση με άλλους επιχειρηματικούς κλάδους της εποχής. Ειδικότερα, τη δεκαετία 1965-75 εμφανίζεται δραστηριότητα σε 243 εταιρίες παραγωγής, τεράστιος αριθμός για την μικρή ελληνική αγορά. Από αυτές όμως, τρεις μόνο έχουν νέες ταινίες κάθε χρόνο, η Φίνος Φιλμ, η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος και η Τζέημς Πάρις και συγκεντρώνουν και τον κύριο όγκο παραγωγής ταινιών. Από τις υπόλοιπες εταιρίες, ελάχιστες (17) λειτουργούν για πάνω από 5 χρόνια και οι 19 μόνο παράγουν πάνω από 10 ταινίες συνολικά σε μία δεκαετία¹⁵ (Σωτηροπούλου 1989:83-4).

Ο Φίνος έβαλε τη βάση της ελληνικής παραγωγής. Ήταν εκείνος που όλοι ανέτρεχαν για να λύσουν κάθε τους τεχνικό πρόβλημα. Οι ταινίες που βγάζουν τα εργαστήρια της Φίνος Φιλμ, είναι οι περισσότερες ενδιαφέρουσες καλλιτεχνικά και

¹⁴ Σύμφωνα με τον Πλωρίτη (εφημερίδα *Ελευθερία*-4.4.1958) ήδη το 1958 δημιουργήθηκε τεράστια ποσοτική άνθιση στον ελληνικό κινηματογράφο, με 50 ταινίες παραγωγή το χρόνο, που είναι παγκόσμιο ρεκόρ δεδομένου του πληθυσμού. Στις ΗΠΑ, Γαλλία, Ιταλία, Αγγλία αντιστοιχεί μία ταινία ανά 500.000, 1.000.000 ή 2.000.000 κατοίκους αντίστοιχα, ενώ στην Ελλάδα αντιστοιχεί μία ταινία ανά 160.000 κατοίκους (Σολδάτος 1982:61).

¹⁵ Οι περισσότερες εταιρίες (139) εμφανίζονται για μία χρονιά κάνοντας μόνο μία ταινία και μετά χάνονται. Ο κινηματογράφος υπήρξε μια ευκαιριακή απασχόληση από ανθρώπους που έρχονται από διαφορετικούς κλάδους με μόνο κριτήριο το κέρδος, κάτι που ήταν καταστροφικό για την ποιότητα των ταινιών (Σωτηροπούλου 1989:84).

τεχνικά. Ο Φίνος προσέχει την παραγωγή του και βοηθά υλικοτεχνικά σκηνοθέτες με ταλέντο σαν τον Κακογιάννη, το Κούνδουρο. Ο συναγωνισμός όμως των επιχειρηματιών αναγκάζει το Φίνο να εντατικοποιήσει την παραγωγή του τη δεκαετία του 1960 σε βάρος όμως της ποιότητας (Μητροπούλου 1980:88-9). Η Φίνος Φιλμ βασίζει την επιτυχία της στις τεχνολογικές της καινοτομίες, τις κτιριακές της υποδομές, τις ομάδες εργασίας σκηνοθετών, σεναριογράφων, ηθοποιών που δούλευαν σε συγκεκριμένα είδη (Καρτάλου 2008:250,262· Τριανταφυλλίδης 1997:143). Οι επιλογές του Φίνου γενικότερα, είναι άκρως επιτυχημένες και καθορίζουν τον ελληνικό κινηματογράφο. Τρία είναι τα καθοριστικά σημεία στις αρχές της εταιρίας του. Πρώτον ότι μεταφέρει τη θεατρική επιτυχημένη κωμωδία στην οθόνη, *Οι Γερμανοί Ξανάρχονται*, δεύτερον η συνεργασία του με τον Σακελλάριο και τρίτον η ανάθεση των ρόλων στους ίδιους ηθοποιούς που τους έπαιξαν στο θέατρο (Δελβερούδη 2002β:58).

Η δεκαετία του '60 είναι η χρυσή δεκαετία του ελληνικού κινηματογράφου με την παραγωγή να αγγίζει τις χίλιες ταινίες, με τους Έλληνες να γίνονται οι πιο κινηματογραφόφιλοι θεατές του κόσμου σε σχέση με τον πληθυσμό¹⁶. Η ευρεία αύξηση της παραγωγής συνδέεται με την πλατιά μάζα κοινού που παρακολουθεί τις ταινίες, ενώ ταυτόχρονα εδραιώνεται το σταρ σίστεμ (Δερμεντζόπουλος 2010:144). Η γρήγορη αστικοποίηση, η άνοδος γενικά του επιπέδου ζωής με τον αυξανόμενο καταναλωτισμό στις δεκαετίες 1950 και 1960 συμβάλλει στην αύξηση ζήτησης των ελληνικών ταινιών και στην εξέλιξή τους ως μαζική ψυχαγωγία (Paradimitriou 2012:92). Αυτήν την περίοδο οι Έλληνες παραγωγοί του εμπορικού κινηματογράφου τυποποιούν και διαφοροποιούν τις ταινίες τους, επενδύουν σε τεχνολογικές καινοτομίες, ενώ οι αμερικανικές ταινίες κυριαρχούν στην ελληνική αγορά. Οι κινηματογραφιστές επηρεάζονται και μιμούνται το Χόλιγουντ στο στιλ και το περιεχόμενο, ώστε οι Έλληνες θεατές να αναπτύξουν ένα γούστο που έλκεται από την τεχνική αρτιότητα και τις «*ιλουστρασιόν*» αφηγήσεις αμερικανικού τύπου¹⁷

¹⁶ Όλη τη δεκαετία του '60 ο μέσος όρος ελληνικών ταινιών παραγωγής το χρόνο κυμαίνεται μεταξύ 90 και 100, με υψηλότερο αριθμό παραγωγής τα 117 φιλμ το 1967 (Paradimitriou 2012:103-4· Κολοβός 2002:129), και υψηλότερο αριθμό εισιτηρίων πάνω από 137 εκ. εισιτήρια το 1968 (Δερμεντζόπουλος 2010:152), εκπληκτικά νούμερα για μία χώρα των 7,5 περίπου τότε εκατομμυρίων (Ελευθεριώτης 2002:169).

¹⁷ Ο Ελευθεριώτης αντιθέτως θεωρεί πως οι λαϊκές εμπορικές ταινίες του ΠΕΚ, δεν ακολουθούν το Χολιγουντιανό μοντέλο αφήγησης, παρά τον ισχυρισμό σύσσωμων των Ελλήνων κριτικών και

(Constantinidis 2000:8-9). Στην κορυφή των ευπορότερων επιχειρήσεων βρίσκεται η Φίνος Φιλμ και μαζί με την Καραγιάννης-Καρατζόπουλος προσφέρουν το 25% των παραγόμενων ταινιών και εισπράττουν το 66% των εσόδων από τα εισιτήρια (Σολδάτος 1999β:17).

Η κινηματογραφική βιομηχανία της Ελλάδος για την δεκαετία του '60 οργανώνει μια μαζική παραγωγή φορντικού τύπου, με ταινίες χαμηλού κόστους, με την πλειονότητα να ανήκει σε δύο είδη, μελοδράματα και κωμωδίες, που καλύπτουν το 90% του συνόλου, ενώ τα 2/3 από αυτά είναι κωμωδίες. Τα βασικά χαρακτηριστικά των ταινιών της περιόδου ΠΕΚ, που είχαν ως στόχο το χαμηλό κόστος και τη γρήγορη ολοκλήρωση, βασίστηκαν στην εμπορικότητα, τη δημοφιλία και το ταλέντο των ηθοποιών. Ο αφηγηματικός χώρος οργανώθηκε στο «ταμπλό» και όχι βάσει δράσης, ενώ τα σκηνικά και οι χώροι που χρησιμοποιούνταν ήταν περιορισμένα σε αριθμό. Οι σταρ-ηθοποιοί εξαρτήθηκαν από τα «να παίζουν τον εαυτό τους». Έτσι έδεναν την φημισμένη εικόνα τους με τις ερμηνείες και τους τύπους-χαρακτήρες που έπαιζαν, ενώ η βιομηχανία τους οδήγησε να γυρίζουν 15 με 20 ταινίες το χρόνο¹⁸ (Ελευθεριώτης 2002:169).

Σ' αυτό συνέβαλε προς τα τέλη της δεκαετίας του '60 μία νέα εταιρία, η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, που εντατικοποιεί την παραγωγή, με ακραία εκμετάλλευση των τεχνικών δυνατοτήτων των στούντιο. Οι ηθοποιοί γυρίζουν τη μία ταινία πίσω απ' την άλλη, υποδυόμενοι το ίδιο «πρόσωπο» με άλλο όνομα, στα ίδια ντεκόρ, και παρόμοιες καταστάσεις¹⁹. Οι δημοφιλείς ηθοποιοί προέρχονται όλοι από το «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

ιστορικών του κινηματογράφου μας. Βρίσκει όμως ομοιότητες του ΠΕΚ με τα Ινδικά ή τα τούρκικα μελοδράματα (Ελευθεριώτης 2002:168-9).

¹⁸ 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 κλπ. 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 (Κασουμίδης 1981:56-8).

¹⁹ Η Ελένη Χατζηαργύρη στην έρευνα του περιοδικού *Ταχυδρόμου* το 1968 για τα «40 χρόνια του ελληνικού φιλμ» αναφέρει χαρακτηριστικά: «Στα χρόνια που ασχολούμαι με τον κινηματογράφο, θα έχω γυρίσει και δέκα ταινίες, με την ίδια ακριβώς υπόθεση. Μόνη ίσως διαφορά, το εξώγαμο παιδί, που άλλοτε είναι αγόρι και άλλοτε κορίτσι» (Σολδάτος 1999:160).

ταινίες γυρισμένες σε ελάχιστο χρόνο με περιορισμένα ανακυκλώσιμα θέματα, παγιωμένες ευκολίες, χωρίς φαντασία (Δελβερούδη 2002β:76-7).

Τη δεκαετία του '70 όμως τα πράγματα αλλάζουν. Ενώ η ταινία *Υπολοχαγός Νατάσσα* (1970, Φώσκολος) καταφέρνει την υψηλότερη επίδοση σε εισιτήρια²⁰, έκτοτε η παραγωγή φθίνει ραγδαία, για να φτάσει στις 15 παραγωγές το 1979²¹. Η παντοκρατορία του Φίνου καταρρέει, ενώ η τηλεόραση «κλέβει» το μαζικό κοινό (83% ακροαματικότητα στο τηλεοπτικό σίριαλ *Ο Άγνωστος Πόλεμος*, του Φώσκολου). Οι θεατές του εμπορικού κινηματογράφου στρέφονται στην ιδιωτική διασκέδαση της τηλεόρασης. Αυτήν τη δεκαετία εμφανίζονται νέοι δημιουργοί που χρησιμοποιούν λόγο καταγγελτικό, πολιτικό, με δοκιμακό χαρακτήρα. Είναι ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (NEK), μία κίνηση που είχε διαμορφωθεί ήδη από την δεκαετία του '60 με ταινίες των Κούνδουρου, Μανθούλη, Δαμιανού κ.ά. Η νέα γενιά αναπτύσσει τον κινηματογράφο του δημιουργού (Αγγελόπουλος, Νικολαΐδης, Βαφέας, Βούλγαρης κ.ά.). Την ίδια στιγμή αναπτύσσονται και περιοδικά που στηρίζουν θεωρητικά τον NEK και απορρίπτουν τον ΠΕΚ (*Σύγχρονος Κινηματογράφος*, 1969-1984 και *Φιλμ*, 1974-1986) (Δερμεντζόπουλος 2010:145).

Ο ελληνικός κινηματογράφος παραμένει ιδιωτική επιχειρηματική πρωτοβουλία έως το 1970 που εμφανίζεται η εταιρία που θα γίνει αργότερα (το 1973) το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (ΕΚΚ)²². Το κράτος μόλις το 1961 φτιάχνει ένα νομοθετικό πλαίσιο για τον κινηματογράφο για να προστατέψει την ελληνική κινηματογραφία. Έχοντας σκοπό την αύξηση των κερδών τους, οι παραγωγοί των ελληνικών ταινιών δεν επένδυσαν στην υποδομή του ελληνικού κινηματογράφου, ούτε βελτίωναν τις συνθήκες εργασίας των συνεργείων. Η πραγματικότητα γι' αυτήν την περίοδο βρίσκεται μεταξύ της αρνητικής αξιολόγησης από τους κριτικούς κινηματογράφου για τον ΠΕΚ, ειδικά εκείνων της δεκαετίας του '70, και της νοσταλγικής επανεκτίμησης των εμπορικών ταινιών, που αρχίζει από τη

²⁰ Η ταινία *Υπολοχαγός Νατάσσα* είναι πολεμικό δράμα και η μεγαλύτερη εμπορική επιτυχία της μαζικής παραγωγής του ΠΕΚ με 751.117 εισιτήρια (Παραδείση 2005:207-8). Το πολεμικό δράμα στα τέλη της δεκαετίας του '60 είναι το πιο δημοφιλές είδος και κατακτά την κορυφή του ελληνικού box office (Paradimitriou 2004:298).

²¹ Το κοινό στα μέσα της δεκαετίας '70 αποχωρεί μαζικά από τις κινηματογραφικές αίθουσες (το 1969-70 το ποσοστό των εισιτηρίων για τις ελληνικές ταινίες στην Αθήνα-Πειραιά-Περίχωρα φτάνει το 31,78% και το 1976-7 πέφτει στο 3,16%) (Σωτηροπούλου 1995:95).

²² Τη δεκαετία του '80 το ΕΚΚ που καθοδηγείται πλέον από το Υπουργείο Πολιτισμού, γίνεται ο βασικός και συστηματικός χρηματοδότης των ταινιών του NEK (Paradimitriou 2009:66).

δεκαετία του 1980 και εντατικοποιείται με τη συνεχή προβολή των ταινιών του ΠΕΚ στην τηλεόραση (Stassinopoulou 2012:137-8).

Στα χρόνια του ΠΕΚ η Ελλάδα εξαρτάται στο μέγιστο απ' τον δυτικό παράγοντα, ώστε να εισβάλλει δυναμικά στην ελληνική κοινωνία ο δυτικός τρόπος ζωής σ' όλα τα επίπεδα. Στον ελληνικό κινηματογράφο αυτό εκφράζεται την δεκαετία του '60 που εντατικοποιείται η παραγωγή, εμφανίζοντας ως θέλημα τη μεγαλοαστική ζωή, με αντίστοιχα υλικά αγαθά (λιμουζίνα, κότσο, βίλα) και χώρους (πολυτελή ξενοδοχεία, νυχτερινά κέντρα κ.ά.), ευμάρεια και ατομική ευδαιμονία (ταξίδια, κρουαζιέρες, γυμνό, ερωτική ελευθερία) δηλαδή ένα σύνολο ευρωπαϊκού-αμερικανικού μοντέλου ζωής (Καψωμένος 2002:22-3), που είναι το κοινωνικοοικονομικό μοντέλο του φορντισμού αυτήν την περίοδο (Scott 1992:201· Valencia 2000:10· Harvey 2007:190).

Σχεδόν σε κάθε έργο αυτήν την περίοδο λανσάρεται ένας ξένος χορός, μία νέα ευρωπαϊκή μόδα. Αυτή η τάση στον ΠΕΚ ολοκληρώνεται με τα μιούζικαλ που ακολουθούν τα πρότυπα του Χολιγουντιανού είδους²³. Περνάμε σε στοιχεία ελαφρού μπαλέτου και τραγουδιού, φυσικές καλλονές, μία νέα «τουριστική» Ελλάδα μιας πλαστής ευδαιμονίας. Στην ουσία τα πρότυπα που προβάλλονται είναι πρότυπα κοσμοπολίτικα και δυτικότροπα. Αυτό το εμπορικό κύκλωμα της εποχής του ΠΕΚ αντικαταστάθηκε αργότερα από την τηλεόραση, που κι εκείνη με τη σειρά της προβάλλει και μέσω του ΠΕΚ τις ίδιες δυτικότροπες αξίες (Καψωμένος 2002:22-4). Ο ΠΕΚ ήταν «ο συλλογικός φορέας ενός ατομικού ονείρου πρόσκαιρης ανακούφισης» για τον ταλαιπωρημένο λαό που βίωσε τον Β' παγκόσμιο πόλεμο και έχει σχέση με την εποχή του όχι ως καθρέφτης, αλλά ως «μια μαγική εικόνα» (Λεβεντάκος 2002:11).

²³ Σύμφωνα με την Παπαδημητρίου το μιούζικαλ είναι μίξη ντόπιων και ξένων στοιχείων γι' αυτό δεν μπορεί να θεωρηθεί ούτε ξενόφερτο, ούτε γηγενές (Παπαδημητρίου 2002:99) (βλ. υποσημείωση 64, σελ. 63). Το μιούζικαλ γίνεται το πιο εμπορικό είδος του ΠΕΚ (Βακαλόπουλος 1990:158).

5. Η έρευνα του φορντικού μοντέλου στη Φίνος Φιλμ

Ένα ερώτημα που προκύπτει είναι γιατί να ασχολούμαστε μ' αυτόν τον εμπορικό κινηματογράφο 40 χρόνια μετά το τέλος του, και μία απάντηση είναι ότι οι ταινίες είναι ακόμα παρούσες στην ελληνική κοινωνία με τις διαρκείς τηλεοπτικές επαναλήψεις²⁴, αλλά και με τον νοσταλγικό τρόπο που οι χαρακτήρες, η αισθητική, η αφήγηση, επανεγγράφονται σε σύγχρονα κινηματογραφικά έργα και σε τηλεοπτικές σειρές (Καρτάλου 2008:260).

Τελικά, 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 ανάλυση του ΠΕΚ (κυρίως από τους Στασινοπούλου, Παραδείση, Αθανασάτου, Καρτάλου, Παπαδημητρίου, Δελβερούδη, Κυμιωνή)²⁵ (Καρτάλου 2002:26-7,34-5), χωρίς όμως να μελετηθεί επαρκώς και ο τρόπος παραγωγής του κινηματογράφου αυτής της περιόδου, σε μια προσπάθεια σύνδεσης της κουλτούρας και της οικονομίας, ως μία αμφίδρομη αλληλεπίδραση (Jameson 1999:19).

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 κατά δεύτερον, δίνεται έμφαση στην ανάλυση των ταινιών μέσω της φόρμας και του στίλ (φορμαλιστική προσέγγιση) (Bordwell, Staiger and Thompson, 1985). Αυτοί χρησιμοποίησαν τον όρο «κλασικό» για να ορίσουν το στίλ (group style) του χολιγουντιανού σινεμά την περίοδο 1914-1960, κι αυτό επειδή στηρίχθηκαν στην ενότητα των αφηγήσεων, την αρμονία, την ισορροπία και τα μέτρο. Αυτό όμως το στίλ το συνέδεαν με την ορθολογιστική μαζική παραγωγή της περιόδου, που τη θεώρησαν ως βάση του χολιγουντιανού σινεμά. Αυτό έφερε τις φιλικές μελέτες σ' ένα μεταίχμιο μεταξύ

²⁴ Στα εβδομαδιαία τηλεοπτικά πρόγραμμα υπάρχει σταθερά η εκπομπή «Ελληνική ταινία» σε ζώνες υψηλής ακροαματικότητας, που προβάλλονται οι ταινίες του ΠΕΚ και που 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 (Καψωμένος 2002:12,16-7' Στάθη 2002:86).

²⁵ 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 (Paradimitriou 2009:51).

θεωρητικής ανάλυσης και μιας πιο πραγματιστικής «βιομηχανικής και φορμαλιστικής» προσέγγισης (Paradimitriou 2009:61).

Αυτή η συζήτηση συνεχίζεται, όπως και η πολυφωνία γύρω από αυτά τα ζητήματα, που είναι γόνιμη. Επιπλέον, μέσα στη δεκαετία του 1990 γίνεται μία συστηματική ακαδημαϊκή προσέγγιση του εμπορικού (popular) κινηματογράφου της Ευρώπης (Dyer and Vincendeau, 1992) και στη δεκαετία 2000 αντικείμενο μελέτης γίνεται και ο εμπορικός/λαϊκός κινηματογράφος του κόσμου, όπως π.χ. το Bollywood. Αυτή η στροφή, συμπεριέλαβε και τον εμπορικό ελληνικό κινηματογράφο του ΠΕΚ (Paradimitriou 2009:61).

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 (Paradimitriou 2009:60-1). Το πεδίο μιας βιομηχανικής-οικονομικής ανάλυσης για το ελληνικό σινεμά είναι πεδίο που χρειάζεται έρευνα. Αυτό θα απαιτούσε έρευνα αρχείου για οικονομικά δεδομένα των ιδιωτών εταιριών παραγωγής, που συχνά δεν υπάρχουν. Για τη Φίνος Φιλμ για παράδειγμα, την κυριότερη εταιρία παραγωγής του ΠΕΚ, η έρευνα μέχρι πρόσφατα βασίστηκε σε προφορικές μαρτυρίες συνεργατών της, ηθοποιών, σκηνοθετών, των συνεργείων κ.ά. (Paradimitriou 2009:55). Τα αρχεία της εταιρίας δεν ήταν διαθέσιμα. Η συμβολή της εργασίας μας βρίσκεται και στην αρχειακή έρευνα που πραγματοποιήθηκε στην εταιρία της Φίνος Φιλμ, της οποίας το αρχείο παρέμεινε έως τώρα ανεξερευνήτο και εν πολλοίς αταξινόμητο. Παρόλα αυτά, τα στοιχεία που αποκομίσαμε υπήρξαν σημαντικά για την έρευνά μας.

Ειδικότερα, η μελέτη σε μία μικρή βιομηχανία κινηματογράφου όπως η Φίνος Φιλμ μας επιτρέπει να μιλήσουμε για ένα είδος κινηματογραφικής βιομηχανίας, αν όχι συνολικά για τον ΠΕΚ. Η ανάλυση της παραγωγής της Φίνος

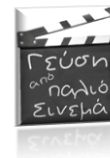
Φιλμ, με σοβαρούς όρους, όπως η περιγραφή της μέσω του κοινωνικοοικονομικού θεωρητικού μοντέλου του φορντισμού, επιτρέπει μία πιο ολοκληρωμένη προσέγγιση του κινηματογράφου και όχι τμηματική, του τύπου π.χ. «ο “τάδε” χαρισματικός σκηνοθέτης», που θα συγκεντρωθεί δηλαδή σε ένα πρόσωπο. Αυτή τη νέα προσέγγιση μας επιτρέπει πραγματική κοινωνιολογική ανάλυση. Μας επιτρέπει να αναλύσουμε τις ταινίες σαν πολιτιστικά προϊόντα, χωρίς να περιοριστούμε στην αποτίμηση της αισθητικής τους, που δεν προσφέρει κάτι νέο στην θεωρητική συζήτηση. Άλλωστε, η αφήγηση των ταινιών δεν είναι αυθύπαρκτη, ένας ταλαντούχος ηθοποιός ή χαρισματικός σκηνοθέτης, δεν αποτελεί την αιτία για ένα μεγάλο έργο τέχνης. Το ίδιο το προϊόν είναι εξίσου σημαντικό και αναλύοντας την παραγωγική διαδικασία μπορεί να οδηγηθούμε σε μια πιο ολοκληρωμένη προσέγγιση του κινηματογράφου.

Ασχολούμαστε λοιπόν ειδικότερα με την εταιρία παραγωγής της Φίνος Φιλμ καταρχάς επειδή είναι η πιο σημαντική της περιόδου ΠΕΚ (Κυμιωνής 2002:240). Η Φίνος Φιλμ υπερέχει σε σχέση με τις άλλες εταιρίες σε εμπορική παραγωγή, αφού δημιούργησε τον κύριο όγκο της ελληνικής παραγωγής ταινιών. Στις αρχές του '60 παρήγαγε το 1/10 της ετήσιας παραγωγής και στις αρχές της επόμενης δεκαετίας παρήγαγε αντίστοιχα το 1/7²⁶, ενώ κατείχε αυτήν την δεκαετία το 50% των 10 εμπορικότερων ταινιών κάθε χρονιάς (Καρτάλου 2005:169).

Δεύτερον, η Φίνος Φιλμ θεωρούμε πως ακολουθεί το φορντικό μοντέλο παραγωγής όπως και τα στούντιο του Χόλιγουντ τη χρυσή εποχή του, αφού η οργάνωση της με ιδιότητα στούντιο και εργαστήρια επεξεργασίας, είχε ως αποτέλεσμα μία μορφή επιχείρησης κάθετης δομής με αυτάρκεια στον κύκλο παραγωγής των ταινιών. Είχε μία συγκεντρωτική δομή που έδινε την δυνατότητα στο Φίνο να τηρεί και να θέτει σαφή χρονοδιαγράμματα στην παραγωγή, να ελέγχει τα έξοδα και να κατευθύνει τη ροή και την ποιότητα των γυρισμάτων. Τη δεκαετία του 1960 η εταιρία συστήνει το δικό της γραφείο διανομής για τις ταινίες της, κάτι που την έκανε ακόμα πιο αυτόνομη οικονομικά. Ο Φίνος επεδίωκε αποκλειστικές και μόνιμες συνεργασίες με το καλλιτεχνικό και τεχνικό προσωπικό, μία πρακτική

²⁶ Ενδεικτικά, το 1960-1 παρήγαγε 7 ταινίες από τις 58, το 1962-3, 9 από τις 82, το 1966-7, 11 από τις 117 (το ρεκόρ της ετήσιας παραγωγής) και το 1968-9, 16 (η ακμή της Φίνος Φιλμ) από τις 108, το 1971-2, 13 από τις 90 (Καρτάλου 2005:169' Βαλούκος 2007' www.finosfilm.com).

που δεν ήταν η συνηθισμένη στον κινηματογραφικό χώρο. Αυτός ο τρόπος στελέχωσης με μισθούς σε μηνιαία βάση οδήγησε στη μονοπώληση πετυχημένων ηθοποιών και σκηνοθετών και στον έλεγχο των εξόδων μισθοδοσίας και των ρυθμών παραγωγής, ώστε να υπάρχει η δυνατότητα για μακροπρόθεσμο σχεδιασμό. Στον τεχνικό τομέα κατάφερε έτσι να συγκεντρώνει άριστους επαγγελματίες, ενώ η μονιμότητά τους εξασφάλισε ένα πεπειραμένο κινηματογραφικό συνεργείο, το οποίο συνέβαλλε στην άρτια τεχνική ποιότητα των ταινιών που είχε γίνει και το ορόσημο της εταιρίας, ενώ αυτό λειτούργησε και ανασταλτικά για τη μεταφορά αυτής της τεχνογνωσίας στους ανταγωνιστές του. Αυτός ο συγκεντρωτικός και προσωποπαγής τρόπος διοίκησης της εταιρίας φαίνεται να έχει πρότυπο το αμερικανικό «στούντιο σύστημα», όπου ο παραγωγός είναι το πρόσωπο με τον πλήρη έλεγχο όλων των σταδίων παραγωγής, έχοντας παράλληλα τους συνεργάτες τους ως υπαλλήλους, τους οποίους κατευθύνει (Κυμιωνής 2002:246). Οι πτυχές αυτές του φορντισμού εξετάζονται αναλυτικά στα παρακάτω κεφάλαια.



6. Πτυχές του Φορντισμού στη Φίνος Φιλμ

6.1. Κάθετη δομή και ολιγοπώλιο στη Φίνος Φιλμ

6.1.1. Το συγκεντρωτικό, προσωποπαγές σύστημα διοίκησης της Φίνος Φιλμ

Η Φίνος Φιλμ υπήρξε πρότυπο οργάνωσης για τα ελληνικά δεδομένα και οι επενδύσεις της παρέκαμψαν την κυριαρχία των ξένων ταινιών (Καρτάλου 2005:167). Ο ιδρυτής και ιδιοκτήτης Φιλοποίμην Φίνος προγραμματίζει με ακρίβεια και ισορροπεί τα είδη ανάμεσα σε κωμωδία και δράμα (ή μελόδραμα), ενώ είναι προσεκτικά επιλεγμένοι οι συνεργάτες του, που τους παρέχει τα καλύτερα τεχνικά μέσα της αγοράς. Οι συνθήκες που προσφέρει, οι όροι και οι αντιλήψεις που επιβάλλει καθορίζουν το κινηματογραφικό τοπίο. Όπως και να το εξετάσουμε το ζήτημα είτε από τις μαρτυρίες των συγχρόνων του, είτε από τη μελέτη των ταινιών, συμπεραίνουμε πως ο Φίνος είναι αυτός που διαμορφώνει τις προδιαγραφές του κινηματογραφικού προϊόντος του ΠΕΚ και οι υπόλοιποι παραγωγοί τον μιμούνται και τον αντιγράφουν²⁷. Οι σκηνοθέτες, οι σεναριογράφοι, οι ηθοποιοί, όταν δουλεύουν με το Φίνο έχουν καλύτερα αποτελέσματα (Δελβερούδη 2004:35-6).

Η Φίνος Φιλμ δραστηριοποιήθηκε σχεδόν 40 χρόνια και επεκτάθηκε πολλές φορές. Ο ιδιοκτήτης της βελτίωνε συνεχώς της εγκαταστάσεις της εταιρίας του, μεταστέγαζε τα στούντιο και τα βελτίωνε, επένδυσε κεφάλαια που ευοδώθηκαν σε ανταπόδοση τουλάχιστον έως τις αρχές της δεκαετίας του 1970. Θέση του ήταν πως ο κινηματογράφος ήταν βιομηχανία και όχι τέχνη²⁸, γι' αυτό και φρόντισε τα προϊόντα του να έχουν καλή τεχνική ποιότητα. Πολύ γρήγορα επέβαλε

²⁷ Για παράδειγμα, *Οι Γερμανοί Ξανάρχονται* (1948, Σακελλάριος), είναι το έργο που εγκαινιάζεται η τάση να γίνονται ταινίες τα θεατρικά έργα, ενώ *Η Φωνή της Καρδιάς* (1942, Ιωαννόπουλος), ήταν ταινία ορόσημο της ελληνικής παραγωγής, που «ξύπνησε» πολλούς και «απ' τη μία μέρα στην άλλη ξεφύτρωναν παραγωγοί, σκηνοθέτες, σεναριογράφοι και επίδοξοι σταρ» (Ηλιάδης 1961:73,76). Ο *Μεθύστακας* (1950, Τζαβέλλας) ανοίγει συμβολικά τη «χρυσή εποχή» του ΠΕΚ, με ρεκόρ εισιτηρίων Α' προβολής (Stassinopoulou 2012:124-5), ενώ η *Τελευταία Αποστολή* (1949, Τσιφόρος) ανοίγει το δρόμο για τα διεθνή Φεστιβάλ και συμμετέχει πρώτη στο Φεστιβάλ Καννών (Τριανταφυλλίδης 2000:55). Στην ουσία η Φίνος Φιλμ καθορίζει και τα είδη. Την κωμωδία με τον Σακελλάριο (Δελβερούδη 2002β:54), το μελόδραμα με τον *Μεθύστακα* (1950) του Τζαβέλλα (Ηλιάδης 1961:71), το μιούζικαλ με τον Δαλιανίδη (Παπαδημητρίου 2002:101-2), όπως και τα κοινωνικά νεανικά δράματα με τον *Κατήφορο* (1961) (Τριανταφυλλίδης 2000:101), τις ταινίες «φουστάνελας», με την *Γκόλφω* (1955) του Λάσκου (Ηλιάδης 1961:104).

²⁸ Όπως λέει ο Παντελής Βούλγαρης: «Θεωρούσε τέχνη την ανακάλυψη νέων τεχνικών συνθηκών για την παραγωγή. Τον ενδιέφεραν οι καινούργιοι φακοί, οι νέες μηχανές, τα φιλμ. Την πλευρά την καλλιτεχνική, την πλευρά της αναζήτησης νέων μορφών έκφρασης στη γλώσσα του κινηματογράφου, κάπου την υποτιμούσε» (Τριανταφυλλίδης 1997:328).

προδιαγραφές που οι ανταγωνιστές του παραγωγοί δεν μπορούσαν εύκολα να τηρήσουν (Δελβερούδη 2002β:53-4).

Οι ρυθμοί παραγωγής της Φίνος Φιλμ καθορίστηκαν από τις δυνατότητες των στούντιό της, τη συνθήκη της αγοράς και τον ανταγωνισμό που επέβαλλε. Ξεκίνησε με μία δεκάδα ταινιών τη δεκαετία του '40, τριπλασίασε την παραγωγή την δεκαετία του '50 και την δεκαπλασίασε την δεκαετία του '60. Έως το 1958 παρήγαγε έως τρεις ταινίες το χρόνο, ενώ στην ακμή της εταιρίας έφτασε τις 14 ταινίες (1968 και 1969) (Δελβερούδη 2002β:54). Στο πλαίσιο αυτό ο ιδρυτής της ήταν η «εμβληματική» προσωπικότητα του εμπορικού κινηματογράφου (Καρτάλου 2005:166). Χαρακτηρίζεται «πατριάρχης» του ελληνικού κινηματογράφου (Λαζαρίδης 1999:194-5) και μόνο με τον Φίνο η κινηματογραφική παραγωγή γίνεται εθνική υπόθεση λειτουργώντας ως λαϊκό θέαμα (Βακαλόπουλος 2005β:420-1).

Ο Φίνος μπορεί να ειπωθεί μέσα από το ρόλο του παραγωγού των αμερικανικών στούντιο. Σ' αυτόν συγκεντρώνεται ο ρόλος του ιδιοκτήτη της εταιρίας παραγωγής και του παραγωγού²⁹, είναι ο κύριος χρηματοδότης, όχι όμως ο μόνος ή χωρίς συμπαραγωγές όπως αναφέρει η Καρτάλου (Καρτάλου 2005:172). Ο Φίνος αρνήθηκε κρατική βοήθεια, σύμφωνα με μαρτυρία της Βουγιουκλάκη (Τριανταφυλλίδης 1997:144) καθώς και συνιδιοκτήτες (Τριανταφυλλίδης 2000:36), αλλά από τις συνολικά 186 παραγωγές της Φίνος Φιλμ οι 28 ήταν συμπαραγωγές (Καμβασινού 2005:328). Ο Γρηγορίου αναφέρει τον Γιάννη Νισσύριο (το 1951), ως βασικό χρηματοδότη του Φίνου (χωρίς να γνωρίζουμε για πόσο καιρό) (Γρηγορίου 1988:102) και στους ισολογισμούς της εταιρίας εμφανίζεται ένας μακροπρόθεσμος υψηλός δανεισμός (14 εκ.) από την Εθνική Τράπεζα (το 1971), προφανώς για τις ανάγκες των νέων εγκαταστάσεων στα Σπάτα το 1970 (βλ. τεκμήριο 35:165).

Στην ουσία όμως, ο Φίνος είναι η εταιρία (Καρτάλου 2005:172), όπως ο Ford, που εγκαινιάζει το φαινόμενο του φορντισμού εφαρμόζοντας ένα προσωποπαγές σύστημα διοίκησης, οργανώνοντας κάθετα την εταιρία του, με ιεραρχικά οργανωμένο εξειδικευμένο προσωπικό (Thompson 1998). Ο Φίνος, έλεγχε όλη τη διαδικασία παραγωγής, σενάρια, έφτιαχνε μηχανήματα, έκλεινε συμφωνίες με

²⁹ Συγκρινόμενος ο Φίνος 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 συνεργάζονταν με παραγωγές των στούντιο (Καρτάλου 2005:174).

συντελεστές, καθόριζε τους χρόνους, έλεγχε κάθε βράδυ τα πεπραγμένα γυρίσματα κι αν κάτι δεν του άρεσε, επέβαλλε την επανάληψή του³⁰ (Καρτάλου 2005:172), ενώ δηλώνει «είμαι έμπορος, είμαι έμπορος» (Τριανταφυλλίδης 2000:28).

Αυτό που έχει ως βασική του επιθυμία ο Φίνος είναι οι ταινίες του να έχουν την σφραγίδα του, να έχει τον πλήρη έλεγχο της παραγωγής, τους συντελεστές της, την τεχνική διάσταση, το έμφυχο υλικό, όπως τους ηθοποιούς, σκηνοθέτες, σεναριογράφους, ώστε να τους αλληλοσυμπληρώνει. Ο Φίνος ήταν προσεχτικός με τις συνεργασίες του και όσους συμμετείχαν στις παραγωγές του και γι' αυτό επεδίωκε σταθερές συνεργασίες κατά το πρότυπο του φορντισμού που επικρατεί την «χρυσή εποχή» των αμερικανικών στούντιο (Καρτάλου 2005:174-5). Την πρώτη δεκαετία λειτουργίας της εταιρίας 1943-53, η Φίνος Φιλμ συνεργάστηκε μόνο με τέσσερις σκηνοθέτες (Ιωαννόπουλο, Τζαβέλλα, Τσιφόρο, Σακελλάριο) (Δελβερούδη 2002β:54). Δεν επιθυμούσε μεταβολές, όπως μας λέει ο Goldman (1983) ότι έκαναν και τα αμερικανικά στούντιο. Αυτό που ξέρουν καλά τα στούντιο (και εν προκειμένω μιμείται και ο Φίνος) δεν είναι τι θα είναι αποτελεσματικό, μας αναφέρει ο Goldman, αλλά τι έχει ήδη υπάρξει αποτελεσματικό: «Γι' αυτό και δεν έχουμε άδικο όταν λέμε ότι οι ταινίες είναι πάντα η αναζήτηση της παλιάς μαγείας» (Καρτάλου 2005:175). Γι' αυτό και ο Φίνος χρησιμοποιώντας τους ίδιους ανθρώπους εξασφάλιζε την επανάληψη επιτυχιών (ό.π.).

Ο Φίνος δημιούργησε μία σταθερή δομή που άντεξε στο χρόνο. Ενώ ξεπέρασε και το ρόλο του σκηνοθέτη, όπως και τα αντίστοιχα αμερικανικά στούντιο. Είχε υποτάξει τις αρμοδιότητες του σκηνοθέτη στις εταιρικές δομές (άλλωστε οι σκηνοθέτες κινηματογράφου τότε δεν είχαν ακόμα το κύρος, ούτε την παιδεία που είχαν π.χ. οι σκηνοθέτες θεάτρου)³¹, ενώ αυτός ο ίδιος ως παραγωγός δίνει την

³⁰ Σύμφωνα με τον Ντίνο Κατσουρίδη, (εργάστηκε χρόνια στη Φίνος Φιλμ ως βοηθός σκηνοθέτη, οπερατέρ, διευθυντής φωτογραφίας, μοντέρ, σκηνοθέτης) ο Φίνος: «Κουμαντάριζε όλους του ανθρώπους από τα παρασκήνια. Είχε τον έλεγχο να διαλέξει το σεναριογράφο, το σκηνοθέτη, τους ηθοποιούς, να διαλέξει τα πάντα». «Δεν έλεγε ποτέ ο σκηνοθέτης "αυτό το πλάνο να το ξαναγυρίσουμε", ο Φίνος το έλεγε, αυτό το πλάνο να ξαναγίνει γιατί δεν μου άρεσε» (Τριανταφυλλίδης 2000:221-4), (βλ. επίσης Τριανταφυλλίδης 1997:210). Αυτός ακριβώς ήταν ο ρόλος του διοικητικού διευθυντή και του παραγωγού των στούντιο του «κλασικού» Χόλιγουντ (Κολοβός 2000:137).

³¹ Ο Κατσουρίδης αναφέρει πως η αντίληψη του Φίνου για τον σκηνοθέτη ήταν ότι ήταν ένας «διεκπεραιωτής», με τη χολιγουντιανή άποψη (Εκπομπή Παρασκήνιο 1983:36.20''), (βλ. επίσης Εκπομπή Παρασκήνιο 1983:27.00'' ` Τριανταφυλλίδης 1997:209).

καλλιτεχνική σφραγίδα στις ταινίες³² (Καρτάλου 2005:176). Άλλωστε και τα συμβόλαια με τους σεναριογράφους/θεατρικούς συγγραφείς δίνουν ρητά το δικαίωμα στον παραγωγό (δηλαδή στο Φίνο) να μπορεί χωρίς την έγκριση του συγγραφέα να τα διαμορφώνει όπως εκείνος νομίζει. Όροι βέβαιοι που ο Φίνος επιβάλλει ελέγχοντας την αγορά (τεκμήριο 5:120-2).

Ο Φίνος λοιπόν δεν ρίσκαρε τα κεφάλαιά του με νέες συνεργασίες όπως είδαμε, μία στρατηγική φορντικού τύπου. Όμως από το 1965 κι ύστερα ανοίγεται και προστίθενται 15 νέα ονόματα σκηνοθετών που υπογράφουν από μία έως τέσσερις συνεργασίες. Αυτή η αλλαγή πολιτικής οφείλεται στην καθετοποίηση της παραγωγής του, που χρειάστηκε αναγκαστικά εμπλουτισμό δυναμικού. Παρόλα αυτά και με αυτές τις νέες συνεργασίες δεν έπαψε να ζητά εγγυήσεις, που ήταν κατά κανόνα προηγούμενη σκηνοθετική εμπειρία, όπως συνέβη π.χ. με τους Γεωργιάδη, Γλυκοφρύδη, Θαλασσινό. Επίσης, ορισμένοι πρωταγωνιστές του πέρασαν στην σκηνοθεσία (Ηλιόπουλος, Κωνσταντίνου, Νικολαΐδης), όπως και κάποιοι από το μόνιμο τεχνικό προσωπικό του (Τάσιος, Τσιώλης, Λύκας) (Δελβερούδη 2002β:55-6).

Και στο χώρο του σεναρίου, ήδη από τις πρώτες ταινίες που φτιάχνει ο Φίνος, ακολουθεί τα σίγουρα βήματα ανεπτυγμένων κινηματογραφιών και συχνά θα εμπιστευτεί την συγγραφή σεναρίων σε αναγνωρισμένους Έλληνες θεατρικούς συγγραφείς, όπως ο Ιωαννόπουλος για την *Φωνή της Καρδιάς* (1942). Ο Φίνος έτσι εξασφαλίζει καλά σενάρια. Το ίδιο έκανε και με τον Μπόγγρη στο *Τραγούδι του χωρισμού* (1939), που σκηνοθέτησε ο ίδιος και αργότερα με τον Σακελλάριο και τον Τσιφόρο (Δελβερούδη 2002:49-51). Τα συμβόλαια των συγγραφέων που βρέθηκαν στην αρχειακή μας έρευνα είναι κυρίως συμφωνίες για θεατρικά τους έργα (Τσιφόρος-Βασιλειάδης, Ψαθάς, Ρούσος, Φώσκολος, Τσιριμώκος, Θαλασσινός-Νώτας, Μάτσας-Ασημακόπουλος, Γιαννακόπουλος-Σακελλάριος) (τεκμήρια 5-7:120-7).

³² Στην ερώτηση του δημοσιογράφου Τριανταφυλλίδη: «Ο Φίνος είχε καλλιτεχνική άποψη;» ο σκηνοθέτης Δαλιανίδης, σταθερός συνεργάτης της Φίνος Φιλμ, αναφέρει: «Καλλιτεχνική άποψη... Ο Φίνος επέλεγε το σενάριο. Αν σ' αυτόν άρεσε το σενάριο, προχωρούσε η ταινία». «Έκρινε τη φωτογραφία. Είχε γνώμη για την ποιότητα της φωνής. Άμα δεν υπήρχε ευκρίνεια στην πρόζα μας ανάγκαζε να ξαναγυρίσουμε το πλάνο. Δεν δεχόταν ντουμπλάζ» (Τριανταφυλλίδης 1997:257). (βλ. επίσης Τριανταφυλλίδης 2000:244-5).

Οι συνεργασίες του όμως με τους συγγραφείς αυτούς οφείλονταν στο γεγονός πως ήταν οι μόνοι που αντιλαμβάνονταν τη δραματουργική σύνθεση και τις απαιτήσεις ενός σεναρίου, ενώ επιπλέον ήταν ως συγγραφείς αγαπητοί και αναγνωρισμένοι στο κοινό³³. Συστηματικά ο Φίνος ακολουθεί το δυτικό παράδειγμα σε θέματα σεναρίου και οι επιλογές του δεν είναι τυχαίες. Ακολουθεί συνειδητά τα πρότυπα που διεθνώς επιβάλλει το Χόλιγουντ ήδη από τη δεκαετία του '20³⁴. Είναι κάτι που θα τον μιμηθούν γρήγορα κι άλλοι παραγωγοί (Δελβερούδη 2002β:56-7).

6.1.2. Εργασιακή δομή στη Φίνος Φιλμ

Ο φορντισμός στην κινηματογραφική βιομηχανία εισάγει και μία άλλη πολιτική στις εργασιακές σχέσεις, προσφέρει σταθερότητα και εργασία για μεγάλα χρονικά διαστήματα. Οι εργαζόμενοι θέλουν αυτή η σταθερότητα να έχει μεγάλη διάρκεια. Επίσης το σύστημα των στούντιο δημιούργησε μία κοινότητα τεχνικών που έμοιαζε με τις συντεχνίες των αρχών του 19^{ου} αιώνα, μία κλειστή ομάδα, που κάποιος για να εισέλθει περνά από έλεγχο και «μαθητεία» (Lukinbeal 2002:253-4). Στον ελληνικό κινηματογράφο του ΠΕΚ δεν ισχύει κάτι διαφορετικό, οι θέσεις εργασίας στα υπάρχοντα στούντιο είναι περιορισμένες, οι επαγγελματίες σεναριογράφοι, τεχνικοί, σκηνοθέτες, ηθοποιοί είναι περισσότεροι από εκείνους που δουλεύουν στη Φίνος Φιλμ ή την επίσης ισχυρή Ανζερβός (Δελβερούδη 2004:50-1). Στη Φίνος Φιλμ είναι μία πάγια τακτική οι σταθερές συνεργασίες όπως ήδη αναφέραμε με τους δημιουργούς, αλλά σε όλους τους τομείς ισχύει το ίδιο. Ο Ζέρβας εργάστηκε σε διάφορα πόστα σε όλη την διάρκεια της λειτουργίας της εταιρίας, ήδη από το 1939 (με *Το τραγούδι του Χωρισμού* που σκηνοθέτησε και εμφανίστηκε ο Φίνος) έως το 1977 (χρονιά θανάτου του Φίνου) (Ζέρβας 2003:37-8,158), ενώ η κατάσταση αδειών του προσωπικού που ενδεικτικά παραθέτουμε (το 1974), αναδεικνύει την ειδικότητα και εξειδίκευσή τους, καθώς και ότι οι

³³ *Οι Γερμανοί Ξανάρχονται*, το έργο που εγκαινιάζει την τάση να γίνονται ταινίες τα θεατρικά έργα (Ηλιάδης 1961:76) των Σακελλάρου-Γιαννακόπουλου, ανέβηκε το 1946 από τον εμπορικότερο θίασο της εποχής (Αργυρόπουλου-Λογοθετίδη) και δόθηκαν πάνω από 220 παραστάσεις (Μουρατίδης 2008:153-5).

³⁴ Η αναζήτηση σεναρίων και στο θέατρο είναι αρχικά μέθοδος αναζήτησης για το Χόλιγουντ των στούντιο (Staiger 1985:146 Thompson 1985:165) γι' αυτό ίσως η Hansen διακρίνει ένα υπόστρωμα θεατρικού μελοδράματος στο «κλασικό» Χόλιγουντ, που έχει βασιστεί στην σύμπτωση (τυχαίο) και το θέαμα (Hansen 1999:64).

περισσότεροι υπάλληλοι εργάζονται σταθερά και πολλά χρόνια στην εταιρία (τεκμήριο 30:153-4).

Αυτή η έννοια της «μαθητείας» επιπλέον, στον «πατριαρχικό» κόσμο της φορντικής δομής των στούντιο (Storper 1994:203) είναι εμφανώς έντονο φαινόμενο στο επαγγελματικό πεδίο της σκηνοθεσίας στη Φίνος Φιλμ. Ο Φίνος πράγματι επέλεξε ή «δίδαξε» τους καλύτερους σκηνοθέτες της εποχής του (Δελβερούδη 2004:37), όπως π.χ. το Δημόπουλο: «Ο Φίνος μου έδειξε τους φακούς, τη θέση της μηχανής και διάφορα άλλα πράγματα» (Τριανταφυλλίδης 1997:177). Αποφάσιζε και «έχριζε σκηνοθέτη» όποιον του έφερνε ένα εμπορικό κατά τη γνώμη του σενάριο, ακόμη κι αν δεν ήταν σχετικός με την κινηματογραφική τεχνική ή δε μπορούσε να διδάξει υποκριτική στους ηθοποιούς³⁵. Κι αυτό επειδή φρόντιζε ο ίδιος για καλή διανομή των ρόλων, καλό βοηθό σκηνοθέτη και διευθυντή φωτογραφίας, επιλεγμένους εξωτερικούς και εσωτερικούς χώρους, μουσική επένδυση (Ζέρβας 2003:164). Την «υπόσχεση φυτωρίου», της μαθητείας του φορντισμού, την προσφέρει η Φίνος Φιλμ στο ακέραιο³⁶ (Ζέρβας 2003:184-5).

Η δυσκολία που διέκρινε την είσοδο στην κλειστή εσωτερική αγορά εργασίας της φορντικής δομής των στούντιο (Storper 1994:203), χαρακτήριζε και τη Φίνος Φιλμ. Η Φίνος Φιλμ είναι το «πάντα απρόσιτο κύκλωμα της Οδού Χίου»³⁷ (Λαζαρίδης 1999:197). Αυτή η δυσκολία φαίνεται και από τον μικρό αριθμό σκηνοθετών που γυρίζουν ταινίες στη Φίνος Φιλμ (Τζαβέλλας, Σακελλάριος, Τσιφόρος, Δημόπουλος την δεκαετία 1950 και Δημόπουλος, Δαλιανίδης, Φώσκολος την δεκαετία 1960) (Τριανταφυλλίδης 2000:41). Ο Δαλιανίδης είναι ο σκηνοθέτης που θα υπογράψει τις 59 από τις 170 παραγωγές της Φίνος Φιλμ μετά το 1961 που

³⁵ Ο Φίνος «βάφτιζε», μας λέει και ο Κατσουρίδης, τους σκηνοθέτες εύκολα, χωρίς να γνωρίζουν κάτι, όπως τον Τσιφόρο, το Σακελλάριο, το Δημόπουλο, επειδή θεωρούσε πως το παν στον κινηματογράφο είναι οι τεχνικοί: «Μα, εγώ δεν ξέρω», είπε ο Σακελλάριος, κι ο Φίνος του είπε: «Δεν έχει σημασία, εσύ δεν ξέρεις αλλά ξέρουμε εμείς» (Τριανταφυλλίδης 2000:221).

³⁶ Είναι στην φιλοδοξία του Φίνου να είναι και να παραμείνει η πρώτη εταιρία παραγωγής η Φίνος Φιλμ και ένα «εργαστήριο νέων τεχνικών και σκηνοθετών». Εμφανίστηκαν εξαιρετικοί διευθυντές φωτογραφίας, όπως ο Ντίνος Καρύδης-Φουκς, ο Γιώργος Αρβανίτης που έκανε διεθνή καριέρα κ.ά. Αλλά και από «πιο τεχνικούς κλάδους», ο Θεόφιλος Ασημακόπουλος, που δούλεψε ως διευθυντής εργαστηρίων στην ΕΡΤ κ.ά. (Ζέρβας 2003:184-5). Το 90% των ταινιών του ελληνικού κινηματογράφου στα τελευταία χρόνια της Φίνος Φιλμ, γινόταν με τη βοήθειά του Φίνου. Όλος σχεδόν ο ΝΕΚ μαθήτευσε στη Φίνος Φιλμ (Μητροπούλου 1980:90-1).

³⁷ Ο Κατσουρίδης όταν προσπάθησε να εισέλθει στην Φίνος Φιλμ, δυσκολεύτηκε, αφού το κύκλωμα ήταν πολύ κλειστό με λίγους τεχνικούς (Τριανταφυλλίδης 2000:220), (βλ. επίσης Τριανταφυλλίδης 1997:200).

εισέρχεται στην εταιρία. Από το 1962 και μετά, φαίνεται σα να παίρνει την εταιρία στους ώμους του και ποτέ δεν απομακρύνεται από αυτή, ενώ ο Δαλιανίδης, ο Δημόπουλος και ο Σακελλάριος σκηνοθέτησαν τα 2/3 των παραγωγών της Φίνος Φιλμ (Δελβερούδη 2002β:54-5).

Είναι οι σκηνοθέτες που ουσιαστικά δίνουν και το καλλιτεχνικό ύφος της εταιρίας, με κάποιες εξαιρέσεις, όπως εκείνες του Κούνδουρου ή του Κακογιάννη. Πάνω από όλους όμως ήταν η «υπογραφή του Φίνου και της Φίνος Φιλμ» (Τριανταφυλλίδης 2000:41). Η Φίνος Φιλμ δηλαδή, διαμόρφωσε ένα σύστημα παραγωγής με συγκεκριμένο αναγνωρίσιμο στυλ (studio style) (Αθανασάτου 2002:96), όπως αντίστοιχα συνέβαινε και στο Χόλιγουντ των στούντιο (Κολοβός 2001:336). Έτσι, οι σκηνοθέτες είναι συστηματικοί συνεργάτες, που είτε προσαρμόζουν τις αναζητήσεις τους σε επιτυχημένες εμπορικές συνταγές του studio style της Φίνος Φιλμ, όπως έκανε π.χ. ο Δημόπουλος, είτε πολλές φορές το studio style διαμορφώνεται από τους σκηνοθέτες, όπως στην περίπτωση του Δαλιανίδη (Αθανασάτου 2002:96) με το μιούζικαλ, το πιο αντιπροσωπευτικό στυλ της Φίνος Φιλμ τη δεκαετία του 1960, με την «εντυπωσιακή εισπρακτική τους επιτυχία»³⁸ (Αθανασάτου 2001:384-5).

Στο πλαίσιο της φορντικής πατριαρχίας και της κλειστής περιορισμένης εσωτερικής αγοράς μπορεί να εξηγηθεί και το οικογενειακό κλίμα που επικρατεί στην εταιρία, όπως αναφέρει ο Φώσκολος (Τριανταφυλλίδης 1997:317), αλλά και ο Βούλγαρης: «*Θυμάμαι ότι το περιβάλλον του Φίνου ήταν οικογενειακό. Οι σχέσεις των τεχνικών ήταν εντελώς οικογενειακές. Ο ένας ήταν κουμπάρος του άλλου*»³⁹ (Τριανταφυλλίδης 1997:324). Οι σχέσεις είναι πράγματι πολύ κοντινές στη Φίνος Φιλμ και το 1958 η αμοιβή της Βασιλειάδου για τις ταινίες της είναι το χτίσιμο του σπιτιού της, την επίβλεψη του οποίου την κάνει ο ίδιος ο Φίνος (Ζωγράφου 2001:90).

³⁸ Οι 37 κωμωδίες (μέσα σ' αυτές και τα μιούζικαλ) που γύρισε ο Δαλιανίδης (1961-74), καθορίζουν τη φυσιογνωμία της Φίνος Φιλμ ως προς το είδος της κωμωδίας (Δελβερούδη 2004:42). Αλλά και στα οικογενειακά μελοδράματα διακρίνεται ένα studio style στη Φίνος Φιλμ, με την τεχνική τους αρτιότητα και τον ρεαλιστικό τρόπο αναπαράστασης (Κολοβός 2001:336).

³⁹ Υπήρξε μια «πατρική» σχέση του Φίνου με τους υπαλλήλους και ηθοποιούς του, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η Καρέζη: «*Ο Φίνος ήταν για μας ο πατέρας μας*» (Ιστοσελίδα Finos Film: Φιλοποίημη Φίνος/Συνεντεύξεις: <http://www.finosfilm.com/interviews>, Ημ/νία πρόσβασης: 21/01/2015).

6.1.3. Κάθετη Ολοκλήρωση στη Φίνος Φιλμ

Ήδη στα τέλη της δεκαετίας του 1950 η πρωτοκαθεδρία και ο τρόπος οργάνωσης της Φίνος Φιλμ έχει κάνει αίσθηση, κι ένα άρθρο της εφημερίδας *Ημερησία* το Νοέμβρη του 1958 εγκωμιάζει την «άρτια μηχανική συγκρότηση» της Φίνος Φιλμ, και ουσιαστικά την κάθετη δομή της, που σφραγίζει τον ελληνικό κινηματογράφο ως μία «πλήρης βιομηχανία κινηματογράφου (...) με ό,τι καλύτερο είχε το Ελληνικόν θέατρο και η Ελληνική κινηματογραφία εις ηθοποιούς, σκηνοθέτας, σκηνογράφους, μουσικούς, καλλιτέχνες κλπ. Ο υλικός τομεύς περιλαμβάνει τώρα δύο πλήρη στούντιο, ολόκληρο εργαστήριο, γραφεία κτλ. με όλο τον αναγκαίο εξοπλισμόν εις μηχανήματα. Παν ό,τι χρειάζεται δηλαδή μία κινηματογραφική εταιρία υπάρχει εις την ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜ» (Τριανταφυλλίδης 2000:33-4).

Η περιγραφή δείχνει πως ήδη το 1958 η Φίνος Φιλμ έχει όλο το φάσμα παραγωγής της σε ιδιόκτητες εγκαταστάσεις, φορντικά σχεδιασμένες στη γραμμή παραγωγής: «Σημασίαν έχει ότι εντός αυτού του εργαστηρίου, που είναι ολόκληρον, ογκώδες κινηματογραφικόν εργοστάσιον, δύνανται να παραχθούν από πάσης πλευράς άριστα φιλμς. Διαθέτει μεγάλη αίθουσαν προβολής, ελέγχου, συγχρονισμού ήχου κλπ. ταινιών. Τα κύρια τμήματα είναι χημικόν εργαστήριον εμφανίσεως και εκτυπώσεως, εργαστήριον συναρμολογήσεων, εργαστήριον ελέγχου του ήχου και λήψεως ήχου κλπ. Η Φίνος Φιλμ είναι μία, από πάσης απόψεως, πλήρης βιομηχανία κινηματογράφου και κάνει ό,τι ημπορεί δια την περαιτέρω πρόοδόν της. Αρκεί να σημειωθεί ότι δια την παραγωγήν των φιλμς που αναφέραμεν διετέθη το ποσόν των 90.000 λιρών» (Τριανταφυλλίδης 2000:34-5).

Όπως προκύπτει και από την αρχαική μας έρευνα η εταιρία συνεχώς ανανεώνει τα μηχανήματά της, διαθέτει πάγιο κεφάλαιο μεγάλης αξίας, με ιδιόκτητες εγκαταστάσεις (20 εκ. τα κτίσματα και 1,2 εκ. τα οικόπεδα το 1971), ενώ το ενεργητικό της κεφάλαιο όπως προκύπτει από τους ισολογισμούς της αυξάνεται συνεχώς: από 15 εκ. περίπου το 1963 φτάνει στα 60 εκ. το 1970, δηλαδή τετραπλασιάζεται, αφού η εταιρία συνεχώς αυξάνει την παραγωγή και τις επενδύσεις της. Οι εισπράξεις από τις ταινίες το 1965 είναι 13 εκ. και φτάνουν τα 33,9 εκ. το 1971 (τεκμήρια 33-6:160-6). Την ίδια περίοδο (1965-1971) η παραγωγή

της είναι 81 ταινίες, ενώ έως το 1965 (1942-65) είναι 76 ταινίες (www.finosfilm.com· Βαλούκος 2007), περισσότερες δηλαδή ταινίες σε επτά χρόνια, απ' ότι σε 23. Τα μικτά της κέρδη το 1966 είναι 25,5 εκ. και 30,9 εκ. το 1967, με καθαρό κέρδος 3,4 και 2,17% αντίστοιχα (οικονομικός έλεγχος χρήσης 1966/67) (τεκμήριο 37:167-8). Όπως φαίνεται από τα ελλιπή στοιχεία που συλλέξαμε⁴⁰ η Φίνος Φιλμ παρουσιάζει σταθερά κέρδη από το 1963 έως το 1974, με δυο χρονιές ζημιά, ενώ διακινούνται μεγάλα κεφάλαια για την εποχή. Ο Φίνος επιπλέον διατηρεί λίστες με πλήρη καταλογογράφηση όσων μηχανημάτων και εξαρτημάτων αγοράζει (τεκμήριο 32:157-9), και, διατηρώντας μιαν αυτάρκεια στον κύκλο εργασιών της εταιρίας, ενίοτε νοικιάζει τον εξοπλισμό και τις υποδομές της σε άλλους κινηματογραφιστές ή εταιρίες παραγωγής (π.χ. Ζορμπάς, Κακογιάννης) (τεκμήριο 29:152).

Ο ιδιοκτήτης Φιλοποίμην Φίνος επέλεξε μία «ασυνήθιστη» επενδυτική λογική σε σχέση με τους υπόλοιπους παραγωγούς και προτίμησε τα κέρδη να τα μετατρέπει σε μέσα παραγωγής, εκσυγχρονίζοντας τις εγκαταστάσεις του, εμπλουτίζοντας τον υλικοτεχνικό του εξοπλισμό. Κύριο μέλημα του Φίνου ήταν η δημιουργία μόνιμων και κατάλληλων ιδιόκτητων εγκαταστάσεων και η βελτίωση των τεχνικών μέσων για την κινηματογράφηση των ταινιών του⁴¹ (Κυμιωνής 2002:245-6). Αυτό επιβεβαιώνεται στην έρευνα αρχείου με το συνεχώς αυξανόμενο πάγιο κεφάλαιο της εταιρίας στους ισολογισμούς (1971) ή τον κατάλογο μηχανημάτων (τεκμήρια 32,35:157-9,163-5).

Έτσι, το πρώτο στούντιο στο Καλαμάκι που διέθετε στη διάρκεια της Κατοχής⁴² 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

⁴⁰ Το αρχείο δεν έχει διασωθεί ολόκληρο, αλλά δεν υπήρξε και αρκετός χρόνος που απαιτείται για μία πιο εμπεριστατωμένη οικονομοτεχνική ανάλυση.

⁴¹ Ο Φίνος σύμφωνα με τον Ζέρβα, είχε στόχο αρχικά την τεχνική ποιότητα, να φτάσει τον ελληνικό κινηματογράφο σε ευρωπαϊκά επίπεδα κι αυτό το κατάφερε. Όσα κέρδιζε τα επένδυε πάλι στον κινηματογράφο, σε φακούς, μηχανήματα, πολυάριθμο προσωπικό, 24ώρη προσωπική εργασία (Ζέρβας 2003:441-2). (βλ. επίσης Τριανταφυλλίδης 1997:105,144· Δαλιανίδης 2005:106,148).

⁴² Τα πρώτα στούντιο που στήνει ο Φίνος στα τέλη της δεκαετίας του 1930 τα έστησε στην Βίλλα του πατέρα του τα «Ελληνικά κινηματογραφικά Στούντιο» και διέθεσε μηχανήματα, υποδομή και χώρους, που ο ίδιος κατασκεύασε ή βελτίωσε (Δελβερούδη 2002:47).

απαιτούμενο εξειδικευμένο προσωπικό⁴³, με εξάιρετους τεχνικούς. Το πιο φιλόδοξο και σύγχρονο στούντιο το χτίζει ο Φίνος στα Σπάτα το 1970 (Κυμιωνής 2002:245-6). Η επένδυση είναι μεγάλη και από τους σχετικούς ισολογισμούς, το οικόπεδο αποτιμάται στα 1,2 εκ. δρχ. και τα κτίσματα στα 20 εκ. το 1971⁴⁴ (τεκμήριο 35:164). Ο Φίνος κατάφερε να οργανώσει με την ίδια επιμέλεια τα εργαστήρια επεξεργασίας του φιλμ, όπως και τις εγκαταστάσεις γυρισμάτων των στούντιο. Τα εργαστήρια επεξεργασίας ήταν ούτως ή άλλως από τα λίγα που είχε η Ελλάδα με ιδιαίτερα σύγχρονο εξοπλισμό για την εποχή τους. Αυτή η οργάνωση της Φίνος Φιλμ με ιδιότητα στούντιο και εργαστήρια επεξεργασίας, έδινε μία φορντικής μορφής επιχείρηση κάθετης δομής με αυτάρκεια στον κύκλο παραγωγής των ταινιών⁴⁵ (Κυμιωνής 2002:245-6).

Η Φίνος Φιλμ θα μπορούσε να ειπωθεί μέσα από δύο διακριτές περιόδους, η μία από το 1945 έως τις αρχές του 1960, που λειτουργούσε ως μία βιοτεχνία με παραγωγή δύο με τρεις ταινίες το χρόνο και μία δεύτερη περίοδο από τις αρχές του 1960 έως το 1977 που βιομηχανοποιείται η παραγωγή (Τριανταφυλλίδης 2000:39). Σημείο καμπής είναι η χρονιά 1965 που η εταιρία συστήνει το δικό της γραφείο διανομής (τεκμήριο 34:162) και που η παραγωγή αποκτά πιο εντατικούς βιομηχανικούς ρυθμούς. Τότε, εκτός από τη Φίνος Φιλμ υπάρχουν δύο ακόμα μεγάλες εταιρίες, που είχαν προχωρήσει σε καθετοποίηση, η Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης και η Αφοί Ρουσσόπουλοι-Λαζαρίδης-Σαρρής-Ψαρράς. Ακόμα επτά ήταν στο δρόμο της βιομηχανικής οργάνωσης, αλλά οι περισσότερες εταιρίες της εποχής ήταν εταιρίες-εργαστήρια, βιοτεχνικά στημένες. Η Φίνος Φιλμ και η Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης σχημάτισαν για λίγο το 1965 μία κοινοπραξία

⁴³ Τα στούντιο στους Αγίους Αναργύρους εμπλουτίζονται με νέες ηλεκτρολογικές εγκαταστάσεις, σύγχρονους προβολείς, άφθονο υλικό ξυλείας. Διαμορφώνεται εκεί κυλικείο και προσλαμβάνονται μόνιμοι ηλεκτρολόγοι, μαραγκοί και βοηθοί (Καμβασινού 2005:138-140).

⁴⁴ Τα στούντιο στα Σπάτα είχαν δύο τεράστια πλατό 600 τ.μ. το καθένα και κτίρια που είχαν αίθουσες προβολών, πολυτελή καμαρίνια με μπάνια, WC, κομμωτήρια, κυλικεία, εστιατόρια, πολυτελή γραφεία, εργαστήρια ήχου, μιξάζ και μοντάζ, θυρωρείο με πλήρη και άνετη κατοικία για την οικογένεια του θυρωρού, τραπεζαρίες προσωπικού, αίθουσες συνεδριάσεων και πολλά άλλα. Επιπλέον, στο κτήμα εγκαταστάθηκε ένα πλήρως εκσυγχρονισμένο και εξοπλισμένο ξυλουργικό εργαστήριο για τις ανάγκες των ντεκόρ και τοποθετήθηκε και μία μεγάλη ηλεκτρική γεννήτρια (Καμβασινού 2005:228).

⁴⁵ Όπως λέει ο Τάσιος (βοηθός παραγωγής έως σκηνοθέτης στη Φίνος Φιλμ, την περίοδο 1960-72): «Οι εγκαταστάσεις στα πλατό ήταν τρομακτικές. Μπορούσαμε να κάνουμε ό,τι θέλαμε. (...). Ο ήχος και ο φωτισμός μοναδικοί (...) είχαμε ελεγχόμενο φωτισμό και ήχο» (Τριανταφυλλίδης 2000:249), όπως και τα αντίστοιχα στούντιο του «κλασικού» Χόλιγουντ (Thompson-Bordwell 2011:69).

δημιουργώντας μία προσωρινή συσσώρευση, ένα ολιγοπώλιο, ώστε να ελέγχουν επί πέντε χρόνια το 50% της εκμετάλλευσης των αιθουσών. Την ίδια περίοδο, οι τρεις μεγάλες εταιρίες της εποχής παρήγαγαν το 25% των ταινιών και επένδυσαν το 40% των συνολικά επενδυμένων κεφαλαίων (Βακαλόπουλος 2005β:423-4· Κολοβός 2000:340-2). Τη δεκαετία 1965-75, επικρατεί επίσης στο χώρο ένα ολιγοπώλιο, με τρεις εταιρίες (Φίνος Φιλμ, Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, Τζέημς Πάρις), από τις 243 που λειτουργούν, να συγκεντρώνουν το κύριο όγκο της παραγωγής (251 ταινίες σε μία δεκαετία) (Σωτηροπούλου 1989:83-4).

Η συσσώρευση του κεφαλαίου σύμφωνα με τον Κολοβό, δεν πραγματοποιήθηκε ουσιαστικά, αλλά είχε μία «υποτυπώδη» βιομηχανική παραγωγή, κατά κανόνα βιοτεχνική. Οι εταιρίες κινηματογραφικής παραγωγής δεν πέρασαν το όριο «μικρών συναγωνιστικών εμπορικών επιχειρήσεων» (competitive small business). Για παράδειγμα η μεγαλύτερη εταιρία παραγωγής, 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 εταιρίες 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), ανήκουν στην κατηγορία «B» (b-movies), δηλαδή χαμηλού προϋπολογισμού, και κατά συνέπεια, σύμφωνα με τον Κολοβό, ανάλογης ποιότητας (Κολοβός 2000:340-2).

Ωστόσο, το κόστος των ταινιών της Φίνος Φιλμ που αναφέρει ο Κολοβός ελέγχεται για την ακρίβειά του. Σύμφωνα με τον Γιώργο Καβουκίδη (αρχικά συμπαραγωγό του Φίνου, αργότερα υπάλληλο, κοντινό του συνεργάτη και προσωπικό του φίλο), οι ταινίες στοίχιζαν 1,5 με 2 εκ. (Τριανταφυλλίδης 2000:211), ενώ ο Δημόπουλος αναφέρει πως το 1963 μια μέση ταινία κοστίζει 2,5 εκ. δρχ. (Δημόπουλος 1998:294). Τη δεκαετία του '60 οι ασπρόμαυρες ταινίες κόστιζαν 1,5 εκ. και οι έγχρωμες 2,5 με 3 εκ. σύμφωνα με τον Τριανταφυλλίδη (Τριανταφυλλίδης 2000:41). Σύμφωνα με την έρευνα αρχείου που πραγματοποιήσαμε, το κόστος των

ταινιών δεν είναι εύκολο να προσδιοριστεί, αλλά ενδεικτικά βρήκαμε κάποια στοιχεία που δεν οδηγούν σε σαφή εικόνα. Η εταιρία εξέδιδε δελτία τύπου με αναγραφόμενα κόστη σε κάποιες ταινίες και υπήρχε ημερολόγιο με έξοδα, αλλά επειδή οι χρονιές αλληλοεπικαλύπτονταν στα έξοδα, δημιουργείται σύγχυση, δεδομένης και της έλλειψης όλων των σχετικών αρχείων και δεδομένων. Ενδεικτικά παραθέτουμε κάποια δελτία τύπου και στοιχεία από τα επίσημα βιβλία της εταιρίας όπου π.χ. δείχνουν το κόστος της ταινίας *Υπολογαγός Νατάσσα* (1970, Φώσκολος) στα 8 εκ. δραχμές, τον *Αστερισμό της Παρθένου* (1972, Δαλιανίδης) στο 1 εκ., το *Κονσέρτο για πολυβόλα* (1967, Δημόπουλος) στα 3 εκ. δρχ., ενώ σε αρκετές ταινίες, από μία πρόχειρη λίστα εξόδων, το κόστος υπερβαίνει το 1 εκ. (τεκμήρια 39-42:170-3), κάτι που δείχνει γενικά πως σε αρκετές ταινίες η επένδυση ήταν μεγάλη.

Η διαφορά της Φίνος Φιλμ σε σχέση με τις άλλες εταιρίες της εποχής είναι ότι τα στούντιό της και τα εργαστήριά της, ήταν στελεχωμένα και λειτουργούσαν όπως τα αντίστοιχα φορντικού τύπου χολιγουντιανά πριν τον Β' παγκόσμιο πόλεμο. Υπήρχε δηλαδή η καθετοποίηση της εταιρίας, με καταμερισμό εργασίας, το μόνιμο εξειδικευμένο προσωπικό σε όλες τις ειδικότητες, με μηνιαίο μισθό (Τριανταφυλλίδης 2000:36), όπως προκύπτει και από τα αρχεία της εταιρίας και το μισθολόγιο της (τεκμήριο 31:155-6), ιεραρχικά στελεχωμένο, ώστε έτσι, οι βοηθοί και μαθητευόμενοι δίπλα στους ειδικούς μάθαιναν τη δουλειά και η παράδοση συνεχιζόταν (Τριανταφυλλίδης 2000:36). Διέθετε επιπλέον γραφείο εκμετάλλευσης των ταινιών της, αλλά και άλλων ταινιών μη παραγωγών της (τεκμήρια 34,54:162,184), ενώ υπήρχε υπεύθυνος γραφείου τύπου και διαφημιστική προώθηση (Τριανταφυλλίδης 2000:36). Επίσης διέθετε εξοπλισμένο ξυλουργικό τμήμα κατασκευής σκηνικών (Καμβασινού 2005:228), όπου στήνονται σκηνικά με μαραγκούς, μπογιατζήδες κι ότι χρειάζεται, ώστε να απαριθμεί τεράστιες κατασκευές, όπως εσωτερικά σπιτιών, σκηνικά των μιούζικαλ του Δαλιανίδη, τρώγλες, καράβια, τις φυλακές Αβέρωφ, δρόμους και γειτονιές, όπως η Τρούμπα με τα καμπαρέ της κ.ά. (Ζέρβας 2003:198-9). Ενδεικτικά παραθέτουμε τις ανάγκες και τον σχεδιασμό των ντεκόρ για την ταινία *Μια ζωή την έχουμε* (1958, Τζαβέλλας) (τεκμήριο 21:143).

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 παράγγελε από σεναριογράφους που τακτικά μισθοδοτούσε η εταιρία (τεκμήριο 44:174· Βακαλόπουλος 2005β: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 2005β:422), και αποκλειστικά συμβόλαια, όπως προκύπτει από την αρχειακή μας έρευνα, με σεναριογράφους-θεατρικούς συγγραφείς (τεκμήρια 5-7:120-7), φημισμένους μουσικούς συνθέτες (Χατζιδάκις) (τεκμήριο 8:128-9· Δημόπουλος 1998:210), τραγουδιστές (Βάνου), φημισμένους τεχνικούς (Βαριάνο), αιθουσάρχες (Σελέκτ) (τεκμήρια 4,9,20:117-9,130,142), ο Φίνος καθετοποιεί την παραγωγή και ελέγχει την κινηματογραφική αγορά. Σ' αυτήν την κατεύθυνση φορντικού ορθολογικού σχεδιασμού, πίστευε πως έπρεπε πριν από όλα να ελέγχει τη διανομή, γι' αυτό και δημιούργησε δικό του γραφείο διανομής που εφάρμοσε το σύστημα/μέθοδο του block booking με τις αίθουσες (Βακαλόπουλος 2005β:422), όπως θα αναλύσουμε στο επόμενο κεφάλαιο.

6.1.4. Η Διανομή στη Φίνος Φιλμ

Στην Ελλάδα το κράτος δεν επενέβαινε στο χώρο διακίνησης των ταινιών και κυριαρχούσε ο νόμος της αγοράς, της προσφοράς και της ζήτησης (Σωτηροπούλου 1989:125) και 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). Αυτό που συνέβη είναι η εξαγορά μικρότερων εταιριών και μία κίνηση συγχωνεύσεων παραγωγών και διανομέων, που οδήγησαν σε εντυπωσιακά οικονομικά μεγέθη στην ελληνική κινηματογραφική βιομηχανία στα μέσα έως τέλη της δεκαετίας του '60 (Stassinopoulou 2012:137). Οι μεγάλες εταιρίες διανομής (Α.Ε. Σκούρας Φιλμς, η Ανζερβός, η Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης κ.ά.) ελέγχουν τους κεντρικούς κινηματογράφους στην Αθήνα και

Θεσσαλονίκη, είτε μέσω της μεθόδου block booking, είτε είναι ιδιοκτήτες (Κουάνης 2001:68-70).

Μεταπολεμικά υπήρξε μία υπεροπλία προβολών ταινιών, που έρχονται από τις ΗΠΑ, την Γαλλία, την Βρετανία, παράλληλα βέβαια με τις όποιες τοπικές παραγωγές⁴⁶ (Stassinopoulou 2012:137). Επειδή λοιπόν, είναι πολλές οι ξένες ταινίες, οι ελληνικές δεν «χωρούν» στις αίθουσες και έτσι γεννήθηκε ο θεσμός του «γκαραντί» μεταξύ παραγωγού και αιθουσάρχη, δηλαδή ο παραγωγός έπρεπε να παρέχει εγγυήσεις για έναν ορισμένο αριθμό εισιτηρίων. Πολλοί αιθουσάρχες πλούτισαν απ' αυτό το γκαραντί και πολλοί παραγωγοί «αυτοκτόνησαν»⁴⁷ (Ηλιάδης 1961:115).

Για τις περισσότερες αίθουσες αυτή η περίοδος είναι η πλέον κερδοφόρα⁴⁸, είναι η περίοδος που η ελληνική παραγωγή είναι τεράστια σε όγκο όπως και τα εισιτήρια που κόβει. 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 εξασφαλίζοντας την αποκλειστικότητα κάποιων ταινιών⁴⁹. Τα γραφεία εκμετάλλευσης στην ουσία δέσμευαν τις αίθουσες μ' ένα πλήρες πρόγραμμα έτους, χωρίς να τους αφήνουν περιθώρια επιλογών και ελευθερίας. Οι περιφερειακές αίθουσες χρησιμοποιούνταν για «κακές» ταινίες, που δεν συνέφερε να προβληθούν σε κεντρικές αίθουσες, υποβαθμίζοντας τις απομακρυσμένες αίθουσες (Σωτηροπούλου 1989:153-5,158).

⁴⁶ Εισάγονται πολλές ξένες ταινίες, δυσανάλογα πολλές σε σχέση με τον ελληνικό πληθυσμό. Για παράδειγμα, το 1952-3 εισάγονται 289 ξένες ταινίες, που κόβουν 5.342.000 εισιτήρια, ενώ 21 ελληνικές ταινίες κόβουν 1.109.000 εισ. Το 1954-5 έχουμε 274 ξένες ταινίες με 4.500.000 εισ. και 14 ελληνικές ταινίες με 800.000 εισιτήρια (Ηλιάδης 1961:115), ενώ την περίοδο 1959-60 προβλήθηκαν 559 ταινίες, από τις οποίες οι 259 ήταν αμερικάνικες, 72 γαλλικές, 59 ελληνικές, 43 γερμανικές, 41 αγγλικές, 29 ιταλικές, 27 ρώσικες, 17 ινδικές και ακόμα 16 που μοιράζονται σε 9 άλλες χώρες (Κυμιωνής 2002:243-4)

⁴⁷ Το γκαραντί δεν το γλιτώνει ούτε και ο Φίνος, που αναγκάστηκε να πληρώσει π.χ. μετά την αποτυχία της ταινίας *Aliki my love* (1964, Maté) (Ζέρβας 2003:313), (βλ. επίσης Δαλιανίδης 2005:79)

⁴⁸ Μεταπολεμικά ο τομέας των αιθουσών γνωρίζει εξαιρετική αύξηση, 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 2002:241· Ορφανουδάκης 1998:88· Θεοδοσίου 2000:103).

⁴⁹ Ο ελληνικός πληθυσμός αρχίζει να δείχνει την εύνοιά 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 2001:70-1).

Από πλευράς υποδοχής οι σημαντικότερες για την 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 τύχη τους εδώ, 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. 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: 1.237.994, οι κινηματογράφοι συνοικιών: 2.693.257, ενώ οι περιχώρων: 2.706.633 (Κυμιωνής 2002:242).

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, εφαρμόζοντας το σύστημα του block booking με τις αίθουσες (Βακαλόπουλος 2005β:422), ένα σύστημα που δεν λειτουργούσε σκληρά στην Ελλάδα για τις ελληνικές ταινίες. Η Φίνος Φιλμ και η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος το επέβαλαν στην αγορά για τις δικές τους ταινίες και έτσι έλεγξαν το 50% της κατανάλωσης, ενώ η αμερικανική κυριαρχία ασκούσε ιδιαίτερη πίεση στην ελληνική αγορά (Κολοβός 2000:341). Οι αιθουσάρχες ζητούσαν Βουγιουκλάκη, η οποία «έσπαγε» τα ταμεία με ταινίες όπως *Η Νεράιδα και το παλληκάρι* και *Η Δασκάλα με τα ξανθά μαλλιά* (1969) και *Η Υπολοχαγός Νατάσα* το 1970, που δεν έφταναν όμως να καλύψουν το κόστος των άλλων ταινιών της Φίνος Φιλμ. Γι' αυτό το γραφείο εκμετάλλευσης έδινε «πακέτο» (block booking) ταινιών πλέον ως προώθηση, μία ταινία δηλαδή της Βουγιουκλάκη μαζί με τέσσερις ακόμα φτηνότερες, αφού οι ταινίες της Βουγιουκλάκη είχαν αρκετά μεγαλύτερο κόστος από τις άλλες ταινίες (Ζέρβας 2003:400).

Η δημιουργία του γραφείου εκμετάλλευσης στη Φίνος Φιλμ όπως προκύπτει από την αρχειακή μας έρευνα γίνεται το 1965 (τεκμήριο 34:162) χρονιά προσωρινής συσσώρευσης με την Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης (Βακαλόπουλος 2005β:422). Έως τότε τη διανομή είχε αναλάβει αποκλειστικά το γραφείο εκμετάλλευσης του Απόλλωνα Μαγγλή (Κυμιωνής 2002:246). Οργανώνοντας το δικό της γραφείο εκμετάλλευσης η Φίνος Φιλμ έγινε ακόμα πιο αυτόνομη οικονομικά,

ελαχιστοποίησε τα έξοδα «μεσιτείας» και κατάφερε ευνοϊκότερους όρους με τους αιθουσάρχες (Κυμιωνής 2002:246). Τα έσοδα από το γραφείο εκμετάλλευσης δεν είναι αμελητέα, περίπου 1 εκ. το 1965 (τεκμήριο 34:162) και 3,5 εκ. το 1969, ενώ διένειμε και ταινίες που δεν είναι παραγωγές της (τεκμήριο 54:184).

Στον προγραμματισμό των εξόδων, επίσης, πάντα προϋπολογίζεται και αμοιβή δημοσιογράφου που θα καλύψει την προδιαφήμιση της ταινίας στον Τύπο (Ζέρβας 2003:256), ενώ υπήρχε υπεύθυνος γραφείου τύπου για τη διαφημιστική προώθηση, η οποία γινόταν κυρίως μέσω του Τύπου, με πληρωμένες καταχωρίσεις, ρεπορτάζ από τα γυρίσματα και αφίσες (Τριανταφυλλίδης 2000:36). Μια ξεχωριστή δραστηριότητα για την φορντική λειτουργία η διαφήμιση (Storper 1994:201-3) σχετίζεται άμεσα με την διανομή, αφού η διαφήμιση των ταινιών γίνεται κυρίως με την πρωτοβουλία των εταιριών διανομής (Κουάνης 2001:151· τεκμήριο 10:131).

Ειδικότερα τις δεκαετίες 1950 και 1960 στην Ελλάδα οι εταιρίες διανομής προωθούν τις αμερικανικές ταινίες με συμβατικά μέσα (εφημερίδες, περιοδικά, ραδιόφωνο), ενώ οι διανομείς των ελληνικών ταινιών κάνουν πιο επιθετικές ενέργειες, με δημόσιες σχέσεις και happenings σε συνδυασμό με τα έντυπα μέσα και το εγχώριο σταρ σίστεμ⁵⁰. 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 ντελάλης⁵¹ (Κουάνης 2001:154).

Ο Φίνος, ιδρύοντας το δικό του γραφείο διανομής δεν ήθελε να ανταγωνιστεί τους Αμερικανούς, που κυριαρχούσαν στη διανομή, αλλά να κόψει την αγορά στα δύο και το ελληνικό κομμάτι να ανήκει σ' αυτόν. Τα κατάφερε καλά, αλλά όταν η παραγωγή του μειώθηκε στις αρχές του '70, οι Αμερικανοί πήραν το

⁵⁰ Ο Βουτσάς αναφέρει για την ταινία *Κατήφορος* (1961, Δαλιανίδης) ότι η Φίνος Φιλμ παρουσίαζε τους ηθοποιούς στο κοινό: «Κάναμε χολιγουντιανές πρεμιέρες στο Σελέκτ και στο Απτικόν» (Τριανταφυλλίδης 1997:280), ενώ στην πρεμιέρα της *Αλίκης στο Ναυτικό* (1961, Σακελλάριος) παρατάχθηκε ένα άγημα της Σχολής Δοκίμων έξω από τον κινηματογράφο Απτικόν (Ζέρβας 2003:270), (βλ. επίσης Ζέρβας 2003:232-3). Την περίοδο 1959-60 εμφανίζονται και τα περιοδικά όπως η *Φαντασία*, που με καμπάνιες, άρθρα, συνεντεύξεις, φωτοέρευνες, κατακλύζουν από εδώ και πέρα τις στήλες των εντύπων, λανσάροντας τα «αστέρια» (Ηλιάδης 1961:118).

⁵¹ Το περιοδικό *Θεάματα* αναφέρει τα λόγια του ντελάλη στην Πάρο την άνοιξη του 1961: «Σήμερα στο Ρεξ Λαός και Κολωνάκι. Η μεγαλύτερη κωμωδία με τους ηθοποιούς Κ. Χατζηχρήστο, Κάκια Αναλυτή... Η διανομή του πάγου αύριο, λόγω της εορτής του Πάσχα θα γίνει μόνο με 10 με 12. Λαός και Κολωνάκι στο Ρεξ. Πάγος 10 με 12 στο πρατήριο» (Κουάνης 2001:154).

πάνω χέρι⁵². Ο Φίνος απέδειξε στην Ελλάδα τουλάχιστον, για τις δεκαετίες 1950 και 1960, ότι μπορούσε να κερδηθεί η αγορά συνδέοντας την παραγωγή με την διανομή στα πλαίσια του φορντικού σχεδιασμού. Κι αυτό ενόσω ο αμερικανικός κινηματογράφος είχε δημιουργήσει ένα γιγάντιο καρτέλ σε όλο τον κόσμο (Βακαλόπουλος 2005β:427,429).

Ο Παλιεράκης (φροντιστής από το 1954 έως το τέλος της Φίνος Φιλμ, το 1977), αναφέρει πως οι αιθουσάρχες έρχονταν στη Φίνος Φιλμ και προπλήρωναν για να πάρουν τις ταινίες της χρονιάς. Μετά το τέλος προβολών έπαιρνε ο Φίνος τα υπόλοιπα χρήματα και με αυτά γύριζε τις επόμενες ταινίες. Ο Φίνος έπαιρνε 2 δρχ. από τις 10, που είχε το εισιτήριο (δεν μας λέει πότε) και 3 δρχ. έπαιρνε το γραφείο εκμετάλλευσης. Το υπόλοιπο ποσό (5 δρχ.) πήγαινε σε φόρους⁵³ (Τριανταφυλλίδης 2000:217). Ο Φίνος κανονίζει δηλαδή από πριν το γύρισμα των ταινιών εξασφάλιση αιθουσών, που προσπαθεί να ελέγξει και όπως υπονοεί ο Τάσιος, οι ζυμώσεις αυτές γινόντουσαν στο φουαγέ της εταιρίας (στα γραφεία της οδού Χίου 53), όπου καθόταν ο Φίνος και έλεγχε όλο το κτίριο. Εκεί έρχονταν ηθοποιοί, τεχνικοί, σκηνοθέτες, μουσικοσυνθέτες και σχολίαζαν ταινίες, σενάρια, θεατρικά. Επίσης, *«έρχονταν αιθουσάρχες που έλεγαν τη γνώμη τους για το πώς πρέπει να είναι η επόμενη χρονιά έτσι ώστε να στηθούν ανάλογα τα επόμενα σενάρια, αλλά και για τους πρωταγωνιστές που θα μπορούσαν ν' αντέξουν το χρόνο που θα 'ρθει και ποιοι νέοι θα 'πρεπε να προωθηθούν. Μιλάμε για τρομακτική ζύμωση. Το φουαγέ ήταν συνεχώς γεμάτο»* (Τριανταφυλλίδης 2000:248-9). Από την αρχειακή μας έρευνα προέκυψε πως ο Φίνος έλεγχε συγκεκριμένες αίθουσες προβολής με αποκλειστικά συμβόλαια συνεργασίας (Σελέκτ) (τεκμήριο 20:142), χωρίς όμως να υπάρχουν λεπτομέρειες για τον τύπο αυτών των συμφωνιών ή πόσες και ποιες ακριβώς ήταν.

Στο αποκορύφωμα της στρατηγικής επέκτασης της διανομής της, η Φίνος Φιλμ, συνεργάστηκε με την ισχυρότερη εταιρία διανομής στην Ελλάδα, την Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, ουσιαστικά στα πλαίσια ενός φορντικού ολιγοπωλίου και

⁵² Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι την περίοδο 1971-2 οι αμερικανικές ταινίες κερδίζουν το 40% των εισιτηρίων που το 1972-3 γίνεται 50%, ενώ αντίστοιχα οι ελληνικές κατέχουν ποσοστά 30 και 15% (Βακαλόπουλος 2005β:427).

⁵³ Για του λόγου το αληθές, όταν το κόστος του εισιτηρίου ήταν 10 δρχ., οι 5,66 δρχ. πήγαιναν υπέρ των επιχειρήσεων και τα υπόλοιπα σε φόρους (το 1966). Ενδεικτικά, την περίοδο 1964-5 στις αίθουσες Α' προβολής η τιμή κυμαίνεται από 9 έως 16 δρχ. και την περίοδο 1969-70 από 12 έως 20 δρχ., ενώ το εισιτήριο στα περίχωρα και στις συνοικίες είναι φτηνότερο (Σωτηροπούλου 1989:64).

καθετοποίησης. Με μία κοινοπραξία δημιουργούν ένα τραστ, μία πλήρως καθετοποιημένη σχέση, όπου η Φίνος Φιλμ παρέχει ταινίες έτοιμες και η Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης ένα διευρυμένο δίκτυο διανομής⁵⁴. Η Κοινοπραξία όμως κρατά μόλις ένα χρόνο (1965), μάλλον για λόγους ανταγωνισμού, παρά την επιτυχία των 4 ταινιών που γύρισαν μαζί⁵⁵ (Καρτάλου 2005:189-190).

Έχουμε λοιπόν στις αρχές της δεκαετίας του '60 την ανάπτυξη στον ελληνικό κινηματογράφο μίας κατάστασης, όπου η εμπορική παραγωγή γνωρίζει έξαρση μέσα από ένα επιχειρηματικό «*τρίπτυχο*»: τους αιθουσάρχες, τα γραφεία εκμετάλλευσης και τις ελληνικές εταιρίες παραγωγής ταινιών. Το κοινό ανταποκρίνεται σ' αυτή την εμπορική έξαρση (Καρτάλου 2005:185). Αυτός ο παράγοντας του κοινού, έχει ιδιαίτερη σημασία στο καθεστώς του φορντισμού, αφού η μαζική παραγωγή, χρειάζεται και την μαζική κατανάλωση, οι καθετοποιημένες εταιρίες προσανατολίζονται στο μαζικό ακροατήριο (Balio 1985:261-8). Για να απορροφηθούν τα νέα παραγόμενα προϊόντα της μαζικής παραγωγής, έπρεπε να βρεθούν νέοι καταναλωτές για τη μαζική κατανάλωση (Gartman 1998:122).

Αυτό συμβαίνει στην Αθήνα, που ήδη το 1950 είχε περί τους 1.700.000 κατοίκους και το 1955 έφτασε τα δύο εκατομμύρια κατοίκους, ενώ τη δεκαετία του '60 προστέθηκαν ακόμα 300 χιλιάδες. Η ραγδαία εσωτερική μετανάστευση αυτών των δεκαετιών γιγάντωσε την Αθήνα. Ο εμφύλιος ιδιαίτερα, έδωσε τη δεκαετία του '50 το έναυσμα για συρροή στα αστικά κέντρα (Karalis 2012:44-5). Αυτή η μετακίνηση κυρίως αγροτικών πληθυσμών στην Αθήνα, μεταστρέφει και την πολιτιστική τους συμπεριφορά και ζητούν νέα καταναλωτικά πρότυπα (Σωτηροπούλου 1995:37-8). Ο κινηματογράφος γίνεται μία κοινωνική εμπειρία, ένα «*είδος ιεροτελεστίας*» (Κουάνης 2001:53), ενώ η χαμηλή τιμή του εισιτηρίου, αλλά και το προσφερόμενο θέαμα είναι πόλος έλξης (Σωτηροπούλου 1989:15), όπως και η γλώσσα για τα χαμηλού μορφωτικού επιπέδου άτομα και, επίσης, η οικεία γ' αυτούς θεματολογία (Σωτηροπούλου 1989:132). Αυτά τα γεγονότα λοιπόν, οδηγούν

⁵⁴ Η Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης εκείνη την εποχή ελέγχει πάνω από το 65% των αιθουσών στην Ελλάδα και φέρνει γύρω στις 350 ταινίες το χρόνο (Λαζαρίδης 1999:240).

⁵⁵ Με τη διάλυση της κοινοπραξίας η εφημερίδα *Έθνος* αναφέρει μεταξύ άλλων, πως η Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης διαθέτει ισχυρά «*μπλοκ*» αιθουσών και έκανε «*σαμποτάζ*» στην κοινοπραξία και στο δίδυμο Δαλιανίδης-Λάσκαρη, την άλλη εμπορική δυάδα της Φίνος Φιλμ, εκτός της Βουγιουκλάκη δηλαδή, προσφέροντας ακατάλληλες αίθουσες (Τριανταφυλλίδης 2000:40).

σε αύξηση των εισιτηρίων των κινηματογράφων και της παραγωγής των ταινιών. Το 1956 έχουμε 56.918.637 εισιτήρια, το 1961 τα εισιτήρια φτάνουν στα 86.622.883 και το 1968 στα 137.400.996 (Σωτηροπούλου 1995:37-8).

Η φορντικού τύπου λειτουργία της Φίνος Φιλμ επέβαλλε κάποιους ρυθμούς στην παραγωγή της αλλά και την εξειδίκευση ως προς τα είδη ή και την ποσότητα. Η παραγωγή αυξήθηκε όμως και από άλλους παραγωγούς, που κερδίζουν μερίδιο στην κινηματογραφική αγορά. Όλα αυτά συνδέθηκαν με την διανομή και το κοινό, που επηρεάζουν αυτήν την περίοδο τις εξελίξεις. Οι εταιρίες εκμετάλλευσης και διανομής δηλαδή, άρα και των αιθουσών, ήταν κυρίαρχες έμμεσα. Έτσι, κάτω από τις «επιλογές του κοινού» και την «πίεση της αγοράς» να κερδίσει μερίδιο από τον Φίνο, η Φίνος Φιλμ δημιουργεί εγχώριες θεματολογίες ρουτίνας για τις ταινίες της, για να κάνει επιτυχίες και να διατηρήσει την αγορά με το μέρος της (Καρτάλου 2005:185-8).

Όπως προκύπτει από τις ταινίες της Φίνος Φιλμ, ο Φίνος είχε συγκεκριμένη άποψη για το κοινό. Σε καμιά παραγωγή του δεν αγνοεί το κοινό των κεντρικών αιθουσών προβολής και στοχεύει σ' αυτό το κοινό, που βλέπει και ξένο κινηματογράφο με συγκεκριμένα κριτήρια επιλογής που έχει διαμορφώσει. Ακόμα και οι ταινίες λαϊκού περιβάλλοντος ποτέ δεν θίγουν τα γούστα του κοινού αυτού. Οι περισσότερες κωμωδίες π.χ. που γυρίζει η Φίνος Φιλμ πριν το 1960 εκτυλίσσονται σε λαϊκό περιβάλλον με ήρωες που προσπαθούν να επιβιώσουν από οικονομικές δυσκολίες για ένα καλύτερο μέλλον. Η πλοκή έχει πάντα ρυθμό, η εικόνα είναι πάντα ευχάριστη, ο ήχος συγχρονισμένος και ευδιάκριτος και όπως έλεγε ο Καρύδης-Φουκς ήταν ταινίες «που φαίνονται και ακούγονται», το πρώτο μέλημα του Φίνου (Δελβερούδη 2004:36).

Η Φίνος Φιλμ στα πλαίσια της φορντικής της λειτουργίας προσανατολίζεται λοιπόν στο μαζικό ακροατήριο και αυτό δεν το πετυχαίνει μόνο στην εσωτερική αγορά. Παρά τις κριτικές πως ο Φίνος δεν ήταν επιχειρηματικά τολμηρός κι ότι δεν ήθελε να βγει έξω από τα όρια της ελληνικής επικράτειας (Καρτάλου 2008:253,264· Τριανταφυλλίδης 2000:31,250), είχε κάνει αρκετές κινήσεις προς αυτήν την κατεύθυνση, αρχικά στέλνοντας ταινίες του πρώτος σε διεθνή φεστιβάλ, [Τελευταία Αποστολή, 1949, Τσιφόρος, (Τριανταφυλλίδης 2000:55), Νεκρή Πολιτεία, 1951, Ηλιάδης (Ηλιάδης 1961:96· Μητροπούλου 1980:86) κ.ά.], ενώ ταινίες του

ταξιδεύουν και διανέμονται στο εξωτερικό, όπως π.χ. ο *Κατήφορος* (1961, Δαλιανίδης) που φτάνει στην πρώτη θέση στο μεξικανικό box office (Ράλλης 2010:19· Kartalou 2006:268,271). Πολλές ταινίες από το 1965 και μετά ντουμπλάρονται και εξάγονται στις Αραβικές χώρες, Αφρική, Αυστραλία, Ιαπωνία (Βακαλόπουλος 2005β:422).

Όπως προκύπτει και από την έρευνα αρχείου μας, ήδη από την δεκαετία του '60 και πιο συστηματικά στα τέλη της δεκαετίας αυτής, πολλές ταινίες, αν όχι όλες (*Η Δασκάλα με τα Ξανθιά μαλλιά, Αστραπόγιαννος, Υπολοχαγός Νατάσσα, Σ' αγαπώ κ.ά.*), υποτιτλίζονται και στέλνονται σε όλο τον κόσμο όπως τις Δυτικές Ινδίες, Ν. Αφρική, ΗΠΑ, Χονγκ Κόνγκ (τεκμήρια 25-6,49-51:147-8,179-82), ενώ κι εκεί διαφημίζονται με αφίσες (π.χ. *Λόλα*) και τρέιλερ (τεκμήρια 25,51-2:147,182-3), ενώ άλλοτε υπογράφονται αποκλειστικά συμβόλαια συνεργασίας με διανομείς, όπως στην Κύπρο, ώστε κι εκεί να ελέγχεται η αγορά (τεκμήριο 24:146) ή με διανομείς αποκλειστικά για την ομογένεια (τεκμήριο 27:149).

Επιπλέον, ο Φίνος φέρνει την Ιταλίδα σταρ Yvonne Sanson για να ξεπεράσει τα στενά όρια της ελληνικής επικράτειας, (Ζέρβας 2003:232-3), συνάπτει συμφωνία με τον Orson Welles (συμφωνία που ναυαγεί), γίνεται συμπαραγωγός με την αμερικανική εταιρία United Artists στην *Ηλέκτρα* (1962) του Κακογιάννη (Μητροπούλου 1980:86· Τριανταφυλλίδης 2000:31,250· τεκμήριο 28:150-1), γυρίζει το *Aliki my Love* (1964, Maté) με την Βουγιουκλάκη με στόχο τις ξένες αγορές (απέτυχε και αυτή η προσπάθεια) (Ζέρβας 2003:282-4,313). Επίσης, ξεκινά την προ-παραγωγή για το γύρισμα του ξενόγλωσσου σεναρίου του φημισμένου σκηνοθέτη και σεναριογράφου Sinclair (σε μία ιδέα του Θαλασσινού) (τεκμήριο 46-8:176-8), μια παραγωγή που κι αυτή μένει στη μέση. Όπως παραδέχεται και ο ίδιος για την παραγωγή ταινιών του: «*Εγώ είμαι έμπορος, αυτό πουλάω*»⁵⁶ (Καμβασινού 2005:265).

⁵⁶ Ακόμα και με την συνεργασία του με τον Αγγελόπουλο ο Φίνος έχει στόχο το κέρδος: «*Μπήκα συμπαραγωγός στην ταινία του Αγγελόπουλου, όχι για να του κάνω χάρη, αλλά γιατί την πίστεψα. Και σκέφτηκα σαν έμπορος πως είναι μία ταινία που θα δουλέψει*» (Καμβασινού 2005:265).

6.2. Τυποποίηση και μαζική παραγωγή στη Φίνος Φιλμ

6.2.1. Τυποποίηση-Τεϋλορισμός στη Φίνος Φιλμ: Οργάνωση παραγωγής

Ο Μάρκος Ζέρβας υποστηρίζει πως σχετικά με την παραγωγή τρία πράγματα ήταν σημαντικά για τη Φίνος Φιλμ, α) το ίδιο καστ, για να κοστίζει φτηνότερα, β) τα διαφορετικά είδη ταινιών, για να πιάσεις το γούστο του κόσμου εκείνη τη στιγμή, αφού ποτέ δεν ξέρεις τι θέλει και γ) «Δεν σταματάς να βγάζεις ταινίες» (Εκπομπή Παρασκήνιο 1983:9.52’), μια λογική που παραπέμπει στην παραγωγή ταινιών-τεμάχια, όπως επέβαλλε το φορντικό μοντέλο παραγωγής την εποχή των στούντιο στο Χόλιγουντ.

Στην οργάνωση παραγωγής της Φίνος Φιλμ, επικρατεί υψηλή εξειδίκευση, καταμερισμός εργασίας, αυστηρός προγραμματισμός και αυστηρό χρονοδιάγραμμα παραγωγής, ένας φορντικός σχεδιασμός που στοχεύει στην αύξηση της παραγωγικότητας, μέσα από το οργανωμένο κατακερματισμένο εργασιακό καθήκον (Harvey 2007:177). Ο Ζέρβας, συχνά διευθυντής παραγωγής, περιγράφει τα στάδια παραγωγής, που είναι χωρισμένα σε προ-παραγωγή, παραγωγή και μετα-παραγωγή, κατά το φορντικό πρότυπο, ακολουθώντας την τεϋλορική γραμμή παραγωγής. Έπαιρνε δηλαδή το σενάριο από το Φίνο (στάδιο προ-παραγωγής) και έπρεπε να του δώσει ένα «τελικό προϋπολογισμό και χρόνους πληρωμών». Ως διευθυντής παραγωγής έπρεπε να μελετήσει το σενάριο και να το αναλύσει πλήρως «σε σκηνές και πλάνα αν είναι ντεκουπαρισμένο. Αν δεν είναι ντεκουπαρισμένο, πρέπει να κάνει το ντεκουπάζ ο ίδιος ο διευθυντής παραγωγής από την πείρα του και, στη συνέχεια, να ταξινομήσει τα γυρίσματα κατά χώρο και χρόνο-εξωτερικά, εσωτερικά, ημερήσια, νυχτερινά και τους ρόλους των ηθοποιών κατά χώρο-για να ξέρουν πόσο και ποιες ημέρες θ’ απασχοληθούν. Εννοείται ότι πρέπει να μπορεί ν’ αξιολογήσει την αμοιβή τους» (Ζέρβας 2003:227-8). Η διαδικασία που περιγράφει δηλαδή ο Ζέρβας για το σενάριο είναι κατ’ αντιστοιχία αυτό που συμβαίνει με το «συνεχές σενάριο» (continuity script), των στούντιο του «κλασικού» Χόλιγουντ, που η ιστορία της ταινίας κατακερματίζεται σε μπλοκ σκηνών, για μια ταυτόχρονη κινηματογράφιση ή σε συνέχεια (Storper 1994:201), χωρίς τη χρονολογική σειρά που ακολουθούν στην ιστορία (Storper-Christopherson 1986:8) και με αριθμημένα πλάνα για να μπορεί να υπολογισθεί το κόστος της ταινίας (Thompson-Bordwell

2011:68). Αυτή η διαδικασία για τη Φίνος Φιλμ αναδεικνύεται με τα ντεκουπαρισμένα σενάρια που παραθέτουμε ως τεκμήρια από την αρχειακή μας έρευνα, με τα αριθμημένα τους πλάνα (τεκμήρια 14-9:136-41).

Στο στάδιο της προ-παραγωγής επιπλέον, και μετά την ταξινόμηση των γυρισμάτων: *«πρέπει να γίνει μια κατάσταση με όλες γενικώς τις φροντιστηριακές ανάγκες μέχρι καρφίτσας, ούτως ώστε να μη λείπει τίποτα κατά τα γυρίσματα. Επιπλέον, ο Διευθυντής Φωτογραφίας πρέπει να δώσει κατάλογο των αναγκών του, μηχανές λήψεως, τράβελινγκ, φωτιστικά σώματα, μέχρι ζελατίνες και τούλια και να κάνει και πρόβλεψη για συμπληρωματικά μηχανήματα σε περίπτωση βλάβης»* (Ζέρβας 2003:228). Ο φροντιστής, με τη βάση τον κατάλογο που έχει δημιουργηθεί έφερε αναλυτικό κόστος ενοικίων και αγορών φροντιστηρίου και μετά γινόταν η επιλογή του συνεργείου (ό.π.).

Η σύνθεση του συνεργείου αναδεικνύει τον καταμερισμό εργασίας και την εξειδίκευση που επικρατεί στην γραμμή παραγωγής των ταινιών της εταιρίας. Το συνεργείο (στάδιο παραγωγής) αποτελείται από βοηθό σκηνοθέτη, υπεύθυνο ORDINO γυρίσματος, υπεύθυνο σκριπτ, διευθυντή φωτογραφίας, φωτισμών, φωτιστικών εφέ κ.λπ., οπερατέρ, βοηθό οπερατέρ, μακενίστα, βοηθό μακενίστα, σεφ ηλεκτρολόγο, βοηθό ηλεκτρολόγου, μηχανικό ήχου, μπούμαν, μακιγιέζ, αμπιγέζ, κομμωτήριο για περούκες κ.λπ., σκηνογράφο, υπεύθυνο κόστους και χρόνων κατασκευών, ενδυματολόγο, μουσικοσυνθέτη και μουσικούς, μοντέρ, φωτογράφο πλατό, δημοσιογράφο για δημόσιες σχέσεις και προδιαφήμιση, καθαρίστρια εσωτερικών χώρων των ντεκόρ και του στούντιο, και οδηγούς. Μαζί με αυτούς πρέπει να έχει καθοριστεί catering και κόστος φαγητού συνεργείου και ηθοποιών, ανάγκες αυτοκινήτων, κόστος καυσίμων και (στάδιο μετα-παραγωγής) στούντιο ηχογράφησης, ώρες εγγραφής, εργαστήριο εμφάνισης φιλμ και μοντάζ, κόστος φωτογραφιών και σλάιντς για επιλογή (Ζέρβας 2003:228).

Αυτά, ο διευθυντής παραγωγής, με τις αμοιβές και κοστολόγιο προγράμματος, τα ανακοινώνει στον σκηνοθέτη κι εκείνος κάνει ή όχι διορθώσεις, ανάλογα με τους χρόνους που χρειάζεται. Του προτείνεται επίσης μία κατάσταση με ονόματα ηθοποιών, δυο-τριών για κάθε ρόλο, εκτός όσων ήταν προκαθορισμένοι, όσων, δηλαδή, πάνω τους γράφτηκε το σενάριο στο στάδιο προ-παραγωγής. Μετά απ' αυτή τη συμφωνία, ενημερώνεται ο Φίνος ως παραγωγός-χρηματοδότης και αν

ο τελικός προϋπολογισμός είναι διαθέσιμος, υπογράφει, αλλιώς ορίζει ένα άλλο ποσό, που μπορεί να διαθέσει και τότε ο διευθυντής παραγωγής επανα-υπολογίζει (Ζέρβας 2003:229). Αυτή η διαδικασία σύνταξης ενός λεπτομερούς προϋπολογισμού μια ταινίας είναι και η διαδικασία προ-παραγωγής των στούντιο του Χόλιγουντ (Bordwell-Thompson 2012:36).

Στο στάδιο παραγωγής, αφού έχει οριστεί ημερομηνία έναρξης, 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 μην χαθεί μέρα. Ο βοηθός σκηνοθέτη κάνει όλη την προεργασία στο πλατό, ορίζει τη σειρά ηθοποιών στο μακιγιάζ, ο διευθυντής φωτογραφίας τους φωτισμούς. Ο σκηνοθέτης κάνει πρόβα με τους ηθοποιούς και το κάθε πλάνο γυρίζεται 4 με 5 φορές (Ζέρβας 2003:229).

Στα χρόνια της εντατικοποίησης της παραγωγής, μετά το 1958, το φορντικό καθεστώς λειτουργίας της Φίνος Φιλμ είναι πιο αυστηρά προγραμματισμένο ώστε να μειώνει το κόστος ταινιών με εντατικοποίηση της παραγωγής. Ο στόχος είναι με το κόστος της μίας ταινίας έως τότε, να παράγονται δύο. Αναζητούνται σενάρια που να μπορούν να προβληθούν και εκτός Ελλάδος, όχι μόνο θεατρικά έργα, ενώ ζητά στους σκηνοθέτες να φέρνουν τα σενάρια ντεκουπαρισμένα για να μπορούν να κοστολογηθούν και να αναγνωρίζουν χρονικά το πρόγραμμα, δηλαδή ο σκηνοθέτης «να δεσμευτεί γι' αυτό», «και να το υπογράφει». Έτσι μειώνονται οι υπερωρίες, μ' έναν αυστηρό χρονικά προγραμματισμό «χωρίς εμπνεύσεις». Ο στόχος πλέον της Φίνος Φιλμ είναι περισσότερες ταινίες το χρόνο «δύο με τρεις ταινίες συγχρόνως» με διαφορετικό ρεπερτόριο ειδών (κωμωδία, δράμα, κοινωνικό), για να επιλέγει ο κόσμος αυτό που θέλει, η καθεμία με δικό της κοινό, με δημοφιλείς ηθοποιούς. Κάνοντάς τους αποκλειστικά συμβόλαια για συγκεκριμένες ταινίες το χρόνο, πετυχαίνουν καλύτερο καστ και οικονομικότερο κι έτσι καταφέρνουν να ελέγχουν την αγορά (Ζέρβας 2003:239-42).

Στο στάδιο προ-παραγωγής γινόταν ανάγνωση του σεναρίου από το σεναριογράφο ή το σκηνοθέτη παρουσία του Φίνου, του διευθυντή παραγωγής, των πρωταγωνιστών, αφού ενίοτε γραφόντουσαν πάνω σε συγκεκριμένους πρωταγωνιστές τα έργα, και του υπευθύνου του γραφείου εκμετάλλευσης. Όλοι

έλεγαν τις απόψεις τους πάνω στο σενάριο και ο σκηνοθέτης ή σεναριογράφος, λάμβανε υπόψη του ή όχι και προέβαινε σε αλλαγές ή όχι. «*Τον τελευταίο λόγο τον είχε πάντα ο Φίνος*». Αν αποφασιζόταν να γυριστεί η ταινία, γινόταν ένα πρόγραμμα (αυτό που περιγράψαμε παραπάνω), που «*αναγνωρίζει*» ο σκηνοθέτης και υποχρεώνεται να σεβαστεί «*αυτό το πρόγραμμα και αυτόν τον προϋπολογισμό*». Έτσι «*γίναμε*» μία σοβαρή βιομηχανία του κινηματογράφου, υποστηρίζει ο Ζέρβας (Εκπομπή Παρασκήνιο 1983:15.54”).

Ο αυστηρός χρονικός προγραμματισμός, όπως είδαμε, βασίζεται στο ντεκουπαρισμένο σενάριο (continuity script), όπως κάνει και το φορντικό Χόλιγουντ, αφού έτσι μπορούν να κοστολογηθούν (Ζέρβας 2003:239· Bordwell-Thompson 2012:35). Αυτό επιβεβαιώνει και ο Βούλγαρης που για τον «*αυτοσχεδιασμό*» των ηθοποιών αναφέρει: «*Δεν γινόταν κάτι τέτοιο στη Φίνος Φιλμ. Οι ταινίες στη Φίνος είχαν το ντεκουπάζ τους, τη συγκεκριμένη κίνηση που θα έκανε ο ηθοποιός, ήταν σχεδιασμένα όλα*»⁵⁷ (Τριανταφυλλίδης 1997:327). Επιπλέον, ο χρόνος γυρισμάτων ήταν αυστηρός. Σύμφωνα με το Δημόπουλο, στις 45 ταινίες που έκανε στο Φίνο όλα «*δούλευαν ρολόι*». «*Λέγαμε οκτώ εβδομάδες και σε 7,5 εβδομάδες την παρέδιδα την ταινία*» (Τριανταφυλλίδης 1997:177) και για να βγει η ταινία σε οκτώ ή 7,5 εβδομάδες «*ο σκηνοθέτης πρέπει να είναι αυστηρός και να επιβάλλεται*» (Τριανταφυλλίδης 1997:179). Για το χρόνο διάρκειας των γυρισμάτων μας αναφέρει επίσης ο Δαλιανίδης «*έξι εβδομάδες για τις δραματικές (...) Σε οκτώ εβδομάδες γυρίζονταν και οι μουσικές ταινίες. Οι απλές, σε τέσσερις εβδομάδες. Κάποτε, όμως, γύρισα μια ταινία σε δυόμιση εβδομάδες. Το Ζητείται Ψεύτης*» (Τριανταφυλλίδης 1997:258).

Ο χρονικός προγραμματισμός είναι πολύ σημαντικός για τη Φίνος Φιλμ, που οργανώνει αυστηρά το πρόγραμμά της και ο σκηνοθέτης οφείλει να το τηρεί. Ο Φώσκολος αναφέρει ότι ο Φίνος δεν ήθελε τον Γεωργιάδη επειδή «*ήταν αργός και έβγαине έξω από τα προγράμματα. Ο Φίνος ήθελε πρόγραμμα. Αν του ζητούσες*

⁵⁷ Η τελευταία γυναίκα του Σακελλάριου, Τίνα, λέει για εκείνον: «*Πολλοί ηθοποιοί λένε πως τα περισσότερα επιτυχημένα κομμάτια στις ταινίες που έκαναν με τον Αλέκο είναι δικά τους. Δεν είναι έτσι. Έχω όλα τα σενάρια εδώ και μπορεί κανείς να τα τσεκάρει. Ούτε μια γραμμή δεν έχει προστεθεί. Ο Χατζηχρήστος λέει πως στην καλύτερη ταινία του, τον Ηλία του 16^{ου}, δεν έβαλε ούτε μία πρόταση δική του. Και ξέρουμε πώς αυτοσχεδίαζε ο Χατζηχρήστος*» (Τριανταφυλλίδης 1997:121). Αυτή η μαρτυρία επιβεβαιώνεται κατά το πλείστον, από το σχετικό σενάριο που βρήκαμε στα αρχεία της εταιρίας.

οκτώ εβδομάδες για να φτιάξεις την ταινία, ήθελε μέσα σ' αυτό το διάστημα να 'χεις οπωσδήποτε τελειωμένη την ταινία» (Τριανταφυλλίδης 1997:314).

Στην έρευνα αρχείου που πραγματοποιήσαμε βρήκαμε ντεκουπαρισμένα σενάρια που επιβεβαιώνουν τα λεγόμενα των συντελεστών της εποχής, τον ακριβή σχεδιασμό της εταιρίας, περισσότερο όμως για την πρώτη περίοδο, της βιοτεχνικής Φίνος Φιλμ, δηλαδή έως το 1960. Μετά, τα σενάρια που βρέθηκαν δεν έχουν αυτήν την λεπτομέρεια που βρίσκουμε έως τότε, αν και παραθέτουμε ενδεικτικά μία σελίδα από το σενάριο της ταινίας *Η Λεωφόρος του Μίσους* (1968, Φώσκολος), με σχεδιασμένα τα πλάνα στο χέρι (τεκμήριο 19:141). Δυστυχώς έχει χαθεί ένα μεγάλο κομμάτι από τα αρχεία της εταιρίας και με τα εναπομείναντα αταξινόμητα σενάρια δεν έχουμε την πλήρη εικόνα. Ήδη από πολύ νωρίς όμως (*Νεκρή Πολιτεία*, 1951, Ηλιάδης) τα σενάρια περιέχουν αριθμημένα πλάνα, σχεδιασμένα με λεπτομέρεια. Εμείς παραθέτουμε ενδεικτικά σελίδες από διάφορα σενάρια στην πορεία της Φίνος Φιλμ (τεκμήρια 14-9:136-41). Ο φορντικός σχεδιασμός υπάρχει σαφώς και ενδεικτικά παραθέτουμε και τεκμήρια από τον λεπτομερή σχεδιασμό για τα ντεκόρ της ταινίας *Μια ζωή την έχουμε* (1958, Τζαβέλλας, τεκμήριο 21:143), τον προϋπολογισμό που συντάσσει η εταιρία ανά ημέρα γυρισμάτων στο στάδιο παραγωγής της για την ταινία *Rider* (1972), που δεν ολοκληρώθηκε (τεκμήρια 47-8:177-8), και την οργάνωση σκηνών ανά ημέρα για την ταινία *Το Ανθρωπάκι* (1969, Δαλιανίδης, τεκμήριο 38:169), το μπλοκ σκηνών δηλαδή για να κινηματογραφούνται οι σκηνές χωρίς τη χρονολογική σειρά της ιστορίας, τον εξορθολογισμό της εργασίας δηλαδή, που απαιτεί ο φορντικός σχεδιασμός (Storper-Christopherson 1986:8). Είναι και τα μόνα σχετικά τεκμήρια που βρέθηκαν.

Σ' αυτήν τη φορντική λειτουργία της Φίνος Φιλμ ενσωματώνεται και ο καθημερινός έλεγχος της οργάνωσης της παραγωγής (Wayne 2003:88), μία πρωτοβουλία που αναλαμβάνει ο ίδιος ο Φίνος, που ασκεί καθημερινό έλεγχο των πεπραγμένων στην αίθουσα προβολών στην οδό Χίου. Μετά τα γυρίσματα της ημέρας, αναφέρει χαρακτηριστικά ο Τάσιος, έβλεπαν το αποτέλεσμα στην αίθουσα προβολής και ο «Φίνος πετούσε ή κρατούσε ό,τι έπρεπε»⁵⁸ (Τριανταφυλλίδης

⁵⁸ Όπως αναφέρει ο Κούρκουλος: «Μετά τα γυρίσματα δεν πήγαινα σπίτι μου. Πηγαίναμε όλοι στη Χίου, περιμέναμε να εμφανιστεί το φιλμ και να δούμε τα κομμάτια που γυρίσαμε. Ο Φίνος καθόταν πάντα στην ίδια θέση» (Τριανταφυλλίδης 2000:245).

2000:248), ενώ ο επιβλέπων στα γυρίσματα είναι ο εκάστοτε διευθυντής παραγωγής, που όταν χρειάζεται, επιβάλλεται στον σκηνοθέτη για να τηρείται ο χρονικός προγραμματισμός (Ζέρβας 2003:229,302).

Στο φορντικό σχεδιασμό για λόγους εντατικοποίησης της παραγωγής οργανώνονται ομάδες εργασίας (Storper 1994:201-3). Για παράδειγμα, το πλέγμα συνεργασιών ηθοποιών-εταιρίας είναι ευρύτερο του σταρ σίστεμ. Είναι ένα πλαίσιο που οργανώνεται με σύστημα και σχεδιάζεται προσεκτικά (Καρτάλου 2005:200-1). Σύμφωνα με τη μαρτυρία της Βουγιουκλάκη, υπήρξαν τρεις ομάδες, του Δαλιανίδη, των Φώσκολου-Κούρκουλου και των Σακελλάριου-Βουγιουκλάκη-Παπαμιχαήλ (Τριανταφυλλίδη 1997:143). Αυτές οι ομάδες υπερβαίνουν το σταρ σίστεμ, είναι μάλλον ένα σύστημα παραγωγής: 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 το Δαλιανίδη, όμως η Χρονοπούλου έως πιο δεύτερο όνομα, μεταπηδά μεταξύ Δαλιανίδη και Φώσκολου. Ο πυρήνας όμως είναι βασικός και δεν έχουμε συνεργασίες τύπου Λάσκαρη-Σακελλάριου ή Βλαχοπούλου-Φώσκολου (Καρτάλου 2005:200-1).

Αυτοί οι περιορισμοί συνδέονται με την υψηλή εξειδίκευσή τους σε συγκεκριμένα είδη και κινηματογραφικές αφηγήσεις. Όμως οι ομάδες συνδέονται πέρα από αυτό το στοιχείο, αφού π.χ. η Λάσκαρη παίζει και μελοδράματα και κωμωδίες, όλες του Δαλιανίδη, συνδέεται δηλαδή με το Δαλιανίδη και όχι με το είδος. Εξαιρέσεις γίνονται, αλλά για εμπορικούς λόγους, όπως εκείνη του Φώσκολου με την Βουγιουκλάκη και την *Υπολοχαγό Νατάσσα* (1970). Η Καρέζη, που η Βουγιουκλάκη δεν αναφέρει στις ομάδες, δεν είχε ομάδα στη Φίνος Φιλμ. Είχε ιδρύσει και δική της εταιρία παραγωγής και από το 1955 έως το 1968 γύρισε 11 ταινίες στη Φίνος Φιλμ με 5 από αυτές τη διετία 1964-5 (περίοδος κρίσης της Φίνος Φιλμ μετά την αποχώρηση Βουγιουκλάκη) με σκηνοθέτη και στις πέντε τον Ντίνο Δημόπουλο, ο οποίος κινείται πιο ελεύθερα στις ομάδες (Καρτάλου 2005:201-3).

Οι ομάδες εργασίας που έχουν σχηματιστεί στη Φίνος Φιλμ τη δεκαετία του 1960 εξειδικεύονται για την μεγαλύτερη εμπορική απόδοσή τους (Καρτάλου 2005:226-7) και αυτό που είναι τελικά σαφές είναι πως η Φίνος Φιλμ είναι μία πολύ καλά φορντικά σχεδιασμένα οργανωμένη εταιρία, με δομή συνεργασιών σε όλα τα

επίπεδα (σκηνοθετών, ηθοποιών, τεχνικών, σεναριογράφων), με συμπληρωματικούς και εναλλασσόμενους ρόλους, εξειδικευμένους συνεργάτες για την παραγωγή συγκεκριμένων αφηγήσεων και ειδών. Η δόμηση είναι αυστηρή, επιδιώκοντας την μέγιστη εμπορική και παραγωγική απόδοση των σταρ της εταιρίας (Καρτάλου 2005:202-3,266-7).

Στις χρονιές που η παραγωγή της Φίνος Φιλμ είναι στην ακμή της (μέσα προς τέλη δεκαετίας του '60 και αρχές του '70), στα πρότυπα του φορντικού σχεδιασμού και των ομάδων εργασίας, η Φίνος Φιλμ δουλεύει με τρία συνεργεία. Το 1968 για παράδειγμα, τα τρία συνεργεία δουλεύουν παράλληλα, για να καλύψουν τις ταινίες για τους ηθοποιούς *«που έχουν ρόλους σε περισσότερες από μία ταινίες να μην συμπέσουν στα προγράμματα»* (Ζέρβας 2003:367). Αυτό δεν είναι εύκολο να συμβεί, αφού χρησιμοποιούνται συνεχώς οι ίδιοι ηθοποιοί ταυτόχρονα σε πολλές ταινίες και ο Ζέρβας ως διευθυντής παραγωγής, αναφέρει σχετικά: *«Κάποτε καταφέρνω να φτιάξω έτσι το πρόγραμμα που να καλύψω τις πέντε ταινίες του Δαλιανίδη μ' ένα συνεργείο και τις υπόλοιπες με τα άλλα δύο»*⁵⁹ (ό.π.). Η τήρηση του αυστηρού χρονικού προγραμματισμού εξαρτάται απ' τον συγχρονισμό των παραγωγών σ' αυτό το ταυτόχρονο πρόγραμμα των δύο πλατό που διέθετε τότε η εταιρία (Ζέρβας 2003:265). Οι φορντικά εξειδικευμένες ομάδες των συνεργείων εμφανίζονται και στο μισθολόγιο (τεκμήριο 31:155-6), ενώ στο συμβόλαιο για την *Ηλέκτρα* (1962) του Κακογιάννη, που η εταιρία ως συμπαραγωγός παραχωρεί τον εξοπλισμό και τα εργαστήριά της, παραχωρεί και συγκεκριμένη ομάδα εξειδικευμένων τεχνικών, που αναγράφονται στο συμβόλαιο ονομαστικά και με λεπτομέρεια (τεκμήριο 28:150-1).

Η μαζική λοιπόν παραγωγή ταινιών και η γραμμή παραγωγής στα στούντιο της Φίνος Φιλμ οργανώνονται όπως ένα εργοστάσιο, όπως αναφέρει ο Τάσιος (που εργάστηκε στη Φίνος Φιλμ την περίοδο 1960-72): *«Τα πλατό ήταν εργοστάσιο παραγωγής. Δίναμε στις επτά το πρωί όρντινο στη Φίνος και στις οκτώ ήμασταν στους Αγίους Αναργύρους. Εκεί είχαμε καφετέρια και εστιατόριο όπου πίναμε καφέ και το μεσημέρι τρώγαμε φαγητό που μας προσέφερε ο Φίνος. Ετοιμάζαμε το πλατό για το γύρισμα (ντεκόρ, φωτισμοί κλπ.). Όλες οι καλές ταινίες της Φίνος ήταν*

⁵⁹ Για παράδειγμα ο προγραμματισμός της χρονιάς 1966 είχε 12 βασικούς ηθοποιούς σε δύο με τρεις ταινίες διαφορετικές (Ζέρβας 2003:353).

γυρισμένες στο στούντιο με ντεκόρ. Μετά το 1972 βγήκαμε έξω. Δεν διανοείται κανείς πως θα βγει έξω από το στούντιο και θα πάει σε κάποιο σπίτι να γυρίσει ταινία⁶⁰» (Τριανταφυλλίδης 2000:249).

Η τυποποίηση, αποτέλεσμα και ζητούμενο της φορντικής μαζικής παραγωγής, είναι πρόδηλη και στη Φίνος Φιλμ. Όπως λέει ο Τάσιος: «Όσον αφορά το ντεκόρ, πρέπει να σου πω πως όλα ήταν τα ίδια τελάρα, οι ίδιες καγκελόπορτες, τα ίδια παράθυρα και πόρτες. Αν σκεφτείς, στις περισσότερες ταινίες του Φίνου υπήρχε ένα καθιστικό, μία σκάλα, ένα κάγκελο. Αν τα προσέξεις, όλα είναι τα ίδια⁶¹». «Το άλλο πρόβλημα ήταν τα σενάρια. Και αυτά πάνω-κάτω τα ίδια ήταν» (Τριανταφυλλίδης 2000:249-250). Ο Φίνος αντιμετωπίζει τις ταινίες ως προϊόντα και όχι μόνο ως καλλιτεχνικές αξίες, γι' αυτό και ο Καρύδης-Φουκς (διευθυντής φωτογραφίας στη Φίνος Φιλμ από το 1948 με μόνιμο μισθό) αποχωρεί μετά από μία δεκαετία: «Εγώ ήθελα να κάνω ταινίες από ευχαρίστηση και όχι από υποχρέωση. Τελείωνε η μία ταινία ερχόταν η άλλη και έπρεπε να την κάνω. Κάποια στιγμή, είπα πως δεν θα μπορούσα να συνεχίσω έτσι» (Τριανταφυλλίδης 1997:107-109).

6.2.2.Τυποποίηση ειδών-αφήγησης στη Φίνος Φιλμ

Στον κινηματογράφο γενικότερα, παρουσιάζεται το φαινόμενο της «συσσώρευσης» δηλαδή η επανάληψη ως μοτίβο ενός χαρακτήρα, θέματος, κατάστασης, που δεν κουράζει, αλλά δημιουργεί έναν εθισμό στους θεατές. Αυτή είναι η αρχή, της ευχαρίστησης της επανάληψης, που οδηγεί στην επιτυχία των ταινιών (Sorlin 2006:144-5). Στον εμπορικό κινηματογράφο όπως και στον ΠΕΚ, οι «συμβάσεις»-μοτίβα στην εικονογραφία των σκηνών, στην πλοκή, στους χαρακτήρες, στην τοποθεσία, τον τρόπο αφήγησης και ανάπτυξης των ιστοριών, τη

⁶⁰ Ο Ζέρβας αντιθέτως αναφέρει πως το 1968 και το 1969 (στην ακμή της εντατικοποίησης της παραγωγής της Φίνος Φιλμ) τα στούντιο δεν καλύπτουν τα σκηνικά τόσων ταινιών γι' αυτό και βάζουν παραγωγές σε πραγματικούς χώρους. Έτσι π.χ. *Η Δασκάλα με τα χρυσά μαλλιά* (1969, Δημόπουλος) γυρίζεται στην Μακρυνίτσα Πηλίου (Ζέρβας 2003:367).

⁶¹ Αλλά και τα στούντιο του «κλασικού» Χόλιγουντ έστηναν συχνά μεγάλα σκηνικά, που ήταν τα ίδια σε πολλές ταινίες για λόγους οικονομίας (Thompson-Bordwell 2011:69). Ο Ζέρβας ισχυρίζεται πως το αυστηρό χρονοδιάγραμμα των ταινιών για την παραγωγή απαιτούσε κάποια αδιαλλαξία και τα ντεκόρ γίνονταν από τον ίδιο επειδή οι χρόνοι έπρεπε να τηρούνται ώστε να επιτυγχάνεται αυτός ο αριθμός των ταινιών. Οι καλλιτέχνες σκηνογράφοι, όπως ο Φωτόπουλος δεν ήθελαν να δεσμεύονται αποκλειστικά σε κάποια κινηματογραφική εταιρία (Ζέρβας 2003:332-5).

μουσική, τους σταρ, εξυπηρετούν ακόμα έναν ρόλο από την πλευρά του παραγωγού, μειώνουν το κόστος, ενώ μπορεί ευκολότερα να προβλέψει τις προτιμήσεις του κοινού (Κοκκώνης 2001:351-2).

Η τυποποίηση περνά δηλαδή μέσω παραγωγής και στην αφήγηση και τα είδη, όπως ανέδειξαν με την νεοφορμαλιστική θεωρία τους οι Bordwell, Thompson και Staiger (1985), για το αμερικανικό Χόλιγουντ των στούντιο (1917-1960), που παρουσιάζεται ως το συνεκτικό σύστημα, με τις στιλιστικές νόρμες του να συσχετίζονται με τον τρόπο παραγωγής των ταινιών, το φορντικό μοντέλο μαζικής παραγωγής. Οι Bordwell και Thompson δίνουν έμφαση στη συνοχή της αιτιότητας στην αφήγηση του «κλασικού» Χόλιγουντ των στούντιο, στο χώρο και στο χρόνο, μία γραμμική αφήγηση, που επικεντρώνεται στο συνεχές μοντάζ (continuing editing) (Hansen 1999:62-3), το οποίο στηρίζεται σε χωρικούς άξονες του βλέμματος του θεατή, ώστε η αλλαγή των πλάνων, να προκαλεί την αίσθηση της συνοχής (Koch 2005:145).

Οι γενικές αρχές του «κλασικού» Χόλιγουντ που παρουσιάζουν οι Bordwell, Staiger και Thompson (1985) είναι σίγουρα παρούσες στον ελληνικό κινηματογράφο του ΠΕΚ. Ο τρόπος όμως που πραγματοποιήθηκαν δεν ακολουθεί απαραίτητα το αμερικανικό πρότυπο, υποστηρίζει η Παπαδημητρίου (2009). Για παράδειγμα, οι περισσότερες ταινίες του ΠΕΚ δίνουν έμφαση στην πλοκή με βάση τον χαρακτήρα-πρωταγωνιστή, που έχει προτεραιότητα στην αφήγηση έναντι του στιλ-ύφους, δηλαδή δίνουν έμφαση στο «τι» συμβαίνει, και όχι στο «πώς» παρουσιάζεται, και έτσι δεν ακολουθούν απαραίτητα τις αρχές του συνεχούς μοντάζ (continuity editing) με τον ίδιο τρόπο και το ίδιο αποτέλεσμα με τις αμερικάνικες ταινίες. Αυτός ο τρόπος στον ΠΕΚ γενικεύεται και γίνεται σινεμά «*mainstream*» αφηγήσεων (Papadimitriou 2009:65-6).

Με τον ανταγωνισμό επιπλέον που επικρατεί μεταξύ των παραγωγών στον ΠΕΚ και με το εύκολο κέρδος ως στόχο, προκύπτει προχειρότητα, βιασύνη και τυποποίηση σε δύο βασικά είδη ταινιών, το μελόδραμα και την κωμωδία. Οι παραγωγοί ευνοούν εύκολες ιστορίες με συμβατικές πλοκές και στερεότυπα (Κοκκώνης 2001:347). Τα στερεότυπα, από όπου και αν ήλθαν, έφεραν μία «έτοιμη συνταγή» για τους παραγωγούς, αφού είχε πρώτα ελεγχθεί και εξασφάλιζε εκ των προτέρων κάποια επιτυχία, όπως έγινε με *Το Σωφεράκι* (1953) του Τζαβέλλα

παραγωγής της Φίνος Φιλμ, που έδειξε το δρόμο για να κερδίσει το κοινό η ελληνική παραγωγή στο είδος της κωμωδίας (Δελβερούδη 2004:54-5), ενώ η «μελοδραματική φόρμουλα» του *Μεθύστακα* (1950), πάλι του Τζαβέλλα και πάλι σε παραγωγή της Φίνος Φιλμ, θεμελιώνει την εμπορικότητα και αυτού του είδους (Κοκκώνης 2001:358).

Ειδικότερα η αφήγηση των ταινιών της Φίνος Φιλμ συνδέεται με την πρωτοβουλία του Φίνου να μεταφέρει θεατρικές επιτυχίες στον κινηματογράφο, κι έτσι να καταφέρει ένα σταθερό μακροχρόνιο επιτυχημένο αποτέλεσμα. Συνδέει τον κινηματογράφο με το θέατρο όχι μόνο μέσω κειμένων αλλά και προσώπων-ηθοποιών. Μ' αυτό τον τρόπο, δεν χρειάζονταν νέες επινοήσεις ιστοριών, πλοκής ή χαρακτήρων. Σεναριακά και σκηνοθετικά υπήρχαν ελάχιστες τροποποιήσεις, έχοντας ως στόχο και τη μείωση κόστους. Η δεκαετία του '60, που η ζήτηση ταινιών αυξάνεται κατακόρυφα και εντατικοποιείται η παραγωγή φέρνει τους θεατρικούς συγγραφείς (Σακελλάριο, Τσιφόρο, Πρετεντέρη κ.ά.) ακόμα περισσότερο στον κινηματογράφο, ως επαγγελματικό διέξοδο και διασκευάζουν αδιακρίτως ό,τι έχουν, ενώ αναδεικνύονται και σκηνοθέτες-σεναριογράφοι, όπως οι Τζαβέλλας, Δημόπουλος, Δαλιανίδης, Λάσκος (Δελβερούδη 2002β:58,60).

Από την αρχειακή μας έρευνα προκύπτει πως οι σεναριογράφοι-θεατρικοί συγγραφείς μισθοδοτούνται τακτικά από την εταιρία (Φώσκολος) (τεκμήριο 44:174) με ποσοστά επί των εισπράξεων (συνήθως 3%) και παραχωρούν για πάντα («εσαεί») το αποκλειστικό δικαίωμα να κινηματογραφείται το θεατρικό τους έργο μόνο από την Φίνος Φιλμ όσες φορές εκείνη θέλει, ενώ ο παραγωγός μπορεί να αλλάζει το σενάριο όπως θέλει. Ο Φίνος ελέγχει δηλαδή το προϊόν του με όλους τους δυνατούς τρόπους και επεμβαίνει ακόμα και στις αφηγήσεις των ταινιών (τεκμήρια 5-7:120-7).

Οι κωμωδίες της «κλασικής περιόδου» της Φίνος Φιλμ όπως αποκαλείται η περίοδος 1954-1960 (*Η Ωραία των Αθηνών*, 1954, *Τσιφόρος*, *Ούτε γάτα ούτε ζημιά*, 1955, *Σακελλάριος*, *Η Καφετζού*, 1956, *Σακελλάριος*, *Λατέρνα*, *φτώχεια και φιλότιμο*, 1955, *Σακελλάριος* κ.ά.) τυγχάνουν και σήμερα υψηλής αποδοχής. Τα θέματά τους σχετίζονται με απλούς ανθρώπους, με πρωτότυπα σενάρια από επιτυχημένους θεατρικούς συγγραφείς και με ηθοποιούς που ο Βακαλόπουλος εντοπίζει ως το κεντρικό και σημαντικό στοιχείο αυτών των ταινιών, που

οργανώνονται «γύρω απ' αυτούς», κάτι που συμεριζεται και η Κομνηνού (2001) ως άποψη⁶². Τα μελοδράματα από την άλλη, την ίδια περίοδο, κινούνται σε πιο κλασικές αμερικανικού ή ευρωπαϊκού τύπου αφηγήσεις⁶³, με στερεοτυπικές δηλαδή αφηγήσεις του είδους, όπως εγκατάλειψη και προδοσία, χαμένα παιδιά, παραστρατημένες γυναίκες κ.ά. (Καρτάλου 2005:206-7).

Τη δεκαετία του '60 η βελτίωση του βιοτικού επιπέδου και της κατανάλωσης, αναδεικνύουν το στερεότυπο πλουσίου-φτωχού κυρίαρχο μοτίβο στην αφήγηση του ΠΕΚ. Δύο κωμωδίες είναι σημαντικές προς αυτήν την κατεύθυνση και οι δύο, όχι τυχαία, παραγωγής της Φίνος Φιλμ, από την ομάδα Σακελάρης-Βουγιουκλάκη. *Ο Ηλίας του 16^{ου}* και *Το Ξύλο βγήκε απ' τον Παράδεισο* και οι δύο το 1959, του Σακελλάριου, που φανερώνεται η κατάληξη των ταξικά χαμηλών στρωμάτων. Στην μεν πρώτη «κερδίζουν» οι ταπεινοί και οι αστοί «στραπατσάρουνται», ενώ στην δεύτερη κερδίζουν μάλλον οι πλούσιοι που προσεταιρίζονται τον φτωχό καθηγητή και ανακτούν την αξιοπρέπειά τους (Δελβερούδη 2004:56). Με τις επιτυχίες των παραπάνω ταινιών, όπως και με το *Κλωτσοσκούφι* (1960, Δημόπουλος), η αφήγηση των ταινιών στη Φίνος Φιλμ περνά στο αστικό περιβάλλον με τα αντίστοιχα αισθηματικά προβλήματα. Το πάμφτωχο κορίτσι, κεφάλτο και αισιόδοξο, θα γίνει κυρία εφοπλιστή και θα βρεθεί στις πρώτες θέσεις των εισιτηρίων. Το 1961 ο *Ατσίδας* του Δαλιανίδη θα ακολουθήσει την ίδια αστική γραμμή και η κατεύθυνση αυτή θα γίνει μονόδρομος (Δελβερούδη 2004:58).

Ο Φίνος λοιπόν, ενώ ενισχύει την εταιρία του σε τεχνικό επίπεδο και υποδομές, οργανώνει τις ομάδες εργασίας με σταθερά μέλη, ηθοποιών, σεναριογράφων, σκηνοθετών, που παράγουν συγκεκριμένα είδη, και συνεχίζει τη δεκαετία του '60, που εντατικοποιεί την παραγωγή του, τις επιτυχίες του σε δοκιμασμένα αφηγηματικά είδη με ηθοποιούς-σταρ, όπως είναι η Βουγιουκλάκη και η Καρέζη. Παράλληλα ανανεώνει τα παλαιότερα είδη των γυναικείων και ανδρικών μελοδραμάτων και εισάγει νέα είδη, που είναι το μιούζικαλ, η κομεντί, τα

⁶² Η ερμηνεία των ηθοποιών είναι κεντρική, κάτι που εξηγεί και τα πολλά εσωτερικά πλάνα και κοντινά καθραρίσματα (Παραδείση 2002:114). Χωρίς όμως σκηνοθεσία και σενάριο οι ταλαντούχοι ηθοποιοί μένουν αναξιοποίητοι (Δελβερούδη 2002β:76), όπως και χωρίς το οργανωμένο φορντικό σύστημα παραγωγής του Φίνου, αφού οι ίδιοι συντελεστές σε άλλες εταιρίες δεν έχουν τα ίδια αποτελέσματα (Δελβερούδη 2004:35-6).

⁶³ Ο συσχετισμός της αφήγησης των ελληνικών μελοδραμάτων με το αμερικανικό μοντέλο αφήγησης αμφισβητείται. Ο Ελευθεριώτης διακρίνει ομοιότητες με τα Ινδικά ή τα τούρκικα μελοδράματα (Ελευθεριώτης 2002:168-9) (βλ. υποσημείωση 17, σελ. 24-5).

πολεμικά μελοδράματα και τα νεανικά μελοδράματα (Kartalou 2006:267· Καρτάλου 2005:212-4). Σ' αυτό το πλαίσιο, ο Φίνος καλεί 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 2006:267). Αυτή η διαδικασία της παραγγελίας με βάση κάποιο ξένο πρότυπο βοήθησε στην τυποποίηση και όχι μόνο στην ανανέωση. Μέσα από την επανάληψη και την πρωτοτυπία εξασφαλίστηκε η εμπορική επιτυχία (ό.π.).

Η Φίνος Φιλμ οδηγείται μ' αυτόν τον τρόπο στην επανάληψη επιτυχιών, δομών και ειδών, μέσα από τις σταθερές ομάδες εργασιών που είχαν προκύψει στην εταιρία. Εάν προέκυπτε νέα επιτυχημένη αφήγηση, η Φίνος Φιλμ επένδυε σ' αυτήν και την επαναλάμβανε (Καρτάλου 2005:204). Έτσι, εγκαινιάζεται με επιτυχία τη δεκαετία του '60 και το νέο είδος του μιούζικαλ με χαρακτηριστικά του τη μουσική και το τραγούδι. Είναι κι αυτό ένα είδος σαφώς επηρεασμένο από το Χόλιγουντ. Αυτό που συμβαίνει στο Χόλιγουντ γενικότερα, επηρεάζει και την Ελλάδα, με την ανάδειξη των νέων στο αστικό περιβάλλον, αν και υπάρχουν αντιρρήσεις για την πλήρη ταύτιση του ελληνικού μιούζικαλ με τα αντίστοιχα αμερικάνικα⁶⁴ (Καρτάλου 2005:218-21).

Ο *Κατήφορος* (1961) ήταν πρώτος σε εισπράξεις σε Ελλάδα και Μεξικό. Αυτό οδήγησε σε μία μόνο επανάληψη του ίδιου στιλ και αφήγησης, το *Νόμο 4000*, την επόμενη χρονιά, πάλι του Δαλιανίδη. Άλλες εταιρίες όμως πατούν σε αυτό το μοντέλο με ανάλογες ταινίες (*Οργή*, 1962, Γεωργιάδης, παραγωγή Λαζαρίδη). Χάρη όμως στον *Κατήφορο* τα γυναικεία μελοδράματα εγκαινιάζονται στη Φίνος Φιλμ, με ταινίες όπως *Ίλιγγος* (1963), *Εγωισμός* (1964), *Στεφανία* (1966), (όλες του Δαλιανίδη) κ.ά., όπου αναδεικνύεται η σεξουαλικότητα των γυναικών, συνήθως θυμάτων ανδρών, της οικογένειας ή της κοινωνίας (Kartalou 2006:268-9,271· Καρτάλου 2005:224-5). Στις ταινίες αυτές (του κοινωνικού δράματος) υπάρχει σαφής η

⁶⁴ Ενώ το «Μιούζικαλ» είναι μία λέξη-είδος ξενόφερτη (αμερικανική κυρίως), που φανερώνει την επίδραση του ξένου κινηματογράφου στον ελληνικό, παρόλα αυτά, στην ελληνική περίπτωση υποστηρίζει η Παπαδημητρίου, το μιούζικαλ είναι μίξη στοιχείων ντόπιων και ξένων γι' αυτό ούτε ξενόφερτο το μιούζικαλ μπορεί να θεωρηθεί ούτε γηγενές (Παπαδημητρίου 2002:99).

διάθεση «καταγγελίας» για την διαφθορά στη σύγχρονη κοινωνία. Δίνεται όμως ιδιαίτερη σημασία στην σεξουαλικότητα, που χρειάζεται για εισπρακτικούς σκοπούς και γι' αυτό επιδεικνύονται εύκολα και τα «σωματικά προσόντα» της καλλίγραμμης Λάσκαρη (Παραδείση 2002β:160). Αντίστοιχα αναδεικνύεται ένας νέος τύπος ανδρικού ήρωα για τα νεανικά μελοδράματα (π.χ. *Πυρετός στην Ασφαλτο*, 1967, Δημόπουλος, *Η Λεωφόρος του Μίσους*, 1968, Φώσκολος κ.ά.) και τις ταινίες «κοινωνικής καταγγελίας» (π.χ. *Κοινωνία ώρα μηδέν*, 1966, Δημόπουλος, *Ορατότης μηδέν*, 1970, Φώσκολος κ.ά.) (Kartalou 2006:269,271).

Η επιλογή από το Φίνο να χρησιμοποιηθούν νέα πρόσωπα ηθοποιών, όπως της Ζωής Λάσκαρη ή του Νίκου Κούρκουλου, για τον *Κατήφορο* και τις αντίστοιχες ταινίες, δείχνουν και τη σχέση ηθοποιού-αφήγησης και συνδέεται με το σταρ σύστημα που θα αναλύσουμε στο επόμενο κεφάλαιο. Νέες αφηγήσεις χρειάζονται νέα πρόσωπα για να υπάρξει και η ανάλογη επιτυχία στο κοινό. Με το δίδυμο Λάσκαρη-Κούρκουλου η Φίνος Φιλμ αντιπαρατίθεται στην Κλακ Φιλμ, που λανσάρει με επιτυχία στα μελοδράματά της το δίδυμο Ξανθόπουλου-Βούρτση. Ο παραγωγός Φίνος κάνει ουσιαστικά μία επιλογή και «αλλαγή παραδείγματος» τη δεκαετία του '60 για την αφήγηση, σε ένα ευρύτερο πλαίσιο ενός φορντικού συστήματος παραγωγής και από τα ήδη επιτυχημένα μελοδράματα υπαίθρου, περνά σε αφηγήσεις με νεανικά πρόσωπα και σε μία κατεύθυνση αστικοποίησης και εκσυγχρονισμού (Kartalou 2006:269), μία πτυχή της εποχής του φορντισμού (Harvey 2007:190).

Το φορντικό λοιπόν σύστημα παραγωγής της Φίνος Φιλμ με τις ομάδες εργασίας που οργανώνει, συνδέεται με τις αφηγήσεις και τις τυποποιήσεις τους. Οι σταρ-ηθοποιοί είναι απαραίτητοι στη δομή του συστήματος και θα αναλύσουμε παρακάτω πως αναπτύσσονται στη Φίνος Φιλμ.

6.3. Φορντισμός και σταρ σίστεμ στη Φίνος Φιλμ

Οι ταινίες τη χρυσή εποχή του Χόλιγουντ παράγονται από την βιομηχανία, που λειτουργεί όπως η γραμμή παραγωγής στις βιομηχανίες αυτοκινήτων, στα πλαίσια ενός φορντικού σχεδιασμού, που παράλληλα ελέγχει τους σταρ με αποκλειστικά συμβόλαια, χωρίς να τους αφήνουν να εργαστούν αλλού (Lukinbeal 2002:253). Η καινοτομία που έδενε όλα τα χαρακτηριστικά του συστήματος των στούντιο είναι το σταρ σίστεμ (De Grazia 1989:60).

Το σταρ σίστεμ ήταν μία επιχειρηματική στρατηγική επιλογή που κινητοποίησε μεγάλα κεφάλαια για να παράγει τυποποιημένα προϊόντα-ταινίες προς ολοένα μεγαλύτερη μάζα κοινού. 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. Όπως οι «επωνυμίες» (brand names), εγγυούνται την ποιότητα του προϊόντος-ταινία, και βοηθούν τους παραγωγούς να κατασκευάζουν ένα τυποποιημένο προϊόν-ταινία. Με αυτή τη λογική, οι ταινίες έφτασαν να πωλούνται χωρίς να τις έχουν δει οι αιθουσάρχες, όχι μόνο με όρους ποσότητας, αλλά και στην βάση του περιεχομένου των ταινιών, όπως δηλαδή προσδιορίζονται βάση των σταρ-πρωταγωνιστών. Οι σταρ έγιναν σημαντικά «πολιτισμικά οχήματα» (De Grazia 1989:60-1).

Δεν ισχύει κάτι διαφορετικό στον ελληνικό κινηματογράφο του ΠΕΚ και ειδικότερα στην κυριότερη εταιρία παραγωγής, τη Φίνος Φιλμ. Στο γενικότερο πλαίσιο, η «άνευ προηγουμένου» ανάπτυξη στο χώρο του κινηματογράφου τις δεκαετίες 1950 και 1960, όπου τα εισιτήρια αυξάνονται σταθερά κατά 10% το χρόνο, οδηγεί τους παραγωγούς να ευνοούν εύκολες ιστορίες, απλοϊκές, συμβατικές πλοκές, και βασίζονται σε πρωταγωνιστές ονόματα, «κράχτες» για να προσελκύσουν το κοινό, γι' αυτό και το σταρ σίστεμ αυτήν την περίοδο μεσουρανάει (Κοκκώνης 2001:347).

Ουσιαστικά το εγχώριο σταρ σίστεμ 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

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 οι Μερκούρη και Παπά γίνονται δημοφιλείς και στο εξωτερικό χάρη σε ταινίες που διακρίνονται σε διεθνή φεστιβάλ (Κάννες, Όσκαρ) (Κουάνης 2001:99).

Η Φίνος Φιλμ είναι η πρώτη εταιρία που καλλιεργεί συστηματικά το σταρ σίστεμ στα πρότυπα του φορντικού μοντέλου παραγωγής. Ο Μίμης Φωτόπουλος θεωρείται ο πρώτος «σταρ» με το *Σωφεράκι* του Τζαβέλλα (1953, Φίνος Φιλμ), γιατί για πρώτη φορά στον ελληνικό κινηματογράφο ηθοποιός υπογράφει πενταετές αποκλειστικό συμβόλαιο (Ηλιάδης 1961:98). Η τάση για την καλλιέργεια του σταρ σίστεμ από τον Φίνο, αποκαλύπτεται από τον ίδιο σε συνέντευξη του στα ΕΠΙΚΑΙΡΑ (20/10-1971), όπου η δημοσιογράφος Αλεξανδροπούλου τον ρωτά: «*Τι σας ανάγκασε να προχωρήσετε στην δημιουργία ειδώλων;*». Ο Φίνος δεν αρνείται ότι αυτός κατασκεύασε τα «είδωλα»: «*Θα αρχίσω λέγοντας τι με ανάγκασε. Η ανυπαρξία σεναρίων. Αν έχω ένα γερό σενάριο, δεν έχω ανάγκη από σταρ. Ένα μέτριο σενάριο όμως που στηρίζεται σ' ένα σταρ, θα φέρει χρήματα. Αναγκαίο κακό λοιπόν, μια και δεν γίνεται αλλιώς*» (Καμβασινού 2005:265· Κασουμίδης 1981:215-6).

Τη δεκαετία του '60 με την ταινία *Κατήφορος* (1961, Δαλιανίδης), έγιναν σταρ από τη μία μέρα στην άλλη ηθοποιοί όπως ο Βουτσάς, ο Κούρκουλος, η Λάσκαρη. Μία διαφημιστική πρακτική της Φίνος Φιλμ προς αυτή την κατεύθυνση, αναφέρει χαρακτηριστικά ο Βουτσάς: «*Όταν παρουσιάστηκε η ταινία στους κινηματογράφους, πηγαίναμε και μας παρουσίαζαν στο κοινό (...). Κάναμε χολιγουντιανές πρεμιέρες στο Σελέκτ και στο Αττικόν. Λειτουργήσε ένα, κατά κάποιο τρόπο, σταρ σίστεμ, με τα ελληνική δεδομένα βέβαια, που προώθησε την ταινία*» (Τριανταφυλλίδης 1997:280), ενώ ο Γεωργιάδης αναφέρει συχνά την «μανία» των παραγωγών για τους σταρ (Μπλάθρας 2003:105), που ήθελαν «*σχεδόν όλο το καστ να αποτελείται από φίρμες*» (Τριανταφυλλίδης 1997:206).

Στο πλαίσιο του φορντικού μοντέλου που υπηρετεί η Φίνος Φιλμ, ο Φίνος ελέγχει το ανθρώπινο κεφάλαιο των ηθοποιών-σταρ δεσμεύοντάς τους με

αποκλειστικά συμβόλαια, ενώ συνδέονται συστηματικά με τις αφηγήσεις των ταινιών που εμφανίζονται. Όπως αναφέρει ο Τάσιος: *«Στη Φίνος Φιλμ οι ηθοποιοί ήταν συγκεκριμένοι και είχαν συμβόλαια συνεργασίας. Πάνω σ' αυτούς λοιπόν γράφτηκαν οι ρόλοι και γίνονται οι ταινίες»* (Τριανταφυλλίδης 2000:251). Τα συμβόλαια των ηθοποιών που παραθέτουμε από την αρχειακή έρευνα είναι διετούς διάρκειας (τεκμήρια 1-3:100-116). Ενώ συνεχίζει ο Τάσιος: *«Το πόσο ανταπόκριση σε μία συγκεκριμένη περίοδο είχε κάποιος ηθοποιός ήταν ένα σοβαρό κριτήριο για να γραφτεί κάποιο έργο γι' αυτόν ή να τον πάρουμε σε κάποια ταινία. 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. Έτσι δημιουργήθηκε το σταρ σίστεμ της Φίνος. Έτσι προχωρούσαμε... Ο Φίνος έκλεινε συμβόλαια με ηθοποιούς, με σεναριογράφους, με σκηνοθέτες, και ανάλογα με την πορεία που είχαν στην αγορά προχωρούσαν κι αυτοί»* (Τριανταφυλλίδης 2000:251). Συμβόλαια αποκλειστικότητας δεν είχαν μόνο οι ηθοποιοί κλπ., αλλά και οι μουσικοί συνθέτες όπως ο Χατζιδάκις (Δημόπουλος 1998:210' τεκμήριο 8:128-9) ή ακόμα και αναγνωρισμένοι τεχνικοί, όπως ο οπερατέρ Βαριάνο (τεκμήριο 4:117-9). Ο Φίνος προσπαθεί να ελέγξει την αγορά με κάθε τρόπο.

Το σύστημα αυτό λοιπόν ελέγχεται από το Φίνο, όπως αναφέρει και η Καραγιάννη: *«Η Φίνος ήταν η πρώτη εταιρία που είχε βεντέτες. Ήξερε να φέρεται στους πρωταγωνιστές της. Δεν σε άφηνε να τους πεις "είμαι βεντέτα", εκείνος σου έλεγε πως είσαι βεντέτα»* (Τριανταφυλλίδης 1997:303). Κάτι ανάλογο επιβεβαιώνει και ο Βουτσάς: *«Στο Φίνο, εκτός από την ασφάλεια που νιώθαμε, ζούσαμε σαν σταρ, με την έννοια ότι μας περιποιόντουσαν πολύ»* (Τριανταφυλλίδης 1997:281). Ενώ παραμένει έντονο το κλίμα των σταρ και στα πλατό της Φίνος Φιλμ, σύμφωνα με τον Τάσιο: *«Η Αλίκη ήταν η βεντέτα. Αυτό υπήρχε και στο γύρισμα. Έπρεπε να προσέχεις πώς θα της μιλήσεις, πώς θα σταθείς απέναντί της, πώς θα την καλέσεις από το καμαρίνι στο πλατό. Οι σκηνοθέτες έτρεμαν. Μόνο ο Δαλιανίδης ήταν στο ίδιο επίπεδο μ' εκείνη και της φερόταν φυσιολογικά»* (Τριανταφυλλίδης 2000:251-2).

Η τάση λοιπόν, 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 2005:197-8). Η Φίνος Φιλμ δέχεται πολλές πιέσεις τη δεκαετία του 1960 από τις ανταγωνίστριες εταιρίες, 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 αγοράς⁶⁵ (Καρτάλου 2008:262).

Στην περίπτωση όμως της Ζωής Λάσκαρη, η Φίνος Φιλμ τη δεσμεύει με μόνιμο μισθό⁶⁶, μοναδική περίπτωση από τους ηθοποιούς-αστέρες⁶⁷. Αυτή η στενή οικονομική σχέση είχε σαν αποτέλεσμα η Ζωή Λάσκαρη να μην εμφανιστεί σε καμιά άλλη εταιρία πλην της Φίνος Φιλμ, αλλά ούτε αλλού, παρά εννέα χρόνια μετά την εμφάνισή της στον κινηματογράφο εμφανίστηκε στο θέατρο. Στο πλαίσιο αυτό ο Φίνος ήθελε να την υιοθετήσει αφού δεν είχε δικά του παιδιά⁶⁸. Δηλαδή εδώ έχουμε μία περίπτωση όπου πέραν της αποκλειστικής συνεργασίας της ηθοποιού με την Φίνος Φιλμ, η ηθοποιός αυτή εμφανίζεται αυτήν την περίοδο μόνο στον κινηματογράφο (Καρτάλου 2005:198-9). Ο Φίνος είχε μία ιδιαίτερη, πατερναλιστική σχέση με τους ηθοποιούς που δούλευαν μαζί του, είτε σύμπνοιας, πατέρα-παιδιού (Λάσκαρης-Κούρκουλος), είτε αντιπαλότητας (Βουγιουκλάκη) (Καρτάλου 2008:262) για οικονομικούς λόγους⁶⁹, όπως χαρακτηρίστηκαν και οι σχέσεις των αμερικανικών στούντιο με τους σταρ (Καρτάλου 2005:198-9).

Αυτό που προκύπτει από την αρχειακή μας έρευνα και τα λίγα αποκλειστικά συμβόλαια ηθοποιών που βρήκαμε (Βουλγαρίδης 1962, Λιάσκου 1962, Ναθαναήλ

⁶⁵ Σύμφωνα με τον Τάσιο: «Ο Καρατζόπουλος τότε είχε ρίξει πολύ τα έξοδα παραγωγής, πήρε από τον Φίνο τα αστέρια του (Βουγιουκλάκη, Βουτσά, Βλαχοπούλου) δίνοντάς τους μεγαλύτερα συμβόλαια με πολλά λεφτά και έκανε 16 ταινίες το χρόνο. Έκανε ο Καρατζόπουλος και μεγάλη διαφήμιση και χτυπούσε τον Φίνο προσπαθώντας να του πάρει τους αιθουσάρχες. Όπως καταλαβαίνεις, όταν έταζες τέτοια αστέρια στον αιθουσάρχη και 16 ταινίες σε μία χρονιά που θα τον έβγαζε όλη την σεζόν, έπαιρνες προκαταβολές» (Τριανταφυλλίδης 2000:253).

⁶⁶ Σ' ένα ρεπορτάζ του περιοδικού *Ταχυδρόμος* με τον τίτλο «Το χρηματιστήριο των αστέρων μας», αναφέρεται πως η Λάσκαρη πληρώνεται με μηνιαίο μισθό στη Φίνος Φιλμ που της αποφέρει περίπου 200-250.000 δρχ. το χρόνο (Κασουμίδης 1981:127).

⁶⁷ Ακόμα μία περίπτωση γνωστής ηθοποιού με εβδομαδιαίο μισθό είναι η Νόρα Βαλσάμη: «Πληρωνόμουν, εγώ τουλάχιστον, με την εβδομάδα, όλο το χρόνο. Νομίζω και η Ζωή Λάσκαρη τα ίδια. Η Αλίκη και οι άλλες πληρωνόντουσαν με την ταινία» (Τριανταφυλλίδης 2000:255)

⁶⁸ Πρόταση υιοθεσίας αναφέρει και ο Αλεξανδράκης για τον ίδιο (Τριανταφυλλίδης 1997:105).

⁶⁹ Ο Παπαμιχαήλ αναφέρει σχετικά: «Η σχέση του Φίνου με την Αλίκη ήταν περίεργη. Πολλές φορές τον έφερνε σε δύσκολη θέση, τον στρίμωχνε. Δεν υπήρχε συναισθηματική σχέση. Μόλις πήγε ο Καραγιάννης και της έδωσε περισσότερα, έφυγε» (Τριανταφυλλίδης 2000:243).

1963), είναι πως οι πληρωμές γίνονται με το μήνα, ισόποσα όμως μοιρασμένες από την συμφωνημένη αμοιβή ανά ταινία (Βουλγαρίδης, Λιάσκου, Ναθαναήλ). Στα συμβόλαια δεσμεύονται οι ηθοποιοί να μην συμμετάσχουν σε άλλες κινηματογραφικές παραγωγές, αλλά και σε καμία θεατρική παράσταση εκτός Αθηνών, ενώ οι θεατρικοί τους ρόλοι αν υπάρξουν, πρέπει να είναι ισάξιοι των ρόλων που ερμηνεύουν στη Φίνος Φιλμ (Βουλγαρίδης, Ναθαναήλ). Οι ηθοποιοί άλλοτε γενικά απαγορεύεται να εμφανιστούν στο θέατρο (Λιάσκου) ή στην τηλεόραση και το ραδιόφωνο (Ναθαναήλ, Λιάσκου), ενώ υποχρεώνονται να συμμετάσχουν χωρίς άρνηση σε κάθε διαφημιστική δραστηριότητα που η εταιρία υποδεικνύει για την ανάδειξή τους, ένας σαφής προσανατολισμός στην δημιουργία σταρ (Ναθαναήλ, Λιάσκου) (τεκμήρια 1-3:100-16). Ο Φίνος και στο συμβόλαιο του Χατζιδάκι για την ταινία *Alike my love* (1964, Maté) έχει παρόμοιο όρο διαφημιστικής προώθησης του συνθέτη για εμπορικούς σκοπούς (τεκμήριο 8:128-9).

Παράλληλα, στα συμβόλαια των ηθοποιών αφαιρείται και το δικαίωμα πνευματικών δικαιωμάτων ή η χρήση φωτογραφιών τους από τις ταινίες (Βουλγαρίδης, Λιάσκου), ενώ ακόμα και τον τρόπο ερμηνείας των ρόλων τους ενίοτε έχει το δικαίωμα να καθορίζει ο Φίνος (Λιάσκου) (τεκμήρια 1-2:100-10). Ακόμα και στα συμβόλαια τραγουδιστών για τα τραγούδια που ερμηνεύουν στις ταινίες της Φίνος Φιλμ (τουλάχιστον στην περίπτωση της Τζένης Βάνου για την ταινία *Η Λεωφόρος του Μίσους*, 1968, Φώσκολος), υπάρχουν δεσμευτικοί όροι. Ο Φίνος κατέχει τα πνευματικά δικαιώματα και την εκμετάλλευση τους σε αναπαραγωγή σχετικών δίσκων (τεκμήρια 9:130).

Επιπλέον, ο Φίνος έχει το δικαίωμα να εκχωρεί τα δικαιώματα συμμετοχής του ηθοποιού σε άλλες κινηματογραφικές εταιρίες, χωρίς ο ηθοποιός να μπορεί να το αρνηθεί (Βουλγαρίδης, Λιάσκου) (τεκμήρια 1-3:100-16). Η στρατηγική που ακολουθεί ο Φίνος καθορίζει και σφραγίζει την καριέρα των ηθοποιών. Σε κάποιες μεμονωμένες περιπτώσεις το αποκλειστικό συμβόλαιο ηθοποιού φαίνεται να γίνεται για μόνο μία ταινία, χωρίς άλλη δέσμευση (Γκιωνάκης) (τεκμήριο 45:175). Ο φορντικός σχεδιασμός της Φίνος Φιλμ ελέγχει και «δένει», όπως το κλασικό Χόλιγουντ, με κάθε τρόπο το ανθρώπινο κεφάλαιο των σταρ της (De Grazia 1989:60-1).

Οι σταρ δεν εμφανίζονται τυχαία, είναι αποτέλεσμα όχι μόνο του φορντικού συστήματος παραγωγής της εταιρίας, αλλά και μιας συνολικής νοηματοδότησης της εμπορικής παραγωγής αυτής της περιόδου. Οι σταρ συνδέονται και με είδη, όχι μόνο ως φορείς, αλλά γίνονται και οι δημιουργοί της κινηματογραφικής αφήγησης. Η επιλογή έτσι για μια ταινία ενός ηθοποιού/σταρ είναι καθοριστική όσο και η επιλογή είδους στον εμπορικό κινηματογράφο, αφού το είδος «προδικάζει» την αφηγηματική δομή, το αξιακό σύστημα και φαντασιακό κόσμο μιας ταινίας, ενώ ο σταρ προσθέτει στην ταινία προκαθορισμένες «αφηγήσεις», νοήματα που καθορίζουν και την εξέλιξη της αφήγησης (Καρτάλου 2008:250-1).

Σ' αυτό το πλαίσιο οι κωμωδίες τη δεκαετία του '60 άλλαξαν αφηγηματικό στόχο, όσον αφορά τον τρόπο που οι ιστορίες εκτυλίσσονται και της κοινωνικής τάξης των ηρώων, και από την παραδοσιακή ύπαιθρο πέρασαν σε μία αστική εκδοχή. Η αφήγηση στήθηκε σ' έναν κεντρικό κωμικό χαρακτήρα και όχι σ' ένα σύνολο κωμικών ηθοποιών. Αυτή η αλλαγή συνδέεται με τους ηθοποιούς-σταρ και στηρίχθηκε σ' αυτούς όταν η παλιά φρουρά των δημοφιλών κωμικών (Βασιλειάδου, Φωτόπουλος, Αυλωνίτης, Μακρής) άρχισε να αποσύρεται μετά το 1960 (το 1960 πέθανε ο έξοχος κωμικός Λογοθετίδης), και αρχίζει να εμφανίζεται η νέα γενιά κωμικών ηθοποιών, όπως οι Βλαχοπούλου, Γκιωνάκης, Χατζηχρήστος, Βέγγος, Βουτσάς, ηθοποιοί που δεν είχαν πρωταγωνιστικούς ρόλους την προηγούμενη δεκαετία (Καρτάλου 2011:47-8).

Στην ουσία συνδέεται το πλαίσιο της φορντικής μορφής παραγωγής με την 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 ρόλου⁷⁰ (Καρτάλου 2011:54). Αυτό αναδεικνύεται στην Φίνος Φιλμ, όπου τα μέλη των τριών ομάδων εργασίας παραγωγής της (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

⁷⁰ Αυτό το φαινόμενο είναι π.χ. φανερό στην περίπτωση του Κωνσταντάρρα, που μεταμορφώθηκε σ' έναν πρωταγωνιστή, που κυρίως ερμηνεύει σε κωμωδίες τον μεσήλικα εραστή και την κρίση της μέσης ηλικίας, κάτι που έκανε συχνά και στο θέατρο αργότερα. Ο Κωνσταντάρρας έτσι δημιούργησε έναν νέο τύπο κωμικού ρόλου (Καρτάλου 2011:54), μια τυποποίησή του, που ξεκινά στη Φίνος Φιλμ με την ταινία του Δημόπουλου *Κάτι κουρασμένα παλληκάρια* (1967) (Τριανταφυλλίδης 2000:148).

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 εταιρία παραγωγής τους όρους τους. Όσο πιο «ψηλά» ο σταρ, τόσο πιο αυστηροί οι όροι⁷¹. Οι σταρ βέβαια βγαίνουν ενίοτε από την εταιρία όπως έκανε π.χ. η Βουγιουκλάκη, αλλά το σύστημα παραγωγής καταφέρνει και αναπληρώνει την απώλεια αυτή με την ανάπτυξη εναλλασσόμενων ζευγών (Καρτάλου 2008:256-7,265).

Το φαινόμενο του σταρ σίστεμ στην Ελλάδα φτάνει στο απόγειό του τη δεκαετία του '60 που μεσουρανεί 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:208). Το σταρ σίστεμ κατάφερε έτσι να πετύχει μία ευρεία αποδοχή στο κοινό, ώστε να παρουσιάζονται φαινόμενα σαν αυτά που ο Ζάχος Χατζηφωτίου περιγράφει κατά την αναγγελία των γάμων του με την Τζένη Καρέζη το 1961-2, όπου τους ορμούσαν «σαν άγριοι» πάνω τους με μολύβι και χαρτί για αυτόγραφα, όπου κι αν πήγαιναν, άγνωστοι, μεγάλοι, μικροί, γυναίκες, παιδιά, χωρίς διακριτικότητα. Το γάμο τους τον ανήγγειλαν και σχολίασαν οι εφημερίδες με υπερβολές⁷², ενώ στη δεξίωση του γάμου είχε μαζευτεί η ελίτ της κοινωνικής ζωής και του θεάτρου-κινηματογράφου, «ηθοποιοί-ντίβες», ανακατεμένοι με επώνυμους της κοσμικής Αθήνας (Χατζηφωτίου 1998:34-5,49-50). Την ίδια περίοδο η Βουγιουκλάκη είναι τόσο δημοφιλής, ώστε 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 παπάς⁷³ (Ζέρβας 2003:284-5).

⁷¹ Σύμφωνα με τη Βαλαμάκη: «η Αλίκη επέλεγε και τα έργα και τους συνεργάτες της» (Τριανταφυλλίδης 2000:255), ενώ σύμφωνα με τον Γιώργο Καβουκίδη, ο Φίνος του είπε πως η Αλίκη «κάνει εκβιασμούς. Ζητάει 500.000 προκαταβολή και 2% ποσοστά για κάθε ταινία. Η ταινία στοιχίζει 2.000.000 κι εκείνη θέλει 500.000» (Τριανταφυλλίδης 2000:211). Συχνά επέβαλε τα πλάνα της στους σκηνοθέτες (Τριανταφυλλίδης 2000:228), ενώ απαιτούσε συγκεκριμένο αριθμό γκρο πλάνων για να υπογράψει συμβόλαιο (Βακαλόπουλος 2005β:423).

⁷² Στο γάμο ο κόσμος ήρθε «μπουλούκια-μπουλούκια», ώστε χρειάστηκε η αστυνομική δύναμη της περιοχής για προστασία. Ο κόσμος σε υστερία έσκισε και το νυφικό της Καρέζη (Χατζηφωτίου 1998:37-44).

⁷³ Οι Βουγιουκλάκη, Καρέζη, είναι δύο χαρακτηριστικοί ηθοποιοί από το «επιτελείο» του Φίνου και του σταρ σίστεμ που κατασκευάζει το σύστημα παραγωγής των στούντιο της εποχής. Στο πλαίσιο αυτό οι δύο αυτές σταρ εμφανίζονται ως αντίπαλοι. Αυτή η διαφημιζόμενη «αντιπαλότητα»

Η τυποποίηση λοιπόν στην μαζική παραγωγή του φορντισμού περνά όπως είδαμε και στους ηθοποιούς. Οι περισσότεροι ηθοποιοί στις κινηματογραφικές κωμωδίες τη δεκαετία του '50 εμφανίζονται συχνά και δεν είναι πολλοί. Προέρχονται κυρίως από το θέατρο, όπως οι Αυλωνίτης, Μακρής, Βασιλειάδου, Σταυρίδης, Λογοθετίδης Φωτόπουλος, Ηλιόπουλος και η τυποποίηση που εμφανίζουν αφορά τα εκφραστικά τους μέσα. Στην επόμενη δεκαετία ανέρχονται νέες γενιές που πλαισιώνουν το σταρ σίστεμ όπως η Βουγιουκλάκη, η Καρέζη, ο Βουτσάς. Οι νέοι πρωταγωνιστές ερμηνεύουν συχνότερα συγκεκριμένους τύπους απ' ό,τι οι παλαιότεροι και η Φίνος Φιλμ πρωταγωνιστεί στην δημιουργία αυτής της τυποποίησης των τύπων σε δικές της παραγωγές: Ο Βουτσάς π.χ. τυποποιείται στον αγαθό, καλόκαρδο νεαρό που δεν παίρνει κανείς στα σοβαρά λόγω επιπολαιότητας (*Τεντυμπόου αγάπη μου*, 1965, Δαλιανίδης κ.ά) (Δελβερούδη 2002β:71-2), ή ο Ηλιόπουλος τυποποιείται από το Δαλιανίδη ως ο γόης κωμικός ζεν πρεμιέ, κωμικά αδέξιος, με αναποφασιστικότητα, ύφος αυτάρεσκο και με αυτοπεποίθηση (*Ατσίδα*, 1961 κ.ά.) (Γιαννίκη 1999:20-1).

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 2000:105-118· Δελβερούδη 2002β:72-3). Αυτή η «σταχτοπούτα», εμπεριέχει και μία επίπλαστη αθωότητα, αδέξια τόλμη, που τη βγάζει φτωχή στο δρόμο, μορτάκι, με καλή καρδιά, πονηριά, μακριά γλώσσα, καπάτσα, εξυπνότερη των ανδρών, μια τυποποίηση που καλλιεργείται από τη Φίνος Φιλμ (*Κλωτσοσκούφι*, 1960, Δημόπουλος κ.ά.) (Δελβερούδη 2002β:73).

Η Βουγιουκλάκη κατηγορεί κάποια στιγμή το Φίνο για την «τυποποίησή» της σύμφωνα με μία συνέντευξή της στο περιοδικό *Ταχυδρόμο* το 1971. Στη συνέντευξή του στα *Επίκαιρα* (1971) ο Φίνος για τις ευθύνες που του καταλογίζουν οι σταρ το θεωρεί: «κωμικό» κι ότι «ευθύνη δεν έχουμε για τους καθιερωμένους (...). Ήξεραν τι

βοήθησε στην προαγωγή το σταρ σίστεμ της εποχής. 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 2000:106), χαρακτήρες με μεγάλη συνάφεια και ταινίες πολύ κοντά σε ημερομηνίες. Η Βουγιουκλάκη αναφέρει πως ήταν φίλες και διασκέδαζαν την υποτιθέμενη κόντρα (Καρτάλου 2008:258-9).

έκαναν». «Γιατί παίρνανε χρήματα;», αναρωτιέται, και συνεχίζει: «Εγώ είμαι έμπορος, αυτό πουλάω. Εκείνοι που είναι καλλιτέχνες ήθελαν τα σπίτια και τα αυτοκίνητα με ξένα κόλλυβα; Κανένας πρωταγωνιστής δεν είναι υποχρεωμένος να γυρίσει σενάριο που δεν του αρέσει» (Κασουμίδης 1981:216· Καμβασινού 2005:265· Σολδάτος 1999:159).

Αυτό φαίνεται όμως ότι δεν είναι αλήθεια. Στη Φίνος Φιλμ τα αποκλειστικά συμβόλαια δεσμεύουν τους ηθοποιούς, κάποιοι ηθοποιοί πληρώνονται σαν μισθωτοί υπάλληλοι, όπως η Λάσκαρη και η Βαλσάμη και υπακούουν σε ρόλους που θέλει η εταιρία στο πλαίσιο του φορντικού σχεδιασμού και της γραμμής παραγωγής της. Όπως αναφέρει η Βαλσάμη: «Δεν είχα πει ποτέ “όχι” σε ρόλο, δεν μπορούσα κιόλας». «Τώρα αρνούμαι ρόλους, τότε ήμουν στρατιωτάκι. Αυτό ήταν το συμβόλαιό μου, ό,τι μου πουν να το γυρίζω» (Τριανταφυλλίδης 2000:255). Αλλά το ίδιο ακούμε από τους Κούρκουλο⁷⁴ (Τριανταφυλλίδης 2000:246), Ζαφειρίου (Τριανταφυλλίδης 1997:194), αλλά και τον Ηλιόπουλο, που στην ερώτηση του δημοσιογράφου Τριανταφυλλίδη: «Διαλέγατε τα σενάρια τα οποία γυρίζατε;», απαντά: «Όχι, δεν είχαμε αυτό το δικαίωμα» (Τριανταφυλλίδης 1997:306,309), ενώ ο Βουτσάς σε ανάλογη ερώτηση: «Παρότι όμως ήσασταν πολύ δημοφιλής (...) δεν είχατε πρόβλημα να παίξετε και δεύτερους ρόλους;», επιβεβαιώνει ανάλογα: «Όχι. Πιστεύαμε ότι δεν μας έριχναν. Ξέραμε ότι αυτό που κάναμε ήταν για την εταιρία, για το Φίνο, για τη δική μας την καριέρα» (Τριανταφυλλίδης 1997:282).

Όπως προκύπτει και απ’ την αρχειακή μας έρευνα στα αποκλειστικά συμβόλαια που διατηρεί ο Φίνος, καθορίζει την καριέρα των ηθοποιών, αφού τους απαγορεύει είτε να συμμετάσχουν στο θέατρο (Λιάσκου), είτε σε θεατρικές παραστάσεις εκτός Αθηνών και περιχώρων, είτε κάποιες φορές και τη συμμετοχή τους στο ραδιόφωνο ή στην τηλεόραση (Ναθαναήλ), ενώ ρητά αναφέρεται πως δεν έχουν το δικαίωμα να αρνηθούν να γυρίσουν σενάριο ή με το σκηνοθέτη που θα τους υποδείξει ο ίδιος ο Φίνος (Βουλγαρίδης) ή το ρόλο που θα υποδυθούν (Λιάσκου) (τεκμήρια 1-3:100-16).

⁷⁴ Αναφέρει χαρακτηριστικά: «Θυμάμαι μία ταινία που ξεκίνησα με τον Δημόπουλο που δεν τελείωσε ποτέ. Ο Φίνος μου είχε δώσει το σενάριο και του είπα πως δεν μου άρεσε. Ξεκίνησα παρόλα αυτά» (Τριανταφυλλίδης 2000:246).

Αυτή η λογική ελέγχου του ανθρώπινου δυναμικού περνά στο πλαίσιο του φορντικού μοντέλου και 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 μητρικής εταιρίας, έχει στοιχεία εξαναγκασμού (Wayne 2003:98). Αυτή η δύναμη του εξαναγκασμού είναι ο ίδιος ο ιδιοκτήτης της Φίνος Φιλμ Φίνος, αφού σύμφωνα με την Βουγιουκλάκη: «Οι ηθοποιοί τον τρέμαμε και τον πιστεύαμε. Ό,τι έλεγε ο Φίνος ήταν νόμος» (Ιστοσελίδα Finos Film: Φιλοποίμην Φίνος/Συνεντεύξεις: <http://www.finosfilm.com/interviews>, Ημ/νία πρόσβασης: 21/01/2015).

6.4. Το θεσμικό πλαίσιο

Οι τυποποιημένες αφηγήσεις του ΠΕΚ, που είναι μία αδυναμία του, μπορούν εν μέρει να δικαιολογηθούν και ως το αποτέλεσμα της λογοκρισίας του ελληνικού κράτους (Stassinopoulou 2012:138). Η λογοκρισία στον ελληνικό κινηματογράφο ξεκινά ήδη από την πενταετία 1925-1930. Το 1925 το νομοθετικό διάταγμα της 13-9-1925 (άρθρο 16), συζητά για «*προληπτικά μέτρα προς προστασίαν της νεότητας*». Ο προληπτικός έλεγχος γίνεται από τις αστυνομικές διευθύνσεις (Θεοδοσίου 2000:194-5) και την περίοδο 1933-40 οι κινηματογραφιστές έπρεπε να συμμερίζονται την ιδεολογία του «*καθεστώτος*». Το μελόδραμα γίνεται κυρίαρχο παράδειγμα αφήγησης επειδή έχει λόγω φόρμας μία «*αφηγηματική ευελιξία*» και μπορεί να διαφεύγει της λογοκρισίας (Stassinopoulou 2002:114).

Τα θεμέλια ουσιαστικά όμως της λογοκρισίας μπαίνουν επί Μεταξά με τους νόμους 445/1937 και 955/1937 που απαγορεύει σε παιδιά κάτω των 14 την είσοδο στους κινηματογράφους, ενώ όλες οι ταινίες ελέγχονται από ειδική επιτροπή, κάτι που επικυρώνεται και από τον αντίστοιχο νόμο του 1961 (Θεοδοσίου 2000:197-9). Η δικτατορία του Μεταξά θεωρούσε τον κινηματογράφο μέσο προπαγάνδας (Βακαλόπουλος 2005β:430). Η λογοκρισία νομοθετείται και συμπληρώνεται στα χρόνια της κατοχής (1942). Ως τις αρχές της δεκαετίας του '70 όλες οι απαγορεύσεις του διατάγματος του 1937 ισχύουν με μερικές διαφοροποιήσεις και προσθήκες όπως η «*άδεια γυρίσματος*» που παραχωρείται από μία νέα επιτροπή (Βακαλόπουλος 2005β:430-1). Στην αρχειακή μας έρευνα προέκυψαν και παραθέτουμε δύο σχετικές άδειες (τεκμήρια 22-3:144-5). Η κινηματογραφική νομοθεσία γίνεται πιο αυστηρή υπό το καθεστώς της Κατοχής και η λογοκρισία επιτρέπει μόνο γερμανικά, ιταλικά και ουγγρικά φιλμ να εισάγονται και να διανέμονται στη χώρα (Stassinopoulou 2002:121), ενώ η λογοκρισία μεταξύ των ετών 1944-7 «*διαλέγει*» ταινίες και αυτός που κυριαρχεί είναι ο αμερικανικός κινηματογράφος του Χόλιγουντ (Karalis 2012:45).

Η φορολογία ήταν επίσης ένα βάρος για τον ΠΕΚ. Μετά τον Εμφύλιο η Βασίλισσα Φρειδερίκη επέβαλε ένα νέο φόρο για τα «*Δημόσια Θεάματα*», το θέατρο και τον κινηματογράφο δηλαδή, για να χρηματοδοτήσει τα σχολεία των ορφανών παιδιών του πολέμου, ενώ στα σχετικά νομοθετικά διατάγματα το 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 2012:46).

Ο νόμος 4208 του 1961 είναι ο πρώτος που διαμορφώνεται για την ανάπτυξη της ελληνικής κινηματογραφίας. Αυτό που τελικά όμως γίνεται είναι να παραμένει η υψηλή φορολόγηση των ελληνικών ταινιών και η επιβολή της λογοκρισίας (Σωτηροπούλου 1989:45-6). Ουσιαστικά, το κράτος νομοθέτησε το 1961 (4208/61) και αργότερα το 1973 (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 στην διάδοση μίας κυρίαρχης ιδεολογίας (Βακαλόπουλος 2005:251). Ενώ όμως το κράτος εισέπραξε τεράστια ποσά από φόρους την χρυσή εποχή του ΠΕΚ, δεν εφάρμοσε πολιτική επιδοτήσεων για να εκσυγχρονιστούν και οι αίθουσες. Π.χ. το 1969 εισέπραξε 419.066.000 δρχ. από τα οποία τα 335.783.000 ήταν υπέρ κράτους και τα 83.283.000 υπέρ τρίτων. Τίποτα δεν γυρνούσε στον κινηματογράφο. Επίσης οι ελληνικές ταινίες έχουν ένα παγκόσμιο κοινό λόγω των Ελλήνων μεταναστών. Το 1965 εξήχθησαν 676 ελληνικές ταινίες που απέφεραν 585.000 δολάρια, που σημαίνει πως ο ελληνικός κινηματογράφος ήταν ένα υπολογίσιμο οικονομικό φαινόμενο, που όμως δεν προφυλάχθηκε από το κράτος ανάλογα (Σωτηροπούλου 1995:58-9).

Επιπλέον, οι διατάξεις του νόμου του 1961 είχαν στόχο να προστατέψουν τα συμφέροντα μεγάλων εταιριών παραγωγής και διανομής, όπως είναι και η Φίνος Φιλμ, απέναντι σε πλήθος μικρών εταιριών, αλλά τελικά ευνόησαν τις ξένες αμερικανικές εταιρίες, που δεν υποχρεώθηκαν να επενδύουν στην Ελλάδα μέρος χρημάτων που κέρδιζαν εδώ με τις ταινίες τους, αφού δεν φορολογούνταν. Το νέο διάταγμα του 1973 (58/73) επί χούντας, ισχυροποίησε τη θέση των αμερικανικών εταιριών και ξένων παραγωγών και διατήρησε έμμεσα τη λογοκρισία (Βακαλόπουλος 2005β:431-3).

Η λογοκρισία παρέμεινε ένας εξωτερικός εκφοβισμός, συνυφασμένος 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 1985:267-8), αλλά και στην Ελλάδα για τη Φίνος Φιλμ,

που είναι η πρώτη εταιρία 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*» και η νέα εκδοχή εγκρίνεται από το ΓΕΣ (Θεοδοσίου 2000:197-9).

Το κλίμα που επικρατεί στη Φίνος Φιλμ είναι πως η λογοκρισία δεν τους αφήνει να ασχοληθούν με πολιτικά θέματα, ούτε καν με την πολιτική σάτιρα (Ζέρβας 2003:225) και όταν ο Δημόπουλος πάει πρώτη φορά στο Φίνο ένα σενάριο για την κατοχή, αυτός αρνείται να το γυρίσει φοβούμενος τη λογοκρισία (Δημόπουλος 1998:153-5). «*Χρόνια τώρα σκοντάφτουμε στη λογοκρισία*», αναφέρει ο Φίνος για σενάρια που δεν μπορούσε να γυρίσει, όπως το λογοτεχνικό έργο *Λάθος* του Σαμαράκη (Τριανταφυλλίδης 2000:31). Ο Δημόπουλος αναφέρει: «*Εκείνη την εποχή στην Ελλάδα συνέβαιναν κορυφαία γεγονότα. Συνέβαιναν κοσμογονικές αλλαγές κι ο κινηματογράφος ήταν απ' έξω. Γιατί εκείνη την εποχή υπήρχε λογοκρισία*». Ο ίδιος δεν αισθάνθηκε ελεύθερος, λόγω «*πολιτικής ανελευθερίας*», διαφορετικά, σχολιάζει, θα γύριζε άλλα πράγματα (Τριανταφυλλίδης 1997:180,182). Από την αρχειακή μας έρευνα προέκυψαν και σχετικά τεκμήρια λογοκριμένων σεναρίων, όπως το *Ξύπνα Βασίλη* (1969, Δαλιανίδης), *Η Δίκη των Δικαστών* (1974, Γλυκοφρύδης) ή το *Οι Βάσεις και η Βασούλα* (1975, Δημόπουλος), που η επιτροπή διαγράφει όποιες θεωρεί επίμαχες φράσεις, ακόμα και ολόκληρες παραγράφους, για να εγκριθεί το σενάριο (τεκμήρια 11-2:132-4), ενώ στο *Μαριχουάνα Στοπ* (1971, Δαλιανίδης) πέραν τον λογοκριμένων φράσεων, επίσταται η προσοχή στην επιμέλεια της σκηνοθεσίας, ώστε να μην παρουσιασθεί ο «*Χιπισμός*» (τεκμήριο 13:135).

Οι παρεμβάσεις λογοκρισίας, αλλά και η αυτολογοκρισία των δημιουργών ως αποτέλεσμα της περιρρέουσας κατάστασης, οδηγεί τα περισσότερα φιλμ της περιόδου 1947-74, στην αποχή από τα κοινωνικά και πολιτικά σύγχρονά τους θέματα και μόνο λίγοι κινηματογραφιστές ξεφεύγουν από αυτή τη λογική και αντιδρούν με διάφορους τρόπους και στρατηγικές, κάνοντας ευφυή σχόλια με σάτιρα και αποστροφή των στερεοτύπων. Οι φιλμικοί χαρακτήρες ακολουθούν τους κανόνες των θεατρικών και κινηματογραφικών συμβάσεων της εμπορικότητας της εποχής, αλλά κάποιες λίγες φορές φέρουν στοιχεία που εμπνέονται από το πολιτικό

κλίμα και το κοινωνικό γίνεσθαι της εποχής, κυρίως με κάποια ειρωνεία και παρωδία σε κωμωδίες⁷⁵ (Stassinopoulou 2000:38,47).

⁷⁵ Ελάχιστες οι κωμωδίες 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:131).

6.5. Εκμοντερνισμός και εκσυγχρονισμός του φορντισμού στη Φίνος Φιλμ

Στο κλασικό Χόλιγουντ η Hansen διακρίνει τη σύνδεση του μοντερνισμού ως αισθητικής και του φορντικού-τεϊλορικού μοντέλου της μαζικής παραγωγής και κατανάλωσης, που είχε δραστικές αλλαγές κοινωνικά, στις σχέσεις των φύλων, την καθημερινότητα των ανθρώπων, την αλλαγή της βιωμένης εμπειρίας και της οπτικής και θέασης του κόσμου. Οι «μοντέρνοι καιροί» θέλουν το Χόλιγουντ για τους σύγχρονους του σύμβολο του μοντερνισμού, καθώς αυτή η περίοδος σύμφωνα με την Gertrude Stein (1935) «*ήταν αναμφισβήτητα η περίοδος του σινεμά και της γραμμής παραγωγής*». Η Hansen υποστηρίζει πως το Χόλιγουντ μπορεί να θεωρηθεί ως η «*πολιτισμική πρακτική*» της εμπειρίας της νεωτερικότητας, αλλά και ένα βιομηχανικό, μαζικά παραγόμενο προϊόν, του λαϊκού μοντερνισμού (Hansen 1999:64-5).

Το Χόλιγουντ δεν ανακύκλωνε μόνο εικόνες και ήχους, έχτισε ένα νέο παγκόσμιο αισθητήριο, με νέα θέματα και υποκειμενικότητες. Οι θεατές δένονταν με την αφήγηση, που προσέφερε μοντέλα ταύτισης για να είναι κανείς μοντέρνος (Hansen 1999:71). Πέρα από τις επιχειρηματικές πρακτικές που χρησιμοποίησε για να επιβληθεί παγκοσμίως, το κλασικό Χόλιγουντ είχε κι ένα ρόλο κλειδί ως πολιτισμική έκφραση του μοντερνισμού και της νεωτερικότητας. Μέσα από τη μαζική επέκταση του, πέτυχε ένα διεθνές εκσυγχρονιστικό ιδίωμα και παγκοσμιοποίησε το μοντερνισμό. Αυτό δεν το κατάφερε μόνο μέσω της αφηγηματικής φόρμας των ταινιών του, αλλά επειδή σήμανε και διαφορετικά πράγματα σε διαφορετικούς ανθρώπους, γι' αυτό και οι ταινίες πολλές φορές άλλαζαν για τις ξένες αγορές (π.χ. το αμερικανικό αίσιο τέλος γινόταν τραγικό για τη ρώσικη αγορά) (Hansen 1999:68).

Παρόμοια με τις πρακτικές του Χόλιγουντ ο Φίνος επιχειρεί κάτι ανάλογο, γι' αυτό στην ταινία *Στεφανία* (1966) του Δαλιανίδη, γυρίστηκαν δύο φινάλε. Ένα με ευτυχές τέλος για την επαρχία κι ένα όπου η ηρωίδα σκοτώνεται. Τελικά επικράτησε το δεύτερο φινάλε (Τριανταφυλλίδης 2000:142). Επίσης η ταινία *Η Παριζιάνα* (1969, Δαλιανίδης) αλλάζει τίτλο, γίνεται *Η Παριζιάνα απ' τα Τρίκαλα*, για το κοινό της επαρχίας (τεκμήριο 53:183).

Αυτό που συμβαίνει τελικά στη Φίνος Φιλμ είναι πως, όπως το κλασικό Χόλιγουντ χτίζει μοντέρνες αφηγήσεις (Hansen 1999:71), έτσι και στις ταινίες μιούζικαλ του Δαλιανίδη, που σάρωσαν σε εισιτήρια στην ακμή του ΠΕΚ και της Φίνος Φιλμ (Paradimitriou 2000:99), ο εκσυγχρονισμός, χαρακτηριστική πτυχή του φορντισμού, εισάγεται στην αφήγηση. Ο Δαλιανίδης δηλαδή στις αφηγήσεις του, ξεφεύγει από τα καθιερωμένα «ηθικά» πρότυπα και προτείνει έναν φιλελεύθερο τρόπο ζωής και με ανάλογη κινηματογράφηση, που αναδεικνύει ένταση, κέφι, ζωντάνια, χιούμορ (Δελβερούδη 2004:40).

Γενικότερα μέχρι το 1960 στις ταινίες της Φίνος Φιλμ δίνεται έμφαση στις αξίες της παράδοσης και της υπαίθρου ενώ η αντιπαλότητα ήταν το παρόν και ο μοντερνισμός του φορντισμού, κι όταν δεν υπάρχει υπαίθρος, υπάρχει το «λαϊκό άστυ», το λιμάνι, οι αυλές. Τη δεκαετία του '60, με νέες αφηγήσεις και είδη όπως είδαμε και στα προηγούμενα κεφάλαια, δημιουργείται ένα «νέο παράδειγμα» επιτυχιών, με πολεμικά μελοδράματα, κομεντί, μουσικές κωμωδίες τοποθετούμενα πλέον σ' ένα αστικό περιβάλλον. Το μοντέρνο άστυ και το παρόν γίνονται κομβικά στοιχεία στις νέες αφηγήσεις και το νέο παράδειγμα των επιτυχημένων ταινιών της Φίνος Φιλμ στη δεκαετία του 1960 (Καρτάλου 2005:209-14,216).

Επιπλέον, το φορντικό σύστημα παραγωγής της εταιρίας καθιερώνει και δημιουργεί συγκεκριμένα νοήματα, που συνδέονται με τα είδη, αλλά και τους ηθοποιούς-σταρ, που αναπτύσσει η Φίνος Φιλμ. Γι' αυτό τα είδη και οι σταρ, μοιράζονται μεταξύ «συντήρησης» και «εκσυγχρονισμού» π.χ. στην κωμωδία, με ηθοποιούς παλαιότερης γενιάς (Βασιλειάδου, Φωτόπουλος, Αυλωνίτης κ.ά.) και νεότερης κινηματογραφικής γενιάς, ηθοποιούς δηλαδή που καθιερώνει ο κινηματογράφος (Βλαχοπούλου, Κωνσταντάρας, Βουτσάς κ.ά.), οι οποίοι συνεχίζουν τα μοτίβα των τυπικών χαρακτήρων της κωμωδίας, αλλά φεύγουν από την υπαίθρο και τις αξίες της και γίνονται πλέον αστοί ή θέτουν ζητήματα νεολαίας, κοινωνικής ανόδου, σεξουαλικότητας (Καρτάλου 2008:257).

Τα μιούζικαλ εκφράζουν αυτήν την εξέλιξη προς τον εκσυγχρονισμό και η ταινία του Δαλιανίδη *Κορίτσια για Φίλημα* (1965), για παράδειγμα, δανείζεται από τα νιάτα σύγχρονη εικονογραφία, δείχνει την Ελλάδα του 1960 να «διαπνέεται» από τη δυτική νοοτροπία και lifestyle. Η ταινία συνομιλεί φαντασιακά με τον αυξανόμενο πλουτισμό και ενδυνάμωση της χώρας, την περίοδο που αρχίζει να

ξεχνά τον εμφύλιο πόλεμο, και κοιτάζει μπροστά για ένα πιο φιλειρηνικό μέλλον. Η βασική ιδέα αμερικάνικου όνειρου μεταφέρεται και μεταστρέφεται αντίστοιχα ως το «ελληνικό όνειρο». Στο *Κορίτσια για φιλμ*, όπως και σε όλα σχεδόν τα μιούζικαλ, η επιτυχία συνδέεται με την «καλή καρδιά» και την τύχη, ενσωματωμένα σε ένα μοντέρνο lifestyle, δηλαδή να ντύνεται κανείς σύμφωνα με τη μόδα, να οδηγεί ακριβά αυτοκίνητα, να χορεύει και να τραγουδά τις σύγχρονες μουσικές επιτυχίες, που είναι επίσης δείγματα επιτυχίας. Παραδοσιακά και μη δυτικά στοιχεία της κουλτούρας δεν χωρούν σε αυτό το όραμα της πολιτισμικής ταυτότητας που προβάλλεται στα μιούζικαλ (Paradimitriou 2012:95).

Τα μιούζικαλ προσφέρονται σ' ένα εθνικό κοινό, ένα κοινό που ανέρχεται κοινωνικά και οικονομικά και που μόλις αρχίζει να εκσυγχρονίζεται και να γεύεται τις απολαύσεις του εκσυγχρονισμού. Τα μιούζικαλ αυτά διαφήμισαν αυτές τις απολαύσεις του εκσυγχρονισμού, που έφερε νέες εμπειρίες με περισσότερο ελεύθερο χρόνο, καταναλωτισμό, τουρισμό και ακόμα και τον ίδιο τον κινηματογράφο. Τα ελληνικά μιούζικαλ έθεσαν ως πρωτεύοντα στοιχεία στην αφηγηματική τους πλοκή τα παραπάνω χαρακτηριστικά που συνδέονται με τον τουρισμό, επειδή συμερίζονται τον ίδιο στόχο, προβάλλεται, δηλαδή, η ψυχαγωγία ως «φυγή» και να δώσουν ως προβολή διέξοδο στην επιθυμία να είσαι ή να γίνεις κάποιος άλλος ή να ζεις κάπου αλλού. Είναι έτσι κι αλλιώς το είδος που «επικαλείται» την «εκπλήρωση επιθυμιών», δηλαδή βασίζεται στις επιθυμίες και τις φαντασιώσεις του κοινού (Paradimitriou 2000:95), όπως και το κλασικό Χόλιγουντ, προσφέροντας μοντέλα ταύτισης για να είναι κανείς μοντέρνος (Hansen 1999:71).

Η Φίνος Φιλμ με το *Δαλιανίδα* χρησιμοποίησε όλες αυτές τις επιθυμίες και φαντασιώσεις του κοινού και το μιούζικαλ γίνεται το κατεξοχήν είδος που εκφράζει αυτόν τον εκσυγχρονισμό (Paradimitriou 2000:95-97). Όπως το κλασικό Χόλιγουντ του φορντικού τρόπου παραγωγής έγινε το «πολιτισμικό μέσο» του μοντερνισμού παγκοσμίως (Hansen 1999:68), έτσι τελικά το σύστημα παραγωγής της Φίνος Φιλμ είναι που καθορίζει σε μεγάλο βαθμό το κινηματογραφικό τοπίο τη δεκαετία του '60 και εισάγει τη νεωτερικότητα και τον εκσυγχρονισμό και στην αφήγηση στην Ελλάδα, διατηρώντας όμως ταυτόχρονα και παλαιότερα μοντέλα και ιδεολογήματα (Καρτάλου 2008:257).

Τα μιούζικαλ καλλιεργούν επιπλέον, και την ψευδαίσθηση πως μπορούν να προσφέρουν καλύτερης ποιότητας ψυχαγωγία απ' την ίδια την τουριστική (νεωτερική) εμπειρία (Paradimitriou 2000:95-6). Τα media (ραδιόφωνο, κινηματογράφος, μετά η τηλεόραση) από τη δεκαετία του '60 είναι οι φορείς του μηνύματος του εκσυγχρονισμού και καταναλωτικά αντικείμενα. Η άφιξή τους άλλωστε σε μία επαρχιακή κοινότητα είναι σημαντική, όσο και η εγκατάσταση νερού ή ηλεκτρικού δικτύου (Αραμπατζής 1991:54). Ο φορντικός σχεδιασμός της Φίνος Φιλμ επηρεάζει τελικά το κινηματογραφικό πολιτισμικό προϊόν και γίνεται το ίδιο φορέας του εκσυγχρονισμού-φορντισμού. Η διαδικασία παραγωγής του πολιτισμικού προϊόντος διαμορφώνει και την κάθε του πτυχή.

7. Συμπεράσματα

Ο φορντισμός είναι μια έννοια που αφορά την καπιταλιστική συσσώρευση. Είναι ένας τρόπος κοινωνικής και εταιρικής οργάνωσης, συνυφασμένος με την μαζική παραγωγή, την τεϋλορική γραμμή παραγωγής, την τυποποίηση, την μαζική κατανάλωση και τον εκσυγχρονισμό. Στην κινηματογραφική παραγωγή, έχει διάφορες πτυχές. Βασισμένοι στο μοντέλο που ανέλυσαν οι Storper και Christopherson για το Χόλιγουντ της χρυσής εποχής των στούντιο, συνοπτικά αναφέρουμε πως τα βασικά σημεία της φορντικής δομής τους, είναι η ιδιοκτησία των πλήρως εξοπλισμένων εγκαταστάσεων, όπου η ταινία κατασκευάζεται ως τεμάχιο, τυποποιημένο, με όλο το φάσμα της παραγωγής να γίνεται σ' ένα εργοστάσιο, το στούντιο. Η γραμμή και οργάνωση παραγωγής περιλαμβάνει την προ-παραγωγή (επιλογή σεναρίου και συντελεστών), παραγωγή (γυρίσματα), μετα-παραγωγή (επεξεργασία φιλμ, μοντάζ). Ο ρόλος του σκηνοθέτη και του παραγωγού είναι ξεχωριστός, επικρατεί αυστηρός καταμερισμός εργασίας, υπάρχει μόνιμο προσωπικό, εξειδικευμένο, ιεραρχικά τοποθετημένο, σταθερή δουλειά για πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα με μακροχρόνια συμβόλαια, λεπτομερές πρόγραμμα παραγωγής, που επέβλεπε κάποιος εξουσιοδοτημένος, που επέλεγε και το συνεργείο, τους ηθοποιούς, το εργατικό δυναμικό, ενώ το «*συνεχές σενάριο*» φάνηκε χρήσιμο για τα γυρίσματα και την κοστολόγηση. Υπήρχε καθημερινός έλεγχος των πεπραγμένων, το προσωπικό ήταν χωρισμένο σε ομάδες εργασίας, όπως οι σταρ, ενώ διέθεταν μεγάλα τμήματα για τα σκηνικά, εργαστήρια των φιλμ, τμήματα διαφήμισης, διανομής, όπου το προϊόν μετακινείται από τμήμα σε τμήμα σε μια τύπου γραμμής συναρμολόγησης. Το σταρ σίστεμ γίνεται το εμπορικό σήμα των στούντιο και παράγοντας διαφήμισης, καθορίζοντας το είδος και την αφήγηση πολλές φορές. Τα στούντιο αναδεικνύουν ένα αναγνωρίσιμο στυλ 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 εταιρία. 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.

Όπως προσπάθησε να δείξει αυτή η εργασία, διακρίνουμε στην σημαντικότερη ελληνική κινηματογραφική εταιρία, τη Φίνος Φιλμ, ισχυρά σημεία που δείχνουν ότι λειτουργούσε με μία αντίστοιχη φορντική δομή, σε μία εποχή που ευνοούσε ένα τέτοιο εγχείρημα. Η Φίνος Φιλμ δραστηριοποιείται μεταξύ των ετών 1942-1977 και συνδέεται άμεσα με τον ιδιοκτήτη της και ιδρυτή της Φιλοποίμενα Φίνο – ουσιαστικά ο ίδιος είναι η εταιρία. Ο Φίνος δημιουργεί ένα σύστημα προσωποπαγές, κάθετης δομής, όμοιο με των στούντιο του κλασικού Χόλιγουντ. Διαθέτει ιδιότητα στούντιο, πλήρως εξοπλισμένα, εξειδικευμένο μόνιμο προσωπικό με μηνιαίο μισθό, αποκλειστικά συμβόλαια με ηθοποιούς (των οποίων την καριέρα καθορίζει), με σκηνοθέτες, σεναριογράφους, συνθέτες, φημισμένους τεχνικούς, αιθουσάρχες, ενώ ελέγχει τις αίθουσες μέσω πακέτων ταινιών ή συμφωνιών με άλλες εταιρίες που διαθέτουν ισχυρό δίκτυο διανομής, δημιουργώντας ένα ολιγοπώλιο, και παράγει ένα μεγάλο όγκο ταινιών σε σχέση με τις υπόλοιπες εταιρίες της εποχής του. Η εποχή που δραστηριοποιείται η Φίνος Φιλμ είναι μια εποχή εκρηκτική στην παραγωγή και κατανάλωση ταινιών, με πρωτοφανή νούμερα θέασης, αιθουσών, εταιριών παραγωγής και ένα σταρ σύστημα που ελέγχει, καλλιεργεί και καθοδηγεί ο Φίνος. Ο Φίνος δημιουργεί ένα studio style, πρωτοπορεί σε τεχνικές καινοτομίες, αλλά και καινοτομίες ειδών και αφήγησης και όλοι οι υπόλοιποι τον ακολουθούν. Ο ίδιος 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. Οι ταινίες του φτάνουν στις υψηλότερες θέσεις του ελληνικού box office ενώ μέχρι τις μέρες μας σπάνε τα ρεκόρ τηλεθέασης.

Η εργασία υποστήριξε ότι το στοιχείο που διαφοροποιεί τη Φίνος Φιλμ από τις άλλες εταιρίες είναι το φορντικό σύστημα παραγωγής της. Ακολουθώντας ένα αυστηρό χρονοδιάγραμμα οι ταινίες περνούν από τμήμα σε τμήμα, κοστολογούνται, και γυρίζονται σε ελάχιστο χρόνο, με εξειδικευμένο προσωπικό και επίβλεψη του διευθυντή παραγωγής. Οι αφηγήσεις και τα είδη τυποποιούνται,

όπως και τα σκηνικά, ενώ οι ηθοποιοί παίζουν τους ίδιους ρόλους ξανά και ξανά. Η φορντικού τύπου λογική της Φίνος Φιλμ αναζητά το μαζικό ακροατήριο και δεν μένει στην Ελλάδα. Οι ταινίες της αναζητούν και το παγκόσμιο κοινό, είτε ομογενών (ΗΠΑ), είτε υποτιτλίζονται ή ντουμπλάρονται για να διατεθούν σε ξένες χώρες (Δυτικές Ινδίες, Ιαπωνία, Ν. Αφρική, Καναδάς κ.ά.), όπου ορισμένες φορές οδηγούνται σε μεγάλες επιτυχίες (*Κατήφορος*, Μεξικό).

Ο Φίνος αντιμετώπισε τον κινηματογράφο όπως και το Χόλιγουντ, ως βιομηχανία και έστησε την εταιρία του με ένα φορντικό τρόπο, της γραμμής παραγωγής, όπου οι ταινίες ως προϊόντα ετοιμάζονται μέσα από τις ομάδες εργασίας, των συνεργείων και των ηθοποιών-σταρ, που εξειδικεύονται σε είδη και αφηγήσεις. Οι επιλογές του Φίνου αντιμετώπισαν τον κινηματογράφο με μία εμπορευματική λογική και πρώτο μέλημά του ήταν η τεχνική αρτιότητα των ταινιών, που προηγείτο της όποιας καλλιτεχνικής υπόστασης. Ο Φίνος επενδύει συνεχώς σε ιδιότητα στούντιο και εγκαταστάσεις, σε μηχανήματα, σε έμπυχο δυναμικό. Η περίοδος αυτή παράλληλα, είναι μία δύσκολη περίοδος με υψηλή φορολόγηση και λογοκρισία, που προσανατολίζει τη Φίνος Φιλμ ακόμα περισσότερο προς τυποποιημένες ιστορίες και οδηγεί τους δημιουργούς στην αυτολογοκρισία. Ο φορντισμός επιπλέον συνδέεται με τον εκσυγχρονισμό και περνάει και στην αφήγηση ειδικά με τα μιούζικαλ, το πιο εμπορικά επιτυχημένο είδος που εισήγαγε ο Φίνος με το Δαλιανίδη, μιμούμενος το Χόλιγουντ, αλλά εμπλουτίζοντάς το με ντόπια στοιχεία. Το ίδιο το προϊόν-ταινία εν τέλει, γίνεται φορέας του εκσυγχρονισμού και του φορντισμού, καθώς η αφήγηση από την παράδοση στρέφεται στη νεωτερικότητα, την αστικοποίηση και τον εκσυγχρονισμό.

Η έρευνα στα αρχεία της εταιρίας, που για πρώτη φορά πραγματοποιήθηκε έφερε στο φως στοιχεία που επιβεβαιώνουν και θεμελιώνουν τις έως τώρα προφορικές μαρτυρίες των συντελεστών της εταιρίας, τις ξεδιαλύνουν, ενώ παρουσιάζουν τον οργανωτικό έλεγχο του Φίνου, που δεν αφήνει τίποτα στην τύχη, διατηρεί σε όλα τα επίπεδα τον έλεγχο, την οργάνωση με κάθε λεπτομέρεια, προβλέπει συμβόλαια, αρχειοθετεί, ένας προσεχτικός επιχειρηματίας, που φροντίζει για το προϊόν του, και τα κεφάλαιά του, τα οποία είναι μεγάλα και επιστρέφουν με νέες επενδύσεις στην εταιρία.

Η Φίνος Φιλμ είναι ένα εξαιρετο παράδειγμα, επιτυχημένης φορντικής λειτουργίας. Ο τρόπος οργάνωσης της Φίνος Φιλμ εν τέλει δείχνει πως οι ταινίες δεν είναι αποτέλεσμα μόνο ταλαντούχων συντελεστών, αλλά μίας αυστηρά προγραμματισμένης και δομημένης οργάνωσης της παραγωγής, που έφερε και καλλιτεχνικά αποτελέσματα όχι μόνο μέσα από το αδιαμφισβήτητο ταλέντο των δημιουργών, αλλά και το διοικητικό ταλέντο του ιδιοκτήτη-παραγωγού, που στηρίχθηκε σε ένα εξαιρετο παράδειγμα δοκιμασμένης απόδοσης, όπως είναι το φορντικό μοντέλο παραγωγής.

Το επιτυχημένο φορντικό μοντέλο της μαζικής παραγωγής χάθηκε μαζί με την εποχή που το καλλιέργησε και οδηγηθήκαμε σε ευέλικτες μορφές διοίκησης και οριζόντιας ενοποίησης επιχειρήσεις, εξέλιξη που φανερώνει και τα όρια της προσωποπαγούς μορφής διοίκησης που καλλιέργησε ο Φίνος στον ελληνικό κινηματογράφο, στοιχείο που πρέπει να λαμβάνεται υπόψη σήμερα, αν υποθέσουμε πως υπάρχει το ζητούμενο απόπειρας επανίδρυσης ενός σύγχρονου λαϊκού κινηματογράφου. Η εργασία πιστεύουμε ανοίγει ένα νέο τρόπο καταγραφής μιας σημαντικής ιστορικής εποχής του ελληνικού κινηματογράφου, μέσα από τον τρόπο παραγωγής, ξεδιαλύνοντας περαιτέρω την εικόνα των επιτυχημένων εμπορικών ταινιών της περιόδου ΠΕΚ. 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 λαϊκό κινηματογράφο. Είναι ο λαϊκός ελληνικός εμπορικός κινηματογράφος συνυφασμένος με το συγκεντρωτικό φορντικό σύστημα παραγωγής και το διοικητικό ταλέντο ενός ανθρώπου, του Φίνου; 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; Η συζήτηση γύρω από το παραγωγικό μοντέλο του ΠΕΚ ελπίζουμε πως θα βοηθούσε και προς αυτήν την κατεύθυνση κατανόησης του κινηματογραφικού τοπίου της δικής μας εποχής.

Βιβλιογραφία

Amin, Ash. «Post-Fordism: Models, Fantasies and Phantoms of Transition.» Στο *Post-Fordism: A reader*, του/της Ash Amin (ed.), 1-40. Oxford: Blackwell, 1994.

Babbie, Earl. *Εισαγωγή στην Κοινωνική Έρευνα*. Μτφρ.: Γ. Βογιατζής, Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική, 2011.

Balio, Tino. «Part IV/Retrenchment, reappraisal, and Reorganization, 1948-.» Στο *The American Film Industry*, του/της Tino Balio (ed.), 401-447. USA: The University of Wisconsin Press, 1985.

Blair Helen., Rainnie, Al. «Flexible films?» *Media Culture Society, Volume 22, Number 2*, March 2000: 187-204.

Bonefeld, Werner. «Αναδιατύπωση της θεωρίας του κράτους.» Στο *Μεταφορντισμός και Κοινωνική Μορφή: Μια Μαρξιστική Συζήτηση για το Μεταφορντικό Κράτος*, του/της W. Bonefeld, Holloway, J. (επιμ.), Μτφρ.: Γ. Αντωνίου, 51-95. Αθήνα: Εκδόσεις Εξάντας, 1993.

Bordwell, David. «The classical Hollywood style, 1917-60. Story causality and motivation.» Στο *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, του/της D. Bordwell, Staiger, J., Thompson, K., 12-24. London: Routledge, 1985.

Bordwell, David., Thompson, Kristin. *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*. Μτφρ.: Κ. Κοκκινίδη. Αθήνα: Εκδόσεις ΜΙΕΤ, 2012.

Boyer, Robert. *Η Θεωρία της Ρύθμισης*. Μτφρ.: Γ. Δουράκης. Αθήνα: Εκδόσεις Εξάντας, 1988.

Constantinidis, Stratos E. «Greek Film and the National Interest: A Brief Preface.» *Journal of Modern Greek Studies, Volume 18, Number 1*, May 2000: 1-12.

De Grazia, Victoria. «Mass Culture and Sovereignty: The American Challenge to European Cinemas, 1920-1960.» *The Journal of Modern History, Volume 61, Number 1*, March 1989: 53-87.

Delamoir, Jeannette. «Louise Lovely, Bluebird Photoplays, and the Star System.» *The Moving Image, Volume 4, Number 2*, Fall 2004: 64-85.

Gartman, David. «Postmodernism; or, the Cultural Logic of Post-Fordism?» *The Sociological Quarterly, Volume 39, Number 1*, 1998: 119-137.

Hansen, Miriam. «The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism.» *Modernism/modernity, Volume 6, Number 2*, April 1999: 59-77.

Harvey, David. *Η Κατάσταση της Μετανεωτερικότητας. Διερεύνηση των απαρχών της Πολιτισμικής Μεταβολής.* Μτφρ.: Ε. Αστερίου. Αθήνα: Εκδόσεις Μεταίχμιος, 2007.

Heywood, Andrew. *Πολιτικές Ιδεολογίες.* Μτφρ.: Χ. Κουτρή. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Επίκεντρο, 2007.

Jameson, Fredric. *Το Μεταμοντέρνο. Η Πολιτισμική Λογική του Ύστερου Καπιταλισμού.* Μτφρ.: Γ. Βάρσος. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1999.

Karalis, Vrasidas. *A History of Greek Cinema.* New York: Εκδόσεις Continuum, 2012.

Kartalou, Athena. «Gender, Professional, and Class Identities in Miss Director and Modern Cinderella.» *Journal of Modern Greek Studies, Volume 18, Number 1*, May 2000: 105-118.

Kartalou, Athena. «Greek Comedians and Stardom: The Case of Lambros Constantaras.» *Journal of the Hellenic Diaspora, Vol.37.1&2*, 2011: 47-59.

Kartalou, Athena. «The invasion of youth to the Greek popular cinema from the periphery to the forefront.» «*Roads of the youth during the 1960s: Political actions and cultural interventions, conference minutes*», Athens: "Andreas Ledakis" Cultural and Educational Foundation – The Hellenic Literary and Historical Archive, 2006: 263-271.

Katsan, Gerasimus. «"Above all Authority!" Morality, Class, and Transgression in Greek Film Comedies .» *Journal of Modern Greek Studies, Volume 31, Number 1*, May 2013: 117-131.

Koch, Gertrud. «Face and Mass: Towards an Aesthetic of the Cross-Cut in Film.» *New German Critique, No. 95, Special Issue for David Bathrick*, Spring - Summer 2005: 139-148.

Kymionis, Stelios. «The Genre of Mountain Film: The ideological Parameters of its Subgenres.» *Journal of Modern Greek Studies, Volume 18, Number 1*, May 2000: 53-66.

Lukinbeal, Chris. «Teaching Historical Geographies of American Film Production.» *Journal of Geography, Volume 101, Issue 6*, 2002: 250-260.

North, Douglass C. *Δομή και Μεταβολές στην Οικονομική Ιστορία*. Μτφρ.: Α. Αλεξιάδη. Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική, 2000.

Papadimitriou, Lydia. «Greece.» Στο *The International Film Musical*, του/της Corey K. Creemur and Linda Y. Mokdad (ed.), 92-104. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

Papadimitriou, Lydia. «Greek War Film as Melodrama: Women, Female Stars and the Nation as Victim.» Στο *Action and Adventure Cinema*, του/της Yvonne Tasker (ed.), 297-308. London and New York: Routledge, 2004.

Papadimitriou, Lydia. «Travelling on Screen: Tourism and the Greek Film Musical.» *Journal of Modern Greek Studies, Volume 18, Number 1*, May 2000: 95-104.

Papadimitriou, Lydia. «Locating Contemporary Greek Film Cultures: Past, Present, Future and the Crisis.» *FILMICON: Journal of Greek Film Studies, Issue 2*, September 2, 2014: 1-19.

Papadimitriou, Lydia. «Stars of the 1960's Greek Musical: Rena Vlahopoulou and Aliko Vougiouklaki.» Στο *Stellar Encounters: Stardom in Popular European Cinema*, του/της Soila T. & Habel Y. (eds.), 207-216. New Barnet, London: John Libbey Publishing, 2009β.

Papadimitriou, Lydia. «Greek Film Studies today: in search of identity.» *Κάμπος: Cambridge papers in modern Greek, No 17*, 2009: 49-78.

Peterson, Richard A. «The Production of Culture.» *American Behavioral Scientist*, Volume 19, Number 6, July/August 1976: 669-684.

Ray, Robert B. «The Mystery of Movie Stardom.» *New England Review*, Volume 32, Number 4, 2011: 175-184.

Scott, Allen J. «Ευέλικτα Συστήματα Παραγωγής και Περιφερειακή Ανάπτυξη: Η Ανάδυση Νέων Βιομηχανικών Χώρων στη Βόρεια Αμερική και τη Δυτική Ευρώπη.» Στο *Περιφερειακή Ανάπτυξη και Πολιτική: Κείμενα από τη Διεθνή Εμπειρία*, του/της Κ. Χατζημιχάλης (επιμ.), 199-210. Αθήνα: Εκδόσεις Εξάντας, 1992.

Scott, Allen J. «The Cultural Economies of Cities.» *International Journal of Urban and Regional Research*, Volume 21, Issue 2, 2002: 323-339.

Sorlin, Pierre. *Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου*. Αθήνα: Εκδόσεις Μεταίχμιο, 2006.

Staiger, Janet. «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 *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, του/της D. Bordwell, Staiger, J., Thompson, K., 142-153. London: Routledge, 1985.

Stassinopoulou, Maria. «Definitely, Maybe: Possible Narratives of the History of Greek Cinema.» Στο *Greek Cinema Texts, Histories, Identities*, του/της L. Papadimitriou & Yannis Tzioumakis (ed), 129-143. Bristol/Chicago: Intellect Bristol, UK/Chicago, USA, 2012.

Stassinopoulou, Maria. «"It happened in Athens": the relaunch of Greek film production during World War II.» *Κάμπος. Cambridge Papers in Modern Greek No10*, 2002: 111-128.

Stassinopoulou, Maria. «Creating Distraction after Destruction: Representations of the Military in Greek Film.» *Journal of Modern Greek Studies*, Volume 18, Number 1, May 2000: 37-52.

Storper, Michael. «The Transition to Flexible Specialization in the US Film Industry: External Economies, the Division of Labour and the Crossing of Industrial Divides.» Στο *Post-Fordism: A reader*, του Ash Amin (ed.), 195-226. Oxford: Blackwell, 1994.

Storper, Michael., Christopherson, Susan. *Flexible Specialization and regional industrial agglomerations. The Case of the U.S. Motion Picture Industry.* Los Angeles: U.C.L.A., 1986.

Thanouli, Eleftheria. «Film Style in Old Greek Cinema: The Case of Dinos Dimopoulos.» Στο *Greek Cinema: Texts, Histories, Identities*, του/της L. Papadimitriou & Yannis Tzioumakis (ed), 223-238. Bristol/Chicago: Intellect Bristol, UK/Chicago, USA, 2012.

Thompson, Kristin. «The formulation of the classical style, 1909-28. From primitive to classical.» Στο *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, του/της D. Bordwell, Staiger, J., Thompson, K., 157-173. London: Routledge, 1985.

Thompson, Kristin., Bordwell, David. *Ιστορία του Κινηματογράφου. Μια Εισαγωγή.* Μτφρ.: Ν. Λερός - Ρ. Κολαΐτη. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2011.

Thompson, Frederick G. *Fordism, Post-Fordism, and the Flexible System of Production*, 1998. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: http://www2.cddc.vt.edu/digitalfordism/fordism_materials/thompson.htm (8.11.2013).

Valencia, Diego. *Globalization, Flexibility, and Culture: A Literature Review on Post-Fordisms*, 2000: 1-12.

Wayne, Michael. «Post-Fordism, Monopoly Capitalism, and Hollywood's Media Industrial Complex.» *INTERNATIONAL journal of CULTURAL studies, Volume 6, Number 1*, March 2003: 82–103.

Yin, Robert K. *Case Study Research. Design and Methods.* London: Sage, 2003

Αθανασάτου, Γιάννα. *Ελληνικός Κινηματογράφος (1950-1967). Λαϊκή μνήμη και Ιδεολογία.* Αθήνα: Εκδόσεις Finatec A.E., 2001.

Αθανασάτου, Γιάννα. «Ο Ελληνικός Μεταπολεμικός Κινηματογράφος, 1950-1970.» Στο *Νεοελληνικό Θέατρο (1600-1940)-Κινηματογράφος. Ο Ελληνικός Κινηματογράφος. Τόμος Β',* του/της Γ.Αθανασάτου-Ε.Α.Δελβερούδη-Ν.Κολοβός, 75-120. Πάτρα: Έκδοση ΕΑΠ, 2002.

Αραμπατζής, Γιώργος. *Λαϊκισμός και κινηματογράφος. Μελέτη για τον ελληνικό λαϊκό κινηματογράφο της δεκαετίας του '60.* Αθήνα: Εκδόσεις Ροές, 1991.

Βακαλόπουλος, Χρήστος. *Η ονειρική υφή της πραγματικότητας. Κείμενα για την επικοινωνία και τον πολιτισμό.* Αθήνα: Εκδόσεις Εστία, 2005.

Βακαλόπουλος, Χρήστος. «Μυθολογίες, μυθοπλασίες.» Στο *Δεύτερη προβολή. Κείμενα για τον κινηματογράφο 1976-1989,* του/της Χρήστος Βακαλόπουλος, 155-164. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 1990.

Βακαλόπουλος, Χρήστος. «Παραγωγή και διανομή των ελληνικών ταινιών (1945-1980). Στοιχεία για μια οικονομική προσέγγιση.» Στο *Η ονειρική υφή της πραγματικότητας. Κείμενα για την επικοινωνία και τον πολιτισμό,* του/της Χρήστος Βακαλόπουλος, 419-436. Αθήνα: Εκδόσεις Εστία, 2005β.

Βακαλόπουλος, Χρήστος. «Το κιτς στο προσκήνιο.» Στο *Δεύτερη προβολή. Κείμενα για τον κινηματογράφο 1976-1989,* του/της Χρήστος Βακαλόπουλος, 267-272. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 1990β.

Βαλούκος, Στάθης. *Ιστορία του Κινηματογράφου.* Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως, 2003.

Βαλούκος, Στάθης. *Φιλμογραφία Ελληνικού Κινηματογράφου (1914-2007).* Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως, 2007.

Βαλούκος, Στάθης. *Φιλμογραφία του Ελληνικού Κινηματογράφου (1914-1998).* Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως, 1998.

Γιαννίκη, Κατερίνα. *Ο κινηματογραφικός Ντίνος Ηλιόπουλος.* Αθήνα: Εκδόσεις Οδός Πανός, 1999.

Γρηγορίου, Γρηγόρης. *Μνήμες σε Άσπρο και σε μαύρο. Τα ηρωικά χρόνια.* Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως, 1988.

Δαλιανίδης, Γιάννης. *Ο Κινηματογράφος τα πρόσωπα κι εγώ.* Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτης, 2005.

Δελαπόρτας, Μάκης. *Βίβα Ρένα. Η ζωή και το έργο της μεγάλης ηθοποιού Ρένας Βλαχοπούλου.* Αθήνα: Εκδόσεις Άγκυρα, 2002.

Δελβερούδη, Ελίζα-Άννα. «Η Ενλικίωση του Ελληνικού Κινηματογράφου.» Στο *Νεοελληνικό Θέατρο (1600-1940)-Κινηματογράφος. Ο Ελληνικός Κινηματογράφος. Τόμος Β',* του/της Γ.Αθανασάτου-Ε.Α.Δελβερούδη-Ν.Κολοβός, 41-73. Πάτρα: Έκδοση ΕΑΠ, 2002.

Δελβερούδη, Ελίζα-Άννα. «Η Πολιτική στις Κωμωδίες του Ελληνικού Κινηματογράφου, 1948-1969.» *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό),* Φεβρουάριος 2002γ: 129-150.

Δελβερούδη, Ελίζα-Άννα. «Ο Θησαυρός του Μακαρίτη: Η Κωμωδία 1950-1970.» *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό),* Φεβρουάριος 2002β: 53-78.

Δελβερούδη, Ελίζα-Άννα. *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1974.* Αθήνα: Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας. Εκδόσεις Κέντρο Ελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., 2004.

Δεμερντζόπουλος, Χρήστος. «Ο ελληνικός κινηματογράφος (1950-1975).» *Ουτοπία Νο90,* Μάιος-Ιούνιος 2010: 141-153.

Δεμερντζόπουλος, Χρήστος. «Παράδοση και Νεωτερικότητα στον Ελληνικό Κινηματογράφο: Οι Ταινίες Ορεινής Περιπέτειας.» *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό),* Φεβρουάριος 2002: 79-98.

Δημόπουλος, Ντίνος. *Ένας σκηνοθέτης θυμάται.* Αθήνα: Εκδόσεις Παρασκήνιο, 1998.

Ελευθεριώτης, Δημήτρης. «Οι Διακοπές στα Θερινά Σινεμά: Η Ελληνική Κουλτούρα και ο Κινηματογράφος στη Δεκαετία του '60 .» *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό)*, Φεβρουάριος 2002: 167-180.

Ζέρβας, Μάρκος. *Finos Film 1939-1977: Ο μύθος και η πραγματικότητα.* Αθήνα: Εκδόσεις Άγκυρα, 2003.

Ζωγράφου, Βιβή. *Γεωργία Βασιλειάδου. Η Ωραία των Αθηνών.* Αθήνα: Εκδόσεις Καθρέφτης, 2001.

Ηλιάδης, Φρίξος. *Ο Ελληνικός Κινηματογράφος 1906-1960. Κείμενα και συλλογή Φωτογραφικού υλικού: Φ. Ηλιάδης.* Αθήνα: Εκδόσεις "Φαντασία", 1961.

Θεοδοσίου, Νίκος. *Στα Παλιά τα Σινεμά. Το χρονικό των κινηματογράφων στην Ελλάδα.* Αθήνα: Εκδόσεις Finatec A.E., 2000.

Καμβασινού, Μαρικαίτη. *Φίνος Φιλμ, Φιλοποίμην και Τζέλλα.* Αθήνα: Εκδόσεις Ορφέας, 2005.

Καρακίτσου-Dougé, Νίκη. «Το Ελληνικό Μελόδραμα: Η αισθητική της έκπληξης.» *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό)*, Φεβρουάριος 2002: 37-52.

Καρτάλου, Αθηνά. «Αλίκη Βουγιουκλάκη-Τζένη Καρέζη. Διακρίσεις και διεκδικήσεις στο πλαίσιο του εμπορικού ελληνικού κινηματογράφου.» *Κριτική Διεπιστημονικότητα 3: Αναπαραστάσεις, πολιτισμικές αντιστάσεις*, 2008: 247-270.

Καρτάλου, Αθηνά. «Πρόταση για ένα Πλαίσιο Ανάγνωσης των Ειδών στον Ελληνικό Κινηματογράφο.» *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό)*, Φεβρουάριος 2002: 25-36.

Καρτάλου, Αθηνά. *Το ανεκπλήρωτο είδος: Οι ταινίες κοινωνικής καταγγελίας της "Φίνος Φιλμ".* Αθήνα: Διδακτορική Διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο, 2005.

Κασουμίδης, Μαρίνος. *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτης, 1981.

Καψωμένος, Ερατοσθένης. «Η Ελληνική Ταινία στην Τηλεόραση και τα Πολιτισμικά της Πρότυπα.» *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό)*, Φεβρουάριος 2002: 15-24.

Κοκκώνης, Μιχάλης. «Το Μελόδραμα στον Ελληνικό Κινηματογράφο: Από τη Λαϊκή Τέχνη στη Μαζική Κουλτούρα.» Στο *Ειδολογικοί & Ιδεολογικοί Μετασχηματισμοί*, του/της Σάββας Πατσαλίδης & Αναστασία Νικολοπούλου (επιμ.), 344-393. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις University Studio Press, 2001.

Κολοβός, Νίκος. «SANS FAMILLE, PAS MELODRAME! Το Οικογενειακό Μελόδραμα στον Ελληνικό Κινηματογράφο.» Στο *Ειδολογικοί & Ιδεολογικοί Μετασχηματισμοί*, του/της Σάββας Πατσαλίδης & Αναστασία Νικολοπούλου (επιμ.), 311-343. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις University Studio Press, 2001.

Κολοβός, Νίκος. *Κινηματογράφος. Η τέχνη της βιομηχανίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2000.

Κολοβός, Νίκος. *Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου*. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως, 1988.

Κολοβός, Νίκος. «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος.» Στο *Νεοελληνικό Θέατρο (1600-1940)-Κινηματογράφος. Ο Ελληνικός Κινηματογράφος. Τόμος Β'*, του/της Γ. Αθανασάτου-Ε.Α.Δελβερούδη-Ν.Κολοβός, 121-227. Πάτρα: Έκδοση ΕΑΠ, 2002.

Κομνηνού, Μαρία. *Από την Αγορά στο Θέαμα. Μελέτη για τη συγκρότηση της Δημόσιας σφαίρας και του Κινηματογράφου στη Σύγχρονη Ελλάδα, 1950-2000*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 2001.

Κουάνης, Πάνος. *Η κινηματογραφική αγορά στην Ελλάδα 1944-1999. Καταναλωτικά πρότυπα στην αγορά των κινηματογραφικών ταινιών στην Ελλάδα μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο*. Αθήνα: Εκδόσεις Finatec-Multimedia A.E., 2001.

Κυμιωνής, Στέλιος. «Η βιομηχανία του κινηματογραφικού θεάματος στην Ελλάδα: Η περίπτωση της "Φίνος Φιλμ".» Στο *Τεκμήρια Βιομηχανικής Ιστορίας. Πρακτικά Γ' Πανελλήνιας Επιστημονικής συνάντησης (Ερμούπολη, 20-22 Οκτωβρίου 2000)*, του/της Αγριαντώνη Χριστίνα & Λήδα Παπαστεφανάκη (επιμ.), 240-249. Αθήνα: ΤΙΣΣΙΗ Ελληνικό τμήμα, Διεθνής Επιτροπή για τη διατήρηση της Βιομηχανικής κληρονομιάς, 2002.

Λαζαρίδης, Γιώργος. *Φλας Μπακ. Μια ζωή σινεμά.* Αθήνα: Εκδόσεις "Νέα Σύνορα" Α.Α. Λιβάνη, 1999.

Λεβεντάκος, Διαμαντής. «Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο: Μια Εισαγωγή.» *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό)*, Φεβρουάριος 2002: 9-13.

Μητροπούλου, Αγλαΐα. *Ελληνικός Κινηματογράφος.* Αθήνα: Εκδόσεις ΘΥΜΕΛΗ, 1980.

Μουρατίδης, Παρασκευάς. «Οι Γερμανοί Ξανάρχονται...Τι έκανες στον Πόλεμο Θανάση; Η ιστορική μαρτυρία και η πολιτική λειτουργία δύο σατυρικών κωμωδιών.» *Μνήμων 29 (Εταιρία Μελέτης Νέου Ελληνισμού)*, 2008: 151-174.

Μπλάθρας, Κωνσταντίνος. *Φώτα, Ήχος, Πάμε. Δέκα σκηνοθέτες μιλούν.* Αθήνα: Εκδόσεις Μαΐστρος, 2003.

Μυλωνάκη, Αγγελική. *"Δουλειές με Φούντες!". Η ιστορία της επιχειρηματικότητας μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο 1950-1970.* Θεσσαλονίκη: Πολιτιστική Εταιρεία Επιχειρηματιών Βορείου Ελλάδος, 2008.

Ορφανουδάκης, Δανιήλ Αθ. *Ο Κινηματογράφος στην Ελλάδα. Ένας αιώνας αρχιτεκτονική του κινηματογράφου.* Πειραιάς: Εκδόσεις Διεύθυνση Λαϊκού Πολιτισμού του Υπουργείου Πολιτισμού, 1998.

Παπαδημητρίου, Λυδία. «Το Ελληνικό Κινηματογραφικό Μιούζικαλ, 1955-1975: Είδος Ιθαγενές ή Ξενόφερτο;» *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό)*, Φεβρουάριος 2002: 99-112.

Παραδείση, Μαρία. «Η Γυναίκα στην Ελληνική Κομεντί.» *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό)*, Φεβρουάριος 2002: 113-128.

Παραδείση, Μαρία. «Η Νεολαία στα Κοινωνικά Δράματα της Δεκαετίας του '60.» *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό)*, Φεβρουάριος 2002β: 151-166.

Παραδείση, Μαρία. «Πόλεμος, δράμα και θέαμα: η "ακύρωση" ή "παράφραση" της πρόσφατης ιστορίας στις μεγάλες εμπορικές επιτυχίες του ελληνικού κινηματογράφου της επταετίας 1967-1974.» *ΙΣΤΟΡΙΚΑ Νο 42*, Ιούνιος 2005: 203-216.

Ράλλης, Ανδρέας. «Με πάθος και μεράκι.» Στο *Μοτέρ Νο20*, 2010: 19-20, Αθήνα: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου.

Σκοπετέας, Γιάννης. «Η εγκαθίδρυση της μεταμοντέρνας πρακτικής.» Στο *Οπτικοακουστική κουλτούρα. Ανιχνεύοντας τον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό)*, του/της Γ.Αραμπατζής, Ν.Κολοβός, Κ.Κυριακός, Α.Νικολαΐδου, Γ.Σκοπετέας, Γ.Σολδάτος, Θ.Σούμας, Ε.Στάθη, Δ.Χαρίτος Γ.Αθανασάτου. Αθήνα: Εκδόσεις Εταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών, Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, 2002.

Σολδάτος, Γιάννης. *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, Α' Τόμος, (1900-1967)*. 8η. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως, 1999.

Σολδάτος, Γιάννης. *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, Β' τόμος, (1967-1990)*. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως, 1999β.

Σολδάτος, Γιάννης. *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, Β' τόμος, (1967-1990)*. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως, 1999β.

Στάθη, Ειρήνη. «Όψεις Θεατρικότητας.» Στο *Οπτικοακουστική κουλτούρα. Ανιχνεύοντας τον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό)*, του/της Γ.Αραμπατζής, Ν.Κολοβός, Κ.Κυριακός, Α.Νικολαΐδου, Γ.Σκοπετέας, Γ.Σολδάτος, Θ.Σούμας, Ε.Στάθη, Δ.Χαρίτος Γ.Αθανασάτου. Αθήνα: Εκδόσεις Εταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών, Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, 2002.

Στασινοπούλου, Μαρία. «Τι γυρεύει η Ιστορία στον Κινηματογράφο;» *ΙΣΤΟΡΙΚΑ Νο 23*, Δεκέμβριος 1995: 421-436.

Στασινοπούλου, Μαρία. «Αναπαραστάσεις του πολέμου μετά τον Εμφύλιο: η σάτιρα.» Στο *Αναπαραστάσεις του Πολέμου. Θεωρία και Πράξη*, του/της Φωτεινή Τομαή (επιμ.), 255-262. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 2006.

Σωτηροπούλου, Χρυσάνθη. *Ελληνική Κινηματογραφία 1965-1975. Θεσμικό πλαίσιο-οικονομική κατάσταση.* Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο, 1989.

Σωτηροπούλου, Χρυσάνθη. *Η Διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο. Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-86.* Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο, 1995.

Τριανταφυλλίδης, Ιάσων. *Στο τέλος μιλάει το πανί.* Αθήνα: Εκδόσεις Άμμος, 1997.

Τριανταφυλλίδης, Ιάσων. *Ταινίες για φίλημα. Ένα αφιέρωμα στον Φιλοποίμενα Φίνο και τις ταινίες του.* Αθήνα: Εκδόσεις Εξάντας, 2000.

Φραγκούλης, Γιάννης. *Η Κωμωδία στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο 1948-1970.* Τρίπολη: Εκδόσεις Ομάδα Νεανικής Πολυέκφρασης Αρκαδίας "έλευσις", 2006.

Χαρίτος, Δημήτρης. «Η Σημερινή Κατάσταση.» Στο *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Ανιχνεύοντας τον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό)*, του/της Γ.Αραμπατζής, Ν.Κολοβός, Κ.Κυριακός, Α.Νικολαΐδου, Γ.Σκοπετέας, Γ.Σολδάτος, Θ.Σούμας, Ε.Στάθη, Δ.Χαρίτος Γ.Αθανασάτου. Αθήνα: Εκδόσεις Εταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών, Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, 2002.

Χατζηφωτίου, Ζάχος. *Η Τζένη Καρέζη όπως τη γνώρισα.* Αθήνα: Εκδόσεις Ωκεανίδα, 1998.

Πηγές από το διαδίκτυο

Εκπομπή Παρασκήνιο, «*Η ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜ ΚΑΙ Ο ΦΙΛΟΠΟΙΜΗΝ ΦΙΝΟΣ*», Παραγωγή ΕΤΙ, (προβολή 1.01.1983), έρευνα Τέλης Σαμαντάς, σκηνοθεσία Περικλής Χούρσογλου, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.hprrt->

archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=68944&tsz=0&act=mMainView
(9.01.2015).

Επίσημη Ιστοσελίδα της Finos Film, «Φιλοποίμην Φίνος/Συνεντεύξεις»: Διαθέσιμο
στο δικτυακό τόπο: <http://www.finosfilm.com/interviews> (21/01/2015).

Σελ.2

-2-

ἀποκοπή» - εις δραχμὰς ἑξ χιλιάδας (6.000), καταβλητέας ἀπὸ τῆς εἰς δόσεις ἀπὸ τῆς ἐνάρξεως τοῦ γυρίσματος, κατὰ λόγον τῆς προόδου καὶ μέχρι πέρατος αὐτοῦ, ῥητῆς συνομολογουμένου, ὅτι τὸ πῆρος τοῦτο δὲν δύναται νὰ ὑπερβῇ ὅποσδήποτε τὴν 31ην Ἀγοῦστου ἐνεστῶτος (1962) ἔτους. 4ου) Διάρκεια τῆς παραγωγῆς ὁρίζεται τὸ μέχρι τῆς 31ης Ἀγοῦστου 1962 χρονίου διδάσθημα. ὅτι ἤττον ὁ παραγωγὸς δύναται καὶ δικαιούται δι' ἐγγράφου δηλώσεως τοῦ πρὸς τὴν ἠθοποιὸν, κοινοποιουμένης αὐτῇ μέχρι καὶ τῆς 31ης Ἀγοῦστου 1962 διὰ διαστασι καὶ κλητῆρος ἀπαραιτήτως νὰ παρατείνῃ τὴν ἰσχὺν τῆς παραγωγῆς συμφωνίας ὑπὸ τοὺς ἐν τῷ παρόντι συνομολογουμένους ἔτους διὰ δύο (2) εἰσέτη ἔτη καὶ μετὰ τὴν ὑποχρέωσιν νὰ χρησιμοποιῇ τὴν ἠθοποιὸν εἰς δύο (2) καθ' ἕκαστον ἔτος ταινίας του καὶ ἢ εἰς βασικὸν ρόλον τῆς ἐκλογῆς του (τοῦ παραγωγῆ), καταβάλλων αὐτῇ ὡς κατ' ἀποκοπὴν ἀμοιβὴν τῆς, ἀντὶ τῆς ὡς ἑνω- ἀμοιβῆς, τὸ ποσὸν τῶν δραχμῶν δεκαπέντε χιλιάδων (15000) δι' ἑκάστην ταινίαν, τῆς καταβολῆς γενησομένης εἰς δόσεις μηνιαίας καὶ κατὰ λόγον γυρίσματος ἐπίστεως, τῆς μηνιαίας δόσεως μὴ δυναμένης νὰ ᾖ μικρότεραι τῶν δραχμῶν δύο χιλιάδων πεντακοσίων (2500). Ἐν ᾧ - ὅπως πάντως ἀπαιτῶν - περιπτώσει ὁ παραγωγὸς δὲν δύνηται νὰ χρησιμοποιῇ τὴν ἠθοποιὸν ὁλοκληρωτικῶς ἢ μερικῶς κατὰ τὸ διδάσθημα τῆς - ὡς ἑνω- διαστασι παρατάσεως, συμφωνεῖται διὰ τοῦ παρόντος, ὅτι οὗτος ὑποχρεοῦται ὅποσδήποτε νὰ καταβάλλῃ αὐτῇ τὴν, ὡς ἑνω, συμφωνηθεῖσαν ἀμοιβὴν τῆς, ἤτοι δραχμὰς 30.000 δι' ἕκαστον ἡμερολογιακὸν ἔτος καὶ ἢ διὰ μηνιαίων δόσεων ἐκ δραχμῶν δύο χιλιάδων πεντακοσίων (2500) ἐπίστεως. - Πέραν τῆς ὑποχρέσεως ταύτης τοῦ παραγωγῆ διὰ τὴν καταβολὴν τῆ ἠθοποιῆ τῆς ῥηθείσης ἀμοιβῆς τῆς, ἐν μὴ χρησιμοποιῆσει ταύτης ὑπ' αὐτῆ διὰ τὴν ληθεῖν ἀπὸ δύο ταινιῶν καθ' ἕκαστον τῶν δύο ἔτων τῆς - τυχόν- παρατάσεως τῆς ἰσχύος τοῦ παρόντος, οὐδεμίαν ἑλλην ἐδόθη ἢ ὑποχρέωσιν ἔχει ὁ παραγωγὸς ἑναντι τῆς ἠθοποιῆς, πάλιν ἐδόθη του

-/-

Σελ.3

-3-

περιοριζομένης και εξαντλούμενης εις την καταβολήν της-
 κατά τ'ἀνωτέρω- δμοιβής της. 5ον) *Απαγορεύεται ρηθες εις
 την ήθοποιόν ή συμμετοχή της τούτου εις την λήψιν (τό γό -
 ρισμα) ταινιών άλλων παραγωγών, όσον και εις οιοσδήποτε
 θέσεις ως και ή εις της περιοχής *Αθηνών-«ειραιθε απο-
 μείνωσε της, χωρίς της προηγουμένης έγγραφου άδειας του
 παραγωγού. 6ον) *Η ήθοποιός υποχρεούται κατά τό γόρισμα
 των ταινιών να προσφέρη άνελλιπες και διμελεις τας υπηρε-
 σιας της συμφώνως ταις υποδείξεσιν είτε του παραγωγού,
 είτε των υπ'αυτού προς τούτο έντεταλμένων προσώπων, θέλει
 δε συμμορφούσθαι άσστηρες και άπαρεγκλίτως προς τας υπο-
 δείξεις τούτας, χωρίς δικαιώματος άναιρέσεως της οιασδήποτε
 ή έλέγχου εις της τοιαύτης ή τοιαύτης αποδόσεως του ρόλου,
 ενθά κληθή να υποδυθή αυτή. Αι ήμέραι, ώραι, τόπος κ.λ.κ.
 του γυρίσματος έκαστης ταινίας θα καθορίζονται από τον
 παραγωγόν, της ήθοποιού σόσης υποχρέου να λαμβάνη γνώσιν
 τούτων εις του γραφείου του παραγωγού, προσερχομένης προς
 τούτο και να συμμορφούται πλήρως προς τό από τούτου καθορι-
 ζόμενον έκαστοτε πρόγραμμα του γυρίσματος της ταινίας.
 7ον) Γνωστός όντος ότι ή λήψις των ταινιών άπαιτεί κολλά-
 κιας χρονικών διαστήματων πέραν του διακάδρου δι' έκάστην ήμέραν,
 έμα δ'ότι δεν εδναται να καθορίζεται έκαστοτε ο χρόνος
 της λήψεως κατά τό διάστημα της ήμέρας, ρηθες συμφωνείται
 ότι σόδεμειαν εξίμισιν ήτοι εις τινός άνωτέρας ή αποζημιώσε-
 ως δικαιούται ή ήθοποιός, έρδσον ή παροχή των υπηρεσιών της
 εις τον παραγωγόν δεν ήθελεν υπερβή τας ήματόν ένενήσαντα
 ώρο (192) ώρας καθ' έκαστον ήμερολογιακόν μήνα, του όπλογι-
 σμού προς έξεδρεσιν του μέσου ώρου της μηνιαίας άπασχολή-
 σεως γεννηομένου κατά λόγον των έτησίων χρονικών διαστημά-
 των, καθά εν τοις άνωτέρω θερίζεται υποχρέωσις του παραγω-
 γού προς άπασχόλησιν της ήθοποιού διά την λήψιν ταινιών.-
 8ον) Εις την υποχρέωσιν της ήθοποιού διά την είκοιολήψιν
 -/-

Σελ.4

-4-

της ταινίας περιλαμβάνεται και η φωνοληψία, δυναμίζη-κατά
 την έκδοτον κρίσειν τοσ παραγωγού- νά γένηται και έκ τών
 δούτέρων (ντουμπλάς), τοσ παραγωγού διατηρούντος τό κυριαρ-
 χικόν δικαίωμα, έφ'όσον ήθελε κρίνη, ότι ή φωνή της ήθοποιού
 είναι άκατάλληλος διά την λαμβανομένην ταινίαν, νά άντιμα-
 τωσήσθ ταύτην διά της φωνής ετέρας ήθοποιού, χωρίς δικαίω-
 μος της διαμαρτυρίας ή και παραπόνου έστω διά όηθεν έκ
 τούτου βλάβην τοσ καλλιτεχνικού ή επαγγελματικού της γού-
 τρου. 9ον) "Άπαντα τά διά τόν ρόλον, όνθά όποδούθη ή ήθο-
 ποιός, άπαιτηθησόμενα ένδύματαθά διαθέτη αυτή άποκλειστικ-
 ως, έκτός μόνον έν ή λαμβανομένη ταινία εείναι ιστορικός
 περιεχομένου, ότι τά ένδύματα θέλει διαθέτη ό παραγωγός.
 10ον) Καίτοι παρέλκει, έν τούτοις ρήτις διασαφηνίζεται,
 ότι ή ήθοποιός διά της- φς ένω- άμοιβής της έξανταλεί κών
 δικαίωμα της έκ της εκδούτοτε λαμβανομένης ταινίας, ήτις
 άποτελεί άποκλειστικόν κτήμα και γενικώς άποκλειστικήν έδίο-
 κτησίαν πνευματικήν τοσ παραγωγού, τούτου δυναμίζου και
 δικαιουμένου νά προβή είτε εις άλλαγήν τοσ τίτλου τοσ έργου,
 είτε εις ντουμπλάρισμα της ταινίας εις οίανδήποτε γλώσσαν,
 είτε εις οίανδήποτε περικοπήν αυτής, χωρίς τινός άπολόγως
 δικαιώματος της ήθοποιού τόσον δι' άποζημίωσίν της, όσον
 και διά παρεμπόδισιν οίανδήποτε προβολής της ταινίας. 11ον)
 Αί δακύναι διατροφής και στέγης της ήθοποιού, έφ'όσον ή ται-
 νία ήθελε ληφθη έκτός της περιοχής "Αθηνών- Πειραιώς, βαρέ-
 νουν έξ όλοκλήρου τόν παραγωγόν. 12ον) Δικαίωμα τοσ παραγο-
 γού παραμένει ή εις οίανδήποτε τρίτον έκχώρησις της έκ-
 χειρήσεος του ή τών διά τοσ παρόντος παρεχομένων αυτή δικαι-
 ωμάτων προς λήφειν ταινίαν τή συμμετοχή της ήθοποιού, τάς
 όποχρεουμένης κρός τούτο κατά τά προρηθέντα. - Έν τούτοις
 τη περιπτώσει ή ήθοποιός θέλει έκκληρώσθ τάς διά της παρό-
 σης αναλαμβανόμενας όποχρεώσεις της κρός τόν τρίτον τού-

-/-

Σελ.5

-5-

τον έκδοχα, ὅστις ἀντιστοίχως θά ὑπέχη τήν ἀποχρέωσιν
 τῆς ἐκπληρώσεως τῶν ἔναντι τῆς ἠθοποιῶσ ἀποχρεώσεων τοῦ
 παραγωγῶ .-(3ον) Δοθέντος, ὅτι ὁ παραγωγός θέλει υποβληθῆ
 εἰς ἰκανόν δαπάναι διὰ τήν προβολήν τῆς ἠθοποιῶσ, ὡς καλλι-
 τέχνιδος τοῦ κινηματογράφου, ῥητῆς συμφωνεῖται, ὅτι ἡ τελευ-
 ταία αὕτη θέλει τηρήσῃ ἀπαργιλτικῶς τοῦς ὅρους τῆς παροῦ-
 σης συμφωνίας, ἄλλως ἀποχρεοῦται εἰς καταβολήν τῆ παραγωγῶ:
 α.) δραχμῶν μὲν ἑκατὸν πενήκοντα χιλιάδων (150.000) λόγῃ
 ποινικῆς ῥήτρας, ἐφόσον ἤθελε παραβῆ ὅρον τινὰ τοῦ παρόντος
 ἢ ἤθελεν ἀρνηθῆ ἐξ ὑπαρχῆς καὶ προσέλθῃ εἰς τήν ληθῆν ται-
 νίαν, β.) ὑπόχρεως διώκῃ οὕσα εἰς καταβολήν καὶ πλήρους
 ἀποζημιώσεως τῆ παραγωγῶ, ἐφόσον ἤθελε διακόψῃ τήν ἀρξαμέ-
 νην ὑπὸ τοῦ παραγωγῶ ληθῆν τῆς ταινίας, ἀνεξαρτήτως γ.) τῆς
 ἀποχρεώσεως καταβολῆς λόγῃ ποινικῆς ῥήτρας, τῆ παραγωγῶ ἀνά
 δρα μὲν ἑκατὸν χιλιάδων (100.000) δι' ἐπίδοσιν ταινίαν τρίτου
 παραγωγῶν, εἰς ἣν αὕτη ἤθελε συμμετόχη κατὰ τὸ χρονικὸν
 διάστημα τῆς ἰσχύος τοῦ παρόντος. 14ον) Συμφωνεῖται ὁμοῦ-
 τως, ὅτι εἰς τὰς, ὡς ἔνω, περιπτώσεις διὰ τὰς τυχόν ὑπὸ τῆς
 ἠθοποιῶσ ληφθησόμενας κατὰ τοῦς ὅρους τοῦ παρόντος καταβο-
 λὰς, θά θεωρηθῆ, ὅτι αὗται ἐλήφθησαν ὡς αὐτῆς πρὸς ἐξόλαξιν
 δοθέντος ὅτι αὕτη δὲν θά ἔχη παράσχη τὸ ἀντάλλαγμα, δι' ὃ
 καὶ αἱ προκαταβολαί, ἐγκλιμένον εἰς τήν συμμετοχήν τῆς κατὰ
 τήν ληθῆν (γύρισμα) τῆς ταινίας, διὸ καὶ θά ἀποχρεοῦται εἰς
 ἑμῶν ἐπιστροφήν των τῆ παραγωγῶ δυναμῶν καὶ δικαιουμένων,
 ἐν ἀρνήσει τῆς καὶ ἐπιστρέψῃ τὰ ληφθέντα, καὶ διὰ τῆ ταύτην
 καὶ ποινικῆς. 15ον) Τέλος ῥητῆς συμφωνεῖται, ὅτι ἡ τε
 καταβολή τῆ ἠθοποιῶ τῆς ἀποζημιώσεως ἢ ἐμοιβῆς τῆς, ὡς καὶ
 ἡ τροποποιήσις οἰουδήποτε ὅρου τῆς παροῦσης θ' ἀποδεικνύεται
 ἐγγράφως καὶ μόνον, ἀπωλειομένου διὰ τήν ἐκδοξίαν τοῦ-
 των οἰουδήποτε ἄλλου ἀποδεικτικῶ μέσου, μηδ' αὐτοῦ τοῦ ὅρ-
 κου ἐξαιρουμένου, ἡμῶς δ' ὅτι ἐν ἀλλαγῇ τῆς κτοικίας τῆς ἠ-
 θοποιῶσ, αὕτη ἀποχρεοῦται καὶ γνωστοποιῆ ἐγγράφως καὶ διὰ

-/-


Handwritten signature

Σελ.6

-6-

δικαστικοῦ κλητήρος τήν νέαν κατοικίαν της εἰς τόν παρα-
 γωγόν, ἄλλως ὁ τελευταῖος θά δύναται νά κοινοποιῇ ἐγκριθεῖσιν
 ἔγγραφον ἢ δικηγόραρον, καί εἰσαγωγικόν ἔτι τῆς δέσμης ἔγγρα-
 φον, κατὰ τῆς ἡθοποιουῦ στρεφόμενον, εἰς τόν γραμματέα τῶν
 ἐν Ἀθήναις Ἀριστοδικῶν, ὅθι ἀπό τοῦδε ὀρίζεται αὐτῇ ὡς ἀντι-
 κλητου αὐτῆς.- Ἰδόν) Τέλος ῥητῆς συμφωνεῖται, ὅτι ἐν ᾧ περι-
 πτῶσει τό γόρισμα μήτε ἢ καί ὁδο ταινιῶν δέν περατοῦν ἐντός
 τοῦ ἔτους τοῦ γυρίσματος, ἡ ἡθοποιός ὑποχρεοῦται νά παρέ-
 σῃ, χωρίς τινος ἐτέρας προσθέτου ἀμοιβῆς τῆς ὑπηρεσίας
 τῆς εἰς τόν παραγωγόν καί πέραν τοῦ ἔτους μέχρι πέρατος τῆς
 λήξεως τῆς ταινίας, τοῦ τοιοῦτου μή δυναμένου νά θεωρηθῇ
 ὡς παρατάσις ἢ ἀναθεσίς τῆς παροῦσης συμβάσεως. Ἡ δ' ἀπ' ἀ-
 ἀρχῆς τοῦ παρόντος ᾗδε περισταμένη χῆρα
 Γεωργίου Λιάσκου, οἰκοδόμοισιν, κάτοικος Ἀθηνῶν (ἐν ὁδῷ
 Σίφνου 38), νόμιμος μήτηρ τῆς ἡθοποιουῦ, δηλοῖ ὅτι συναινέτ,
 συναποδέχεται καί ἐγκρίνῃ ἀπολύτως τῶν κατὰ τῶν ἐνω- συμφο-
 ρηθέντων.- Τό παρὸν συνετάγη εἰς τρεῖς ὁμοία ἀντίτυπα καί
 ἕναστων τῶν συμβαλλομένων μερῶν, ἀποδεξάμενον τῆς δηλώσεως
 τοῦ ἄλλου, ἔλαβεν ἀνά ἓν .-

Οἱ Συμβαλλόμενοι




Α/Α	Τεκμήριο 2 – Αποκλειστικό Συμβόλαιο Ηθοποιού Βουλγαρίδη
σελ.1	<p style="text-align: center;"><u>ΙΔΙΩΤΙΚΟΝ ΣΥΜΦΩΝΗΤΙΚΟΝ</u></p> <p>Ἐν Ἀθήναις σήμερον τὴν πρώτην τοῦ μηνὸς Μαρτίου τοῦ 1962 (ἑξηκοστοῦ δευτέρου) ἔτους οἱ κάτωθι ὑπογεγραμμένοι 1) Ὁ Φιλοποιήμην Γ. Φίνος, παραγωγὸς κινηματογραφικῶν ταινιῶν, κάτοικος Ἀθηνῶν (ἐν ὁδῷ Χέου 53) καὶ ἀπ' ἑτέρου 2) ὁ Εὐάγγελος Βουλγαρίδης τοῦ ἠθοποιός, κάτοικος Ἀθηνῶν (ἐν ὁδῷ Χαλκίδος 11), συμφωνοῦμεν καὶ συνομολογοῦμεν τ' ἀκόλουθα: Ὁ πρῶτος τῶν συμβαλλομένων Φιλοποιήμην Φίνος ὑφ' ἣν ὡς ἄνω παρίσταται ἰδιότητα, ἀποκαλούμενος ἐν τοῖς ἐφεξῆς χρόνις συνταξίας "ΠΑΡΑΓΩΓΟΣ" προσλαμβάνει διὰ τοῦ παρόντος ὡς ἠθοποιὸν διὰ τὴν λήψιν (γύρισμα) κινηματογραφικῶν ταινιῶν τὸν ἀντισυμβαλλομένον Εὐάγγελον Βουλγαρίδην ἀποκαλούμενον ἐν τοῖς ἐφεξῆς -συνταξίας χρόνις - "ΗΘΟΠΙΟΣ" ὑπὸ τοῖς ἐφεξῆς ὅροις καὶ συμφωνίας.</p> <p>1.- Ὁ Παραγωγὸς ὑποχρεοῦται νὰ χρησιμοποιήσῃ τὸν ἠθοποιὸν διὰ τὴν λήψιν δύο ταινιῶν ἑτησίως καὶ ὅχι εἰς πρῶτον ἄλλο ῥόλον.</p> <p>2.- Ὁ ἠθοποιὸς ὑποχρεοῦται νὰ παροῦσῃ τὰς ὑπηρεσίας του εἰς τὸν παραγωγὸν διὰ τὴν λήψιν τῶν ταινιῶν, προσερχόμενος τακτικῶς, ἀνελλιπῶς, ἐπιμελῶς καὶ ἀπροσασίτως κατὰ τὰς ὥραι τοῦ προγράμματος λήψεως, ὅπερ θὰ ἐκδίδεται ἐκδόστως εἴτε ὑπὸ τοῦ Σκηνοθέτου, εἴτε ὑπὸ τοῦ Δ/ντοῦ Παραγωγῆς.</p> <p>Εἰς περιπτώσειν κατὰ τὴν λήψιν ταινίας τινὸς καθυστέρησεως προσελεύσεως τοῦ ἠθοποιοῦ ἢ μὴ προσελεύσεως τούτου παντάπασιν, τὸ κόστος τῆς δαπάνης τοῦ παραγωγῶ ἔκ τῆς ἐκδόστως ματαιώσεως τῆς λήψεως τῆς ταινίας ὡς ἐκ τῆς μὴ προσελεύσεως τοῦ ἠθοποιοῦ ἢ ὡς ἐκ τῆς καθυστέρησεως τῆς προσελεύσεώς του εἰς βαρύνη ἐκ ἀλοχλήρου τὸν τελευταῖον τούτων, ἀνεξαρτήτως τῆς ὑποχρεώσεώς του πρὸς καταβολὴν τοῦ παραγωγῶ τοῦ ἐν τοῖς κατωτέρω ὅροις ποινηκῶν ομηρῶν. Ἐξαιρητικῶς ἐν περιπτώσει ἀσθενείας τοῦ ἠθοποιοῦ. ἐγκαίρως, γνωστοποιουμένης</p> <p style="text-align: center;">./././</p>

Α/Α	Τεκμήριο 2 – Αποκλειστικό Συμβόλαιο Ηθοποιού Βουλγαρίδη
σελ.2	<p>είς τόν παραγωγόν, ούδευία εύθνη θέλει κατηλογοισθῆ είς τούτον διά τήν έκ τῆς αἰτίας ταύτης καί μόνον ματαίωσιν λήψεως ταινίας κατά τόν χρόνον τῆς άσθενείας του.</p> <p>3.- Ὁ ἠθοποιός ύποχρεούται νά παρέχη είς τόν παραγωγόν τάς ύπηρεσίας του διά τό γύρισμα τών άνωτέρω ταινιων κατ'άποκλειστικότητα, άπαγορευομένου δηλονότι αὐτοῦ νά συμμετέχει είς οίονδήποτε ρόλον καί δή τόσον κατά τό γύρισμα κινηματογραφικων ταινιων άλλων παραγωγων. Δύναται όμως καί δικαιούται νά συμμετέχει είς θεατρικάς παραστάσεις ύποδουόμενος πρωτεύοντας ρόλους άλλ'είς θεάτρους τῆς περιοχής Ἀθηνων ή Πειραιως.</p> <p>4.- Χρονική διάοκαμα τῆς παρούσης συμβάσεως συναιολογεύται διετής, άρχομένη από σήμερον (1/3/1962) καί λήγουσα τήν 31/12/1962 (τοῦ πρώτου έτους υτολογιζομένου από 1/3/62 έως 31/12/62).</p> <p>5.- Κατά τό χρονικόν διάστημα τῆς ίσχύος τῆς παρούσης ο παραγωγός ύποχρεούται νά προσβάλει είς τήν λήψιν (γύρισμα) άνά τρεῖς ταινιων έτησίως, είς άς θα μετέχη ο ήθοποιός. Ἐν ή όμως περιπτώσει ή έτέρα τών τρεῖς ταινιων ή ληφθησομένη κατά τό δεύτερον έτος δεν έχει περατωθῆ ταυτοχρόνως με τήν λήψιν αὐτοῦ, ο ήθοποιός ύποχρεούται νά παροέχη άνελλιπώς τας ύπηρεσίας του είς τόν παραγωγόν κατά τας όρους τοῦ παρόντος μέχρι πέρας τῆς λήψεως αὐτῆς άνεξαρτήτως τοῦ ότι ή λήψις αὐτή σ'άπαιτήση χρόνον πέρας τῆς ως άνω συμφωνηθῆσης διετίας.</p> <p>6.- Ὡς άποζημιώσιν, άλλως άμοιβήν του, ο ήθοποιός θα λαμβάνη από τοῦ παραγωγού άνά 25.000.- δραχ. δι'άκάστην ληφθησομένην ταινίαν. Η κατά τά άνω άποζημιώσις, άλλως άμοιβή τοῦ ήθοποιού δι'άποτέροος όμοῦ τῆς ταινίας άνά-στον έτος, θα καταβάλλεται αὐτῇ υπό τοῦ παραγωγού έντός τοῦς έτους τούτου καί δή είς δωδέκα (12) ίσας μηνιαίας δόσεις.</p> <p style="text-align: center;">./././</p>

Α/Α	Τεκμήριο 2 – Αποκλειστικό Συμβόλαιο Ηθοποιού Βουλγαρίδη
σελ.3	<p style="text-align: center;">- 3 -</p> <p>Πέραν της υποχρέωσης ταύτης του παραγωγού διά την καταβολήν τῆ ἠθοποιῆ τῆς ρηθείσης ἀποζημιώσεως, ἄλλως ἀπορίας του καὶ ἐν μὴ εἶτι κοροϊκευθήσεται τούτου ὑπ' αὐτοῦ καὶ ἕκαστον τοῦ ἔτους τῆς ἐσχέρας τῆς παρουσίας συμβάσεως, οὐδεμίαν ἄλλην ἀπολύτως εὐθύνην ἢ ὑποχρέωσιν ἔχει ὁ παραγωγὸς ἐναντι τοῦ ἠθοποιῆ, πᾶσις εὐθύνης του περιουσιακάτης καὶ ἐξαντλημένης εἰς τὴν καταβολήν της -κατὰ τὸ ἐνω- ἀμοιβῆς του καὶ μόνον.</p> <p>7.- Τὰ σενάρια τῶν κινηματογραφικῶν ἔργων, εἰς ἃ ὁ ἠθοποιὸς θέλει ὡς ἀνώτερω διαλαμβάνεται, ὑποδέσθαι ρόλον πρωτεύοντα, ὡς καὶ ὁ σκηνοθέτης ὅστις θέλει σκηνοθετεῖ ἐκάστοτε τὸ κινημ/κὸν ἔργον, θὰ εἶναι τῆς ἐκλογῆς τοῦ παραγωγού.</p> <p>8.- Ἄκασαι αἱ διὰ τὸν ρόλον, ὃν θὰ ὑποδύηται ἐκάστοτε ὁ ἠθοποιός, ἀπαιτηθσομένα ἀμειβσεις ἡά διατίθενται ὑπὸ τοῦ ἠθοποιῆ, ἐκτός ἐν ἡ ληφθσομένη ταινία εἶναι ἱστορικὸν περιεχομένου, ὅτε τὰς ἀμειβσεις ὑποχρεούται νὰ παραχωρήσῃ ὁ Παραγωγός.</p> <p>9.- Ἐὰν τοῦ παραδῆκει, ἐν τοῦτοις σπηῶς διασασεινῆκεται, ὅτι ὁ ἠθοποιὸς διὰ τῆς ἀνωτέρω ἀποζημιώσεως ἢ ἀμοιβῆς του ἐξαντλήσῃ τὴν δικαιοῦιά του ἐπὶ τῆς ἐκάστοτε λαμβανομένης ταινίας, ἥτις ἀποτελεῖ ἀποκλειστικὴν τοῦ παραγωγού πνευματικὴν ἰδιοκτησίαν καὶ κατ' ἀκολουσίαν οὗτος δύναται καὶ δικαιούται νὰ κανονίξῃ κατὰ τὴν ἀπόλυτον κρίσιν του τὸν τρόπον καὶ τοὺς ὅρους ἀμεταλλεύσεως τῆς ταινίας, νὰ προσάγῃ εἴτε εἰς ἀλλαγὴν τοῦ τίτλου τοῦ ἔργου, εἴτε εἰς ντουμπλάρισμα τῆς οἰασθήποτε ταινίας εἰσοϊανδήποτε γλῶσσαι εἴτε εἰς οἰανδήποτε περιοκπὴν αὐτῆς, χωρὶς τινὲς ἀπολύτως δικαιώματος τοῦ ἠθοποιῆ ν' ἀειώσῃ ἀποζημιῶσιν διὰ τὰς ἀνωτέρω πράξεις τοῦ παραγωγού ἢ νὰ ἐνεργήσῃ οἰανδήποτε κῶδειν τείνουσαν εἰς παρεμπόδισιν τῆς προολής τῆς ταινίας. Ἐν</p> <p style="text-align: center;">./././</p>

Α/Α	Τεκμήριο 2 – Αποκλειστικό Συμβόλαιο Ηθοποιού Βουλγαρίδη
σελ.4	<p style="text-align: center;">- 4 -</p> <p>τῆς ἐννοῆα τῆς κατ'ἀποκλειστικότητα πνευματικῆς τοῦ παραγω- γοῦ ἰδιοκτησίας τῶν ταινιῶν περιλαμβάνεται καί τὸ ἀποκλει- στικόν δικαίωμα του νά χρησιμοποιῆ τὰς ἐκ τῶν λαμβανουμέ- νων ταινιῶν φωτογραφίας, ἀπαγορευομένης εἰς οἰουδήποτε, καί εἰς αὐτόν ἐπι τὸν ἠθοποιόν, τῆς κυκλοφορίας καί τῆς χρησιμοκοιήσεως ἐν γένει φωτογραφιῶν λαμβανουμένων ἐκ τῶν ταινιῶν, χωρὶς τῆς πρὸς τοῦτο ἐγγράφου τοῦ παραγωγοῦ ἐγ- κρίσεως, ἔστω καί ἂν αἱ φωτογραφίαι ὀρθῶς ἀποκλειστικῶς τὸ πρῶτον αὐτοῦ.</p> <p>10.- Δικαίωμα τοῦ παραγωγοῦ παραμένει ἢ εἰς οἰουδὴ ποτε τρίτον ἐκχώρησις τῆς ἐπιχειρήσεώς του ἢ τῶν διὰ τοῦ παρόντος παρεχομένων αὐτῷ δικαιωμάτων πρὸς λήψιν ταινιῶν τῆ συμμετοχῆ τοῦ ἠθοποιοῦ, ὑποχρεομένου πρὸς τοῦτο κατὰ τὰ προρρηθέντα. Ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει ὁ ἠθοποιὸς ὑπο- χρεοῦται νά ἐκκληρώσῃ τὰς διὰ τῆς παρουσίας ἀναλαμβανουμέ- νας ὑποχρεώσεις του πρὸς τὸν τοῦτον τοῦτον ἐκδόντα, ὅστις ἀντιστοίχως εἰς ὑπέχη τὴν ὑποχρέωσιν τῆς ἐκπληρώσεως τῶν ἐναντι τοῦ ἠθοποιοῦ ὑποχρεώσεών του.</p> <p>11.- Ἡ οἰουδήποτε ἐκ μέρους τοῦ ἠθοποιοῦ παράβασις ὅρου τινός τοῦ παρόντος γεννᾷ ὑπερ τοῦ παραγωγοῦ δικαίω- μα ἀξιώσεως δι' ἐκάστην παράβασιν τοῦ ποσ-ῦ τῶν δραχμῶν ἑκατὸν χιλιάδων (100.000.-) ὡς ποινικῆς οὐτρας ἀπὸ τοῦδε συμφωνουμένης, ἀνεξαρτήτως δὲ τοῦ δικαιώματος, ὅπερ κέρχεται ὁ παραγωγὸς ν' ἀξιώσῃ ἀπὸ τὸν ἠθοποιόν καί κλήρῃ ἀποζημιώσιν διὰ τὴν ζημίαν, ἣν ἐκ τῆς παραβάσεως ταύτης ἤθελεν οὔτος ὑποστῆ.</p> <p>12.- Τέλος ρητῶς συνομολογεῖται, ὅτι ἢ τε καταβολῆ τῆ ἠθοποιῶ τῆς ἀποζημιώσεως ἢ ἀμοιβῆς του, ὡς καί ἢ τροκο- ποιήσις οἰουδήποτε ὅρου τῆς παρουσίας θ' ἀποδεικνύεται ἐγ- γράφως καί μόνον, ἀποκλειομένου διὰ τὴν ἀπόδειξιν τούτων οἰουδήποτε ἄλλου ἀποδεικτικῶν μέσων, μὴδ' αὐτοῦ τοῦ ἄκου <p style="text-align: center;">./././</p> </p>

Α/Α	Τεκμήριο 2 – Αποκλειστικό Συμβόλαιο Ηθοποιού Βουλγαρίδη
σελ.5	<p style="text-align: center;">- 5 -</p> <p>έξαιρουμένου, αμα ό'ότι, έν δλλαγή της κατοικίας του ήθοποιού, ούτος ύποχόρεται νά γνωστοποιή έγγράφως καί διά δικαστικό κλητήρος τόν νέαν κατοικίαν του είς τόν παραγωγόν άλλως ό τελευταίος όά δύναται νά κοινοποιή έγκύως πών έγγραφον ή δικόγραφον καί είσαγωγικόν της δίκης έγγραφον, κατά του ήθοποιού στρεφόμενον, είς τόν γραμματέα τών έν 'Αθήναις Πρωτοδικών, όν από τούδε όρίζει ούτος ώς αντίκλητον αυτού.</p> <p>Τό παρόν συντέγη είς δύο όμοια πρωτότυπα καί έκαστον τών συμβαλλομένων μερών άποδεχόμενον τής δηλώσεως του άλλου, έλαβεν άνά έν.-</p> <p style="text-align: right;">ΟΙ ΣΥΜΒΑΛΛΟΜΕΝΟΙ</p> 

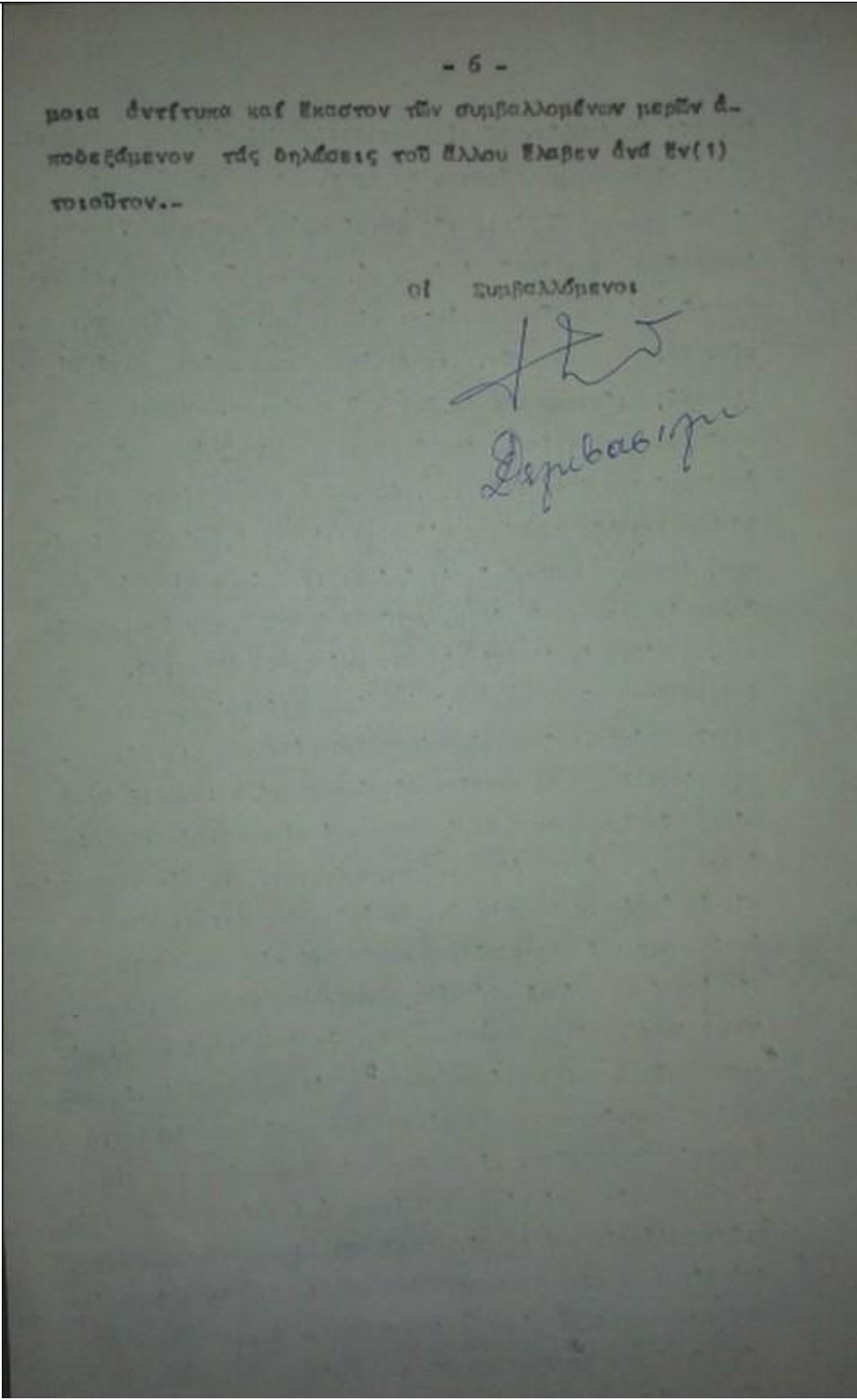
Α/Α	Τεκμήριο 3 – Αποκλειστικό Συμβόλαιο Ηθοποιού Ναθαναήλ (Δεληβασίλη)
σελ.1	<p style="text-align: center;"><u>Ίδιωτικόν Συμφωνητικόν</u></p> <p>Ἐν Ἀθήναις σήμερον τήν _____ τοῦ μηνός Λύγουστου τοῦ 1963 (ἐννεακοσιοστοῦ ἐξηκοστοῦ τρίτου) ἔτους οἱ κάτωθι ὀνομαζομένης 1) Ὁ οἰλοποιήμην Ἰωάννου εἰνος, παραγωγός κινηματογραφικῶν ταινιῶν, κάτοικος Ἀθηνῶν (ἐν δόξῳ χφου καὶ ὄκ δρ:0.53) δρ'ένος καὶ δρ'ἐτέρου 2) Ἡ Ἑλένα θυγάτηρ Γεωργίου Δεληβασίλη, ἀπαρτήσα ἡθοποιός τοῦ κινηματογράφου, κάτοικος Ἀθηνῶν (δόδος Πισσογείων 166) συνηνωσμένοι, συμφωνοῦμεν καὶ συναποδεχόμεθα τὰ ἑξῆς:</p> <p>Ἄ) Ὁ πρῶτος τῶν συμβολομένων οἰλοποιήμην εἰνος, ἐν τοῖς ἐφεξῆς ἀποκαλούμενος-χρῆσιν συντομίας- "παραγωγός", συνέστησε μετὰ τῆς ἐτέρουθεν ἕδε ἀντισυμβολομένης Ἑλένας Δεληβασίλη, ἥτις τοῦ λοιποῦ ἀποκαλεῖται ἐν τῷ παρόντι- συντομίας χρῆσιν- "ἡθοποιός", τήν χρησιμοποίησιν τῆς τελευταίας ταύτης ὀπὸ τοῦ πρώτου κατὰ τήν Ἀθῆν (γύρισμα) κινηματογραφικῶν ταινιῶν ὀπὸ τοῦς ἀκολούθους ὅρους καὶ συμφωνίας: Ἰον) Ἡ χρησιμοποίησις τῆς ἡθοποιού παρὰ τοῦ παραγωγού συνεφωνήθη νὰ γένηται διὰ χρονικόν οἰσάτημα ὀδο (2) ἐτῶν ἀρχόμενον τήν 25ην Λύγουστου ἐνεστῶτος 31963) ἔτους καὶ λήγον τήν 24ην Λύγουστου 1965 ἔτους.- οὐχ ἔττον ὁ παραγωγός δύναται καὶ οἰκιοῦται, νὰ καταγγεῖλῃ ἀξίως τήν παροῦσαν σύμβασιν ἔκδοσιν-μετὰ τήν λήξιν τῆς τήν 25ην Λύγουστου 1963 ἀρξαμένης νὰ ληθῆ ὀπ'αυτοῦ (γυρισθῆ) ταινία- ἤθελε κρίνη ὀδοτος τήν ἡθοποιόν ὡς μὴ κατάλληλον διὰ τήν ἐπιχειρήσιν του, κατὰ τήν κατὰ τοῦτου ἀνεξέλεγκτον κρίσιν του. 2ον) Ὁ παραγωγός θέλει χρησιμοποίησιν τήν ἡθοποιόν κατὰ τὸ γύρισμα τῶν ἀνωτέρω ταινιῶν του εἰς οἰονόηποτε-κατὰ τήν ἀπόλυτον αὐτοῦ ἐπίσης κρίσιν-τῶν βασικῶν ἢ μὴ ὀδων τοῦ ἔργου, χωρὶς ἡ ἡθοποιός νὰ δύναται νὰ προβεῖλῃ οἰανόηποτε διὰ τοῦτο ἀντιρρήσιν, ἀπῆρεως ὀδοσα νὰ ἀποδουθῆ ἀσυζητητῆ τὸν ὀπὸ τοῦ παραγωγού ἐνατεθρησόμενον αὐτῷ βασικόν ἢ μὴ τοῦ ἔργου ὀδων. 3ον) Ἡ ἡθοποιός ἀποχρησῶται νὰ παρέχη εἰς τὸν παραγωγόν τῆς ἀπῆρεως</p>

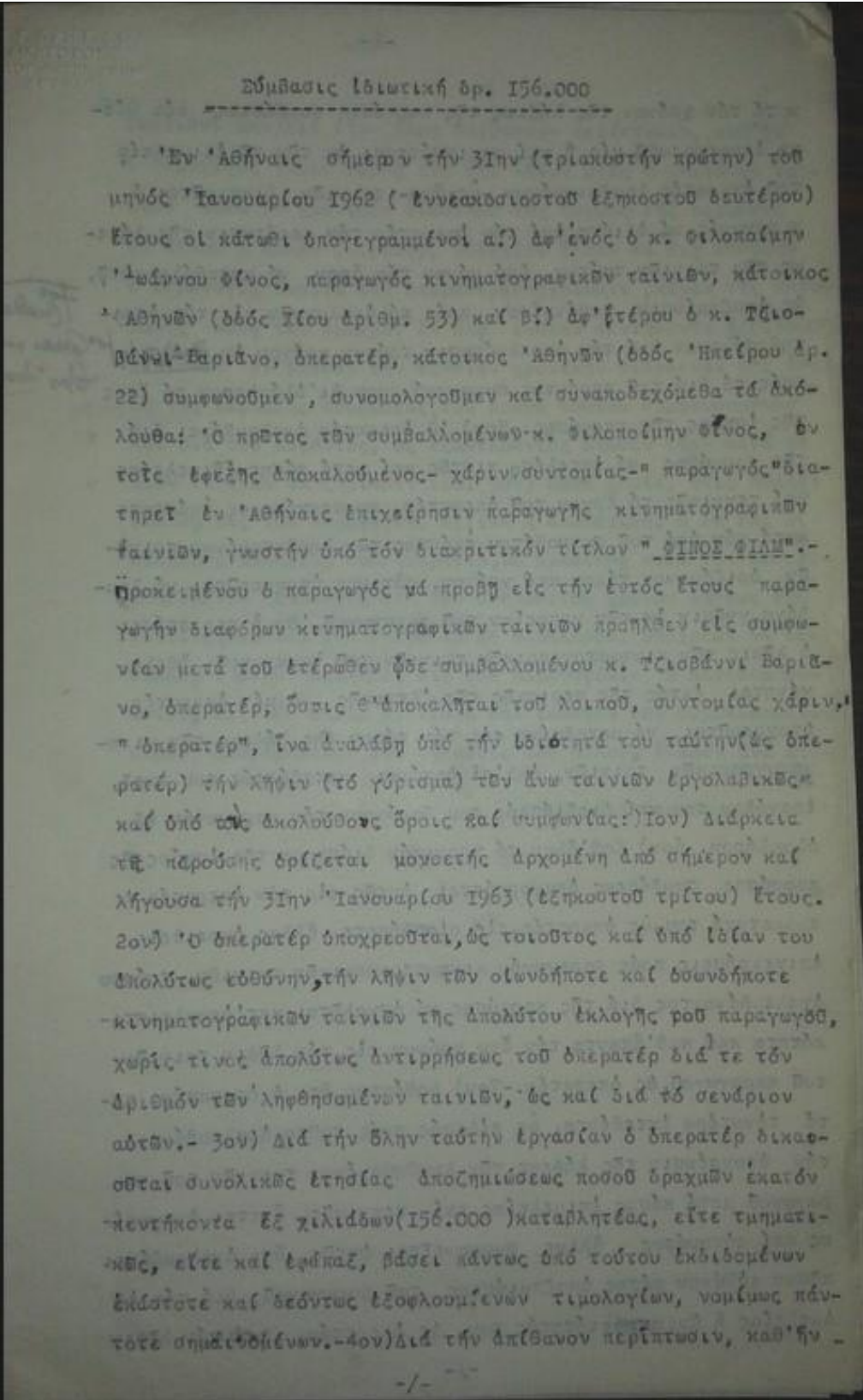
Α/Α	Τεκμήριο 3 – Αποκλειστικό Συμβόλαιο Ηθοποιού Ναθαναήλ (Δεληβασίλη)
σελ.2	<p style="text-align: center;">- 2 -</p> <p>της δια το γύρισμα της άνωτέρω ταινίας κατ'αποκλειστικότητα άπαγορευμένου δηλονότι αυτή να συμμετέχη εις οιονδήποτε ρόλον και όη τόσον κατά το γύρισμα κινηματογραφικῶν ταινιῶν ἑλλαν παραγωγῶν, ὅσον και εις ραδιοφωνικῶς ἔκπομπῶς ἢ τοιαύτας τηλεοράσεως, σχέσιν ἔχούσας μέ τήν ταινίαν, ἢ τῶ ἔσματι αὐτῆς, τήν ὀκοφαν γυρίζει μέ τόν παραγωγόν. Δόναται ὅμως και δικαιοῦται νά συμμετέχη εις θεατρικῶς παραστάσεις, ὀκοδυομένη οἰουσδήποτε -κατά τήν κρίσιν της- ρόλους, ἄλλ' οὐχί ὀκοδεστέρους τῶν δ- νατεθεσμένων αὐτῆ ὀπό τοῦ παραγωγῶ κατῶ το γύρισμα τῶν ται- νιῶν του και πάντως εις θεσους ἔμφανισμένους εις θεατρα ὀκο- κλειστικῶς τῆς περιοχῆς τῶν Ἀθηνῶν ἢ τοῦ Πειραιῶς. 4ον) ὀ- ποσόν τῆς ἀμοιβῆς, ἄλλως ὀκοζημιώσεως, τῆς ἠθοποιῦ δια τήν συμ- μετοχήν της εις τήν ὀπό τοῦ παραγωγῶ λῆψιν (γύρισμα) τῶν ἄνω ταινιῶν ὀρίζεται εις ὀραχμάς τέσσαρας χιλιάδας πεντακοσφας (4.500) μηνιαίας. 5ον) ὀ παραγωγός ὀδναται και δικαιοῦται νά χρησιμοποιοῦ τήν ἠθοποιόν κατ' ὀδλον τῶ χρονικόν ὀδιστήμα τῆς καρούσης δια τήν λῆψιν ὀσωνδήποτε ταινιῶν και ὀη εἴτε ὀτομι- κῆς του παραγωγῆς, εἴτε και συμπαραγωγῆς μετ' ἄλλων, ὀπό ὀδον τόν περιορισμόν, ὅτι ἡ χρησιμοποιοῦ τῆς ἠθοποιῦ ὀπό τοῦ πα- ραγωγῶ ὀέν ὀδ ὀπερβαῖν τῶ ἔν τῶ κατωτέρω ὀκ' ἀριθμόν ὀρ- ὀρο χρονικόν ὀδιστήμα. - 6ον) Ἀπαγορευεται ρητικῶς εις τήν ἠθο- ποιόν ἢ ἔκ τῆς περιοχῆς Ἀθηνῶν- Πειραιῶς ἀκομῆκρυνας της και ὀη εἴτε μέ περιοδεύοντα ὀφασον, εἴτε και δι' ὀκλον ρεσι- τῶλ, χωρίς τῆς ἔγγρῶσου κρός τοῦτο ἀπαραιτήτως ὀδειςας τοῦ πα- ραγωγῶ, 7ον) ὀ ἠθοποιός ὀποχρεοῦται κατῶ το γύρισμα τῶν ται- νιῶν νά προσφέρῶ ἀνελλιπῶς και ἔπιμελῶς τῶς ὀπηρεσίας της συμ- φῶτως τῶς ὀποδεξείσαι τοῦ παραγωγῶ ἢ τῶν ὀκ' αὐτοῦ κρός τοῦτο ἔντεταλμένων προσώπων, κρός ὅς ὀβλει συμμοροῦσσαι πύστηρῶς και ἀπαρεγκλίτως, χωρίς ὀικαιώματος ἀναρτίσεως της οἰασοῦτος ἢ ἔλεγγ- χου ἔκ τῆς τοιαύτης ἢ τοιαύτης ἀποδῶσεως τοῦ ρόλου, ὅν ὀδ κλη- ὀῦ νά ὀποῦσῶ ὀπτη. αἱ ἡμέραι, ὀραι, τόπος κ.λ.π. της λῆσεως (τοῦ γυρισματος) ἔκαστης ταινίας ὀδ καθορίζονται δια τόν παρα- γωγόν, τῆς ἠθοποιῦ ὀσης ὀποχρεοῦ νά λαμβῶν ὀ γνῶσιν τῶτων ἔκ</p>

Α/Α	Τεκμήριο 3 – Αποκλειστικό Συμβόλαιο Ηθοποιού Ναθαναήλ (Δεληβασίλη)
σελ.3	<p style="text-align: center;">- 3 -</p> <p> εκ του γραφείου του παραγωγού, κοσσερχομένης κρή τοῦτο καὶ νὰ συμμορφωταὶ πλήρως πρὸς τὸ δόκ τοῦτου καθοριζόμενον ἐκδότητε πρόγραμμα τοῦ γυρισματοῦ τῆς ταινίας. θον) Γνω- στοῦ ὄντος, ὅτι ἡ λήψις τῶν ταινιῶν ἀπαιτεῖται πολλὰς χρονια- κόν διδαστῆρα κέραν τοῦ ἀνταδρου δι' ἐκ' ἄστην ἡμέραν, ἕνα δ' ὅτι δὲν ὀδύναται νὰ καθορίζεται ἐκδότητε ὁ χρόνος τῆς λή- ψης κατὰ τὸ διδαστῆρα τῆς ἡμέρας, ρητῶς συμφωνεῖται ὅτι οὐδὲν ἀξίωσι ἰδιαιτέρως τινὸς ἀμοιβῆς ἢ ἀποζημιώσεως δικαιούται ἡ ἡθοκοιοῦ, ἐπ' ἄσον ὅπως ἡ παροχὴ τῶν ἀπαιτησι- ῶν τῆς εἰς τὸν παραγωγὸν ὄν ἤθελεν ἀπερρῆ τῆς ἐκδότην ἐν- νενήκοντα ὄδο (192) ὄρας καὶ ἕκαστον ἡμερολογιακόν ἡμέρα, τοῦ ἀπολογισμοῦ πρὸς ἐξέθεσις τοῦ μέσου ὄρου τῆς μηνιαί- ας ἀπασχολήσεως γεννησόμενου κατὰ λόγον τῶν ἐτησίαν χρονι- κῶν διαστημάτων, κατὰ τὸ ἐν τῶν ὀκτώ ὄρασις ἀποχρέωσις τοῦ παραγωγοῦ πρὸς ἀπασχολῆσιν τῆς ἡθοκοιοῦ διὰ τὴν λή- ψιν ταινιῶν. θον) εἰς τὴν ἀποχρέωσιν τῆς ἡθοκοιοῦ διὰ τὴν εἰκονολήψαν τῆς ταινίας περιλαμβάνεται καὶ ἡ φωνολήψα, συ- ναρμένῃ κατὰ τὴν ἀδελφικὴν κρίσιν τοῦ παραγωγοῦ - νὰ γένηται καὶ ἐκ τῶν ὀκτῶ ὄρασις (ντοικιαδῆς), τοῦ παραγωγοῦ διατηροῦντος τὸ κυριαρχικόν δικαίωμα, ἕθεσον ἤθελε κρένη ὅτι ἡ φωνὴ τῆς ἡθοκοιοῦ εἶναι ἀκατάλληλος διὰ τὴν ἐκδότητε λαμβανόμενῃν ταινίαν, νὰ ἀντικαταστήσῃ ταύτην διὰ τῆς φωνῆς ἐτέρας ἡθοκοιοῦ, χωρὶς δικαιωματῶς τῆς διαπραγμάτευσεως ἢ καὶ παρα- πόνου ἕστα διὰ ὄθεν ἐκ τοῦτου βλάβην τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἢ ἀπαγγελιατικοῦ τῆς γούρου. θον) ὁ παραγωγὸς εἶναι κώ- ριος καὶ δικαιούται νὰ κρατῆ δι' ἑαυτὸν τὰ διὰ τοῦ ὄρου ἀνδράτα τῆς ἡθοκοιοῦ ἕνα ἤθελε κατασκευασεῖ ἰδίαις ὄρα- σίαις. θον) καίτοι περιλαβεῖ, ἐν τοῦτοις ρητῶς διασαφηνί- ζεται, ὅτι ἡ ἡθοκοιοῦ διὰ τῆς ὄρας ὄρα ἀμοιβῆς τῆς ἐξενταῖ πῶν δικαιωμάτων τῆς ἐκ τῆς ἐκδότητε λαμβανόμενης ταινίας, ἕτις ἀποτελεῖ ἀποκλειστικὸν κτῆμα καὶ γενεῖς ἀποκλειστικὴν ἰδιοκτησίαν πνευματικῆν τοῦ παραγωγοῦ, ὅστις εἰσὶς ὄρα </p>

Α/Α	Τεκμήριο 3 – Αποκλειστικό Συμβόλαιο Ηθοποιού Ναθαναήλ (Δεληβασίλη)
σελ.4	<p style="text-align: center;">- 4 -</p> <p>ναται και δικαιούται να προβή ειτε εις άλλωγήν του γέ- τλου του έργου, ειτε εις ντοιμκλήρισμα αύτης εις οίαν- όηκοτε γλώσσαν, ειτε και εις οίανόηκοτε περικοήν αύτης, χωρίς τινός έγκώδτως δικαιώματος της ήθοποιού να ζητήσθ από τον παραγωγόν όποιστιςοισιν, ή και να προβή εις πα- περιόδοισιν οίανόηκοτε της προβολής της ταινίας, διασπαρ- νιζομένου και αόθεις, ήτι και τυχόν έστω τοιοούτον δικαιώμα της έκαλόθεθι διά της καταβλητέσης, ός ένω, όμοιςεις ή όπο - ζτηόσεως από του παραγωγού, όστις ούτω όποια έόδιον και κλήρας ή ό πόσης πλευρης δικαίωμα έστ της παραγομένης τή συμπράξει και της ήθοποιού ταινίας.- 12ον) Δικαίωμα του παραγωγού παραμένει ή εις οίανόηκοτε τρίτον έκχώρησις της έπιχειρήσεως του ή διά του παρόντος παρεχομένων αόθεις δι- καιωμάτων προς άλλην ταινιάν τήη συμμετοχή της ήθοποιού, ταύτης όποχρεομένης προς τοούτο κατά τή προορηθέντα.- 13ον τοιαούτη περιπτώσει ή ήθοποιός έχοχρεούται να έκκληρώσθ της διά της παροχής άναλαμβάνομένης όποχρεώσεως της προς τον τρίτον τοούτω έκόοχα, όστις άντιστοίχως όφ όκέχη τήν όμοχρεώσιν της έκκληρώσεως τών εναντι της ήθοποιού όποχρεώσών του - παραγωγού -.- 14ον) Αί διαόδοι διατρο- φής και στέγης, έόδοον ή ταινία ήθελε ληφθ έκτός της κε- ριοχής' αόθων - πειραιώς, βαρόνουν έξ όλοκλήρου τον παρα- γωγόν, πάντοτε όέ κατά λόγον και τούτον του ήθους, όπερ τηρήται από του παραγωγού ή τών συνυόθων 'ελληνικών έπιχει- ρήσεων.- 15ον) Δοθέντος ότι ό παραγωγός θέλει όμοβλησθ εις μεγίστας διαόδους διά τήν προβολήν της ήθοποιού, ός καλλι- τέχνιδος του κινηματογράφου, ρηώς συμφωνείται, ότι αότή θέλει τηρήσθ όποχρεομένης τους όρους της παροχής συμφωνί- ας, άλλως όμοχρεούται εις καταβολήν τών παραγωγού α) όραχών μόν έκατόν κεντήκοντα χιλιάδων (150.000) λόγω ποινικής ρήτρας, έόδοον ήθελε προβήθ όρον τινά του παρόντος ή ή- θελεν άνησθ έξ' όπαρχής να προσβήθ εις τήν άλλην ταινι-</p> <p style="text-align: right;"><i>Δεληβασίλη</i></p>

Α/Α	Τεκμήριο 3 – Αποκλειστικό Συμβόλαιο Ηθοποιού Ναθαναήλ (Δεληβασίλη)
σελ.5	<p style="text-align: center;">- 5 -</p> <p> ὄν, β2) Ἐπί κλῆρον ὁ εἰς καταβολήν καί κληρικούς ἀποζημιώ- σεως τῷ παραγωγῷ, ἐφόσον ἤθελε δεσμεύσῃ τήν ἀρξαμένην ἀ- πό τοῦ παραγωγῷ λήθην τῆς ταινίας, ἀνεξαρτήτως γ2) τῆς ἀποζημιώσεως καταβολῆς ἐκείνης λόγω κοινικῆς ρήτηρας, τῷ πα- ραγωγῷ ἄντι δραχμῶν ἑκατόν χιλιάδων (100.00) οἱ ἑκάστην ται- νίαν τρίτων παραγομένην, εἰς ἣν ἤθελε συμμετέσχη κατά τῷ χρονικῷ διαστήματι τῆς ἰσχύος τοῦ παρόντος.- 15ον) Τέλος ρητῶς συνομολογεῖται, ὅτι ἡ τε καταβολή τῷ ἠθοποιῷ τῆς ἀποζημιώσεως ἢ ἄμοιβῆς τῆς, ὡς καί ἡ τροκοκοφίσις οἰου- ᾶν ὄντι ἄρτου καὶ παροῦσης ὁ ἀποδοκίμωται ἔγγραφως καί μὴ- νον, ἀποκλειστικῶς διὰ τὴν ἀπόδειξιν τοῦτων οἰουῦν ὄντι ἄλλου ἀποδοκίμωτου μῆσου, μὴ αὐτοῦ τοῦ ἔρκου ἐξαιρουμέ- νου, ὅμ ὅτι ἐν ἀλλαγῇ τῆς κατοικίας τῆς ἠθοποιῷ, αὕτη ἀποχρεοῦται νὰ γνωστοποιεῖ ἔγγραφως καί διὰ δικαστικῷ κλητῆρος ἀπαιτήσεως τὴν νέαν κατοικίαν τῆς εἰς τὸν πα- ραγωγῷ, ἄλλως ὁ τελευταῖος ὡς ὄντι νὰ κοινοποιεῖ ἐγ- γράφως καί ἔγγραφον ἢ οἰκογενετικῶν καί εἰσαγωγικῶν τῆς ὄρκης ἔγγραφον, κατὰ τῆς ἠθοποιῷ στρεφόμενον, εἰς τὸν γραμματέα τῶν ἐν Ἀθῆναις πρωτοδικῶν, ὅν ἀπὸ τοῦδε ὀφείλει αὕτη ὡς ἀντικλήρον καί κληροδόσιον αὐτῆς διὰ τὴν παραλαβὴν παν- τὸς ἔγγραφου καί ὄμ καί εἰσαγωγικῶν τῆς ὄρκης τοιοῦτων.- 16ον) Τέλος ρητῶς συμφωνεῖται, ὅτι ἐν ἣ περιελάσει τὸ γύ- ρισμα μίᾶς ἢ καί πλείονων ταινιῶν ὅν περατωθῆ ἔντος τοῦ διὰ τοῦ παρόντος συμφωνηθέντος χρονικοῦ διαστήματος, ἡ ἠθοποιῷ ἀποχρεοῦται νὰ παρέσχη τὰς ὑπηρεσίας τῆς εἰς τὸν παραγωγῷ καί πέραν τοῦ ἔτους ἐπὶ τρίμηνον χρονικῷ διαστήματι ἔντος τοῦ ἐξαμήνου ἀπὸ τῆς λήξεως τῆς συμβάσεως ἀπὸ τὸν ἕρον τῆς καταβολῆς αὐτῆς τῆς ἐν ἄρ. 4φ τοῦ παρόν- τος συμφωνημένης ἀποζημιώσεως, ἄλλως ἄμοιβῆς τῆς, χρο- ρίς ὡς τὸ τοιοῦτον νὰ θεωρηταί παράσις ἢ ἀνανέσις τῆς παροῦσης συμβάσεως. τὸ παρὸν συνειδήγῃ εἰς ὅσο ὡ- </p>

Α/Α	Τεκμήριο 3 – Αποκλειστικό Συμβόλαιο Ηθοποιού Ναθαναήλ (Δεληβασίλη)
σελ.6	 <p>The image shows a scan of a document page. At the top center, there is a page number: - 6 -. Below it, there is a paragraph of Greek text: "μοια έντυπα και έκαστον τῶν συμβαλλομένων μερῶν δ... ποδεχόμενον τῆς δηλώσεως τοῦ ἄλλου ἔλαβεν ἄνευ ἕν(1) τοιοῦτον.-". To the right of this text, there is a line that says "οἱ συμβαλλόμενοι". Below this line is a handwritten signature in blue ink, which appears to be "Δεληβασίλη".</p>

Α/Α	Τεκμήριο 4 – Αποκλειστικό Συμβόλαιο Βαριάνο (Οπερατέρ)
σελ.1	 <p>Σύμβασις Ιδιωτική δρ. 156.000</p> <p>Εν Αθήναις σήμερον τήν 31ην (τριάκοντήν πρώτην) τού μηνός Ιανουαρίου 1962 (έννεακαισιστοῦ ἐξηκοστοῦ δευτέρου) ἔτους οἱ κάτωθι υπογεγραμμένοι α.) ἀφ' ἑνός ὁ κ. Φιλοποίην Ἰωάννου Φίνος, παραγωγός κινηματογραφικῶν ταινιῶν, κάτοικος Ἀθηνῶν (δόδος Ἰίου ἀριθμ. 53) καί β.) ἀφ' ἑτέρου ὁ κ. Τζισβάνι Βαριάνο, ὀπερατέρ, κάτοικος Ἀθηνῶν (δόδος Ἡλείου δρ. 22) συμφωνοῦμεν, συνομολογοῦμεν καί συναποδεχόμεθα τά ἀκόλουθα: Ὁ πρῶτος τῶν συμβαλλομένων κ. Φιλοποίην Φίνος, ἐν τοῖς ἐφεξῆς ἀποκαλούμενος - χάριν συντομίας - παραγωγός διατηρεῖ ἐν Αθήναις ἐπιχειρήσιν παραγωγῆς κινηματογραφικῶν ταινιῶν, γνωστήν ὑπό τόν διακριτικόν τίτλον "ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜ". Ἐπιχειρήσιν ὁ παραγωγός πρόβη εἰς τήν ἑπομένην ἔτος παραγωγῆν διαφόρων κινηματογραφικῶν ταινιῶν πρῶτον εἰς συμφωνίαν μετὰ τοῦ ἑτέρωθεν ἤδε συμβαλλομένου κ. Τζισβάνι Βαριάνο, ὀπερατέρ, ὅστις ἐ' ἀποκαλεῖται τῶς λοιποῦ, συντομίας χάριν, "ὀπερατέρ", ἵνα ἀναλάβῃ ὑπό τήν ἐξουσίαν του ταύτην (ὡς ὀπερατέρ) τήν λήσιν (τό γόρισμα) τῶν ἑνῶ ταινιῶν ἐργολαβικῶς καί ὑπό τῆς ἀκολουθοῦσας ὁροις καί συμφωνίας: 1ον) Διάρκεια τῆς παρούσης ὀρίζεται μονοετής ἀρχομένη ἀπό σήμερον καί λήγουσα τήν 31ην Ιανουαρίου 1963 (ἐξηκοτοῦ τρίτου) ἔτους. 2ον) Ὁ ὀπερατέρ ὀφρεῖται, ὡς τοιοῦτος καί ὑπό ἴδιον του ἀπολύτως ἐξουσίαν, τήν λήσιν τῶν οἰωνόηποτε καί δυνωδῆποτε κινηματογραφικῶν ταινιῶν τῆς ἀπολύτου ἐκλογῆς τοῦ παραγωγῶς, χωρίς τινός ἀπολύτως ἀντιρρήσεως τοῦ ὀπερατέρ διὰ τε τῶν ἀριθμῶν τῶν ληθθησομένων ταινιῶν, ὡς καί διὰ τό σενάριον αὐτῶν. 3ον) Διὰ τήν ἑλπην ταύτην ἐργασίαν ὁ ὀπερατέρ δικαιοῦσθαι συνολικῶς ἐτησίως ἀποζημιώσεως ποσοῦ ὀραχμῶν ἑκατόν κεντήκοντα ἑξ χιλιάδων (156.000) καταβλητέας, εἴτε τμηματικῶς, εἴτε καί ἐφ' ἑκαστῆς, βάσει ἀντῶς ὑπό τούτου ἐκδιδομένων ἐκδίστοτε καί δεόντως ἐσοφλουμένων τιμολογίων, νομίμως πάντοτε σημεῖομένων. 4ον) Διὰ τήν ἀπίθανον περίπτωσιν, καθ' ἣν</p> <p style="text-align: center;">-/-</p>

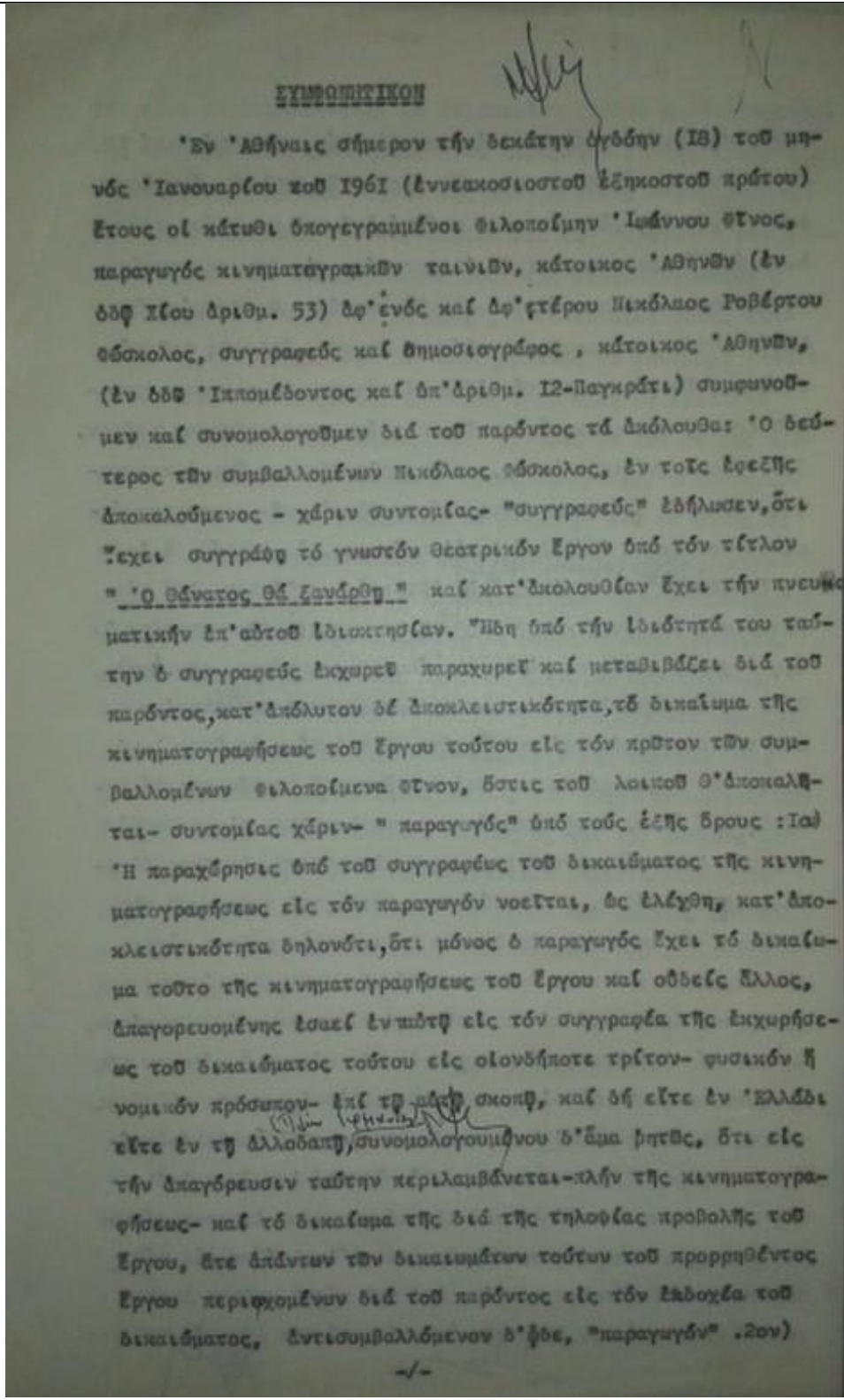
Α/Α	Τεκμήριο 4 – Αποκλειστικό Συμβόλαιο Βαριάνο (Οπερατέρ)
σελ.2	<p style="text-align: center;">-2-</p> <p>ια τὰ τὸν χρόνον τῆς λήξεως τῆς παρουσίας συμβάσεως- ὅθεν θάδει- χε ἀποκερατωθῆ μὲν ἢ καὶ περισσότεραι ἐκ τῶν τῆ ἐπιμελείᾳ τοῦ ὁπερατέρ λαμβανόμενων -ὡς ἀνω- ταινιῶν, δικαιούται ὁ παραγωγὸς νὰ διεύξη ἀπὸ τὸν ὁπερατέρ τὴν κεράτωση τῆς λήξε- ως τῶν ταινιῶν τούτων, ἔκδο μόνον τὸν ὅρον γὰ καταβὰν αὐτῷ, ὡς ἀποζημιώσιν, ποσὸν ἴσον πρὸς τὸ ἀναλογεῖν εἰς τὸν ἀπαι- ἴσον ἀποζημιώσεως τηθησόμενον διὰ τὴν ἀποκεράτωση τούτων χρόνον ἐν ἀναλογίᾳ ἴσον μὲν (!) πρὸς τὸ διὰ τοῦ παρόντος συμφωνούμενον δι' ὁλόκληρον τὸ ἔτος ἴσον ἀποζημιώσεως τῆς ἰσχύος τῆς παρουσίας.-7ον) Ὁ ὁπερατέρ ἀναλαμβάνει διὰ τῆς παρουσίας γὰ ἐκτελέσῃ πιστῶς καὶ μετὰ πάσης ἐπιμελείας καὶ τεχνικῆς τὸ ἔργον τοῦ ὁπερατέρ, προσερχόμενος ἐκδύοτε κατὰ τὸν ὅρο τοῦ σκηνοθέτου ἐκάστη τῶν ληθησομένων ταινι- ῶν ὀριζόμενον τόπον καὶ χρόνον, οὗτινος ὑποχρεοῦται νὰ λαμ- βάνῃ γνώσιν ἐκ τῶν γραφείων τοῦ παραγωγῶ. Ἐν ἢ περιπτώσει ἢ λήξει τῶν κινηματογραφικῶν ταινιῶν τοῦ παραγωγῶ, ἢ εἴθε γένηται ἐκτός τῆς περιοχῆς τῆς Ἑλλάδος, ὁ μὲν ὁπερατέρ ὑποχρεοῦται νὰ μεταβαίῃ εἰς τὸν τόπον τῆς λήξεως τῶν κινη- ματογραφικῶν ταινιῶν, ἀλλ' αἱ δαπάναι μεταβάσεώς του ἐκεῖ, ἐπανόδοι του καὶ διαβιβάσεώς του βαρύνουσι τὸν παραγωγόν ὡς ὁλοκληρῶν.-8ον) Καθ' ὅσον πὸ χρονικὸν διάστημα τῆς ἰσχύος τῆς παρουσίας συμβάσεως ἀπαγορεύεται ῥητῶς εἰς τὸν ὁπερατέρ ἡ συμμετοχὴ του, ὡς ὁπερατέρ, εἰς οἰαδήποτε ἑλλας δημοσιεύσει ἐπιχειρήσεις πρὸς παραγωγὴν κινηματογραφικῶν ταινιῶν, τούτου ἀναλαμβάνοντος διὰ τῆς παρουσίας νὰ ἀσχολῆται κατ' ἀποκλειστι- κότητα καθ' ἅπαντα τὸν ἄνω χρόνον εἰς τὴν λήξιν ταινιῶν τοῦ παραγωγῶ, ὡς ὁπερατέρ.-9ον) Δοθέντος, ὅτι ὁ ὁπερατέρ, κα- τὰ τὰ ἄνωτέρω ἐκτεθέντα, ὡς εἰδικὸς πρὸς τούτο, ἀναλαμβάνει τὴν ὑποχρέωσιν τῆς λήξεως τῶν ληθησομένων ταινιῶν τοῦ πα- ραγωγῶ μετὰ πάσης ἐπιμελείας καὶ τεχνικῆς, ἔπεται ἀναγκαί- ως καὶ αὐτομάτως, ἕλλως συμφωνεῖται ῥητῶς, ὅτι ἀναλαμβάνει πᾶσαν εὐθύνην πάσης ἀποζημιώσεως τοῦ παραγωγῶ, διὰ τὴν ἐξ ἀμελείας ἢ ἀνεπιτηδείότητός του, ὡς ὁπερατέρ, καὶ ἐν λήξιν -1-</p>

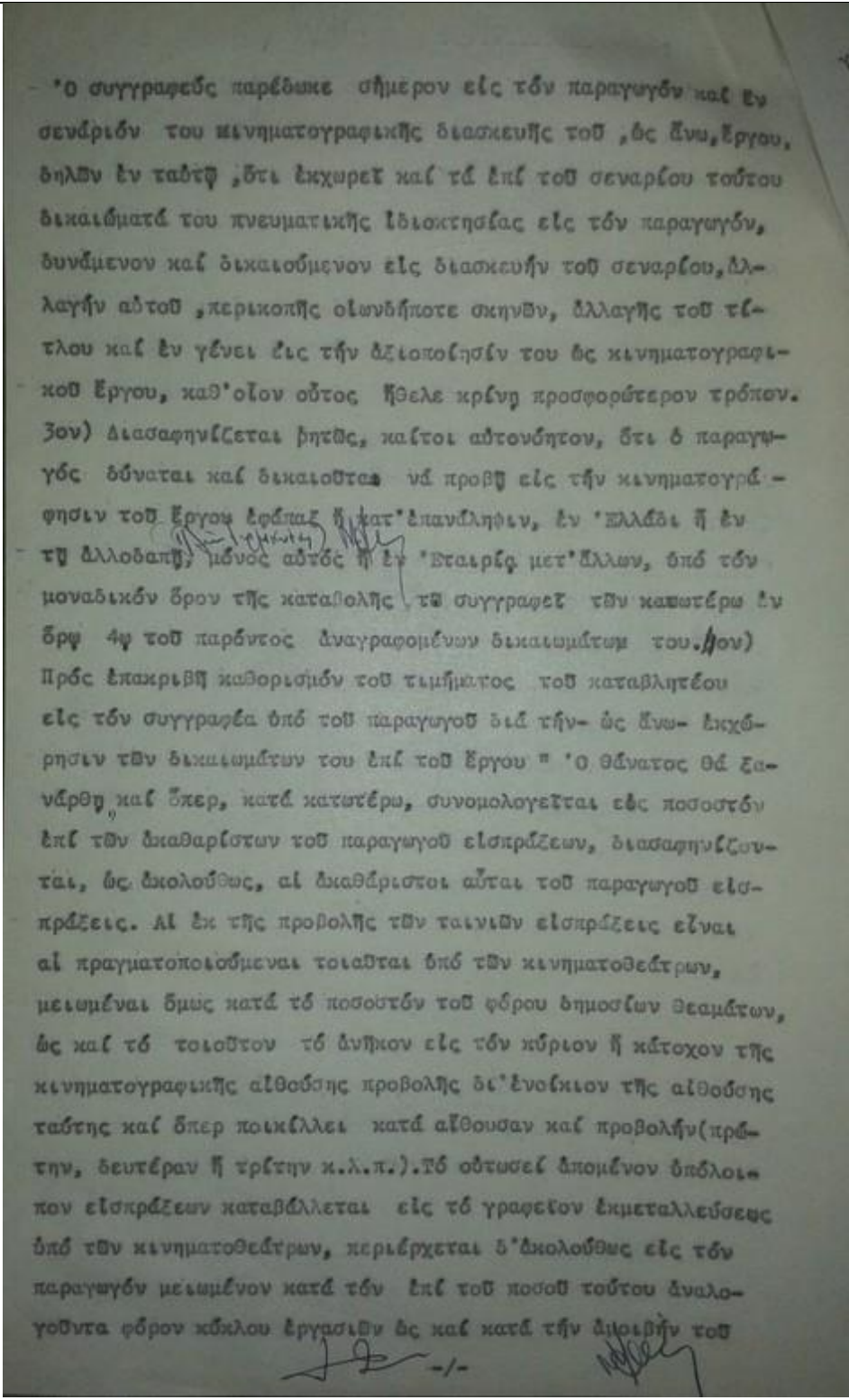
Α/Α	Τεκμήριο 4 – Αποκλειστικό Συμβόλαιο Βαριάνο (Οπερατέρ)
σελ.3	<p style="text-align: center;">-3-</p> <p>ταινιών. θον)διά τήν- όλως άπίθανον- περίπτωσιν, καθ'ήν ο παραγωγός ήθελε προβή εις τήν λήψιν μιᾶς ή κλειόνων ται- νιών κατά τό χρονικόν διάστημα τής Ισχύος τής παρούσης δι' άλλου ή άλλων οπερατέρ, ούδεμίαν άλλην θά έχη εύθύνην ο παραγωγός έναντι τοῦ οπερατέρ^ηόποχρέωσιν , πέραν τής κατα- βολής αὐτῶ τῶν δραχμῶν ἐν ὄλῳ ἑκατόν πενήτηκοντα ἑξ(156000) χιλιάδων δι'άπασαν τήν ἐτησίαν χρονικήν διάρκειαν τής Ισχύ- ος τής παρούσης συμβάσεως, τοῦ ποσοῦ τούτου συμφωνουμένου καί διά τοῦ παρόντος, ὡς ἐξαντλοθῆτος ἄπασαν τήν- κατά τᾶ ἔνυσ ἐτησίαν ἀποζημίωσιν τοῦ θον) πάσα ζημία, ήτις ήθελεν ἐπέλθῃ εις τόν παραγωγόν, θετική ή ἀποθετική, ή ἐκ τής οί- ασδήποτε ἀμελείας τοῦ οπερατέρ,νά προσέλθῃ κατά τόν καθορι- σθησόμενον ἐκάστοτε ὑπό τοῦ σκηνοθέτου χρόνον λήψεως τής ταινίας, βαρύνει τόν οπερατέρ ἐξ ὀλοκλήρου, ὑπόχρεων νά κα- ταβάλῃ ταύτην ἀμεληταί εις τόν παραγωγόν.- Ἡ παρούσα συ- νετάγη εις δύο ὁμοια αντίτυπα καί ἕκαστον τῶν συμβαλλομένων μερῶν, ἀποδεξόμενον τᾶς δηλώσεις τοῦ άλλου, ἔλαβεν ἀνά ἕν.-</p> <p style="text-align: right;">Οἱ Συμβαλλόμενοι</p> <p style="text-align: center;">x y</p>

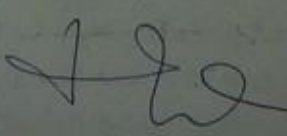
Α/Α	Τεκμήριο 5 – Γιαννακόπουλος-Σακελλάριος, αποκλειστικό συμβόλαιο με κληρονόμους Γιαννακόπουλου για το θεατρικό <i>Υπάρχει και Φιλότιμο</i> (1965, Σακελλάριος)
σελ.1	<p style="text-align: center;"><u>Συμφωνητικόν</u></p> <p>Ἐν Ἀθήναις σήμερον τήν τετάρτην (4ην) τοῦ μηνός Ἰουνίου τοῦ 1965 (ἑξήκοντοῦ πέμπτου) ἔτους οἱ κάτωθι ὑπογεγραμμένοι ἡ Ἀλένη ἢ Ἀέλα χήρα Κρήστου Γιαννακοπούλου, τό γένος Πικολάου Κρανιωτάκη, οἰκοδόμοινα, κάτοικος Ἀθηνῶν (ἐν δὲσ' εὐσε)πίδων καί ἐπ' ἀριθμόν 10) ἐξ ἑνός καί ἐξ ἑτέρου ὁ φιλοσοφίαν Ἰωάννου Φίνος, παραγωγός κινηματογραφικῶν ταινιῶν, κάτοικος Ἀθηνῶν (ἐν δὲσ' αἰίου καί ἐπ' ἀριθ. 85), συμφωνήσαν καί συνομολογοῦσιν τά ἑξῆς:</p> <p>Ἡ πρώτη τῶν συμβαλλομένων Ἀλένη ἢ Ἀέλα Γιαννακοπούλου, ἀποκαλυπένη ἐν τοῖς ἐρεχθίς-χάριν συντοπίσασθαι ἡ συγγραφεύς τυγχάνει εὐνή ἐξ ἀδιαθέτου κληρονομίας τοῦ κατὰ τήν ἀποβιώσαντος συζύγου της Κρήστου Γιαννακοπούλου, κατό τούτου ἀπεβιώσαντος ἀδιαθέτου καί χωρίς ἐν βραβ' ἐνιόντων ἢ κατιόντων ἢ ἐκ πλαγίου συγγενῶν, πλὴν τοῦ ἑπισημοῦ καί ἀγαπῶν ἀδελφοῦ του Γεωργίου Γιαννακοπούλου, ὅστις ἔσως ἀπεποιήθη τήν κληρονομίαν τοῦ ἀδελφοῦ του Κρήστου διὰ σχετικῆς πρός τούτο ἐκθέσεως ἐνώπιον τοῦ κ. Γραμματέως τῶν ἐν Ἀθήναις Πρωτοδικῶν ἐμπροθέσεως καί νεώριως συνταχθείσης καί δημογραφείσης. Ὅπως ἔκω-ἀποβιώσας Κρήστος Γιαννακόπουλος κατὰ τόν θάνατόν του ἐτύχχανεν ὀρειλέτης τοῦ ἑτέρου ἐν συμβαλλομένου φιλοσοφίμενος Φίνου, ὅστις τοῦ λοιμοῦ ὁ ἀποκαλῆται ἐν τῇ παρόντι συντοπίσασ χάριν-ἡ παρουγιός ποσοῦ δραχμῶν τεσσαράκοντα πέντε χιλιάδων ἐξακοσίων (45.000). Ἡ δὲ ἡ συγγραφεύς ἀπεδέχησ' πρῶτον τοῦ παραπλοῦ, καθ' ἣν τήν κινηματογράφειν τοῦ ἑνῆκοντος αὐτῆ κατὰ τό ἤρισον ἐξ ἀδιαθέτου γνωστοῦ θεατρικοῦ ἔργου τῶν συγγραφέων Κρήστου Γιαννακοπούλου καί Ἀλέκου Σακελλάριου ἐπὶ τόν τίτλον "Υπάρχει καί Φιλότιμο" ἀναλαμβάνει ὁ παραπλοῦς, δυνάμενος καί δικαιούμενος νά προσβῆ εἰς τήν σεναριογράφειν, τήν ἐν συνεχείᾳ κινηματογράφειν τοῦ ἔργου τούτου καί τέλος τήν</p> <p style="text-align: right;">.../...</p>

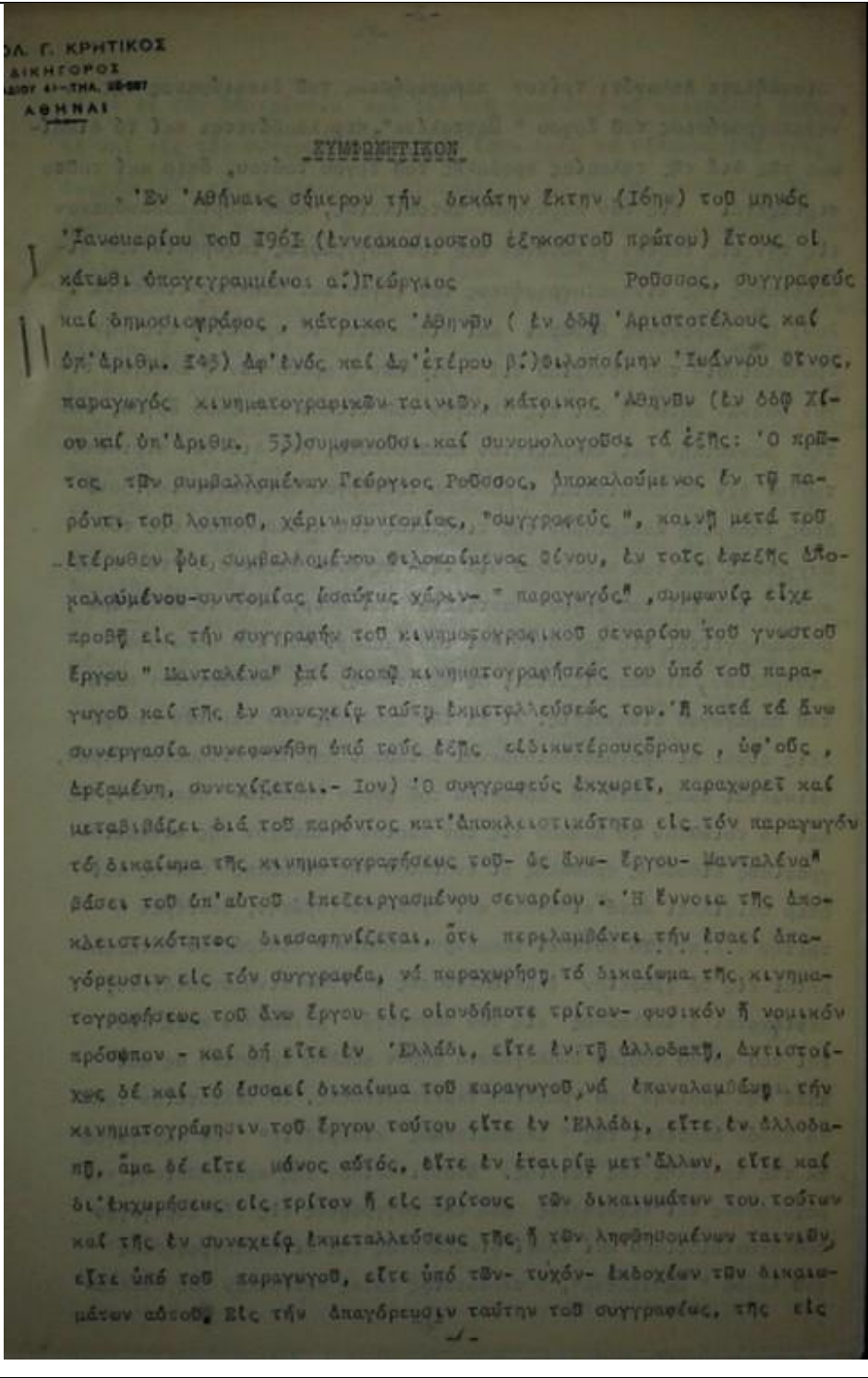
Α/Α	Τεκμήριο 5 – Γιαννακόπουλος-Σακελλάριος, αποκλειστικό συμβόλαιο με κληρονόμους Γιαννακόπουλου για το θεατρικό <i>Υπάρχει και Φιλότιμο</i> (1965, Σακελλάριος)
σελ.2	<p style="text-align: center;">-3-</p> <p> έκρεταλλεύσειν τῆς ἐξ αὐτοῦ ληρῆροσπένης ταινίας ὑπὸ τοῦς ὑπολοῦθους ἔρως καὶ συμφωνίας. - 1ον) Ἡ συγγραφεὺς ἐκχω- ρεῖ, παραχωρεῖ καὶ πεταβιβάζει διὰ τοῦ παρόντος εἰς τὸν παραγωγὸν κατ'ἐποκλειστικότητά τὸ δικαίωμα τῆς κινηματο- γραφίας τοῦ ἑνω ἔργου, βάζει τοῦ ἐπεξεργασῆσομένου ἑπ' αὐτοῦ σεναρίου. Ἡ ἔννοια τῆς ἐποκλειστικότητος διασαφηνί- ζεται, ὅτι περιλαμβάνει τὴν ἔσασί ὑπαγόρευσιν εἰς τὴν συγ- γραφέα νὰ παραχωρήσῃ τὸ δικαίωμα τῆς κινηματογραφίας τοῦ ἔργου τούτου εἰς οἰονδήποτε τρίτον-φυσικὸν ἢ νομικὸν πρό- σσωπον-καὶ δὴ εἴτε ἐν Ἑλλάδι, εἴτε ἐν τῇ Ἀλλοδαπῇ, ἑντι- στοίχως δὲ καὶ τὸ ἔσασί δικαίωμα τοῦ παραγωγοῦ τῆς ἐρώταξ ἢ κατ'ἐπανάληθιν κινηματογραφίας τοῦ αὐτοῦ ἔργου καὶ δὴ εἴτε ἐν Ἑλλάδι, εἴτε ἐν τῇ Ἀλλοδαπῇ, εἴτε ὑπὸ νόμου τοῦ- του, εἴτε ἐν ἑταιρίῳ κατ'ἄλλων, εἴτε καὶ δι'ἐκχώρησας εἰς τρίτον ἢ εἰς τρίτους πῶν δικαιωμάτων του τούτων καὶ τῆς ἐν συνεχείῳ ἐκρεταλλεύσας τῆς ἢ πῶν ληρῆροσπένων ταινιῶν εἴ- τε ὑπ'αὐτοῦ τούτου τοῦ παραγωγοῦ, εἴτε ὑπὸ πῶν ἐκδοχῶν πῶν δικαιωμάτων αὐτοῦ. εἰς τὴν-κατὰ τὰ ἀνωτέρω-συμφωνησά- νην ὑπαγόρευσιν τῆς ὑπὸ τῆς συγγραφείας εἰς οἰονδήποτε τρί- τον παραχωρήσας τοῦ δικαιώματος τῆς κινηματογραφίας τοῦ βηθέντος ἔργου, περιλαμβάνεται καὶ τὸ δικαίωμα τῆς διὰ τῆς τηλεφίας προβολῆς αὐτοῦ, ἕπερ καὶ τοῦτο περιέχεται αὐτοδικαίως εἰς τὸν παραγωγὸν, καθὼ περιλαμβανόμενον εἰς τὴν εἰς τούτον γινωσπένην ἐκχώρησιν τοῦ δικαιώματος τῆς κι- νηματογραφίας τοῦ ἔργου κατ'ἐποκλειστικότητά. 2ον) Ἡ παραγωγὸς δύναται καὶ δικαιεσθαι νὰ προβαίνη εἰς οἰονδή- ποτε ἄλλαγὴν τοῦ τίτλου τοῦ σεναρίου, ἕσα δὲ εἰς περιεκτικῶς ἢ προσθήκας, ἢ ἄλλωσ σκημῶν αὐτοῦ, χωρὶς ἢ συγγραφεὺς νὰ δύναται ν'ἀντιτάξῃ τι, ἔστω καὶ ἐν αἰ, ὅς ἑνω, ἄλλαγαί </p>

Α/Α	Τεκμήριο 5 – Γιαννακόπουλος-Σακελλάριος, αποκλειστικό συμβόλαιο με κληρονόμους Γιαννακόπουλου για το θεατρικό <i>Υπάρχει και Φιλότιμο</i> (1965, Σακελλάριος)
σελ.3	<p style="text-align: center;">-3-</p> <p>συνεπάγουσι πλήρη ιδιοκτησίαν τῆς καθέλου ἀρχιτεκτονικῆς τοῦ ἔργου.-3ον) διὰ τὴν διὰ τοῦ παρόντος γινωστέην ἐκχώρησιν ὑπὸ τῆς συγγραφῆς εἰς τὸν παραγωγὸν τῆς κατ' ἀποκλειστικότητα κινηματογραφῆσεως τοῦ ἄνω ἔργου ὑπὸ τοὺς προρρηθέντας ὅρους συμβολογήθη μετὰ τῶν ὡς ἐπιβαλλομένων (συγγραφῆς καὶ παραγωγῆς) συνολικὸν τίμημα τῆς ἐκχώρησεως τὸ ποσὸν τῶν δραχμῶν εἴκοσι δύο χιλιάδων ὀκτακοσίων (22.800). Τὸ τίμημα τοῦτο ὁλόκληρον συνεψηφίσθη ὅτι συμφηρίζεται ὑπὸ τοῦ παραγωγῆς εἰς ἰσὸς ποσὸν τῆς ἐκ δραχμῶν τεσσαράκοντα πέντε χιλιάδων ἑξακοσίων (45.600) ὀφειλῆς τῆς συγγραφῆς πρὸς αὐτόν, ῥητῆς καὶ ἀθήσεως συμφωνουμένου, ὅτι διὰ τοῦ οὐτως γινωστέου συμφηρισμοῦ τοῦ ποσοῦ τῶν δραχμῶν εἴκοσι δύο χιλιάδων ὀκτακοσίων (22.800) εἰς ἰσὸς ποσὸν ἐκ τῆς ὑπὸ τῆς συγγραφῆς ὀφειλῆς τῆς (ἀνερχομένης εἰς δραχμὰς 45.600) πρὸς τὸν παραγωγὸν ἐξαντλεῖται πᾶν δικαίωμα τῆς συγγραφῆς ἐπὶ τοῦ προρρηθέντος θεατρικοῦ ἔργου « ΥΠΑΡΧΕΙ ΚΑΙ ΦΙΛΟΤΙΜΟ » καὶ τῆς διὰ κινηματογραφῆσεως ἐκμεταλλεύσεως αὐτοῦ.-4ον) ῥητῆς τέλος γίνεται βνεία, ὅτι ὁ παραγωγὸς ἀποδέχεται, ὅπως τὸ ἀπομένον μετὰ τὸν ἄνω συμφηρισμὸν ποσὸν ὀφειλῆς τῆς συγγραφῆς ἐκ δραχμῶν εἴκοσι δύο χιλιάδων ὀκτακοσίων (22.800) καλύψῃ ἀποκλειστικῶς δι' ἄγορὰς τῶν δικαιωμάτων τῆς συγγραφῆς τοῦ ἡμῶς ἐξ ἰδιαιρέτου ἑνὸς ἑτέρου θεατρικοῦ ἔργου τῶν ἄλλοζώνδρου Σακελλάριου καὶ Χρήστου Γιαννακοπούλου τῆς ἐκλογῆς τοῦ παραγωγῆς, ὅτινα ὑποχρεοῦται πρὸς τοῦτο καλουμένη νὰ ἐκχωρήσῃ τῇ παραγωγῇ ἢ συγγραφῆς ὑπὸ τοὺς αὐτοὺς, ὡς καὶ ἐν τῇ παρόντι, ὅρους διὰ ὑπογραφομένου σχετικοῦ ἰδιωτικοῦ συμφωνητικοῦ.-</p> <p>Τὸ παρὸν συνετάγη εἰς δύο ὅμοια πρωτότυπα καὶ ἕκαστον τῶν ἐπιβαλλομένων μερῶν, ἀποδεχόμενον τὰς δηλώσεις τοῦ ἑλλου, ἔλαβεν ἑνά ἐν τοιοῦτον.-</p> <p style="text-align: center;">ΟΙ ΣΥΝΒΛΑΣΜΕΝΟΙ</p> <p style="text-align: right;"><i>JZO</i></p>

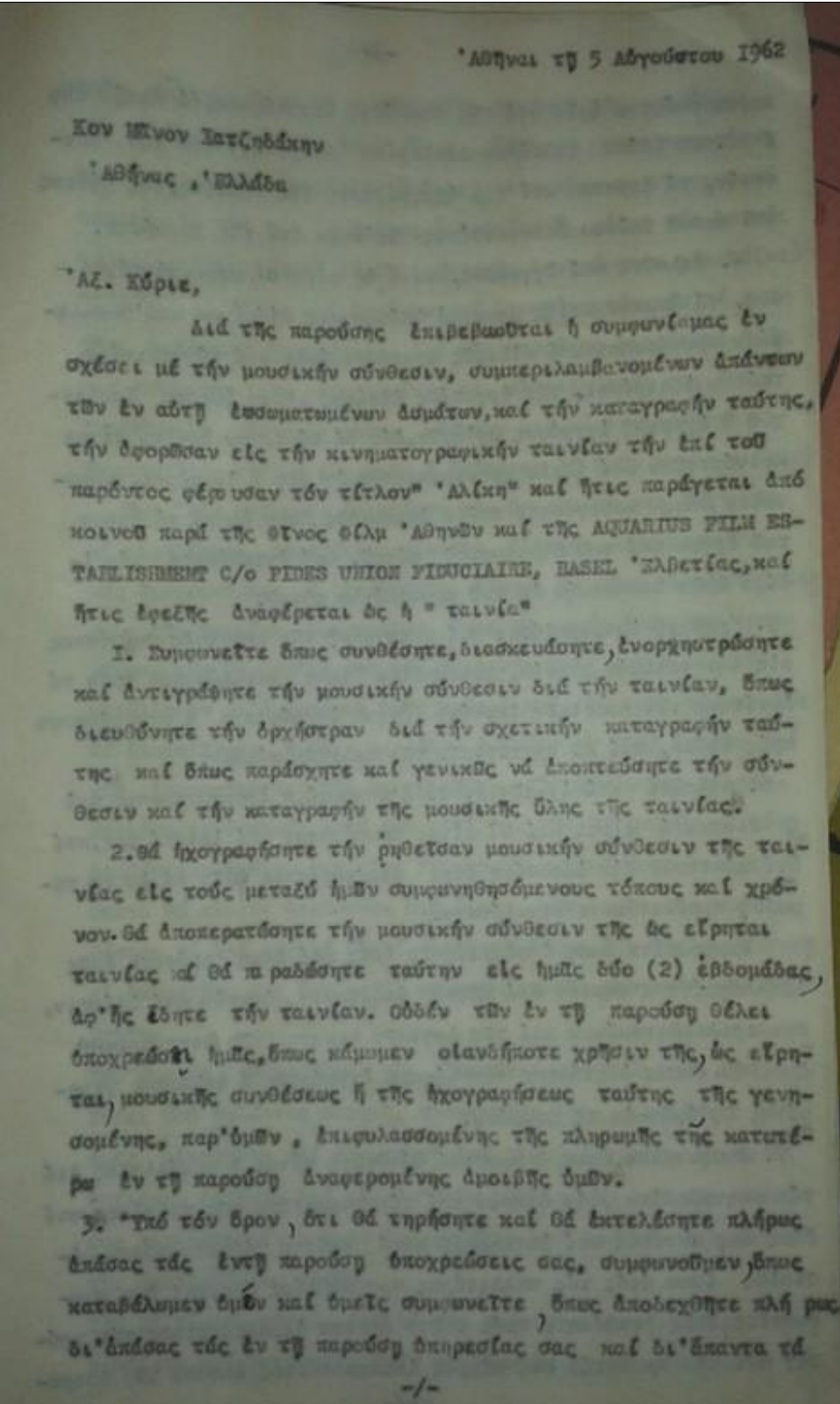
Α/Α	Τεκμήριο 6 – Φώσκολος, αποκλειστικό συμβόλαιο για την κινηματογράφιση του θεατρικού του έργου <i>Ο Θάνατος θα ξανάρθει</i> (1961, Θαλασσινός)
σελ.1	 <p style="text-align: center;">ΣΥΜΦΩΝΗΤΙΚΟΝ</p> <p>Ἐν Ἀθήναις σήμερον τὴν δεκάτην ἡμέραν (10) τοῦ μηνὸς Ἰανουαρίου τοῦ 1961 (ἐννεακοσιοστοῦ ἑξηκοστοῦ πρώτου) ἔτους οἱ κάτωθι υπογεγραμμένοι φιλοπόνησαν Ἰωάννου Ἔντος, παραγωγὸς κινηματογραφικῶν ταινιῶν, κάτοικος Ἀθηνῶν (ἐν ὁδῷ Ἰίου ἀριθμ. 53) ἀφ' ἑνὸς καὶ ἀφ' ἑτέρου Πικόλαος Φωσκόλος, συγγραφεὺς καὶ θεματογράφος, κάτοικος Ἀθηνῶν, (ἐν ὁδῷ Ἰπποκρίδωντος καὶ ἀπ' ἀριθμ. 12-Παγκράτι) συμφωνοῦμεν καὶ συνομολογοῦμεν διὰ τοῦ παρόντος τὰ ἀκόλουθα: Ὁ δευτέρος τῶν συμβαλλομένων Πικόλαος Φωσκόλος, ἐν τοῖς ἐφεξῆς ἀποκαλούμενος - χάριν συντομίας- "συγγραφεὺς" ἐδήλωσεν, ὅτι ἔχει συγγράψῃ τὸ γνωστὸν θεατρικὸν ἔργον ὑπὸ τὸν τίτλον "<u>Ὁ Θάνατος θα ξανάρθῃ</u>" καὶ κατ' ἀκολουθίαν ἔχει τὴν πνευματικὴν ἐπ' αὐτοῦ ἰδιοκτησίαν. Ἦδη ὑπὸ τὴν ἰδιότητά του ταύτην ὁ συγγραφεὺς ἐκχωρεῖ παραχωρεῖ καὶ μεταβιβάζει διὰ τοῦ παρόντος, κατ' ἀπόλυτον ἢ ἀποκλειστικότητα, τὸ δικαίωμα τῆς κινηματογραφήσεως τοῦ ἔργου τούτου εἰς τὸν πρῶτον τῶν συμβαλλομένων φιλοπόνημα ἔντος, ὅστις τοῦ λοιποῦ θ' ἀποκαλεῖται- συντομίας χάριν- "παραγωγὸς" ὑπὸ τοῦς ἐφεξῆς ὄρους: Ἰα) Ἡ παραχώρησις ὑπὸ τοῦ συγγραφέως τοῦ δικαιώματος τῆς κινηματογραφήσεως εἰς τὸν παραγωγὸν νοεῖται, ὡς ἐλέγχθη, κατ' ἀποκλειστικότητα δηλονότι, ὅτι μόνος ὁ παραγωγὸς ἔχει τὸ δικαίωμα τοῦτο τῆς κινηματογραφήσεως τοῦ ἔργου καὶ οὐδεὶς ἄλλος, ἀπαγορευομένης ἰσασί ἐν πᾶσι εἰς τὸν συγγραφέα τῆς ἐκχωρήσεως τοῦ δικαιώματος τούτου εἰς οἰονδήποτε τρίτον- φυσικὸν ἢ νομικὸν πρόσωπον- ἐπὶ τῇ αὐτῇ σκοπῇ, καὶ ἢ εἴτε ἐν Ἑλλάδι εἴτε ἐν τῇ ἀλλοδαπῇ, συνομολογουμένου ὅμως ῥηθεὶς, ὅτι εἰς τὴν ἀπαγόρευσιν ταύτην περιλαμβάνεται- πλὴν τῆς κινηματογραφήσεως- καὶ τὸ δικαίωμα τῆς διὰ τῆς τηλεθόδου προβολῆς τοῦ ἔργου, ὅτε ἀπόντων τῶν δικαιωμάτων τούτων τοῦ προρρηθέντος ἔργου περιεχομένων διὰ τοῦ παρόντος εἰς τὸν ἐκδοχέα τοῦ δικαιώματος, ἀντισυμβαλλόμενον ὁ ἦδε, "παραγωγὸς" .2ον)</p> <p style="text-align: center;">-/-</p>

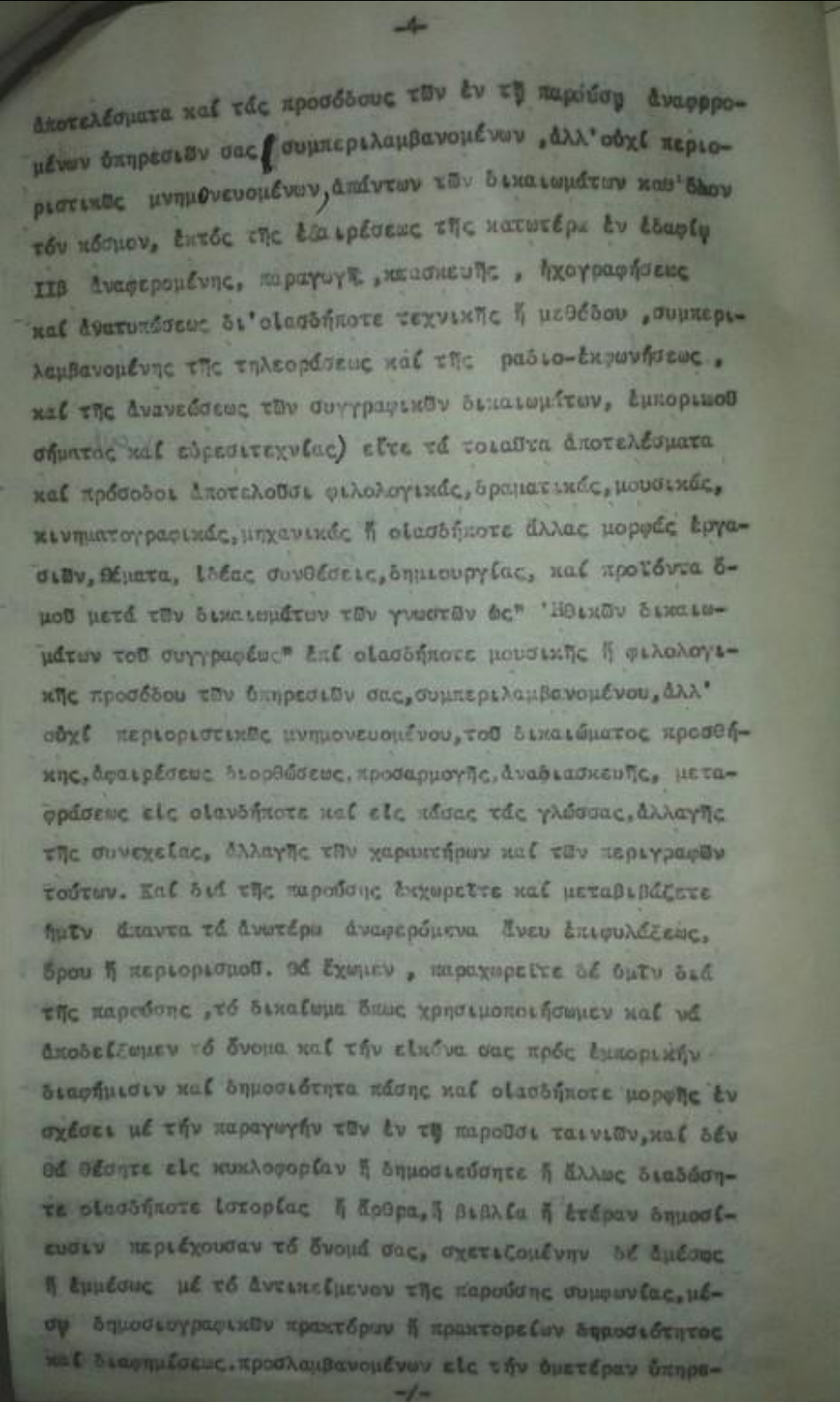
Α/Α	Τεκμήριο 6 – Φώσκολος, αποκλειστικό συμβόλαιο για την κινηματογράφιση του θεατρικού του έργου <i>Ο Θάνατος θα ξανάρθει</i> (1961, Θαλασσινός)
σελ.2	 <p>Ο συγγραφέας παρέδωσε σήμερα εις τόν παραγωγόν και εν σενάριόν του κινηματογραφικής διασκευής του, ως ένω, έργου, δηλόν εν ταύτῃ, ότι έκχωρει και τὰ επί τοῦ σεναρίου τούτου δικαιώματά του πνευματικής ιδιοκτησίας εις τόν παραγωγόν, δυνάμενον και δικαιούμενον εις διασκευήν τοῦ σεναρίου, ἀλλαγὴν αὐτοῦ, περικοπῆς οἰωνδῆποτε σκηνῶν, ἀλλαγῆς τοῦ τίτλου και ἐν γένει εις τήν ἀξιοποίησίν του ως κινηματογραφικοῦ ἔργου, καθ' οἷον οὗτος ἤθελε κρίνῃ προσφορότερον τρόπον. (σον) Διασαφηνίζεται βηθεῖς, καιτοι αὐτουδῆτον, ότι ὁ παραγωγός δύναται και δικαιούσται νά προβῇ εις τήν κινηματογράφησιν τοῦ ἔργου ἐφόσον ἢ κατ' ἐπιανάληψιν, ἐν Ἑλλάδι ἢ ἐν τῇ ἀλλοδαπῇ, μόνος αὐτός ἢ ἐν ἑταιρίᾳ μετ' ἄλλων, ὑπό τόν μοναδικόν ὄρον τῆς καταβολῆς τῷ συγγραφεῖ τῶν κατωτέρω ἐν ὄρῳ 4ῳ τοῦ παρόντος ἀναγραφομένων δικαιωμάτων του. (σον) Πρὸς ἐπακριβῆ καθορισμόν τοῦ τιμήματος τοῦ καταβλητέου εις τόν συγγραφέα ὑπό τοῦ παραγωγῶς διὰ τήν- ως ἔνω- έκχώρησιν τῶν δικαιωμάτων του ἐπὶ τοῦ ἔργου " Ο Θάνατος θά ξανάρθῃ" και ὄπερ, κατὰ κατωτέρω, συνομολογεῖται εἰς ποσοστὸν ἐπὶ τῶν ἀκαθάριστων τοῦ παραγωγῶς εἰσπράξεων, διασαφηνίζονται, ως ἀκολούθως, αἱ ἀκαθάριστοι αὗται τοῦ παραγωγῶς εἰσπράξεις. Αἱ ἐκ τῆς προβολῆς τῶν ταινιῶν εἰσπράξεις εἶναι αἱ πραγματοποιούμεναι τοιαῦται ὑπό τῶν κινηματοθεάτρων, μειωμένα δμως κατὰ τὸ ποσοστὸν τοῦ φόρου δημοσίων θεαμάτων, ως και τὸ τοιοῦτον τὸ ἀνηκόν εις τόν κύριον ἢ κάτοχον τῆς κινηματογραφικῆς αἰθούσης προβολῆς δι' ἐνοίκιον τῆς αἰθούσης ταύτης και ὄπερ ποικίλλει κατὰ αἰθούσαν και προβολῆν (πρῶτην, δευτέραν ἢ τρίτην κ.λ.π.). Τὸ οὕτως ἀπομένον ἀπόλοιπον εἰσπράξεων καταβάλλεται εις τὸ γραφεῖον ἐκμεταλλεύσεως ὑπό τῶν κινηματοθεάτρων, περιέρχεται δ' ἀκολούθως εις τόν παραγωγόν μειωμένον κατὰ τόν ἐπὶ τοῦ ποσοῦ τούτου ἀναλογούσα φόρον κύκλου ἐργασιῶν ως και κατὰ τήν ἀμοιβὴν τοῦ</p>

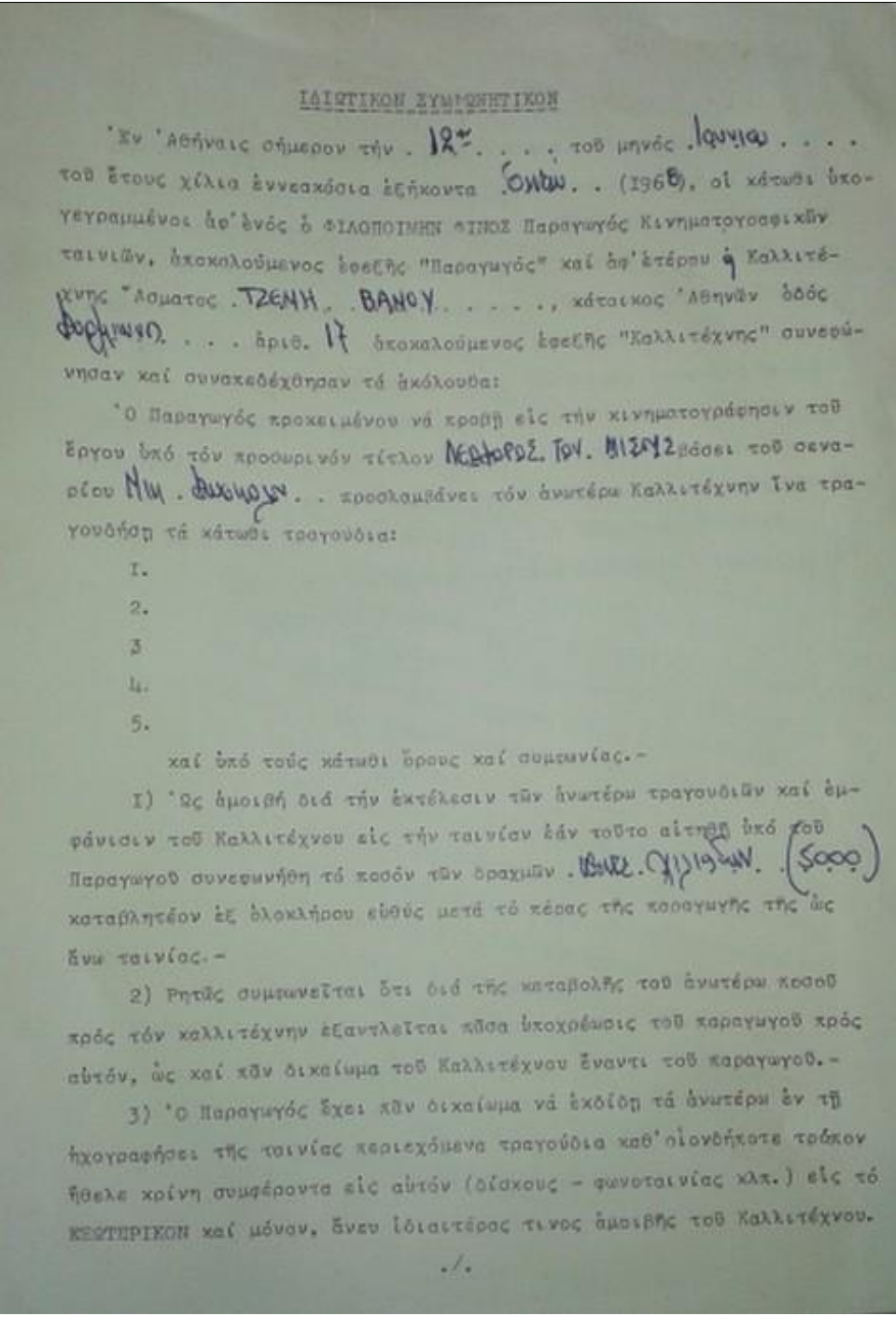
Α/Α	Τεκμήριο 6 – Φώσκολος, αποκλειστικό συμβόλαιο για την κινηματογράφιση του θεατρικού του έργου <i>Ο Θάνατος θα ξανάρθει</i> (1961, Θαλασσινός)
σελ.3	<p style="text-align: center;">-3-</p> <p style="text-align: right;">NFC</p> <p>γραφείου εκμεταλλεύσεως. Τό τελευταίον τοῦτο ποσόν ἀποτελεῖ τὰς ἀκαθάριστους εἰσπράξεις" τοῦ παραγωγῶ ἐκ τῆς προβολῆς τῆς ταινίας. "Ἐναντι λοιπῶν τῆς προρρηθείσης παραχωρήσεως καὶ ἐκχωρήσεως ὑπὸ τοῦ συγγραφέως εἰς τὸν παραγωγόν τοῦ ἀποκλειστικοῦ καὶ ἰσαεὶ δικαιώματος τῆς κινηματογραφίσεως τοῦ ἔργου "Ὁ θάνατος θὰ ξανάρθῃ", ὁ τελευταῖος οὗτος ἀναλαμβάνει τὴν ὑποχρέωσιν διὰ τοῦ παρόντος νὰ καταβάλῃ ἐκάστοτε καὶ εἰς τὸν συγγραφέα ποσοστὸν ἴσον πρὸς τὰ τρία ἐπὶ τοῖς ἑκατὸν (3%) τῶν ἀκαθάριστων εἰσπράξεων τοῦ ἐκ τῆς προβολῆς τῆς-τυχόν- ληφθησομένης (γυρισθησομένης) μελλοντικῆς ταινίας τοῦ ἔργου "Ὁ θάνατος θὰ ξανάρθῃ" καὶ ἢ εὐθύς ὡς ἤθελον αὗται καταβάλλεσθαι αὐτῷ ὑπὸ τοῦ γραφείου εκμεταλλεύσεως. Εἰδικῶς ὅμως διὰ τὴν περίπτωσιν τῶν ἐκ τοῦ ἐξωτερικοῦ εἰσπράξεων, ἐφ' ἃν δέν καταβάλλεται φόρος κύκλου ἐργασιῶν, αἱ ἀκαθάριστοι εἰσπράξεις πρὸς ὑπολογισμὸν τοῦ <u>πρὸς</u> τοῖς ἑκατὸν (3%) θέλουσιν ὑπολογισθῆ μετ' ἀφαίρεσιν τῶν δαπανῶν ἐκτυπώσεως τῶν ἀντιτύπων (κόπιες) τῆς ταινίας καὶ ἀποστολῆς αὐτῶν εἰς τὸ ἐξωτερικόν, τῶν τυχόν προμηθειῶν τῶν ἐντῆ ἄλλοδαπῶν οἴκων εκμεταλλεύσεως ὡς καὶ τῆς ἀμοιβῆς καὶ τῶν λοιπῶν ἐξόδων τοῦ ἐνταῦθα γραφείου εκμεταλλεύσεως. Τό παρόν συνετάγη εἰς δύο ὅμοια ἀντίτυπα καὶ ἕκαστον τῶν συμβαλλομένων μερῶν ἀποδεξάμενον τὰς δηλώσεις τοῦ ἑλλου ἔλαβεν ἀνά ἓν τοιοῦτον.-</p> <p style="text-align: right;">Οἱ Συμβαλλόμενοι</p> <p style="text-align: right;">  </p>

A/A	Τεκμήριο 7 – Ρούσσος, Αποκλειστικό συμβόλαιο για την κινηματογράφηση του έργου του Μανταλένα (1960, Δημόπουλος)
σελ.1	 <p> ΔΛ. Γ. ΚΡΗΤΙΚΟΣ ΔΙΚΗΓΟΡΟΣ 2507 41-ΤΗΛ. 26-887 ΑΘΗΝΑΙ </p> <p> ΣΥΜΦΩΝΗΤΙΚΟΝ </p> <p> 'Εν 'Αθήναις σήμερον τήν δεκάτην ἑκτην (Ἰόη) τοῦ μηνὸς 'Ιανουαρίου τοῦ 1961 (ἑνεακαισιοτοῦ ἐξήκωστοῦ πρώτου) ἔτους οἱ κάτωθι ἀπογεγραμμένοι α.): Γεώργιος Ρούσσος, συγγραφεὺς καὶ δημοσιογράφος, κάτοικος 'Αθηνῶν (ἐν δὲδ 'Αριστοτέλους καὶ ὁπ' ἀριθμ. 545) ἀφ' ἑνὸς καὶ ἀφ' ἑτέρου β.): Βιλοπολίτην 'Ιωάννου Θένος, παραγωγὸς κινηματογραφικῶν ταινιῶν, κάτοικος 'Αθηνῶν (ἐν δὲδ Χί- ου καὶ ὁπ' ἀριθμ. 53) συμφωνοῦσι καὶ συνυμολογοῦσι τὰ ἑξῆς: Ὁ κρι- τος τῶν συμβαλλομένων Γεώργιος Ρούσσος, ἀποκαλούμενος ἐν τῇ πα- ρούτι τοῦ λοιποῦ, χάριν συντομίας, "συγγραφεὺς", καὶ ἡ μετὰ τοῦ ἑτέρουθεν φέει συμβαλλομένου βιλοπολίτηνος Θένου, ἐν τοῖς ἑξῆς ὑπο- καλούμενου-συντομίας ἑσῶς χάριν- " παραγωγός", συμφωνεῖ εἶχε προῦθ εἰς τὴν συγγραφὴν τοῦ κινηματογραφικοῦ σεναρίου τοῦ γνωστοῦ ἔργου " Μανταλένα" ἐπὶ σκοπῆ κινηματογραφησέως τοῦ ὑπὸ τοῦ παρα- γουοῦ καὶ τῆς ἐν συνεχείᾳ ταύτῃ ἐκμεταλλεῦσεως του. Ἡ κατὰ τὰ ἄνω συνεργασία συνεφωνήθη ὑπὸ ταῦς ἑξῆς εἰδικωτέρουσδρους, ὑφ' ὅσας, ἀρξαμένη, συνεχίζεται.- Ἴου) Ὁ συγγραφεὺς ἐκχωρεῖ, παραχωρεῖ καὶ μεταβιβάζει διὰ τοῦ παρόντος κατ' ἀποκλειστικότητα εἰς τὸν παραγωγόν τὸ δικαίωμα τῆς κινηματογραφησεως τοῦ- ὡς ἄνω- ἔργου- Μανταλένα^α βάσει τοῦ ὁπ' αὐτοῦ ἐπεξεργασμένου σεναρίου. Ἡ ἔννοια τῆς ἀπο- κλειστικότητος διασαφηνίζεται, ὅτι περιλαμβάνει τὴν ἑσῶς ἀπα- γόρευσιν εἰς τὸν συγγραφεῖα, ἢ παραχωρησῶν τὸ δικαίωμα τῆς κινημα- τογραφησεως τοῦ ἄνω ἔργου εἰς οἰουδήποτε τρίτον- φυσικόν ἢ νομικόν πρόσωπον - καὶ ὅθ' εἴτε ἐν 'Ελλάδι, εἴτε ἐν τῇ Ἀλλοδαπῇ, ἀντιστοι- χως δὲ καὶ τὸ ἑσῶς δικαίωμα τοῦ παραγουοῦ, ἢ ἐκπαραλαβῶν τὴν κινηματογράφειν τοῦ ἔργου τούτου εἴτε ἐν 'Ελλάδι, εἴτε ἐν Ἀλλοδα- πῇ, ἅμα δὲ εἴτε μόνος αὐτός, εἴτε ἐν ἑταιρίᾳ μετ' ἄλλων, εἴτε καὶ δι' ἐκχωρήσεως εἰς τρίτον ἢ εἰς τρίτους τῶν δικαιωμάτων του τούτων καὶ τῆς ἐν συνεχείᾳ ἐκμεταλλεῦσεως τῆς ἢ τῶν ληφθησομένων ταινιῶν, εἴτε ὑπὸ τοῦ παραγουοῦ, εἴτε ὑπὸ τῶν- τυχόν- ἐκδοχῶν τῶν δικαιο- μάτων αὐτοῦ εἰς τὴν ἀπαγόρευσιν ταύτην τοῦ συγγραφεῖος, τῆς εἰς </p>
Ενδεικτικά παραθέτουμε την δύο πρώτες σελίδες του συμβολαίου.	

Α/Α	<p style="text-align: center;">Τεκμήριο 7 – Ρούσσοι, Αποκλειστικό συμβόλαιο για την κινηματογράφιση του έργου του Μανταλένα (1960, Δημόπουλος)</p>
σελ.2	<div style="text-align: center;">-2-</div> <p>οιονόηποτε δηλονότι τρίτον παραχωρήσεως τοῦ δικαιώματος τῆς κινηματογραφήσεως τοῦ ἔργου "Μανταλένα", περιλαμβάνεται καί τὸ δικαίωμα τῆς διά τῆς τηλεόρασης προβολῆς τοῦ ἔργου τούτου, ὅπερ καί τοῦτο περιέχεται εἰς τὸν παραγωγὸν αὐτοδικαίως, καθὼς περιλαμβάνομενον εἰς τὴν εἰς τοῦτον γινουμένην ὑπὸ τοῦ συγγραφέως ἐκχώρησιν τοῦ δικαιώματος τῆς κινηματογραφήσεως τοῦ ἔργου κατ'ἀποκλειστικότητα .</p> <p>2ον) Ὁ Παραγωγὸς δύνηται καί δικαιούται νὰ προβαίῃ εἰς τὴν τροποποιήσιν τοῦ σεναρίου διὰ περικοπῶν ἢ προσθηκῶν ἢ ἀλλαγῶν τινῶν σκηνῶν αὐτοῦ ἢ καί εἰς ἀλλαγὴν τοῦ τίτλου τοῦ ὅλου ἔργου, ὑπὸ τὴν μοναδικὴν καί ἀναρτίτητον προηκόθεσιν, ὅτι διὰ τῶν περικοπῶν τούτων δὲν θὰ ἀλλοιοῦται ἡ καθόλου τοῦ ἔργου ἀρχιτεκτονική. 3ον) Πρὸς ἑπακριβῆ καθορισμὸν τοῦ τιμημῆτος τοῦ καταβλητέου εἰς τὸν συγγραφέα ὑπὸ τοῦ παραγωγῶ ὑπὸ τὴν ἕως ἄνω- ἐκχώρησιν τῶν δικαιωμάτων τοῦ ἐπὶ τοῦ ἔργου "Μανταλένα" καί ὅπερ, κατὰ τὰ κατωτέρω, συνομολογεῖται εἰς κοινὸν ἐπὶ τῶν ἀκαθάριστων τοῦ παραγωγῶ εἰσπράξεων, διασαφηνίζονται, ὡς ἀκολούθως, αἱ ἀκαθάριστοι αὗται τοῦ παραγωγῶ εἰσπράξεις. Αἱ ἐκ τῆς προβολῆς τῶν ταινιῶν εἰσπράξεις εἶναι αἱ πραγματοποιούμεναι τοιαῦται ὑπὸ τῶν κινηματοθεάτρων, μειωμέναι ὅμως κατὰ τὸ ποσοστὸν τοῦ ὅρου δημοσίων θεαμάτων, ὡς καί τὸ τοιοῦτον τὸ ἀνηκὸν εἰς τὸν κύριον ἢ κάτοχον τῆς κινηματογραφικῆς εἰσδοῦσης προβολῆς δι' ἐνοίκιον τῆς εἰσδοῦσης ταύτης καί ὅπερ ποικίλλει κατὰ εἰσδοῦσαν καί προβολῆν (πρῶτην, δευτέραν ἢ τρίτην κ.λ.κ.). Τὸ εὔτωσεῖ ἀπομείνον ἐπόλοιπον εἰσπράξεων καταβάλλεται εἰς τὸ γραφεῖον ἐκμεταλλεύσεως ὑπὸ τῶν κινηματοθεάτρων, περιέχεται δ' ἀκολούθως εἰς τὸν παραγωγὸν μειωμένον κατὰ τὸν ἐπὶ τοῦ ποσοῦ τούτου ἀναλογῶντα ὄρον κύκλου ἔργασιῶν ὡς καί κατὰ τὴν ἀμοιβὴν τοῦ γραφεῖου ἐκμεταλλεύσεως. Τὸ τελευταῖον τοῦτο ποσοῦν ἀποτελεῖ τὰς "ἀκαθάριστους εἰσπράξεις" τοῦ παραγωγῶ ἐκ τῆς προβολῆς τῆς ταινίας. Ἐναντι λοιπὸν τῆς προρρηθείσης παραχωρήσεως καί ἐκχωρήσεως ὑπὸ τοῦ συγγραφέως εἰς τὸν παραγωγὸν τοῦ ἀποκλειστικοῦ καί ἰσασί δικαιώματος τῆς κινηματογραφήσεως τοῦ ἔργου "Μανταλένα", ὁ τελευταῖος οὗτος κατέβαλεν ἤδη, ἀναλαμβάν</p> <div style="text-align: center;">-/-</div>

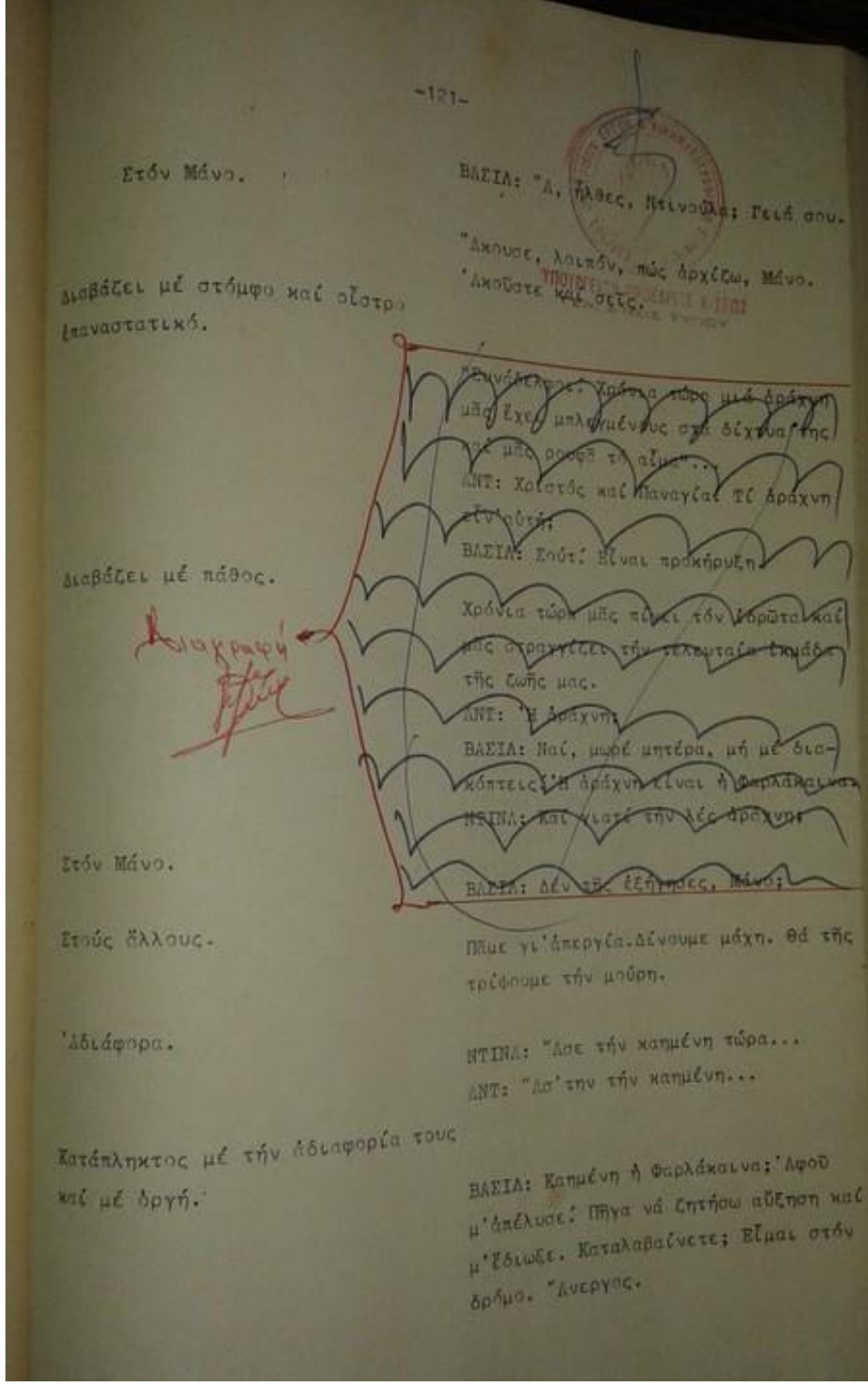
A/A	<p>Τεκμήριο 8 – Αποκλειστικό Συμβόλαιο του συνθέτη Χατζιδάκι (1962) για την ταινία <i>Aliki my love</i> (1964, Maté)</p>
σελ.1	 <p>Αθήναι τη 5 Αυγούστου 1962</p> <p>Κον Μίνον Χατζιδάκη Αθήνας, Ελλάδα</p> <p>Αξιότιμη Κύριε,</p> <p>Διὰ τῆς παρούσης ἐπιβεβαιώθῃται ἡ συμφωνία μας ἐν σχέσει μετὰ τὴν μουσικὴν σύνθεσιν, συμπεριλαμβανομένων ἀπάντων τῶν ἐν αὐτῇ ἐσωματωμένων ἀσμάτων, καὶ τὴν καταγραφὴν ταύτης, τὴν ὁποίαν εἰς τὴν κινηματογραφικὴν ταινίαν τὴν ἐπὶ τοῦ παρόντος φέρουσαν τὸν τίτλον " Ἀλική " καὶ ἣτις παράγεται ἀπὸ κοινῆς κατὰ τῆς εἰδος Φιλμ " Ἀθηνῶν καὶ τῆς AQUARIUS FILM ESTABLISHMENT C/O FIDES UNION FIDUCIAIRE, BASEL " Ἑλβετίας, καὶ ἣτις ἐφεξῆς ἀναφέρεται ὡς ἡ " ταινία "</p> <p>1. Συμφωνεῖτε ὡς συνθέτης, διασκευάζετε, ἐνορχηστρώσετε καὶ ἀντιγράψετε τὴν μουσικὴν σύνθεσιν διὰ τὴν ταινίαν, ὡς διαβούνητε τὴν ὀρχήστραν διὰ τὴν σχετικὴν καταγραφὴν ταύτης καὶ ὡς παράσχετε καὶ γενικῶς νὰ ἐκποταθῆτε τὴν σύνθεσιν καὶ τὴν καταγραφὴν τῆς μουσικῆς ὅλης τῆς ταινίας.</p> <p>2. Θὰ ἠχογραφήσετε τὴν ῥηθεῖσαν μουσικὴν σύνθεσιν τῆς ταινίας εἰς τοὺς μεταξὺ ἡμῶν συμφωνηθησόμενους τόκους καὶ χρέον. Θὰ ἀποκρατῶσθε τὴν μουσικὴν σύνθεσιν τῆς ὡς εἴρηται ταινίας καὶ θὰ παραδώσετε ταύτην εἰς ἡμᾶς δύο (2) ἐβδομάδας ἀφ' ἧς ἔδωκε τὴν ταινίαν. Οὐδὲν τῶν ἐν τῇ παρούσῃ θέλει ὑποχρεῶσθαι ἡμᾶς, ὡς καμῶμεν οἰανδήποτε χρῆσιν τῆς, ὡς εἴρηται, μουσικῆς συνθέσεως ἢ τῆς ἠχογραφήσεως ταύτης τῆς γενησομένης, παρ' ὧν, ἐπιφυλασσομένης τῆς πληρωμῆς τῆς κατατέλλῃ ἐν τῇ παρούσῃ ἀναμετρομένης ἀμοιβῆς ὧν.</p> <p>3. "Ὑπὸ τὸν ὄρον, ὅτι θὰ τηρήσετε καὶ θὰ ἐπιτελέσετε πλήρως ἀπόσας τὰς ἐν τῇ παρούσῃ ὑποχρεώσεις σας, συμφωνοῦμεν, ὡς καταβέβλημεν ὧν καὶ ὡς εἴρηται συμφωνεῖτε, ὡς ἀποδεχῶσθε πλήρως δι' ἀπόσας τὰς ἐν τῇ παρούσῃ ὑποχρεώσεις σας καὶ δι' ἅπαντα τὰ</p> <p>-/-</p>
<p>Ενδεικτικά παραθέτουμε την πρώτη σελίδα και την τέταρτη σελίδα:</p>	

Α/Α	Τεκμήριο 8 – Αποκλειστικό Συμβόλαιο του συνθέτη Χατζιδάκι (1962) για την ταινία <i>Aliki my love</i> (1964, Maté). Η σελίδα 4:
σελ.2	
	<p>Η εταιρία ενσωματώνει όρο ώστε να μπορεί να διαφημίζει τον συνθέτη σε σχέση με την ταινία για εμπορικούς σκοπούς</p>

A/A	Τεκμήριο 9 – Αποκλειστικό Συμβόλαιο της τραγουδίστριας Βάνου (1968) για την ταινία <i>Η Λευφόρος του μίσους</i> (1968, Φώσκολος)
σελ.1	 <p style="text-align: center;"><u>ΙΔΙΩΤΙΚΟΝ ΣΥΜΦΩΝΗΤΙΚΟΝ</u></p> <p>Ἐν Ἀθήναις σήμερον τὴν . 12^η . . . τοῦ μηνὸς . Ιανουαρίου . . . τοῦ ἔτους χίλια ἑνεαεκάσια ἑξήκοντα ὅκτω . (1968), οἱ κάτωθι ὑπογεγραμμένοι ἄσ' ἑνὸς ὁ ΦΙΛΟΠΟΙΜΗΝ ΣΙΝΟΣ Παραγωγὸς Κινηματογραφικῶν ταινιῶν, ἀποκαλούμενος ἑσέξης "Παραγωγός" καὶ ἄσ' ἑτέρου ἡ Καλλιτέχνης Ἄσματος . ΤΖΑΝΗ . ΒΑΝΟΥ . . . , κάταικος Ἀθηναίων ὁδὸς Φορμικῆς . . . ἀριθ. 17 ἀποκαλούμενος ἑσέξης "Καλλιτέχνης" συνενώθησαν καὶ συνακεδέχθησαν τὰ ἑξῆς:</p> <p>Ὁ Παραγωγὸς προκειμένου νὰ κροβῆ εἰς τὴν κινηματογράφειν τοῦ ἔργου ὑπὸ τὸν προσωρινὸν τίτλον <i>ΛΕΥΦΟΡΟΣ ΤῶΝ ΜΙΣΟΥΣ</i> ἔσσει τοῦ σεναρίου <i>Μ.Μ. Φωσκόλου</i> . . . προσλαμβάνει τὸν ἀνωτέρω Καλλιτέχνην ἵνα τραγουδήσῃ τὰ κάτωθι τραγούδια:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 2. 3. 4. 5. <p>καὶ ὑπὸ τοὺς κάτωθι ὅρους καὶ συμφωνίας. -</p> <p>1) Ὡς ἀμοιβὴ διὰ τὴν ἐκτέλεσιν τῶν ἀνωτέρω τραγουδιῶν καὶ ἐμφάνισιν τοῦ Καλλιτέχνου εἰς τὴν ταινίαν ἐὰν τοῦτο αἰτηθῇ ὑπὸ τοῦ Παραγωγοῦ συνενεμήθη τὸ ποσὸν τῶν δραχμῶν . <i>πέντε χιλιάδων</i> . (5000) καταβλητέον ἐξ ὀλοκλήρου εὐθὺς μετὰ τὸ πέρας τῆς παραγωγῆς τῆς ἑνὸς ταινίας. -</p> <p>2) Ρητῶς συμφωνεῖται ὅτι διὰ τῆς κριτικῆς τοῦ ἀνωτέρω ποσοῦ πρὸς τὸν καλλιτέχνην ἐξαινεῖται πᾶσα ὑποχρέωσις τοῦ παραγωγοῦ πρὸς αὐτόν, ὡς καὶ πᾶν δικαίωμα τοῦ Καλλιτέχνου ἐναντι τοῦ παραγωγοῦ. -</p> <p>3) Ὁ Παραγωγὸς ἔχει πᾶν δικαίωμα νὰ ἐκδόσῃ τὰ ἀνωτέρω ἐν τῇ ἠχογραφήσει τῆς ταινίας περιεχόμενα τραγούδια καθ' οἷονδήποτε τρόπον ἤθελε κρίνη συμφέροντα εἰς αὐτόν (δίσκους - φωνοταινίας κλπ.) εἰς τὸ ΚΡΕΤΤΕΡΙΚΟΝ καὶ μόνον, ἄνευ ἰδιαίτερος τινος ἀμοιβῆς τοῦ Καλλιτέχνου.</p> <p style="text-align: center;">./.</p>
Ενδεικτικά παραθέτουμε την πρώτη σελίδα.	

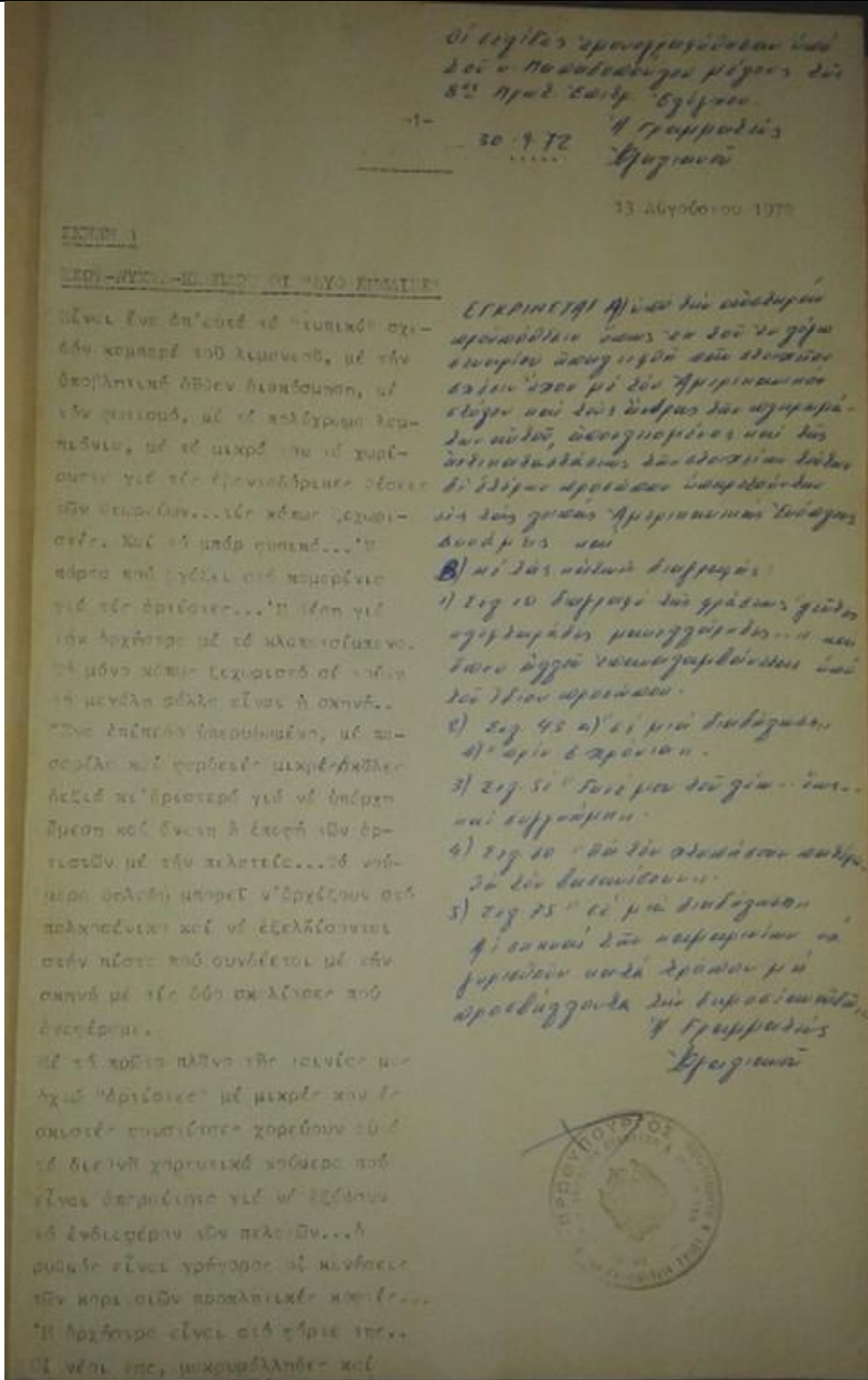
Α/Α	Τεκμήριο 10 – Δαπάνες διαφήμισης της ταινίας <i>Το Σωφραάκι</i> (1953, Τζαβέλλας) από το γραφείο εκμετάλλευσης του Απόλλωνα Μαγγλή	
σελ.1	ΔΑΠΑΝΑΙ ΤΑΙΝΙΑΣ ΤΟ ΣΩΦΡΑΚΙ -----	
	23-12-52	Τυπογραφείον Τσάκου διά χαρτόνια τίτλων 280,000
	29-12-52	Τυπογραφείον Παπαδοπούλου διά σίτσα 550,000
	29-12-52	Μεταφραστικά καί δακτυλογραφικά όποθέσεως 70,000
	30-12-52	Σταμάτιος Παλενάκης Μακέττα σίτσεων 200,000
	2 - 1-53	Κλισέ Κινημ)κοῦ Άστέρου 160,500
	7 - 1-53	Μακέττες λιθογραφήματος 500,000
	8 -1-53	Κλισέ χαρτονίων καί τράμ 630,000
	8 -1-53	Διαφήμισεις Κινημ)κοῦ Άστέρου 600,000
	9 -1-53	Παράβολον λογοκρισίας 189,000
	4 -2-53	Δημοτικός θόρος Διαφημίσεων 1.000,000
	4 -2-53	Φιλοδώρημα 500,000
	4 -2-53	Χαρτόσημα άδειών λογοκρισίας 12,000
	4 -2-53	Ήμερηίδες διά σενάρια 90,000
	5 -2-53	Λαφίδες άμεινωσῶ διά λιθογραφήματα 200,000
	5 -2-53	Είς τοιχοκολλητάς 3,000,000
	9 -2-53	Άξία λιθογραφημάτων 8,261,000
	10-2-53	Τιμολόγια Ρόκου 1,216,000
	10-2-53	Διαφημίσεις Τράμ 8,350,000
	10-2-53	Τιμολόγιον Τσάκου διά νέα χαρτόνια 140,000
11-2-53	Τό 1)2 χαρτοσήμου τιμολ.Νο 5 Κοτοπούλη 328,500	
12-2-53	Προδιαφημισεις Ήμερηίδων 7,599,000	
12-2-53	Διαφημίσεις Α΄ έβδομάδος 11,005,000	
	Σύνολον Δαπανών ----- 44.881,000. -----	

A/A	<p>Τεκμήριο 11 – Έγκριση από Υπουργείο και επιτροπή λογοκρισίας στο σενάριο Ξύπνα Βασίλη (1969, Δαλιανίδης), που η επιτροπή επιβάλλει αλλαγές σε φράσεις-21.01.1969</p>
σελ.1	<p>Οι σελίδες φιλμογραφημένες από το κ. Π. Φ. Δαλιανίδη - μέλος της VIII Αρμόδιου Επιτροπής Σενάρια</p> <p><u>ΞΥΠΝΑ ΒΑΣΙΛΗ.</u> 21/1/69</p> <p>1966</p> <p>ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ & ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ ΓΕΝ. Δ/ΝΣΗ ΤΥΠΟΥ</p> <p><u>ΕΚΗΝΗ 1.</u> <u>ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ-ΗΜΕΡΑ-ΚΕΝΤΡΙΚΟΣ ΔΡΟΜΟΣ.</u> Έξι ρίχνεται</p> <p>"Ένας κεντρικός δρόμος των Αθηνών με τα υπέροχα διαγράψαδ οδηγία των. Μεγάλη κίνηση αυτοκινήτων κι' ένα πλήθος κόσμου που πηγαινοέρχεται στα πεζοδρόμια. Μερικοί πλησιάζουν έναν λαχειοπωλή. Πιό έχει ένας άλλος λαχειοπωλής τυφλός. "Ένα κατάστημα που πουλάει λαχεία. Δεύτερο, τρίτο, τέταρτο και πέμπτο κατάστημα... Έπιγραφές των Κρατικών Λαχείων (Λαϊκό-Εθνικό) Έπιγραφές του Πρό-Πό.</p> <p><u>ΕΚΗΝΗ 2.</u> <u>ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ-ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ-ΗΜΕΡΑ-ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟ ΕΘΝΙΚΟΥ ΛΑΧΕΙΟΥ.</u></p> <p>Στό τζάμι της βιτρίνας τό σήμα του πρακτορείου "Ένας κόκκορας". Τράβελιγκ πίσω, μπροστά στους πίνακες της κληρώσεως Ένα πλήθος άνδρων και γυναικών... Προσπαθούν νά δοῦν ἄν κερδίσανε. 'Ο Βασίλης σπρώχνοντας προσπαθεῖ νά ξερθη μπροστά. Βάζει τό χέρι του πάνω στον κατάλογο και μέ τό δάκτυλό του περνᾷ Έναν-Έναν τούς ἀριθμούς.</p> <p>21/1/69</p>
<p>Η επιτροπή αναγράφει με λεπτομέρεια τη σελίδα και τις φράσεις που διαγράφει.</p>	

A/A	<p>Τεκμήριο 11 – Έγκριση από Υπουργείο και επιτροπή λογοκρισίας στο σενάριο <i>Ξύπνα Βασίλη</i> (1969, Δαλιανίδης), που η επιτροπή επιβάλλει αλλαγές σε φράσεις - 21.01.1969, π.χ.σελ.121</p>
σελ.2	 <p>Ετόν Μάνο.</p> <p>διαβάζει με στόμφο και οϊστρ επαναστατικό.</p> <p>διαβάζει με πάθος.</p> <p><i>διαγραφή</i></p> <p>Ετόν Μάνο.</p> <p>Ετούς άλλους.</p> <p>΄αδιάφορα.</p> <p>Κατάπληκτος με τήν άδιαφορία τους και με όργη.</p> <p>-121-</p> <p>ΒΑΣΙΛΙΑ: "Α, ήθελες, Μπεινούλα; Γαϊή σου. "Άκουσε, λοιπόν, πώς άρχίζω, Μάνο. "Άκουστε και σεις."</p> <p>Επινόησες. Χαίρετα είπες μία άραχνη μήδ' έχει μπλεγμένους στο δίχτυα της καί μια σφαγή τή αίμα... ΑΝΤ: Χοιστός και Παναγία! Τί άραχνη τήν' αϊτή. ΒΑΣΙΛΙΑ: Εσύ! Είναι προκήρυξη Χρόνια τώρα μήε πύει τόν ένορῶτα και μας στραγγίζει τήν τελευταία ίσμάδα τής ζωής μας. ΑΝΤ: ΄Η άραχνη. ΒΑΣΙΛΙΑ: Ναί, μαρέ μητέρα, μή με διο- κόπτεεις! ΄Η άραχνη είναι ή Φαρλάκαινα. ΝΤΙΝΑ: και γιατί τήν λέε άραχνη. ΒΑΣΙΛΙΑ: Δέν εἶε έξήτρες, Μάνο; Πραε γι' άπεργία. Δίνουμε μάχη. Θά τής τριέσουμε τήν μούση. ΝΤΙΝΑ: "Άσε τήν καημένη τώρα... ΑΝΤ: "Άσ' τήν τήν καημένη... ΒΑΣΙΛΙΑ: Καημένη ή Φαρλάκαινα; Άφοῦ μ' απέλυσε; Πήγα νά ζητήσω αύξηση και μ' έδιωξε. Καταλαβαίνετε; Είμαι στόν όρῶμο. "Άνεργος.</p>
<p>Η επιτροπή διαγράφει όπου κρίνει και ολόκληρες παραγράφους.</p>	

A/A Τεκμήριο 12 –Έγκριση από Υπουργείο και επιτροπή λογοκρισίας στο σενάριο *Οι Βάσεις και η Βασούλα* (1975, Δημόπουλος), που η επιτροπή επιβάλλει αλλαγές σε φράσεις-30.09.1972

σελ.1



Εγκρίνεται υπό την αυστηρή προϋπόθεση να αποκλεισθεί ότι έχει σχέση με τον αμερικανικό στόλο και σχετικές φράσεις διαγράφονται.

A/A Τεκμήριο 13 – Έγκριση από Υπουργείο και επιτροπή λογοκρισίας στο σενάριο *Μαριχουάνα Στοπ* (1971, Δαλιανίδης), που η επιτροπή επιβάλλει αλλαγές σε φράσεις-11.01.1971

σελ.1

Handwritten notes in the top left corner: *Οι φράσεις 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000*

4/1/71
[Signature]

ΕΜΚΡΙΝΕΤΑΙ
Μη σας θυμίζουμε πάλι, όπως
πάλι, διαγραφάς & οδηγούς:

ΣΕΝΑΡΙΟ :
ΓΙΑΝΝΗ ΔΑΛΙΑΝΙΔΗ

ΜΑΡΙΧΟΥΔΑΝΑ...ΣΤΟΠ

1/Σερί 720: *Μαριχουάνα 742 (ΣΚΗΝΗ 341)*
Από αυτή φράση... αφορμή είναι
η αφήστε να σταθή μακριά δική
σόμιουδ...
Είρμη μόνο δώστε μας και μηδέν
σορωτόμε...

2/Επισημαίνεται η ισοροπία του σκηνό-
θετου και ισορροπία και της αλλη-
λίας όπως το θέμα των αποδοθίμα-
της δεύσης ενομήτεια, η φράση
ώστε να μη ισορροπία γίνεται εμνή
αναπνεύση με τους χιτισίμαε και
βενίως με τον... ΔΙΠΤΙΣΜΟΝ...

ΣΚΗΝΗ 1
ΣΤΟΠ-ΑΠΟΘΗΚΗ ΓΚΑΡΑ?

Μία μεγάλη αποθήκη ή γκαράζ. Ο "Άλεν"
μέ τους φίλους του, βλοι τους χόρ-
πυς... ΔΙΠΤΙΣΜΟΝ... χορεύουν...
Τό χορό τους διακόπτει ο ιδιοκτήτης.

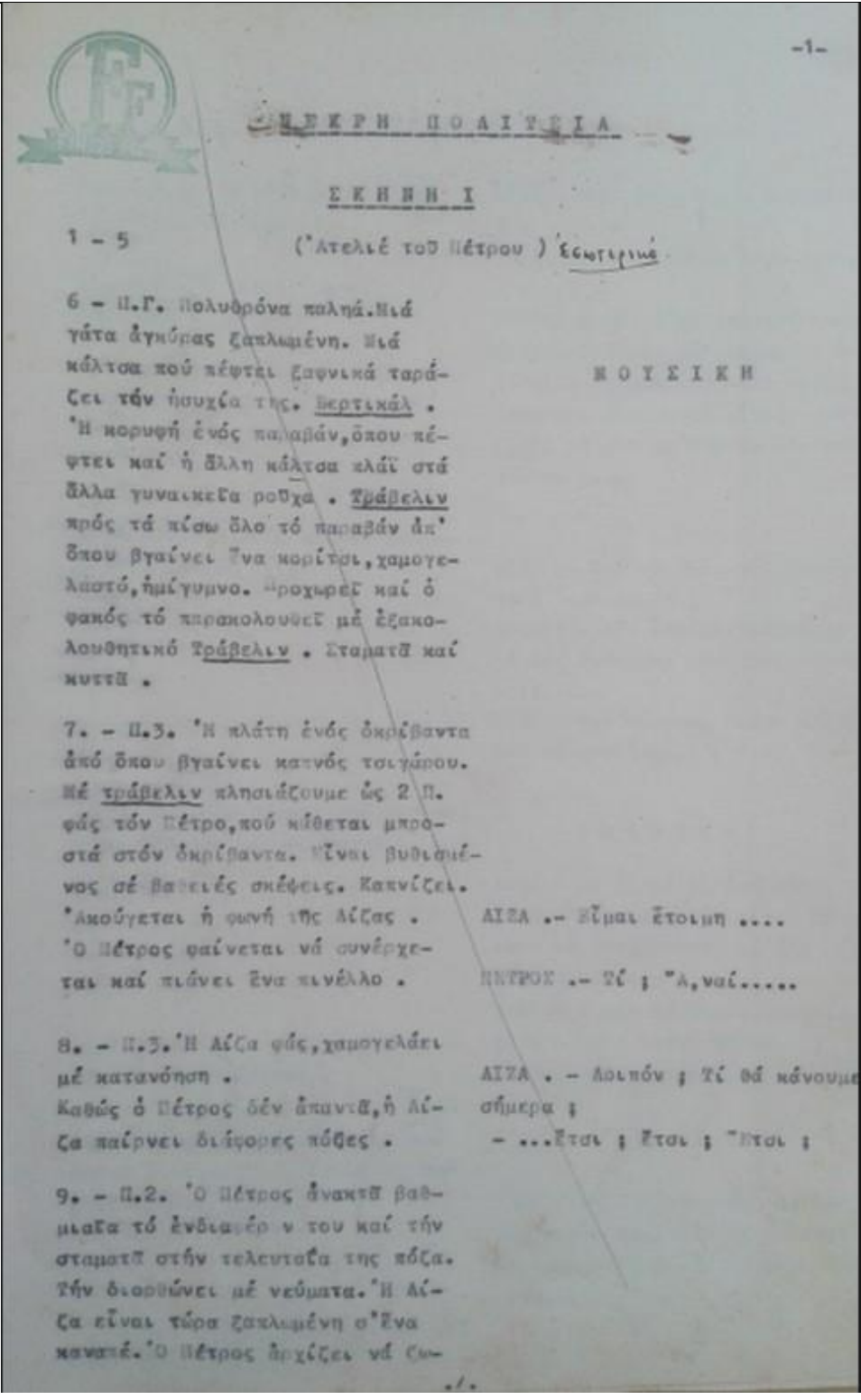
ΙΔΙΟΚΤ: Πάλι εδώ μαζευτήκατε έσείς...
όέν είπαμε ότι δε θα ξανόρθετε...
ΑΛΕΝ: Νό σου πληρώσουμε ένα νοίκι ά-
κόμα;
ΙΔΙΟΚΤ: " Χε...
ΑΛΕΝ: "Όνο μήνα ακόμα ώσπου να βρούμε
...καμιά άλλη αποθήκη...
ΙΔΙΟΚΤ: Είναι η τελευταία παράταση που
δίνω...
ΑΛΕΝ: Έν τρέι, καλό καλό...

Επίσταται η προσοχή στον σκηνοθέτη και παραγωγό ώστε να μην παρουσιασθεί ο «Χιτισμός».

Α/Α	Τεκμήριο 14 – Ντεκουπαρισμένο σενάριο <i>Ο φίλος μου ο Λευτεράκης</i> (1963, Σακελλάριος)
σελ.1	<p><u>ΣΚΗΝΗ I</u></p> <p>I I I</p> <p>ΓΥΓΟ Πέ δυο γειτονικές πολυκατοικίες ο Θόδωρος και η Θωμά. Ο Θόδωρος δια- βάζει την εφημερίδα του ή Θωμά κλι- κει. Η μηχανή άρχίζει από την εφη- μερίδα που διαβάζει ο Θόδωρος. Κατε- ραίνει κάτω, στα πόδια του κι από και με το κοίτηρι του κλιμακωτός και με σχετική κίνηση, άναβαίνει στην Θωμά, που κλιμακωτός τον κοιτάει φανε- ρά έκνευρισμένη. ΘΩΜΑ - Άραβα του περνάμε;</p> <p>2 2 2</p> <p>I Ο Θόδωρος που κρατάει την εφημε- ρίδα του. ΘΩΜΑ - Όρλοτες;</p> <p>3 3 3</p> <p>ΔΙΕΞ. Η Θωμά που σταματάει το κλι- μακωτό και κανονίζει γύρω από τον Θόδο- ρο κατά την οδίσκεια του διαλόγου. ΘΩΜΑ - Άραβα, λένε, που περνάμε; ΘΩΜΑ - Γενικά; Δεν περνάμε άραβα; ΘΩΜΑ - Πάτακτα; ΘΩΜΑ - Για σίγουρο, ρε Θωμά...Τέ σές νά της δηλαδή; Γιατί δεν σε καταλαβαίνω. ΘΩΜΑ - Έπες, νά ποίμε είσαι κύριοιστημένος; ΘΩΜΑ - Γιατί νά μην είμαι; όδρα σοι ό θεός. εδύμακ τό άραβο μας φαίμαι, που ήταν έφρατα λίγο άνάλατο, άλλε τέλος κέντων... Άκούσαμε τίς άρθεές μας στις άραβες μας τίς πολυκατοικίες. Ή, εν έφρατι κένων κένων νά</p>

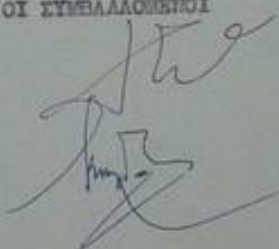
Α/Α	Τεκμήριο 15 – Ντεκουπαρισμένο σενάριο <i>Μια ζωή την έχουμε</i> (1958, Τζαβέλλας)
σελ.1	<p>ΠΡΑΞΗ 1</p> <p>" ΜΙΑ ΖΩΗ ΤΗΝ ΕΧΟΥΜΕ "</p> <p>ΑΡΧΙΚΟΙ ΤΙΤΛΟΙ (2:00") ΜΟΥΣΙΚΗ</p> <p>Οι αρχικοί τίτλοι διακτυπίζονται μέ φόντο τόν πίνακα του Βαττώ "Ταξιδι στα Κόρηρα".</p> <p>ΣΚΗΝΗ 1 ΦΥΛΑΚΑΙ (ΗΜΕΡΑ) ΠΑΛΑΝΑ Νο 1 - 6</p> <p>FADE IN Γενική έποψις ΜΟΥΣΙΚΗ ΥΠΟΒΑΝΤΙΚΗ φυλακῶν 'Αβέρωφ.</p> <p>Εκπαιδ, όπλισμένος σκο- πός.</p> <p>Παράθυρα κελλιῶν σιδερόφρα- κτα.</p> <p>Διάφοροι φυλακῆς με σειρά κελλιῶν.</p> <p>ΣΚΗΝΗ 2 ΚΒΑΛΙΑ ΚΑΙ ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ (ΝΤΕΚΟΡ-ΗΜΕΡΑ) ΠΑΛΑΝΑ Νο 7 - 12</p> <p>Εκδόνας κελλιῶν με σκυθρω- πός τῆπους φυλακισμένων. Συνε- χῆς TRAVELLING καταλήγει στό κελλί τοῦ Ελευνος ποῦ σάν ἀντι-</p>

Α/Α	Τεκμήριο 16 – Ντεκουπαρισμένο σενάριο <i>Γκόλφω</i> (1955, Λάσκος)
σελ.1	<p style="text-align: center;"><u>Γ Κ Ο Λ Φ Ω</u></p> <p style="text-align: center;">Σ Κ Η Ν Η 1.</p> <p>Σε τὸ ἔννοιωμα τοῦ FONDU ἡ εἰκόνα δείχνει μὴ βοθνοπλαγιδ γραφικὴ λίγο πρὶν τὴν ἔνατολή τοῦ ἡλίου.</p> <p>Οἱ τίτλοι τῆς ἀρχῆς τοῦ ἔργου προβάλονται ἀπάνω σ' αὐτὴ τὴν σκοτεινὴ σχεδὸν βοθνοπλαγιδ.</p> <p>Κε τ οὗς τελευταίους τίτλους φαίνεται καὶ ὁ ἥλιος ποὺ ἀνατέλλει.</p> <p>*Ἡ μηχανὴ κατεβαίνει ἀπ' τὴν βοθνοπλαγιδ καὶ PANORAMIQUE φτάνει στὸν ἴσοιο καί ζεει τὴ φλογέρα του, ἐνῶ τὴ πρόβατὴ του γύρω του βοσκοῦν ἤρεμα.</p> <p>*Ἡ μηχανὴ κἀει κοντὴ καὶ δείχνει τὸν ἴσοιο σὲ πρῶτο κλινο ποὺ καί ζεει τὴ φλογέρα.</p> <p>Ἐπὶ ἡ μηχανὴ ἀπισθοχωρεῖ καὶ τραβεῖ PANORAMIQUE πρὸς τὸ κῆτω μεσ' ἀπὸ δέντρα καὶ βράχους.</p> <p style="text-align: center;"><u>FONDU END.</u></p> <p style="text-align: center;">Σ Κ Η Ν Η 2.</p> <p style="text-align: center;"><u>FONDU END.</u></p> <p>*Ἡ μηχανὴ κατηφορίζει δείχνοντας ἕνα ἄλλο ὑπέροχο τοπίο.</p> <p>TRAVELLING καὶ PANORAMIQUE μαζί.</p> <p style="text-align: center;"><u>FONDU END.</u></p> <p style="text-align: center;">Σ Κ Η Ν Η 3.</p> <p style="text-align: center;"><u>FONDU END.</u></p> <p>*Ἡ μηχανὴ κατηφορίζει. *Ἡ εἰκόνα δείχνει τῶρα χωριατόσπιτα, καὶ τέλος πένεται μπροστὴ σ' ἕνα γραφικὸ πτωχὸ χωριατόσπιτο.</p> <p>Ἔξω τῆς Γκόλφως.</p> <p style="text-align: right;">Μουσικὴ ἐνῶρισεως τοῦ ἔργου κῆνω σὲ ἑλληνικὴ μοτίβα.</p> <p style="text-align: right;">Ἐβῶνοντας ἡ μουσικὴ τῆς ἐνῶρισεως ἀρχίζει μὴ φλογέρα τὸν βουκολικὸ σκοπὸ τῆς.</p> <p style="text-align: right;">Κουδούνια προβάτων ἤχοῦν.</p> <p style="text-align: right;">*Ἐξακολουθεῖ ὁ ἤχος τῆς φλογέρας καὶ τὰ κουδούνια.</p> <p style="text-align: right;">*Ἦχοι φλογέρας καὶ κουδούνια.</p>

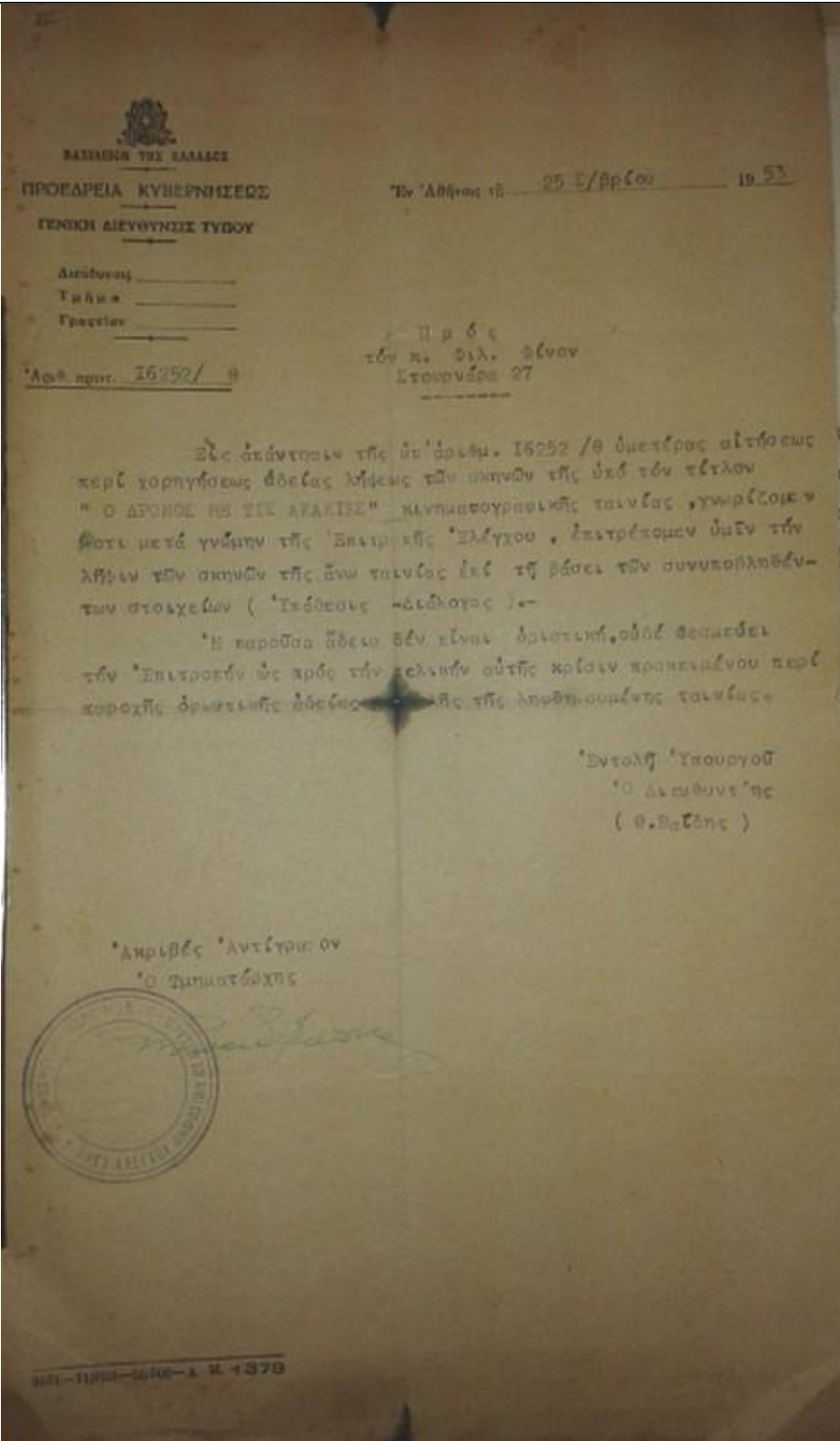
Α/Α	Τεκμήριο 17 – Ντεκουπαρισμένο σενάριο <i>Νεκρή Πολιτεία</i> (1951, Ηλιάδης)
σελ.1	 <p style="text-align: right;">-1-</p> <p style="text-align: center;"><u>ΝΕΚΡΗ ΠΟΛΙΤΕΙΑ</u></p> <p style="text-align: center;"><u>ΣΚΗΝΗ Ι</u></p> <p>1 - 5 (Ατελιέ του Πέτρου) <u>Εσωτερικό</u></p> <p>6 - Π.Γ. Πολυθρόνα καλή. Μιά γάτα άγριας χαλαμένη. Μιά κάλτσα που πέφτει ξαφνικά ταραζει τόν ήσυχία της. <u>Βερτικόλ</u>. *Η κορυφή ενός παραβάν, όπου πέφτει και η άλλη κάλτσα κλαί στα άλλα γυναικεία ρούχα. <u>Τράβελιν</u> προς τα πίσω στο το παραβάν απ' όπου βγαίνει Ένα κορίτσι, χαμογελαστό, ήμίγυμνο. «ροχρεά και ο φανός το παρακολουθεί με εξασκολουθητικό <u>Τράβελιν</u>. Σταματά και κοιτάει .</p> <p>7. - Π.Σ. *Η κλάτη ενός όγκριβαντα από όπου βγαίνει καπνός τοιγάρου. Με <u>τράβελιν</u> κλησιάζουμε ως 2 Π. φάς τόν Πέτρο, που κίθεται μπροστά στον όγκριβαντα. *Έίναι βυθισμένος σε βαρείες σκέψεις. Καπνίζει. *Ακούγεται η φωνή της Αίζας . ΑΙΖΑ .- Είμαι έτοιμη *Ο Πέτρος φαίνεται να συνέρχεται και πιάνει Ένα κινέλλο . ΠΗΤΡΟΣ .- Τί ; *Α, ναί.....</p> <p>8. - Π.Σ. *Η Αίζα φάς, χαμογελάει με κατανόηση . ΑΙΖΑ . - Αιολόν ; Τί θα κάνουμε σήμερα ; Καθώς ο Πέτρος δέν άπαντα, η Αίζα παίρνει διάφορες πόθες . - ...Έτσι ; Έτσι ; *Έτσι ;</p> <p>9. - Π.Σ. *Ο Πέτρος άνακτά βαθμιαία τό ένδιαφέρ ν του και τήν σταματά στην τελευταία της πόθα. Τήν διορθώνει με νεύματα. *Η Αίζα είναι τώρα χαλαμένη σ' Ένα καναπέ. *Ο Πέτρος άρχίζει να συ-</p>

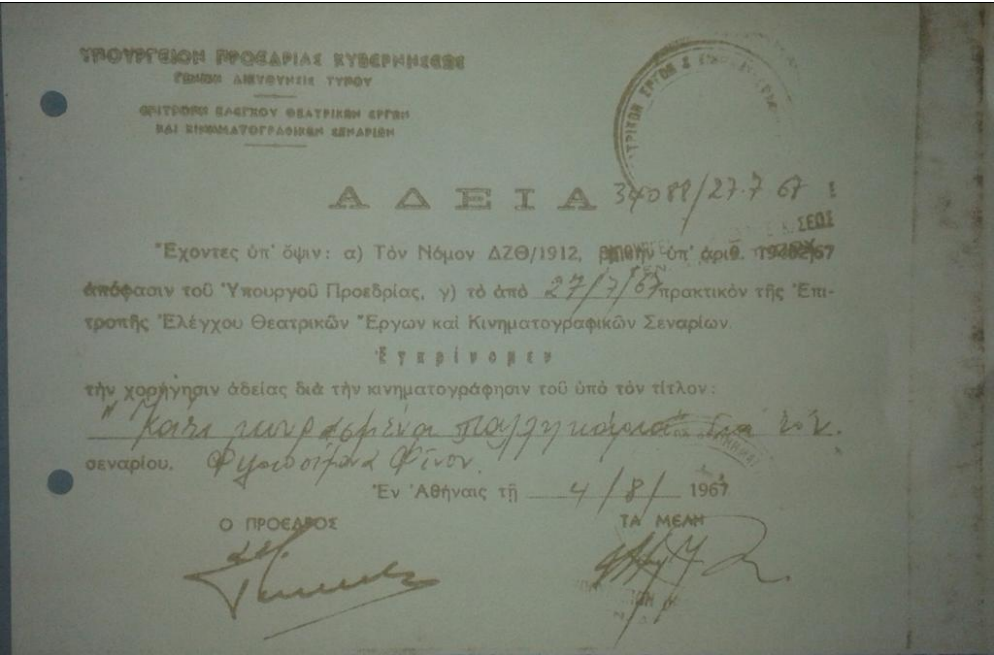
A/A	Τεκμήριο 18 – Ντεκουπαρισμένο σενάριο <i>Τελευταίο Ψέμα</i> (1958, Κακογιάννης)
σελ.1	<p style="text-align: center;">- 22 -</p> <p>90. <u>REVERSE TWO SHOT</u> 332 *Η κλόη γυρίζει προς τόν φακό. Κιτάζει την μητέρα της με άπορφα. ΧΑΟΗ.- Τί Έχεις; *Η Ρωξάνη άποφεύγει τό βλέμμα της. ΡΩΞΑΝΗ.- Τίποτα. <i>Έδώ η Άσπια να σκουλαρξίσει καλά τους</i> Προχωρεί OUT OF FRAME. *Η κλόη την κιτάει και κάθεται στήν τουαλέτα CAMERA PANNING. Παρακολουθεί την μητέρα της μέσα στον καθρέφτη ενώ διορθώνει τό μακιγιάζ της.</p>
	<p>91. <u>M.I.S. ΡΩΞΑΝΗ</u> 324 Μαζεθε: τό ρούχα από τό κρεβάτι. ΡΩΞΑΝΗ.- Τί σοβ είπε ο άρίτοας λοιπόν;</p>
	<p>92. <u>G.S. ΧΑΟΗ ΣΤΟΝ ΚΑΘΡΕΦΤΗ</u> 333 ΧΑΟΗ.- Μμ...; <i>φορώ το δεξί σκουλαρξίτι</i></p>
	<p>93. <u>M.S. ΡΩΞΑΝΗ</u> 323 Προχωρεί προς τό ραδιόφωνο και τό κλείνει. PAN μαζέ της ώστε να συμπεριληφθί και ή κλόη. ΡΩΞΑΝΗ.- *Όσοι τόν ξέρουν καλά λένε πως είναι θαυμάσιο παιδί. <i>ρόμοι κ'ω σε κρεμμύχα</i> ΧΑΟΗ.- (φορώντας ένα σκουλαρξί) Ποιός ο άρίτοας; <i>τοί</i> ΡΩΞΑΝΗ.- Δέν βρίσκεις; ΧΑΟΗ.- Βρίσκω πως είναι ένας <i>κρύος</i> κρύος και ένας γελοτός. 328</p>
	<p>*Η κλόη σηκώνεται, ή Ρωξάνη την πλησιάζει TOWARDS CAMERA. ΡΩΞΑΝΗ.- κλόη; ΧΑΟΗ.- μήν άνησυχείς. <i>μαμα</i> αέρα πως έχει σκουδατα προσόντα και είναι φανερό <i>πως φάνη</i> πως άπόψε τουλάχιστον στον δέν τά περιφρονώ καθόλου. ΡΩΞΑΝΗ.- Γιατί άπόψε; ΧΑΟΗ.- *Έτσι. (φιλάει την μητέρα της απαλά) Πως σοβ <i>Ποιώς με' φρί</i> φαίνομαι; <i>αυτή;</i></p>

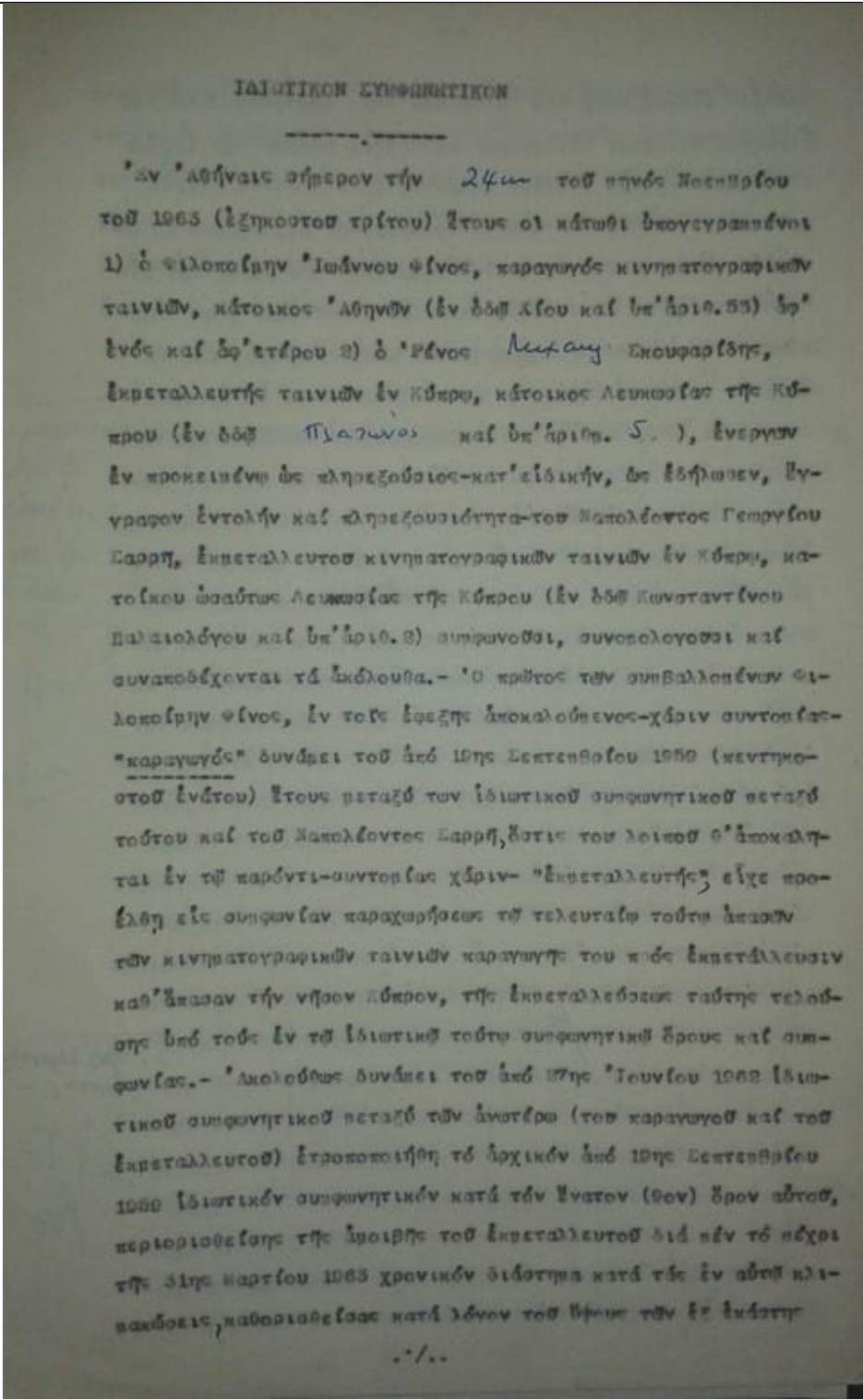
Α/Α	Τεκμήριο 19 – Ντεκουπαρισμένο σενάριο <i>Η Λεωφόρος του Μίσους</i> (1968, Φώσκολος)
σελ.1	<p>14</p> <p>m. 7</p> <p>NTIMHΣ: Γειά σου Πέλο. Εγώ μ' έβλε- πς δέ σμίγει. Γιατί μες πρόλαμες άπο- ψε ρέ φίλε; Δέν είπαμε πός θά πηγαί- ναμε γιά χορός;</p> <p>ΠΕΛΟΣ: Έσείς ζήτατε, εγώ δέν είπα: τί θά γίνει τώρα; θ' άνοίξετε νά περδούς;</p> <p>NTIMHΣ: Πέλο νά περδούς; θ' άνοίξετε μαζί μας καί νά χορέψης. Φέραμε τήν Τέλη καί τήν άδελφή του πού κάνουν νανάκια νωρίς καί πήμε νά συνεχίσουμε στό κακί ποτό... "Έχει κυβαλήσει μιά ίτα- λική άρχίστρα ήπειρο... ήπειρο... έχνηται...</p> <p>Ό δίσκος έχει τελειώσει. Η παρέ- α τρέχει γύρω άπ'τό άμάξι του Πέ- λου μέ φωνές καί χόχανα εύθυμίας. "Ένας νεαρός βάζει βιαστικό ένα δίσκο στό πίκ-άπ του άυτόκινήτου καί πετάγεται έξω τρέχοντας πός τό άμάξι του Πέλου.</p> <p>m. 10-2</p> <p>ΡΟΥΣ: Παιδιά, παιδιά καί τώρα στό πίκ-άπ, ένα σπέσιαλ κομμάτι γιά νά χο- ρέψη ά πιά σκληρός άντρας του Κολλεγι- ου. Πέλος δ' μυστηριώδης.</p> <p>φωνές, γέλιο, χειροκροτήματα. Ό Πέλος σφίγγει τό δόντια, ρίχνει *πισθεν καί άρχίζει νά κυλή μαλα- κά πός τό πίσω, ένω τά παιδιά διαμαρτύρονται, πιάνουν τό άμάξι άπό προφυλακτήρες, καθρέπτες, πέρ- τες καί προσπαθοῦν νά τό κρατήσου- νε.</p>

Α/Α	Τεκμήριο 20 – Συμφωνητικό με αιθουσάρχη για τον κινηματογράφο ΣΕΛΕΚΤ
σελ.1	<p style="text-align: center;"><u>ΙΔΙΩΤΙΚΟΝ ΣΥΜΦΩΝΗΤΙΚΟΝ</u></p> <p>Ἐν Ἀθήναις σήμερον τὴν 10ην Μαΐου 1964 οἱ κάτωθι υπογεγραμμένοι ἀφ' ἑνὸς ὁ κ. Φιλοποίμην Φίνος (ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜ) ὡς παραγωγὸς καὶ ἐπιμεταλλεύτης Ἑλληνικῶν ταινιῶν, καὶ ἀφ' ἑτέρου ὁ Κων/ντῖνος Χαδιῶς ὡς ὑπεύθυνος Διευθυντῆς τῆς Ἀνωδύμου Ἑταιρείας κιν/μῶν ἐπιχειρήσεων ΧΑΔΙΩ ἐπιμεταλλευομένης τὸν ἐν Ἀθήναις Κινηματογράφον ΣΕΛΕΚΤ συνεφωνήσαμεν καὶ συναπεδέχθημεν σήμερον ὅπως ἡ μεταξὺ μας σύμβασις τῆς 5ης Ἰουλίου 1962 ὑπὸ τοῦς ἰσῶς ὁρους συνεχισθῆ ἕως καὶ τῆς περιόδου τοῦ ἔτους 1970 (χίλια ἑνεακόσια ἑβδομήκοντα). Χωρὶς νὰ καθίσταται ἀνάγκη τὸν ἑξῆς ἐκάστης περιόδου νὰ ἀναφέρηται κατὰ τοῦ δευτέρου: τῶν συμβαλλομένων εἰς τὸν κρῖτον ἢ συνέχισις διὰ τὴν ἐπομένην περίοδον, καθ' ὅτι πῦτη κατηγορηματικῶς διὰ τοῦ παρόντος συνεχίζεται ἕως καὶ τῆς περιόδου τοῦ 1970.</p> <p>Ἐφ' ᾧ συνετάγη τὸ παρὸν εἰς διπλοῦν, ἀναγνωθὲν δὲ καὶ βεβαιωθὲν υπογράφεται κατ' ἀμφοτέρων τῶν συμβαλλομένων ὡς κάτωθι: Ἐκαστος δὲ ἔλαβεν ἀνὲ ἔν.</p> <p style="text-align: center;">ΟΙ ΣΥΜΒΑΛΛΟΜΕΝΟΙ</p> 

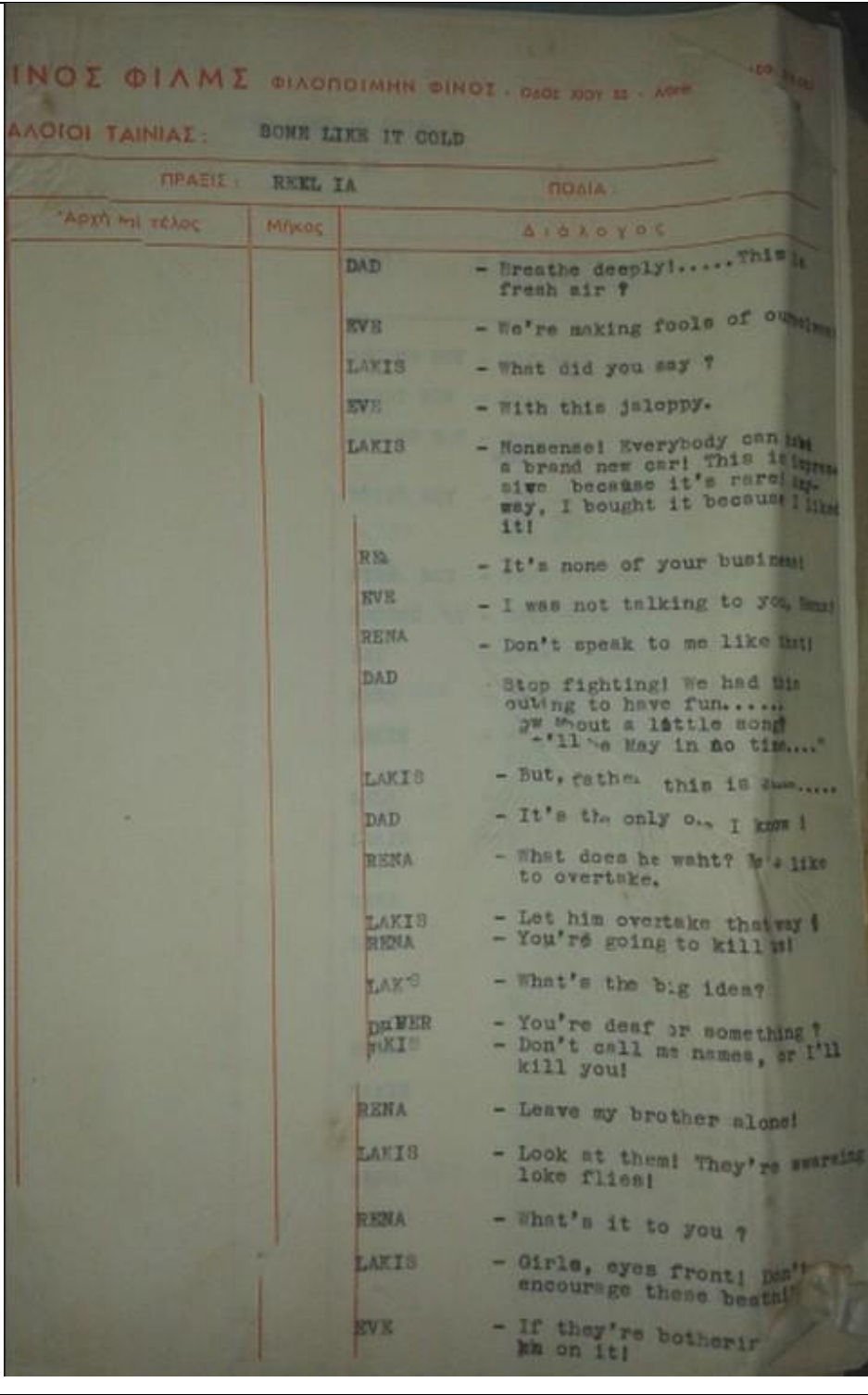
Α/Α	Τεκμήριο 21 – Ντεκόρ στο <i>Μια ζωή την έχουμε</i> (1958, Τζαβέλλας)
σελ.1	<p style="text-align: center;">Ν Τ Ε Κ Ο Ρ</p> <p>Α - ΕΣΩΤΕΡΙΚΑ</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. ΚΕΦΑΛΙ ΚΑΙ ΔΕΞΑΔΡΟΜΟΙ ΦΥΛΑΚΗΣ 2. ΔΩΜΑΤΙΟΝ ΦΥΛΑΚΩΝ 3. ΤΡΑΠΕΖΑ 4. ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΔΙΕΥΘΥΝΤΟΥ 5. ΤΑΞΕΡΩΑΚΙ 6. ΚΟΥΖΙΝΑ ΑΥΛΗΣ 7. ΥΠΟΓΕΙΟΝ 8. ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ ΤΑΞΕΙΔΙΩΝ 9. ΚΟΙΜΗΜΑΤΟΠΡΑΒΙΟΝ 10. ΕΠΙΤΡΙ ΜΗΙΜΗΝΗΣ 11. ΑΣΤΕΡΙΑ 12. ΚΑΜΠΑΡΕ 13. ΔΩΜΑΤΙΟ-ΧΩΔΑ ΕΞΗΘΑΔΟΧΕΙΟΥ 14. ΕΙΣΟΔΟΣ ΕΞΗΘΑΔΟΧΕΙΟΥ 15. ΗΤΟΥΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ 16. ΡΕΣΤΟΡΑΝ 17. ΚΕΝΤΡΟΝ ΤΑ ΚΥΘΗΡΑ 18. ΔΩΜΑΤΙΟ ΤΑ ΚΥΘΗΡΑ 19. ΚΑΜΙΝΑ ΥΠΕΡΘΑΛΑΣΣΙΟΥ 20. ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ ΤΡΟΔΑΕΥ <p>Β - ΕΣΩΤΕΡΙΚΑ</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. ΦΥΛΑΚΑΙ ΔΕΞΕΡΩ 2. ΕΙΣΟΔΟΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ 3. ΑΥΛΗ - ΔΡΟΜΟΣ ΚΑΒΕΝΟΣ 4. ΔΡΟΜΟΣ ΚΟΙΜΗΜΑΤΟΠΡΑΒΙΟΥ 5. ΔΡΟΜΟΣ - ΚΙΟΣΚΙ 6. ΙΠΠΟΔΡΟΜΟΣ 7. ΚΙΓΚ-ΤΖΩΡΤΣ ΕΙΣΟΔΟΣ 8. ΚΙΓΚ-ΤΖΩΡΤΣ ΡΟΥΘ-ΓΚΑΡΤΕΝ 9. ΚΕΝΤΡΙΚΟΣ ΔΡΟΜΟΣ 10. ΑΚΡΟΓΥΑΛΙΑ 11. ΤΑ ΚΥΘΗΡΑ 12. ΠΥΡΟΦΑΝΙΑ 13. ΠΡΩΙΝΗ ΑΘΗΝΑ 14. ΤΡΑΚΤΕΡ 15. ΠΕΙΡΑΙΑΣ

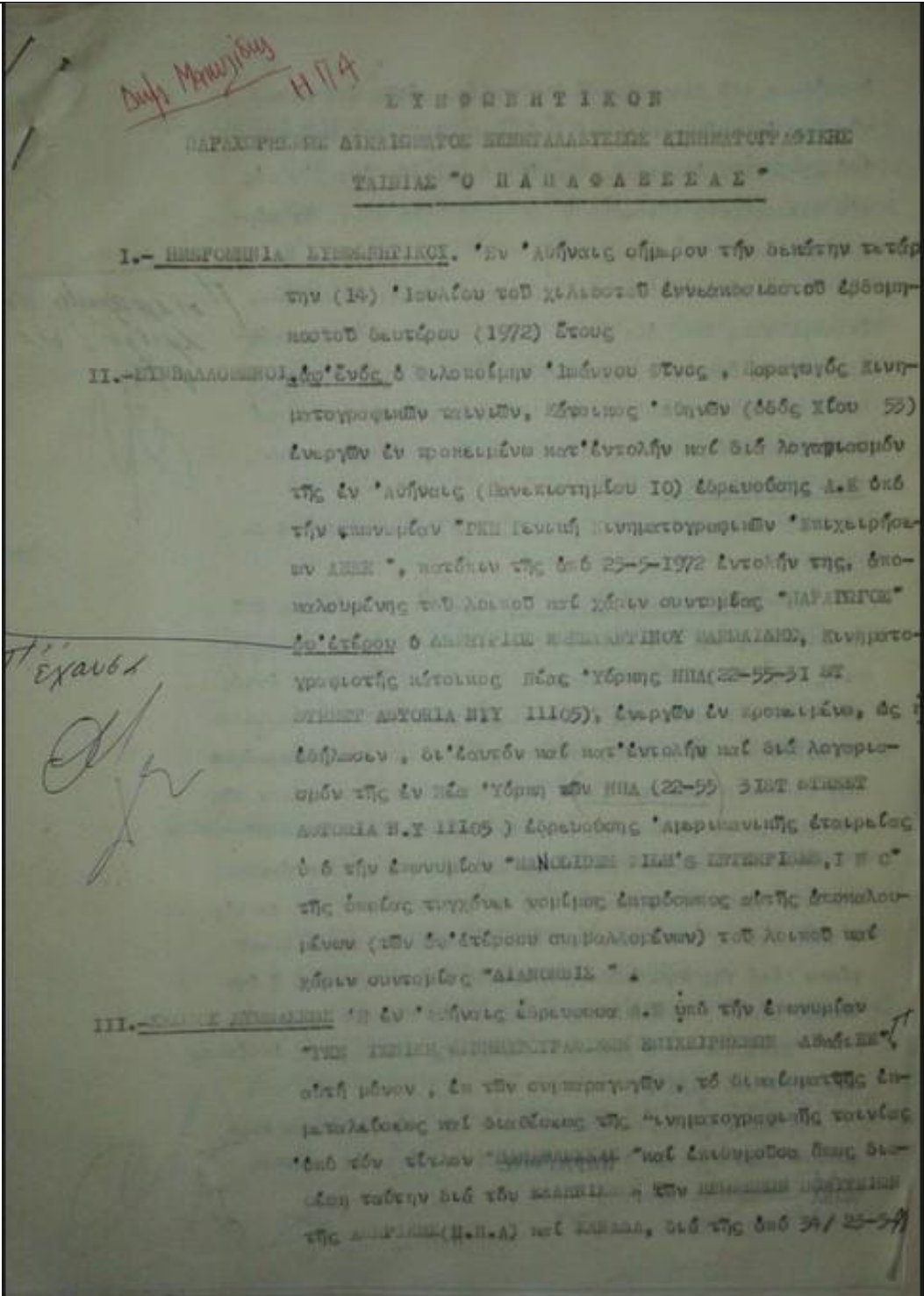
Α/Α	<p>Τεκμήριο 22 – Άδεια γυρίσματος από την επιτροπή ελέγχου λογοκρισίας το 1953 για την ταινία Ο Δρόμος με τις Ακακίες (1954, Ιωαννόπουλος)</p>
σελ.1	 <p>ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ ΠΡΟΕΔΡΕΙΑ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ ΓΕΝΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΤΥΠΟΥ</p> <p>Εν Αθήναις τῆς 25 Ἐβρῆου 1953</p> <p>Διεύθυνσις _____ Τμήμα _____ Γραφεῖον _____</p> <p>Ἄρ. πρ. 16252/ θ</p> <p>Π ρ ό ς τὸν κ. Φιλ. Φίνου Στουρνάρων 27</p> <p>Ἐἰς ἀπάντησιν τῆς ὑπ' ἀριθμ. 16252/θ ὑμετέρας αἰτήσεως περὶ χορηγήσεως ἄδειας λήψεως τῶν σκηνῶν τῆς ἐκεί τῶν τίτλων " Ο ΔΡΟΜΟΣ ΜΕ ΤΙΣ ΑΚΑΚΙΕΣ " κινηματογραφικῆς ταινίας, γνωρίζομεν ὅτι μετὰ γνώμην τῆς Ἐπιτροπῆς Ἐλέγχου, ἐπιτρέπομεν ὑμῖν τὴν λήψιν τῶν σκηνῶν τῆς ἑνω. ταινίας ἐκ τῆ βῆσει τῶν συνυποβληθέντων στοιχείων (Ἰσόθεσις -αιτιολογία):-</p> <p>Ἡ παρούσα ἄδεια δὲν εἶναι ἀριστική, οὐδὲ θεωρεῖται τὴν Ἐπιτροπὴν ὡς ἀρὸς τὴν τελικὴν αὐτῆς κρίσιν προκειμένου περὶ χορηγίας ἀριστικῆς ἄδειας τῆς ἀρεθ. σκηνῆς ταινίας.</p> <p>Ἐντολῇ Ἰπουργοῦ Ὁ Διευθυντὴς (Θ. Παζής)</p> <p>*Ακριβὲς Ἀντίγραφον Ὁ Τυπογράφος</p> <p>311-1111-1111-1 11 1378</p>
	<p>Υπό την Προεδρία της Κυβερνήσεως και το Γραφείο Δ/σης Τύπου η σχετική άδεια.</p>

A/A	<p>Τεκμήριο 23 – Άδεια γυρίσματος από την επιτροπή ελέγχου λογοκρισίας το 1967 για την ταινία <i>Κάτι Κουρασμένα Παλληκάρια</i> (1967, Δημόπουλος)</p>
σελ.1	
	<p>Παραμένει και το 1967 η σχετική άδεια να εκδίδεται από την Επιτροπή Ελέγχου υπό την Προεδρία της Κυβερνήσεως και το Γραφείο Δ/σης Τύπου.</p>

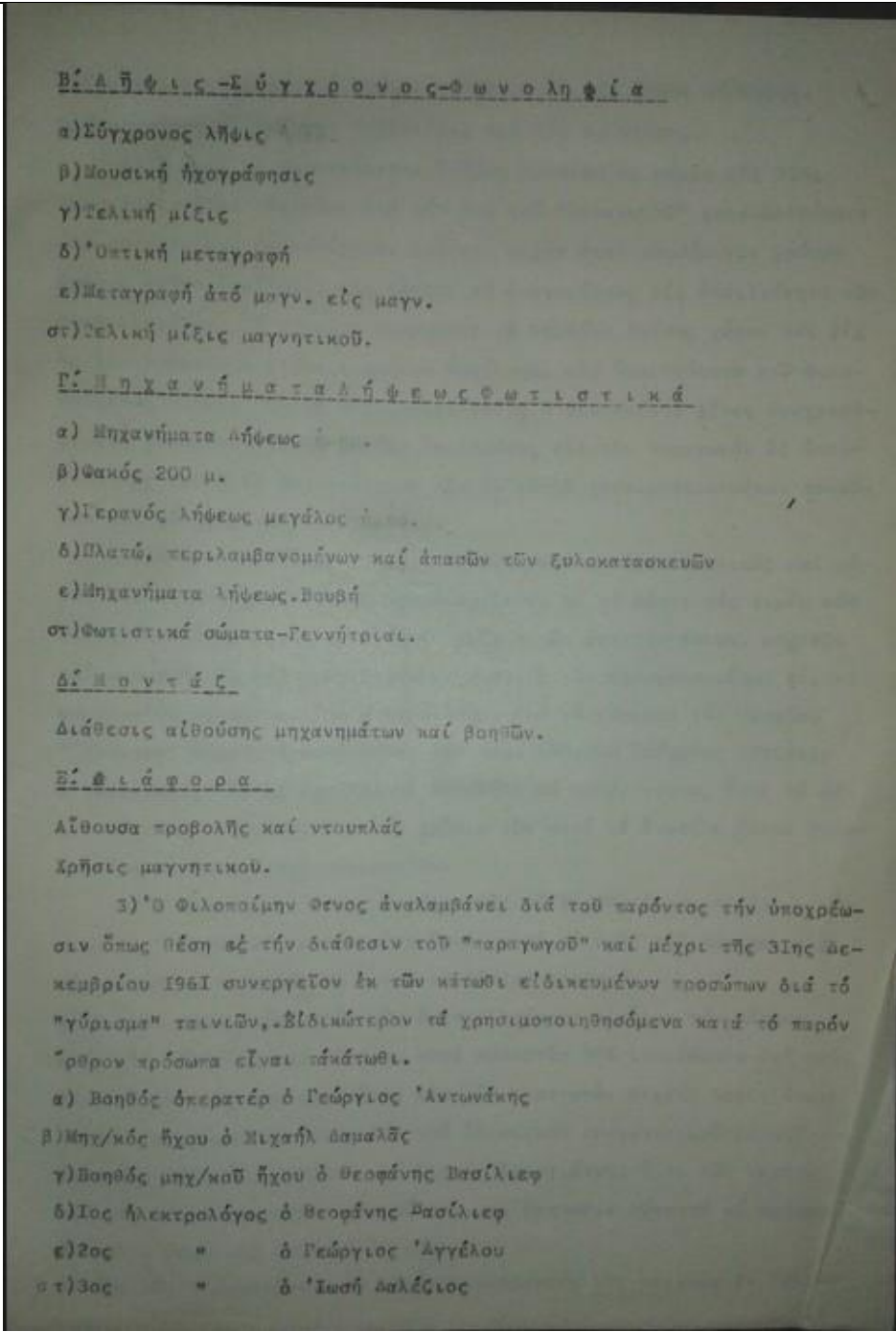
Α/Α	<p>Τεκμήριο 24 – Αποκλειστικό συμβόλαιο με εταιρία εκμετάλλευσης (Σκουφαρίδης) στην Κύπρο, το 1963 με ισχύ έως το 1974</p>
σελ.1	 <p>ΙΔΙΩΤΙΚΟΝ ΣΥΜΦΩΝΗΤΙΚΟΝ</p> <p>-----</p> <p>Ἐν Ἀθήναις σήμερον τὴν 24^{ην} τοῦ μηνὸς Σεπτεμβρίου τοῦ 1963 (ἔξηκοτος τρίτου) ἔτους οἱ κάτωθι ὑπογεγραμμένοι</p> <p>1) ὁ φιλοκόβην Ἰωάννου Φίνος, παραγωγὸς κινηματογραφικῶν ταινιῶν, κάτοικος Ἀθηνῶν (ἐν δόξ αἴου καὶ ὑπ'ἀριθ. 53) ἄρ' ἑνὸς καὶ ἄρ'ετέρου 2) ὁ ἄνθρωπος Μιχαήλ Σκουφαρίδης, ἐκμεταλλεὺτῆς ταινιῶν ἐν Κύπρῳ, κάτοικος Λευκωσίας τῆς Κύπρου (ἐν δόξ Παναγιώτου καὶ ὑπ'ἀριθ. 5), ἐνεργῶν ἐν προκειμένῳ ὡς πληρεξούσιος-κατ'εἰδικὴν, ὡς ἐδήλωσεν, ἔγγραφον ἐντολὴν καὶ πληρεξουσιότητα-τοῦ Ναπολέοντος Γεωργίου Παρρη, ἐκμεταλλεutos κινηματογραφικῶν ταινιῶν ἐν Κύπρῳ, κατοικοῦ ὡσαύτως Λευκωσίας τῆς Κύπρου (ἐν δόξ Κωνσταντίνου Παλαιολόγου καὶ ὑπ'ἀριθ. 3) συμφωνοῦσαι, συνομολογοῦσαι καὶ συναποδέχονται τὰ ἑξῆς.</p> <p>Ἐκ πρώτου τῶν συμβαλλουσέων φιλοκόβην Φίνος, ἐν τούτῳ ἔλαβεν ἀποκαλούμενος-χάριν συντομίας- "παραγωγὸς" δυνάμει τοῦ ἀπὸ 15ης Σεπτεμβρίου 1960 (κεντημοστοῦ ἑνάτου) ἔτους μεταξὺ τῶν ἰδιωτικῶν συμφωνητικῶν μεταξὺ τοῦτου καὶ τοῦ Ναπολέοντος Παρρη, ὅστις του λοιποῦ ὁ ἀποκαλεῖται ἐν τῷ παρόντι-συντομίας χάριν- "ἐκμεταλλεὺτῆς" εἶχε προέλθῃ εἰς συμφωνίαν παραχωρήσεως τῷ τελευταίῳ τούτου ἀπασὼν τῶν κινηματογραφικῶν ταινιῶν παραγωγῆς του πρὸς ἐκμετάλλευσιν καθ'ἅπασαν τὴν νῆσον Κύπρον, τῆς ἐκμεταλλεῦσεως ταύτης τελούσης ὑπὸ τούτῳ ἐν τῷ ἰδιωτικῷ τούτῳ συμφωνητικῷ ὅρῳ καὶ συμφωνίας.- Ἀκολουθῶς δυνάμει τοῦ ἀπὸ 17ης Ἰουνίου 1962 ἰδιωτικῶν συμφωνητικῶν μεταξὺ τῶν ἀνωτέρω (τοῦ παραγωγῶ καὶ τοῦ ἐκμεταλλεutos) ἐτροποποιήθη τὸ ἀρχικόν ἀπὸ 15ης Σεπτεμβρίου 1960 ἰδιωτικόν συμφωνητικόν κατὰ τὸν ἑνατον (9ον) ὅρον αὐτοῦ, περιορισθεῖσης τῆς ἀμοιβῆς τοῦ ἐκμεταλλεutos διὰ κέν τὸ εἶδος τῆς 31ης μαρτίου 1963 χρονικόν διάστημα κατὰ τὰς ἐν αὐτῷ κλιμακώσεις, καθορισθεῖσας κατὰ λόγον τοῦ ἔτους τῶν ἐξ ἑκάστης</p> <p>././.</p>
	<p>Ενδεικτικά παραθέτουμε μόνο την πρώτη σελίδα.</p>

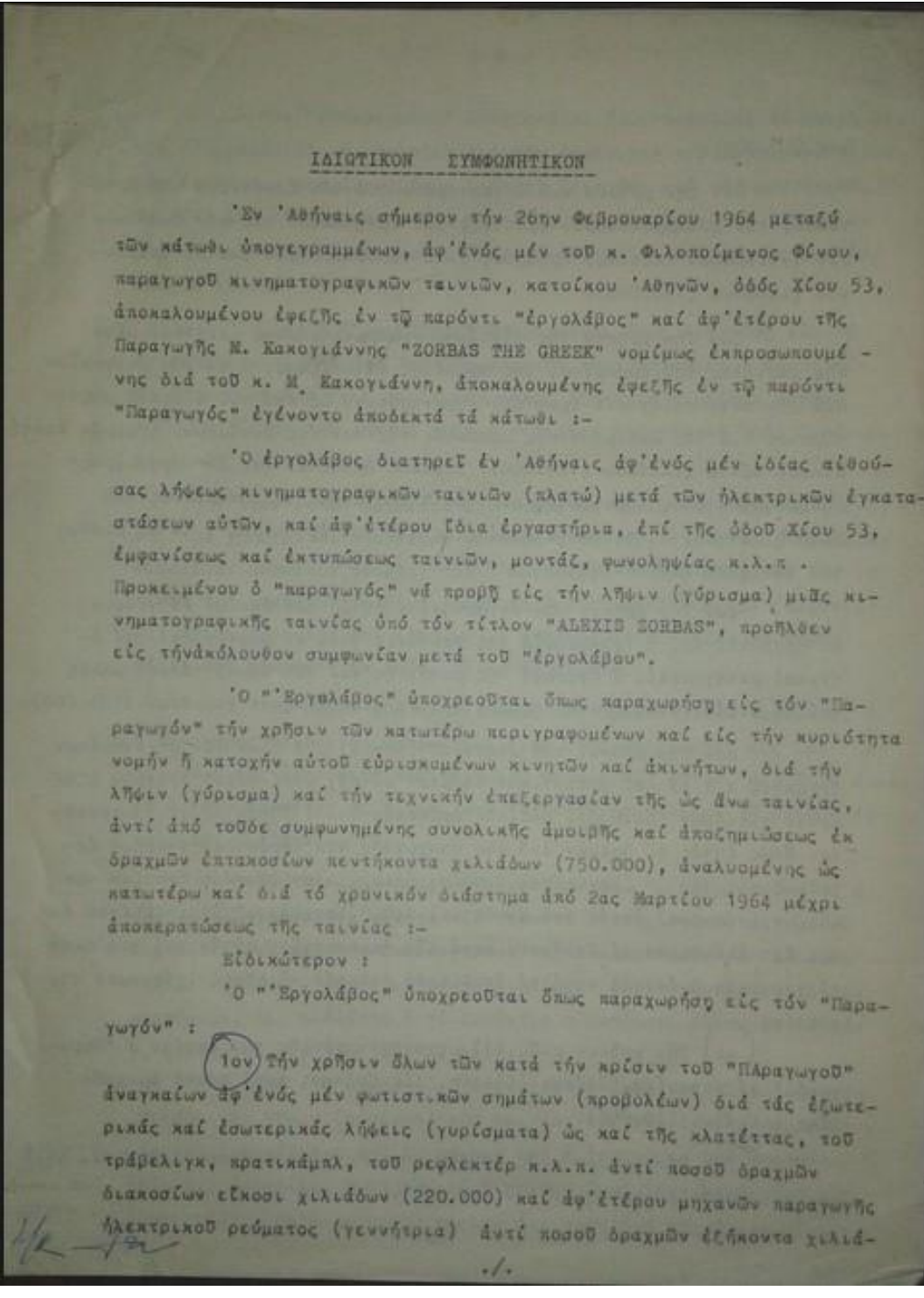
Α/Α	Τεκμήριο 25 – Υποτιτλισμός και τρέιλερ της ταινίας <i>Σ' αγαπώ</i> (1971, Βουγιουκλάκης)
σελ.1	<p style="text-align: center;"><u>T R A I L E R</u></p> <p>LEPTEERIS He'll marry us in the small chapel, up by the mona- stery. He'll be there on Sunday for the mass... I'll be waiting there from the night before...with your crown... Here...</p> <p>MAYA</p> <p>MAYA Father can you make it? Will you... Will you be able to walk with me?</p> <p>FATHER Yes, my dear. The pleasure of seeing you as a bride, will give me the strenght to leasd you to the altar.</p> <p>LEPTEERIS It's all a pack of lies... You're mad because you know that Maya loves me and I love her and she'll be my wife no matter what you do...</p> <p>MAYA Get out.</p> <p>GALANOS Don't scream now, Maya... From the moment I saw you you've been on my mind</p> <p>MAYA Don't come near me... If you do I'll scream... I'll kill you...</p> <p>GALANOS Why can't you be nice to me, Maya?</p> <p>GALANOS I'm ready to do anything you ask me to... I love you Maya...</p> <p>MAYA I'm warning you...Help!...Help!</p> <p>KARADJAS What the hell...</p> <p>GALANOS Father...</p> <p>KARADJAS I'll kill you.</p> <p>TURK The Supreme Military Court of Kara Nebir... Has found you guilty of espionage...against his Imperial Majesty Abdul Hamed and has decided to condemn you... to death by firing squad...</p> <p>MAYA If I marry him, I might be able to...to soften his heart... to make him help you all, and especially the children...</p>
	Ενδεικτικά παραθέτουμε την πρώτη σελίδα υποτιτλισμού του διαφημιστικού τρέιλερ.

Α/Α	Τεκμήριο 26 – Υποτιτλισμός της ταινίας <i>Μερικοί το προτιμούν κρύο</i> (1963, Δαλιανίδης)																																																																					
σελ.1	 <p>ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜΣ ΦΙΛΟΠΟΙΗΜΗΝ ΦΙΝΟΣ - ΟΔΟΣ ΚΟΥ ΣΣ - ΑΡΧΗ</p> <p>ΑΛΟΙΟΙ ΤΑΙΝΙΑΣ : BOME LIKE IT GOLD</p> <p>ΠΡΑΞΙΣ : ΡΗΚΛΙΑ ΠΟΛΙΑ</p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>Αρχή ή τέλος</th> <th>Μήκος</th> <th>ΔΙΑΛΟΓΟΣ</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td></td> <td></td> <td>DAD - Breathe deeply!..... This is fresh air ?</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>EVE - We're making fools of ourselves!</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>LAKIS - What did you say ?</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>EVE - With this jaloppy.</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>LAKIS - Nonsense! Everybody can have a brand new car! This is expensive because it's rare! Anyway, I bought it because I liked it!</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>RENA - It's none of your business!</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>EVE - I was not talking to you, Rena!</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>RENA - Don't speak to me like that!</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>DAD - Stop fighting! We had this outing to have fun..... with a little song "All the Way in a Day..."</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>LAKIS - But, rather this is slow.....</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>DAD - It's the only one I know!</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>RENA - What does he want? He's like to overtake.</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>LAKIS - Let him overtake that way!</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>RENA - You're going to kill us!</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>LAKIS - What's the big idea?</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>DAWER - You're deaf or something ?</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>MIKI - Don't call me names, or I'll kill you!</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>RENA - Leave my brother alone!</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>LAKIS - Look at them! They're swarming like flies!</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>RENA - What's it to you ?</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>LAKIS - Girls, eyes front! Don't encourage these beasts!</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>EVE - If they're bothering you on it!</td> </tr> </tbody> </table>	Αρχή ή τέλος	Μήκος	ΔΙΑΛΟΓΟΣ			DAD - Breathe deeply!..... This is fresh air ?			EVE - We're making fools of ourselves!			LAKIS - What did you say ?			EVE - With this jaloppy.			LAKIS - Nonsense! Everybody can have a brand new car! This is expensive because it's rare! Anyway, I bought it because I liked it!			RENA - It's none of your business!			EVE - I was not talking to you, Rena!			RENA - Don't speak to me like that!			DAD - Stop fighting! We had this outing to have fun..... with a little song "All the Way in a Day..."			LAKIS - But, rather this is slow.....			DAD - It's the only one I know!			RENA - What does he want? He's like to overtake.			LAKIS - Let him overtake that way!			RENA - You're going to kill us!			LAKIS - What's the big idea?			DAWER - You're deaf or something ?			MIKI - Don't call me names, or I'll kill you!			RENA - Leave my brother alone!			LAKIS - Look at them! They're swarming like flies!			RENA - What's it to you ?			LAKIS - Girls, eyes front! Don't encourage these beasts!			EVE - If they're bothering you on it!
Αρχή ή τέλος	Μήκος	ΔΙΑΛΟΓΟΣ																																																																				
		DAD - Breathe deeply!..... This is fresh air ?																																																																				
		EVE - We're making fools of ourselves!																																																																				
		LAKIS - What did you say ?																																																																				
		EVE - With this jaloppy.																																																																				
		LAKIS - Nonsense! Everybody can have a brand new car! This is expensive because it's rare! Anyway, I bought it because I liked it!																																																																				
		RENA - It's none of your business!																																																																				
		EVE - I was not talking to you, Rena!																																																																				
		RENA - Don't speak to me like that!																																																																				
		DAD - Stop fighting! We had this outing to have fun..... with a little song "All the Way in a Day..."																																																																				
		LAKIS - But, rather this is slow.....																																																																				
		DAD - It's the only one I know!																																																																				
		RENA - What does he want? He's like to overtake.																																																																				
		LAKIS - Let him overtake that way!																																																																				
		RENA - You're going to kill us!																																																																				
		LAKIS - What's the big idea?																																																																				
		DAWER - You're deaf or something ?																																																																				
		MIKI - Don't call me names, or I'll kill you!																																																																				
		RENA - Leave my brother alone!																																																																				
		LAKIS - Look at them! They're swarming like flies!																																																																				
		RENA - What's it to you ?																																																																				
		LAKIS - Girls, eyes front! Don't encourage these beasts!																																																																				
		EVE - If they're bothering you on it!																																																																				
	Ενδεικτικά παραθέτουμε μία σελίδα.																																																																					

Α/Α	Τεκμήριο 27 – Διανομή της ταινίας Παπαφλέσσας (1971, Ανδρέου) στις ΗΠΑ και Καναδά
σελ.1	 <p><i>Διπλ. Μεταγλώσσ. Η Π Π Α</i></p> <p>ΕΥΡΩΠΗΝΤΙΚΗ ΠΑΡΑΧΡΗΣΗ ΤΗΣ ΔΙΕΚΕΚΕΤΟΣ ΕΠΕΜΕΤΑΛΛΑΓΕΤΙΚΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ "Ο ΠΑΠΑΦΛΕΣΣΑΣ"</p> <p>I.- ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑ ΕΥΡΩΠΗΝΤΙΚΩΝ. Έν Αθήναις σήμερον τήν δεκάτην τετάρτην (14) 'Ιουλίου τοῦ χιλιοστοῦ ἐνεακόσμουστοῦ ἑβδόμητοστοῦ δευτέρου (1972) ἔτους</p> <p>II.- ΕΠΙΒΑΛΛΟΜΕΝΟΙ. Ἐν ἔνδεσ δ' ἐπιλοκοφίην Ἰωάννου ΣΤηνος, Παραγωγός Κινηματογραφικῶν ταινιῶν, Ἰδρυτής Ἀθηνῶν (δδδς Χίου 53) ἐνεργῶν ἐν προκειμένῳ κατ' ἐντολήν καὶ διὰ λογαριασμὸν τῆς ἐν Αθήναις (Βανακιοτηρίου 10) ἑδραυοῦσης Δ.Ε. διὰ τήν ἐπινομήσαν "ΕΚΚΕ Γενική Κινηματογραφικῶν Ἐπιχειρήσεων ΔΕΚΕ", κατέδωκεν τῆς δδδ 23-5-1972 ἐντολήν τῆς, ἐπικολουρήσης τοῦ λοιποῦ καὶ χροῖν συμφορῶς "ΠΑΡΑΙΤΗΓΩΝ" ἐπ' ἐτέρῳ ὁ ἀμερικανικὸς ἐπιχειρηματίας ΜΑΡΙΑΝΟΣ, Κινηματογραφιστῆς κίττουρος πῶς ὕδρωις ΗΠΑ (22-55-31 ST. STINEP AVTORIA NY 11105), ἐνεργῶν ἐν προκειμένῳ, ὡς ἐδῶκεν, δι' ἐαυτὸν καὶ κατ' ἐντολήν καὶ διὰ λογαριασμὸν τῆς ἐν πῶς ὕδρωις πῶν ΗΠΑ (22-55) 31ST ST. STINEP AVTORIA N.Y 11105) ἑδραυοῦσης Ἀμερικανικῆς ἑταιρείας ὁ ὅ τήν ἐπινομήσαν "MARIANOS FILMS ENTERPRISES, INC." τῆς ὁμοίας πτυχῶν καὶ νόμιμος ἐμπρόσωπος αὐτῆς ἐπικολουρήσαν (πῶν ἐπ' ἐτέρῳ συμφορήσαν) τοῦ λοιποῦ καὶ χροῖν συμφορῶς "ΔΙΑΝΟΜΗ".</p> <p>III.- ΣΥΜΦΩΝΗΤΗΡΙΑ Ἐν ἔνδεσ ἑδραυοῦσα Δ.Ε. ὑπὸ τήν ἐπινομήσαν "ΕΚΚΕ Γενική Κινηματογραφικῶν Ἐπιχειρήσεων ΔΕΚΕ" αὐτῆς μόνον, ἐν τῶν συμφορῶν, τὸ δικαιωματικῆς ἐπικολουρήσεως καὶ διαδόσεως τῆς "Κινηματογραφικῆς ταινίας τοῦ τίτλου "ΠΑΠΑΦΛΕΣΣΑΣ" καὶ ἐπινομήσεως πῶς διαδόσασα ταύτην διὰ τῶν κατὰ τὴν ἑπινομήσαν ἀφῆται τῆς ΔΕΚΕ (Η.Π.Α) καὶ ΚΑΝΑΔΑ, διὰ τῆς δδδ 24/ 23-5-72</p> <p><i>ἔχων</i></p>
	Ενδεικτικά παραθέτουμε την πρώτη σελίδα του συμφωνητικού.

Α/Α	Τεκμήριο 28 – Συμφωνητικό συμπαραγωγής για την ταινία <i>Ηλέκτρα</i> (1962, Κακογιάννης)
σελ.1	<p style="text-align: center;"><u>ΓΙΑΤΡΟΛΟΓΗ ΣΥΜΦΩΝΗΤΙΚΟΝ</u></p> <p>Ἐν Ἀθήναις σήμερον τὴν 3ην Νοεμβρίου 1961 οἱ ὑπογεγραμμένοι ἀφ' ἑνός μὲν ὁ Μιχαὴλ Κακογιάννης, σκηνοθέτης, παραγωγὸς τῆς κινηματογραφικῆς ταινίας ὑπὸ τὸν τίτλον "Ἡλέκτρα", κάτοικος Ἀθηνῶν, ἀφ' ἑτέρου δὲ ὁ Φιλοποίμην Φίνος, κινηματογραφικὸς ἐπιχειρηματίας, ἰδιοκτῆτης τῶν στούντιο "Φίνος" κάτοικος Ἀθηνῶν, ἀπεφάσισαν καὶ συνατεδέχθησαν τὰ ἑξῆς.</p> <p>1) Ὁ πρῶτος τῶν συμβαλλομένων σκηνοθέτης Μιχαὴλ Κακογιάννης κατὰ λόγῳ ἐφεξῆς χάριν συντομίας "παραγωγὸς" ἤρχισεν ἤδη τὸ "γύρισμα" κινηματογραφικῆς ταινίας ὑπὸ τὸν τίτλον "Ἡλέκτρα" βασισθεμένην εἰς σενάριον τοῦ ἰδίου, ἐκ τοῦ ὁμωνύμου ἔργου τοῦ Εὐριπίδου. Διὰ τὸ "γύρισμα" τῆς ὡς ἄνω ταινίας ὁ δεῦτερος τῶν συμβαλλομένων Φιλοποίμην Φίνος ἀναλαμβάνει τὴν ὑποχρέωσιν διὰ τοῦ παρόντος, ὅπως θέσῃ εἰς τὴν διάθεσιν τοῦ παραγωγῶ ἀπάσας τὰς ἀπαραιτήτους διὰ τὸ "γύρισμα" τῆς ταινίας, ἐγκαταστάσεις, μηχανήματα φωτιστικὰ σώματα καὶ συσκευάς, μέχρι πλήρους ἀποπερατώσεως τοῦ "γυρίσματος" ἤτοι μέχρις ὅτου ἡ κινηματογραφικὴ ταινία "Ἡλέκτρα" καταστῇ ἐτοίμη πρὸς κινηματογραφικὴν προβολήν.</p> <p>2) Αἱ κατὰ τὸ προηγούμενον ἄρθρον ὑποχρεώσεις τοῦ Φιλοποίμην Φίνου περιλαμβάνουσι τόσον τὰς ἐξωτερικὰς ὅσον καὶ τὰς ἀσωτερικὰς σκηνὰς τῆς ταινίας "Ἡλέκτρα", ἐπίσης δὲ τὴν λήψιν φωτογραφιῶν, ἐγγραφὰς ἤχου, τὸ μοντάζ καὶ τὸ τρυνάζ τῆς ταινίας, ὡς καὶ πᾶσαν ἑτέραν ἀπαιτηθεσομένην ἐνέργειαν, ἐγκαταστάσιν, ἢ συσκευὴν ὡς ἀναλυτικώτερον ἀμέσως κατωτέρω ἀναφέρεται.</p> <p><u>Αἱ ἔργαστήριον</u></p> <p>α) Ἀμφάνισις ἀρνητικοῦ β) Ἄδρια ἐργασίας γ) Ἀμφάνισις φωνῆς δ) Ἀρχικὸς τίτλος ε) Ἀκτύπωσις 1ης κόπιας στ) " 2ας "</p>

Α/Α	Τεκμήριο 28 – Συμφωνητικό συμπαραγωγής για την ταινία <i>Ηλέκτρα</i> (1962, Κακογιάννης)
σελ.2	 <p><u>Β: Α ή φ ι ς -Ε ύ γ χ ρ ο ν ο ς -Φ ω ν ο λ η φ ί α</u></p> <p>α) Σύγχρονος λήψεις β) Μουσική ήχογράφησης γ) Σελική μίξις δ) Όπτική μεταγραφή ε) Μεταγραφή από μαγν. εις μαγν. στ) Σελική μίξις μαγνητικού.</p> <p><u>Γ: Η η χ α ν ή μ σ τ α λ ή φ ε ω ς φ ω τ ι σ τ ι κ ά</u></p> <p>α) Μηχανήματα λήψεως β) Φακός 200 μ. γ) Γρανός λήψεως μεγάλος δ) Πλατώ, περιλαμβανομένων και άπασων των ξυλοκατασκευών ε) Μηχανήματα λήψεως-Βουβή στ) Φωτιστικά σώματα-Γεννήτριαι.</p> <p><u>Δ: Η ο ν τ ε ς</u></p> <p>Διάθεσις αίθουσας μηχανημάτων και βοηθών.</p> <p><u>Ε: Α ι ά φ ο ρ α</u></p> <p>Αίθουσα προβολής και ντουκλάς Ιρήσις μαγνητικού.</p> <p>3) Ο Φιλοποιήμην Φενος αναλαμβάνει διά τοῦ παρόντος τήν ὑποχρέω- σιν ὅπως θέση εἰς τήν διάθεσιν τοῦ "παραγωγῶν" καί μέχρι τῆς 31ης δε- κεμβρίου 1961 συνεργεῖτον ἐκ τῶν κάτωθι εἰδικευμένων προσώπων διά τό "γύρισμα" ταινιῶν, ἐξειδικωτέρων εἰς χρησιμοποιηθησόμενα κατὰ τό παρόν ἔρπον πρόσωπα εἶναι τὰκάτωθι.</p> <p>α) Βοηθός ὀπερτζέρ ὁ Γεώργιος Ἀντωνάκης β) Μηχ/κός ἤχου ὁ Μιχαήλ Σαμαλᾶς γ) Βοηθός μηχ/κῶ ἤχου ὁ Θεοφάνης Βασιλίου δ) Ἴος ἤλεκτρολόγος ὁ Θεοφάνης Βασιλίου ε) 2ος " ὁ Γεώργιος Ἀγγέλου στ) 3ος " ὁ Ἰωσή Σαλέζιος</p>
	<p>Ενδεικτικά παραθέτουμε τις δύο σελίδες του συμφωνητικού, με χαρακτηριστικά την ονομαστική αναγραφή σε αυτήν την δεύτερη σελίδα του συνεργείου που θα συμμετέχει στην ταινία. Στην 3η σελίδα συνεχίζεται η λίστα, που για λόγους οικονομίας χώρου δεν παραθέτουμε.</p>

Α/Α	Τεκμήριο 29 – Συμφωνητικό παραχώρησης των εργαστηρίων και του εξοπλισμού της Φίνος Φιλμ για την ταινία Ζορμπάς (1964, Κακογιάννης)
σελ.1	 <p style="text-align: center;"><u>ΙΔΙΩΤΙΚΟΝ ΣΥΜΦΩΝΗΤΙΚΟΝ</u></p> <p>Ἐν Ἀθήναις σήμερον τὴν 26ην Φεβρουαρίου 1964 μεταξύ τῶν κάτωθι ὑπογεγραμμένων, ἀφ' ἑνὸς μὲν τοῦ κ. Φιλοπολίμενος Φίνου, παραγωγῶν κινηματογραφικῶν ταινιῶν, κατοικοῦ Ἀθηνῶν, ὁδὸς Χίου 53, ἀποκαλουμένου ἑφεξῆς ἐν τῷ παρόντι "ἔργολάβος" καὶ ἀφ' ἑτέρου τῆς Παραγωγῆς κ. Κακογιάννης "ZORBAS THE GREEK" νομίμως ἐκπροσωπούμενης διὰ τοῦ κ. Μ. Κακογιάννη, ἀποκαλουμένης ἑφεξῆς ἐν τῷ παρόντι "Παραγωγός" ἐγένοντο ἀποδεκτὰ τὰ κάτωθι :-</p> <p>Ὁ ἔργολάβος διατηρεῖ ἐν Ἀθήναις ἀφ' ἑνὸς μὲν ἰδίᾳς αἰθούσας λήψεως κινηματογραφικῶν ταινιῶν (πλατῶ) μετὰ τῶν ἠλεκτρικῶν ἐγκαταστάσεων αὐτῶν, καὶ ἀφ' ἑτέρου ἰδία ἐργαστήρια, ἐπὶ τῆς ὁδοῦ Χίου 53, ἐμφανίσεως καὶ ἐκτυπώσεως ταινιῶν, μοντάζ, φωνοληψίας κ.λ.π. Προκειμένου ὁ "παραγωγός" νὰ προβῇ εἰς τὴν λήψιν (γύρισμα) μιᾶς κινηματογραφικῆς ταινίας ὑπὸ τὸν τίτλον "ALEXIS ZORBAS", προῆλθεν εἰς τὴν ἀκόλουθον συμφωνίαν μετὰ τοῦ "ἔργολάβου".</p> <p>Ὁ "ἔργολάβος" ὑποχρεοῦται ὅπως παραχωρήσῃ εἰς τὸν "Παραγωγόν" τὴν χρῆσιν τῶν κατωτέρω περιγραφομένων καὶ εἰς τὴν κυριότητα νομῆν ἢ κατοχὴν αὐτοῦ εὐρισκαμένων κινητῶν καὶ ἀκινήτων, διὰ τὴν λήψιν (γύρισμα) καὶ τὴν τεχνικὴν ἐπεξεργασίαν τῆς ὡς ἄνω ταινίας, ἀντὶ ἀπὸ τοσούτου συμφωνημένης συνολικῆς ἀμοιβῆς καὶ ἀποζημιώσεως ἐκ δραχμῶν ἑπτακοσίων πεντήκοντα χιλιάδων (750.000), ἀναλυομένης ὡς κατωτέρω καὶ διὰ τὸ χρονικὸν διάστημα ἀπὸ 2ας Μαρτίου 1964 μέχρι ἀποπεράσεως τῆς ταινίας :-</p> <p style="text-align: center;">Εἰδικώτερον :</p> <p>Ὁ "ἔργολάβος" ὑποχρεοῦται ὅπως παραχωρήσῃ εἰς τὸν "Παραγωγόν" :</p> <p>1ον) Τὴν χρῆσιν ὅλων τῶν κατὰ τὴν κρίσιν τοῦ "Παραγωγῶν" ἀναγκαίων ἀφ' ἑνὸς μὲν φωτιστικῶν σημάτων (προβολέων) διὰ τῆς ἐξωτερικῆς καὶ ἐσωτερικῆς λήψεως (γυρίσματα) ὡς καὶ τῆς κλιματιῆς, τοῦ τράβελινγκ, πρακτικῶν, τοῦ ρεφλεκτέρ κ.λ.π. ἀντὶ ποσοῦ δραχμῶν διακοσίων εἰκοσι χιλιάδων (220.000) καὶ ἀφ' ἑτέρου μηχανῶν παραγωγῆς ἠλεκτρικοῦ ρεύματος (γεννήτρια) ἀντὶ ποσοῦ δραχμῶν ἐξήκοντα χιλιά-</p>
	Ενδεικτικά παραθέτουμε την πρώτη σελίδα του συμφωνητικού.

A/A

Τεκμήριο 30 – Κατάσταση αδειών προσωπικού 1974

σελ.1

ΕΤΟΣ ΧΟΡΗΓΗΣΗΣ ΑΔΕΙΩΝ 1974

ΠΡΟΣ

Α/Α	ΕΠΩΝΥΜΙΑ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΩΣ ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜ		ΜΕΛΟΣΤΗΣ	ΕΤΟΣ ΟΠΟΥ ΠΡΟΕΛΘΕΙ ΤΗΝ ΗΜΕΡΑ	ΑΦΗΡΕΣΗ ΗΜΕΡΑΣ	ΑΦΗΡΕΣΗ ΤΩΝ ΑΜΕΣΩΣ ΕΠΙΤΡΟΠΩΝ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΑΔΕΙΩΝ	ΜΕΣΟΛΑΒΗ	ΑΙΩΝΙΟΤΗΤΑ	ΑΡΧΗ	ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΑΔΕΙΩΝ						ΣΥΝΟΛΙΚΗ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ
	ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟΝ	ΕΠΩΝΥΜΙΑ									ΕΤΟΣ ΟΠΟΥ ΠΡΟΕΛΘΕΙ ΤΗΝ ΗΜΕΡΑ	ΑΦΗΡΕΣΗ ΗΜΕΡΑΣ	ΑΦΗΡΕΣΗ ΤΩΝ ΑΜΕΣΩΣ ΕΠΙΤΡΟΠΩΝ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΑΔΕΙΩΝ	ΜΕΣΟΛΑΒΗ	ΑΙΩΝΙΟΤΗΤΑ	
1	ΖΑΚΚΙΑΝΝΗΣ	ΧΡΗΣΤΟΣ	Τυπικός	1959	11/11/59	15	4900	26	15	4360	2590	6880	—	6880	—	6880	
2	ΣΥΝΤΡΑΦΙΚΗΣ	ΓΕΩΡΓΙΟΣ	Βασικός	1960	10/2/60	14	4140	16	15	2240	2100	4340	—	4340	—	4340	
3	ΚΟΝΤΡΟΜΑΧΙΩΝ	ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Β. ΠΑΡΑΚΑΝΤΑΣ	Β. Παράκ.	1965	11/6/60	4	4500	18	15	2180	2500	5100	—	5100	—	5100	
4	ΣΑΒΒΑΙΔΙΔΗΣ	ΙΩΑΝΝΗΣ	Διοικητικός	1965	11/5/60	14	4800	26	15	4245	4245	8490	—	8490	—	8490	
5					Απόσπασμένος			25		4245	—	—	—	—	—	4245	
6	ΚΟΥΡΤΣ	ΠΕΤΡΟΣ	Μονίος	1968	11/11/60	14	12100	26	15	10610	10610	21220	—	21220	—	21220	
7	ΚΑΡΝΑΡΟΥΝΤΟΣ	ΕΚΕΛΜΑΧΙΩΝ	Μονίος	1968	11/11/60	15	8600	26	15	7450	7450	14900	—	14900	—	14900	
8	ΚΑΜΙΝΑΡΗΣ	ΙΩΑΝΝΗΣ Β. Γ.	Β. Γ.	1960	11/11/60	5	6000	20	15	4130	2100	6230	—	6230	—	6230	
9	ΚΑΡΔΩΛ	ΧΡΗΣΤΟΤΟΣ Β. Γ.	Β. Γ.	1966	11/11/60	12	3500	12	12	1600	1600	3200	—	3200	—	3200	
10	ΤΣΙΓΟΥ	ΠΑΡΑΣΚΕΥΑΣ Β. Γ.	Β. Γ.	1966	11/11/60	12	3500	12	12	1600	1600	3200	—	3200	—	3200	
11	ΑΓΓΕΛΩΝ	ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ	Διοικητικός	1968	11/6/60	15	5800	26	15	5100	2590	8190	—	8190	—	8190	
12	ΒΕΛΙΝΟΠΟΥ	ΜΑΡΚΟΣ Β. ΟΙΚΑΡΗΣ	Β. Οικαρ.	1968	11/11/60	10	4150	26	15	3650	2500	6150	—	6150	—	6150	
13	ΓΑΡΕΦΑΝ	ΝΙΚΟΛΑΟΣ	Διοικητικός	1969	11/11/60	6	15000	20	15	10000	7500	17500	—	17500	—	17500	
14	ΚΑΡΑΜΑΤΙΔΗΣ	ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ	Διοικητικός	1969	11/6/60	10	7800	26	15	6440	3710	10150	—	10150	—	10150	
15	ΚΑΡΑΜΑΤΙΔΗΣ	ΒΑΣΙΛΕΥΣ	Β. Οικαρ.	1969	11/11/60	15	8000	26	15	6800	5040	11840	—	11840	—	11840	
16	ΚΑΡΑΜΑΤΙΔΗΣ	ΝΙΚΟΛΑΟΣ	Β. Οικαρ.	1969	11/11/60	10	5600	26	15	4900	3815	8715	—	8715	—	8715	
17	ΑΓΓΕΛΩΝ	ΚΑΡΑ	Β. Οικαρ.	1966	11/11/60	9	5000	19	15	4800	3990	8790	—	8790	—	8790	
18	ΚΑΡΑΜΑΤΙΔΗΣ	ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ	Β. Οικαρ.	1966	11/11/60	5	5000	19	15	3985	3985	7970	—	7970	—	7970	
19	ΚΑΡΑΜΑΤΙΔΗΣ	ΙΩΑΝΝΗΣ	Β. Οικαρ.	1966	11/11/60	13	10200	26	15	8570	10080	18650	—	18650	—	18650	
20	ΚΑΡΑΜΑΤΙΔΗΣ	ΓΕΩΡΓΙΟΣ	Β. Οικαρ.	1964	10/11/60	8	3000	26	15	2600	1725	4325	—	4325	—	4325	
21	ΚΑΡΑΜΑΤΙΔΗΣ	ΝΙΚΟΛΑΟΣ	Β. Οικαρ.	1964	10/11/60	5	3480	20	15	2300	3140	5440	—	5440	—	5440	
22	ΚΑΡΑΜΑΤΙΔΗΣ	ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ	Β. Οικαρ.	1964	11/11/60	15	6100	26	15	5400	3600	9000	—	9000	—	9000	
23	ΚΑΡΑΜΑΤΙΔΗΣ	ΠΕΤΡΟΣ	Β. Οικαρ.	1964	11/11/60	12	7200	26	15	6400	3600	10000	—	10000	—	10000	

Ενδεικτικά παραθέτουμε τις δύο πρώτες σελίδες από την κατάσταση αδειών το 1974

A/A

Τεκμήριο 30 – Κατάσταση αδειών προσωπικού 1974

σελ.2

ΠΡΟΣ
ΕΙΣΤΕ ΧΟΡΗΓΗΣΕΙΣ ΑΔΕΙΩΝ 1974

Α/Α	ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟΝ	ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΣ	ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΜΕΛΕΤΗΝ ΗΜΕΡΑ	ΠΡΟΣΦΕΡΟΜΕΝΟ ΠΟΣΟΣΤΟΝ	ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΝ ΗΜΕΡΑ	ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΝ ΠΟΣΟΣΤΟΝ	ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΝ ΗΜΕΡΑ	ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΝ ΠΟΣΟΣΤΟΝ	ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΝ ΗΜΕΡΑ	ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΝ ΠΟΣΟΣΤΟΝ	ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΝ ΗΜΕΡΑ	ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΝ ΠΟΣΟΣΤΟΝ	ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΝ ΗΜΕΡΑ	ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΝ ΠΟΣΟΣΤΟΝ	ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΝ ΗΜΕΡΑ	ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΝ ΠΟΣΟΣΤΟΝ	ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΝ ΗΜΕΡΑ	ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΝ ΠΟΣΟΣΤΟΝ	
24	ΠΑΛΙΕΡΑΚΗΣ	Αντιστοιχ	1982	21-4-59	16	6800	26	15	18-8-74	17-9-74	6090	3510	9600	9600	9600	9600	9600	9600	9600
25	ΑΡΧΕΛΗΣ	Μουσική	1948	1-5-65	9	3000	26	15	18-8-74	17-9-74	6000	3510	9600	9600	9600	9600	9600	9600	9600
26	ΜΑΥΡΑΚΗΣ	Γραμμική	1954	5-5-73	1	150	6	6	6-9-74	6-9-74	900	900	1800	1800	1800	1800	1800	1800	1800
27	ΚΟΝΝΑΡΟΣ	Αναστήραος		1-10-71	5		16	15	26-8-74	18-9-74	2280	2280	5580	5580	5580	5580	5580	5580	5580
28	ΜΑΥΡΟΠΟΛΟΣ	Γραμμική	1934	1-9-62	12	7000	26	15	16-8-74	21-9-74	6230	3590	9810	9810	9810	9810	9810	9810	9810
29	ΠΑΡΗΣ	Στηνική	1912	1-5-67	7	6100	20	15	16-9-74	8-10-74	4530	3510	7480	7480	7480	7480	7480	7480	7480
30	ΚΑΝΕΔΙΝΗΣ	Στηνική	1910	1-10-49	25	8000	26	15	15-8-74	15-9-74	7110	4100	11210	11210	11210	11210	11210	11210	11210
31	ΑΝΑΣΤΑΣ	ΕΓΝΑ		4-11-59	15	3600	16	15	26-8-74	18-9-74	1760	1830	3790	3790	3790	3790	3790	3790	3790
32	ΚΑΡΑΥΑΝΟΣ	Αρμυρ	1944	1-12-64	10	5000	26	15	9-9-74	8-10-74	4560	2510	6890	6890	6890	6890	6890	6890	6890
33	ΑΓΓΕΛΟΥ	Γραμμική	1928	1-5-63	11	5300	26	15	6-9-74	6-9-74	6500	3770	10270	10270	10270	10270	10270	10270	10270
34	ΖΕΡΦΑΣ	Μαρκος	1920	1-12-54	20	20500	26	15	6-9-74	6-9-74	17120	9810	26910	26910	26910	26910	26910	26910	26910
35	ΚΑΡΑΜΑΝΙΟΥ	ΑΜΗΝΑ	1940	1-1-62	12	3000	26	15	10-6-74	10-6-74	4500	2655	7205	7205	7205	7205	7205	7205	7205
36	ΠΑΠΑΝΑΣ	Μικέζ	1965	1-11-59	15	12000	26	15	10-6-74	10-6-74	10610	6120	16730	16730	16730	16730	16730	16730	16730
37	ΓΕΩΡΓΙΑΝΙΔΗΣ	ΑΒΑΝΙΔΗΣ	1928	1-1-67	7	9100	24	15	26-9-74	14-10-74	7730	4960	12690	12690	12690	12690	12690	12690	12690
38	ΠΑΠΑΝΟΣ	Στηνική	1932	10-4-71	5	7500	16	15	26-9-74	14-10-74	3960	3900	7660	7660	7660	7660	7660	7660	7660
39	ΠΑΠΑΝΟΣ	Ευαγγελία	1928	1-1-73	3	640	12	12	11-11-74	24-11-74	2590	2590	5180	5180	5180	5180	5180	5180	5180
40	ΣΑΡΑΡΑΚΗΣ	Κοζιάζ	1936	1-2-60	14	6000	26	15	11-11-74	24-11-74	5370	3100	8470	8470	8470	8470	8470	8470	8470
41	ΣΤΑΥΡΟΥ	Γραμμική	1941	1-4-58	16	5100	26	15	11-11-74	24-11-74	4634	2610	7134	7134	7134	7134	7134	7134	7134
42	ΠΑΠΑΝΙΔΗΣ	Κοζιάζ	1921	3-9-68	5	4100	20	15	26-9-74	18-9-74	3240	2485	5665	5665	5665	5665	5665	5665	5665
43	ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΣ	Προμηνός	1911	8-5-62	2	4225	10	10	16-9-74	16-9-74	1440	1440	2880	2880	2880	2880	2880	2880	2880
44	ΠΑΠΑΝΟΣ	ΒΑΡΒΑΡΑ	1920	1-12-72	2	3000	10	10	16-9-74	16-9-74	1130	1230	2460	2460	2460	2460	2460	2460	2460
45	ΠΑΠΑΝΟΣ	ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ	1950	2-7-73	1	3100	11	12	26-9-74	16-10-74	1370	1370	2740	2740	2740	2740	2740	2740	2740
46	ΠΑΠΑΝΙΔΗΣ	Κοζιάζ	1957	1-1-71	3	3600	18	15	26-9-74	16-10-74	2010	1675	3685	3685	3685	3685	3685	3685	3685

Α/Α Τεκμήριο 31 – Κατάσταση Προσωπικού (Μισθολόγιο), ΙΚΑ, Δεκέμβριος 1968

σελ.1

Α/Α	Όνομα	Πλάτος	ΑΡΧΑΙΑ ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 1968							Σύνολο	Επίδομα	Υποσύνολο	Υποσύνολο
			1	2	3	4	5	6	7				
1	ΖΕΡΒΑΣ	Μαρίος	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
2	ΤΣΑΤΣΙΑΣ	Κωνσταντίνος	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
3	ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΙΔΗΣ	Γεώργιος	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
4	ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ	Αλέξανδρος	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
5	ΑΡΒΑΛΙΤΗΣ	Γεώργιος	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
6	ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ	Θεόδωρος	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
7	ΔΑΜΠΛΑΣ	Μιχαήλ	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
8	ΛΥΚΑΣ ΗΜ	Πέτρος	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
9	ΓΕΡΓΙΑΔΗΣ	Αποστόλος	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
10	ΓΕΛΕΣΙΔΗΣ	Σταμάτος	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
11	ΑΓΓΕΛΑΚΗΣ	Αποστόλος	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
12	ΑΡΒΑΛΙΤΗΣ	Αποστόλος	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
13	ΚΑΣΙΜΑΤΗΣ	Δημήτριος	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
14	ΠΑΠΙΕΡΑΚΗΣ	Παύλος	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
15	ΚΑΡΔΕΚΙΔΗΣ	Γεώργιος	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
16	ΣΥΡΡΟΠΟΥΛΟΣ	Βασίλειος	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
17	ΒΑΛΑΚΟΣ	Γεώργιος	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
18	ΑΥΛΑΔΗΣ	Γεώργιος	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
19	ΑΓΓΕΛΟΣ	Γεώργιος	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
20	ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ	Γεώργιος	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
21	ΖΕΝΑΠΑΔΑΚΟΣ	Αλέξανδρος	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
22	ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ	Αλέξανδρος	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2

Ενδεικτικά παραθέτουμε δύο σελίδες. Αυτή η κατάσταση προσωπικού το Δεκέμβριο του 1968 απαρτιθεί πάνω από 90 άτομα προσωπικό, ενώ διακρίνουμε ενδεικτικά και την εξειδίκευση του μόνιμου προσωπικού της Φίνος Φιλμ.

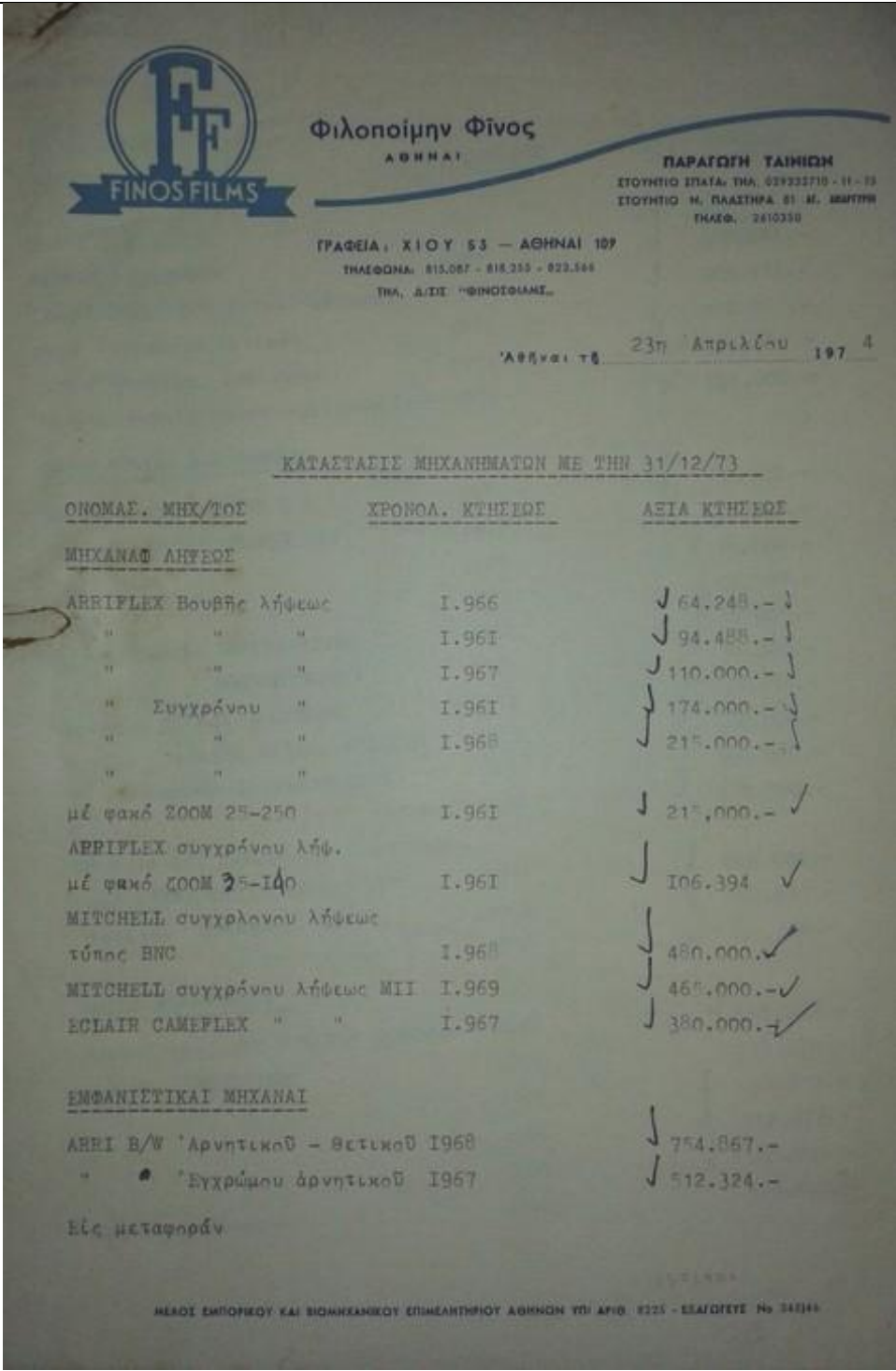
A/A

Τεκμήριο 31 – Κατάσταση Προσωπικού (Μισθολόγιο), ΙΚΑ, Δεκέμβριος 1968

σελ.2

ΑΝΩ ΜΗΤΡΩΟ ΕΠΙΘΕΩΣΕΩΣ		ΜΙΣΘΟΛΟΓΙΑ ΠΡΟΣΩΠΟΥ							ΕΠΙΘΕΩΣΕΙΣ			ΣΥΝΟΛΟ		
Α/Α	Όνομα	Εθνικότης	Αριθμός	Μηνιαίο	Αποδοχές επί μέρους	Κατάσταση	Ποσότητα	Ποσοστό	Κατάσταση	Μηνιαίο	Αποδοχές επί μέρους	Κατάσταση	Ποσότητα	Ποσοστό
1	ΝΙΧΑΙΟΠΟΥΛΟΣ	ΠΑΝΚΡΑΤΙΑ	1	8000	Κ. Μισθολόγιο	Επί μέρους	25	25	133%	69686	✓	17	69686	+
2	ΤΣΕΡΕΓΚΟΥΦ	ΑΘΗΝΑ	1	8000	Μισθολόγιο		25	25	133%					
3	ΤΣΑΒΟΥΡΑΧΤΗΣ	ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΠΥΛΑΓΓΑ	1	7500	Μισθολόγιο		25	25	133%					
4	ΣΑΒΒΑΣ	ΣΟΥΛΕΙΣ Β. ΠΥΛΑΓΓΑ	1	8000	Μισθολόγιο		25	25	133%					
5	ΣΑΒΒΑΣ	ΝΙΚΟΛΑΟΣ	1	7000	Μισθολόγιο		25	25	133%					
6	ΠΑΡΑΛΛΑΧΗΣ	ΓΕΡΓΙΟΣ ΓΕΝ. ΚΩΔ.	1	7500	Μισθολόγιο		25	25	133%					
7	ΣΑΡΑΝΤΗΣ	ΙΩΑΝΝΗΣ Β. ΠΥΛΑΓΓΑ	1	9000	Μισθολόγιο		25	25	133%					
8	ΣΑΒΑΙΔΟΥ	ΜΑΡΙΑ ΠΥΛΑΓΓΑ	1	5000	Μισθολόγιο		25	25	133%					
9	ΜΑΥΡΟΠΕΤΡΗΣ	ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΣ Β. ΣΥΝΑΦΗΣ	1	7500	Μισθολόγιο		25	25	133%					
10	ΠΡΟΚΛΗΔΑΚΑΚΟΥ ΔΟΣ	ΧΡΗΣΤΟΣ	1	6000	Μισθολόγιο		25	25	133%					
11	ΑΡΑΠΟΠΟΥΛΟΣ	ΝΙΚΟΛΑΟΣ	1	8000	Μισθολόγιο		25	25	133%					
12	ΠΑΡΑΛΛΑΧΗΣ	ΝΑΝΑΣ Β. ΠΥΛΑΓΓΑ	1	7500	Μισθολόγιο		25	25	133%					
13	ΠΑΡΑΛΛΑΧΗΣ	ΓΕΡΓΙΟΣ ΠΥΛΑΓΓΑ	1	6500	Μισθολόγιο		25	25	133%					
14	ΠΑΡΑΛΛΑΧΗΣ	ΓΕΡΓΙΟΣ ΠΥΛΑΓΓΑ	1	6500	Μισθολόγιο		25	25	133%					
15	ΑΠΕΞΑΝΔΡΟΥ	ΣΤΑΝΙΣΛΑΟΣ Β. ΠΥΛΑΓΓΑ	1	4000	Μισθολόγιο		25	25	133%					
16	ΠΡΟΚΛΗΔΑΚΗΣ	ΣΤΑΝΙΣΛΑΟΣ	1	7500	Μισθολόγιο		25	25	133%					
17	ΚΕΣΑΛΙΑΣ	ΙΩΑΝΝΗΣ	1	1000	Μισθολόγιο		25	25	133%					
18	ΣΑΡΑΝΤΗΣ	ΓΡΗΓΟΡΟΣ	1	7500	Μισθολόγιο		25	25	133%					
19	ΚΑΜΕΛΙΟΥ	ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΓΕΝ. ΚΩΔ.	1	6500	Μισθολόγιο		25	25	133%					
20	ΜΙΝΙΣΣΗΣ	ΧΡΗΣΤΟΣ	1	2000	Μισθολόγιο		25	25	133%					
21	ΘΕΟΔΩΡΟΥ	ΔΟΜΝΑ	1	8000	Μισθολόγιο		25	25	133%					

Αναγράφονται ξεχωριστά τα συνεργεία που απασχολήθηκαν σε αντίστοιχες ταινίες.

Α/Α	Τεκμήριο 32 – Κατάσταση μηχανημάτων 31.12.1973 με την αξία κτήσεώς τους																																																									
σελ.1	 <p>Φιλοποίμην Φίνος ΑΘΗΝΑΙ</p> <p>ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΑΙΝΙΩΝ ΣΤΟΥΝΤΙΟ ΣΠΑΤΑ, ΤΗΛ. 02922710 - 11 - 13 ΣΤΟΥΝΤΙΟ Ν. ΠΛΑΣΤΗΡΑ 81 ΑΕ, ΣΜΥΡΝΗ ΤΗΛΕΦ. 2410350</p> <p>ΓΡΑΦΕΙΑ: ΧΙΟΥ 53 - ΑΘΗΝΑΙ 107 ΤΗΛΕΦΩΝΑ: 815.067 - 818.255 - 823.566 ΤΗΛ. Δ/ΣΙΣ: "ΦΙΝΟΣΦΙΛΜΣ."</p> <p>23η Απριλίου 1974 Αθήναι τδ</p> <p><u>ΚΑΤΑΣΤΑΣΙΣ ΜΗΧΑΝΗΜΑΤΩΝ ΜΕ ΤΗΝ 31/12/73</u></p> <table border="1"> <thead> <tr> <th><u>ΟΝΟΜΑΣ. ΜΗΧ/ΤΟΣ</u></th> <th><u>ΧΡΟΝΟΣ. ΚΤΗΣΕΩΣ</u></th> <th><u>ΑΞΙΑ ΚΤΗΣΕΩΣ</u></th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td colspan="3"><u>ΜΗΧΑΝΑΦ ΛΗΨΕΩΣ</u></td> </tr> <tr> <td>ARRIFLEX Βουβής λήψεως</td> <td>1.966</td> <td>✓ 64.248.- ↓</td> </tr> <tr> <td>" " "</td> <td>1.961</td> <td>✓ 94.488.- ↓</td> </tr> <tr> <td>" " "</td> <td>1.967</td> <td>✓ 110.000.- ↓</td> </tr> <tr> <td>" Συγχρόνου "</td> <td>1.961</td> <td>✓ 174.000.- ↓</td> </tr> <tr> <td>" " "</td> <td>1.968</td> <td>✓ 215.000.- ↓</td> </tr> <tr> <td>" " "</td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>μέ φακό ZOOM 25-250</td> <td>1.961</td> <td>✓ 215.000.- ✓</td> </tr> <tr> <td>ARRIFLEX συγχρόνου λήψ.</td> <td></td> <td>✓</td> </tr> <tr> <td>μέ φακό ZOOM 25-140</td> <td>1.961</td> <td>✓ 106.394 ✓</td> </tr> <tr> <td>MITCHELL συγχρόνου λήψεως</td> <td></td> <td>✓</td> </tr> <tr> <td>τύπος BNC</td> <td>1.968</td> <td>✓ 480.000. ✓</td> </tr> <tr> <td>MITCHELL συγχρόνου λήψεως MII</td> <td>1.969</td> <td>✓ 465.000.- ✓</td> </tr> <tr> <td>ECLAIR CAMEFLEX " "</td> <td>1.967</td> <td>✓ 380.000.- ✓</td> </tr> <tr> <td colspan="3"><u>ΕΜΦΑΝΙΣΤΙΚΑΙ ΜΗΧΑΝΑΙ</u></td> </tr> <tr> <td>ARRI B/W Άρνητικοῦ - θετικοῦ</td> <td>1968</td> <td>✓ 754.867.-</td> </tr> <tr> <td>" • " Έγχρώμου άρνητικοῦ</td> <td>1967</td> <td>✓ 512.324.-</td> </tr> <tr> <td colspan="3">Είς μεταφοράν</td> </tr> </tbody> </table> <p>ΜΕΛΟΣ ΕΜΠΟΡΙΚΟΥ ΚΑΙ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΟΥ ΕΠΙΜΕΛΗΤΗΡΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ ΥΠ' ΑΡΙΘ. 8225 - ΕΣΛ/ΩΡΕΥΣ Νῦ 342344</p>	<u>ΟΝΟΜΑΣ. ΜΗΧ/ΤΟΣ</u>	<u>ΧΡΟΝΟΣ. ΚΤΗΣΕΩΣ</u>	<u>ΑΞΙΑ ΚΤΗΣΕΩΣ</u>	<u>ΜΗΧΑΝΑΦ ΛΗΨΕΩΣ</u>			ARRIFLEX Βουβής λήψεως	1.966	✓ 64.248.- ↓	" " "	1.961	✓ 94.488.- ↓	" " "	1.967	✓ 110.000.- ↓	" Συγχρόνου "	1.961	✓ 174.000.- ↓	" " "	1.968	✓ 215.000.- ↓	" " "			μέ φακό ZOOM 25-250	1.961	✓ 215.000.- ✓	ARRIFLEX συγχρόνου λήψ.		✓	μέ φακό ZOOM 25-140	1.961	✓ 106.394 ✓	MITCHELL συγχρόνου λήψεως		✓	τύπος BNC	1.968	✓ 480.000. ✓	MITCHELL συγχρόνου λήψεως MII	1.969	✓ 465.000.- ✓	ECLAIR CAMEFLEX " "	1.967	✓ 380.000.- ✓	<u>ΕΜΦΑΝΙΣΤΙΚΑΙ ΜΗΧΑΝΑΙ</u>			ARRI B/W Άρνητικοῦ - θετικοῦ	1968	✓ 754.867.-	" • " Έγχρώμου άρνητικοῦ	1967	✓ 512.324.-	Είς μεταφοράν		
	<u>ΟΝΟΜΑΣ. ΜΗΧ/ΤΟΣ</u>	<u>ΧΡΟΝΟΣ. ΚΤΗΣΕΩΣ</u>	<u>ΑΞΙΑ ΚΤΗΣΕΩΣ</u>																																																							
<u>ΜΗΧΑΝΑΦ ΛΗΨΕΩΣ</u>																																																										
ARRIFLEX Βουβής λήψεως	1.966	✓ 64.248.- ↓																																																								
" " "	1.961	✓ 94.488.- ↓																																																								
" " "	1.967	✓ 110.000.- ↓																																																								
" Συγχρόνου "	1.961	✓ 174.000.- ↓																																																								
" " "	1.968	✓ 215.000.- ↓																																																								
" " "																																																										
μέ φακό ZOOM 25-250	1.961	✓ 215.000.- ✓																																																								
ARRIFLEX συγχρόνου λήψ.		✓																																																								
μέ φακό ZOOM 25-140	1.961	✓ 106.394 ✓																																																								
MITCHELL συγχρόνου λήψεως		✓																																																								
τύπος BNC	1.968	✓ 480.000. ✓																																																								
MITCHELL συγχρόνου λήψεως MII	1.969	✓ 465.000.- ✓																																																								
ECLAIR CAMEFLEX " "	1.967	✓ 380.000.- ✓																																																								
<u>ΕΜΦΑΝΙΣΤΙΚΑΙ ΜΗΧΑΝΑΙ</u>																																																										
ARRI B/W Άρνητικοῦ - θετικοῦ	1968	✓ 754.867.-																																																								
" • " Έγχρώμου άρνητικοῦ	1967	✓ 512.324.-																																																								
Είς μεταφοράν																																																										
	<p>Ενδεικτικά παραθέτουμε τρεις σελίδες της κατάστασης μηχανημάτων. Τα συγκεκριμένα μηχανήματα χρονολογούνται από το 1961 έως το 1973.</p>																																																									

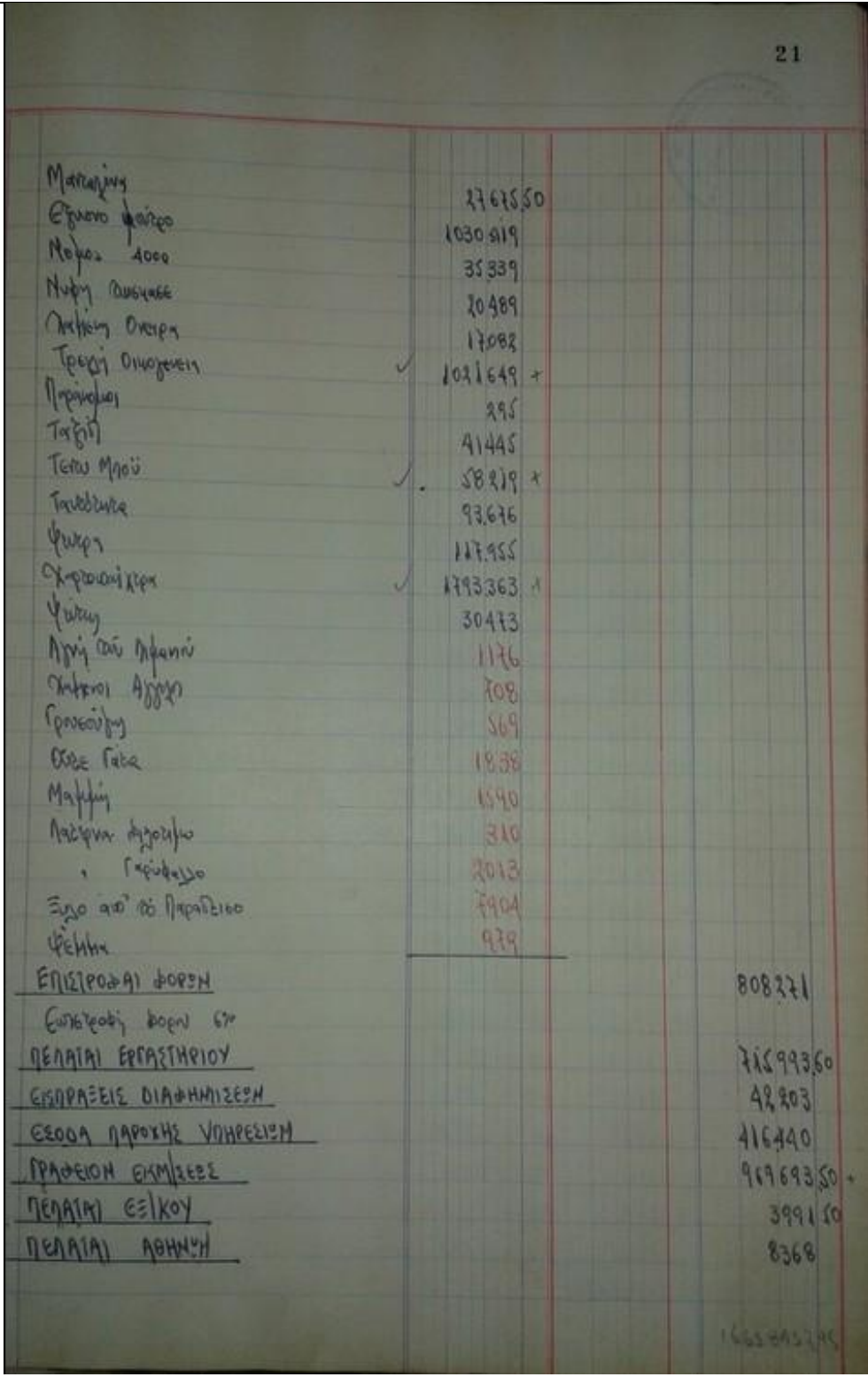
Α/Α	Τεκμήριο 32 – Κατάσταση μηχανημάτων 31.12.1973 με την αξία κτήσεώς τους		
	ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΦΙΝΟΣ		
	Εκ μεταφορής		
	<u>ΟΝΟΜΑΣΙΑ ΜΗΧ/ΤΟΣ</u>	<u>ΧΡΟΝ. ΚΤΗΣΕΩΣ</u>	<u>ΑΞΙΑ ΚΤΗΣΕΩΣ</u>
	DEBRI B/W	1960	✓ 380.000.-
	DEBRIE Έγχρωμου	1962	✓ 420.441.-
	Έμφανίσεως B/W θετικ. κατασκ.	1971	✓ 464.175.-
	OMAC Έγχρωμου θετικών	1973	✓ 1.096.071.-
	KODAK ήλεκτρον. άναλ.χρωμ.	1973	✓ 1.346.682.-
	Πλήρης εγκατάσταση φωτογραφείου	1970	✓ 214.000.✓
	<u>ΦΩΝΟΛΗΠΤΙΚΑ ΜΗΧΑΝΗΜΑΤΑ</u>		
	NAGRA ΜΑΓΝΗΤΟΦΩΝΟΝ I V	1971	✓ 82.325.-
	5 NAGRA ΜΑΓΝΗΤΟΦΩΝΟΝ III	1969	✓ 325.000.-
	PLAY BACK	1969	✓ 18.000.-
	" "	1971	✓ 18.000.-
	12 ΜΙΚΡΟΦΩΝΑ ΗΧΟΓΡΑΦΙΣΕΩΝ	1967	✓ 30.000.-
	18 " ΜΑΓΝΗΤΟΦΩΝΟΝ	1969	✓ 54.000.-
	Κοσσοδά μίξεως GALATRON	1972	✓ 346.671.-
	" τελικής μίξεως PHILIPS	1958	✓ 162.000.-
	3 Αναπαραγωγείς PERFECTONE	1972	✓ 360.000.-
	4 " " κατασκ.	1964	✓ 480.000.-
	Σύστημα A/T έκκινήσεως παραλληλι- σμοῦ PERFECTONE SYNCHROSTAR	1972	✓ 200.000.-
	Όπτικός Έγγραφέας R.C.A.	1968	✓ 159.551.-
	" " WESTRE X	1970	✓ 132.000.-
	<u>ΛΟΙΠΑ ΜΗΧΑΝΗΜΑΤΑ</u>		
	Μηχανή προβολής PHILIPS XENON	1968	✓ 180.000.-
	Μοβιλόδα INTERCINE	1961	118.570.- ✓
	" "	1962	✓ 68.217.-
	" " "	1964	✓ 124.224.-
	" " "	1968	✓ 100.000.-
	Σπινέλα στίλων	1958	180.000.-

σελ.2

Α/Α	Τεκμήριο 32 – Κατάσταση μηχανημάτων 31.12.1973 με την αξία κτήσεώς τους																																																																											
σελ.3	<div style="text-align: center;"> <p>ΦΙΛΙΝΟΣ ΦΙΝΟΣ</p> <p>-3-</p> </div> <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr> <th style="text-align: left;"><u>ΟΝΟΜΑΣΙΑ ΜΗΧΑΝΗΜΑΤΟΣ</u></th> <th style="text-align: center;"><u>ΧΡΟΝΟΣ. ΚΤΗΣΕΩΣ</u></th> <th style="text-align: right;"><u>ΑΞΙΑ ΚΤΗΣΕΩΣ</u></th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td colspan="3">Έκ μεταφορῆς</td> </tr> <tr> <td colspan="3"><u>ΦΩΤΙΣΤΙΚΑ ΣΩΜΑΤΑ</u></td> </tr> <tr> <td>2 ARC M.R I50</td> <td style="text-align: center;">1962</td> <td style="text-align: right;">78.528.-✓</td> </tr> <tr> <td>17 ΠΡΟΒΟΛΕΙΣ 5 KW</td> <td style="text-align: center;">1963</td> <td style="text-align: right;">85.000.-✓</td> </tr> <tr> <td>75 " 2 KW</td> <td style="text-align: center;">1966</td> <td style="text-align: right;">221.250.-✓</td> </tr> <tr> <td>60 " 1000 W</td> <td style="text-align: center;">1965</td> <td style="text-align: right;">176.200.-✓</td> </tr> <tr> <td>35 " 500 W</td> <td style="text-align: center;">1966</td> <td style="text-align: right;">30.000.-✓</td> </tr> <tr> <td>5 " 250 W</td> <td style="text-align: center;">1967</td> <td style="text-align: right;">4.000.-✓</td> </tr> <tr> <td>2 " 100 W</td> <td style="text-align: center;">1967</td> <td style="text-align: right;">500.-✓</td> </tr> <tr> <td>2 ΚΑΝΟΝΙΑ 5 KW</td> <td style="text-align: center;">1962</td> <td style="text-align: right;">20.000.-✓</td> </tr> <tr> <td>2 " 2 KW</td> <td style="text-align: center;">1963</td> <td style="text-align: right;">11.800.-✓</td> </tr> <tr> <td>3 " 500 W</td> <td style="text-align: center;">1963</td> <td style="text-align: right;">5.100.-✓</td> </tr> <tr> <td>27 ΠΙΝΕΣΣ</td> <td style="text-align: center;">1965</td> <td style="text-align: right;">5.000.-✓</td> </tr> <tr> <td>15 ΠΑΝΤΕΛΕΣ</td> <td style="text-align: center;">1961</td> <td style="text-align: right;">4.500.-✓</td> </tr> <tr> <td>2 SEALED BEAM(δύφωτα)</td> <td style="text-align: center;">1963</td> <td style="text-align: right;">700.-✓</td> </tr> <tr> <td>7 SUN GUN 800 W 220 V</td> <td style="text-align: center;">1964</td> <td style="text-align: right;">3.200.-✓</td> </tr> <tr> <td>3 " " 1000 W 110V</td> <td style="text-align: center;">1964</td> <td style="text-align: right;">1.500.-✓</td> </tr> <tr> <td>6 ΦΡΕΖΟΛΑΙΤ</td> <td style="text-align: center;">1971</td> <td style="text-align: right;">1.365.-✓</td> </tr> <tr> <td>1 ΓΕΝΝΗΤΡΙΑ ΤΡΟΦΟΔΟΣ. ΑΡΚΩΝ 100Α</td> <td></td> <td style="text-align: right;">J 220.000.-</td> </tr> <tr> <td>B/T ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ</td> <td style="text-align: center;">1963</td> <td style="text-align: right;">J 110.000.-</td> </tr> <tr> <td>1 ΓΕΝΝΗΤΡΙΑ 15 K W 220 V Π/Κ</td> <td style="text-align: center;">1964</td> <td style="text-align: right;">J 110.000.-</td> </tr> <tr> <td>" 15 K W " Π/Κ</td> <td style="text-align: center;">1963</td> <td style="text-align: right;">J 40.000.-</td> </tr> <tr> <td>" 5 K W 220 V Β/Κ</td> <td style="text-align: center;">1963</td> <td style="text-align: right;">J 40.000.-</td> </tr> <tr> <td>I " 5KW " " "</td> <td style="text-align: center;">1964</td> <td style="text-align: right;">J 40.000.-</td> </tr> </tbody> </table>	<u>ΟΝΟΜΑΣΙΑ ΜΗΧΑΝΗΜΑΤΟΣ</u>	<u>ΧΡΟΝΟΣ. ΚΤΗΣΕΩΣ</u>	<u>ΑΞΙΑ ΚΤΗΣΕΩΣ</u>	Έκ μεταφορῆς			<u>ΦΩΤΙΣΤΙΚΑ ΣΩΜΑΤΑ</u>			2 ARC M.R I50	1962	78.528.-✓	17 ΠΡΟΒΟΛΕΙΣ 5 KW	1963	85.000.-✓	75 " 2 KW	1966	221.250.-✓	60 " 1000 W	1965	176.200.-✓	35 " 500 W	1966	30.000.-✓	5 " 250 W	1967	4.000.-✓	2 " 100 W	1967	500.-✓	2 ΚΑΝΟΝΙΑ 5 KW	1962	20.000.-✓	2 " 2 KW	1963	11.800.-✓	3 " 500 W	1963	5.100.-✓	27 ΠΙΝΕΣΣ	1965	5.000.-✓	15 ΠΑΝΤΕΛΕΣ	1961	4.500.-✓	2 SEALED BEAM(δύφωτα)	1963	700.-✓	7 SUN GUN 800 W 220 V	1964	3.200.-✓	3 " " 1000 W 110V	1964	1.500.-✓	6 ΦΡΕΖΟΛΑΙΤ	1971	1.365.-✓	1 ΓΕΝΝΗΤΡΙΑ ΤΡΟΦΟΔΟΣ. ΑΡΚΩΝ 100Α		J 220.000.-	B/T ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1963	J 110.000.-	1 ΓΕΝΝΗΤΡΙΑ 15 K W 220 V Π/Κ	1964	J 110.000.-	" 15 K W " Π/Κ	1963	J 40.000.-	" 5 K W 220 V Β/Κ	1963	J 40.000.-	I " 5KW " " "	1964	J 40.000.-
	<u>ΟΝΟΜΑΣΙΑ ΜΗΧΑΝΗΜΑΤΟΣ</u>	<u>ΧΡΟΝΟΣ. ΚΤΗΣΕΩΣ</u>	<u>ΑΞΙΑ ΚΤΗΣΕΩΣ</u>																																																																									
	Έκ μεταφορῆς																																																																											
	<u>ΦΩΤΙΣΤΙΚΑ ΣΩΜΑΤΑ</u>																																																																											
	2 ARC M.R I50	1962	78.528.-✓																																																																									
	17 ΠΡΟΒΟΛΕΙΣ 5 KW	1963	85.000.-✓																																																																									
	75 " 2 KW	1966	221.250.-✓																																																																									
	60 " 1000 W	1965	176.200.-✓																																																																									
	35 " 500 W	1966	30.000.-✓																																																																									
	5 " 250 W	1967	4.000.-✓																																																																									
	2 " 100 W	1967	500.-✓																																																																									
	2 ΚΑΝΟΝΙΑ 5 KW	1962	20.000.-✓																																																																									
	2 " 2 KW	1963	11.800.-✓																																																																									
	3 " 500 W	1963	5.100.-✓																																																																									
	27 ΠΙΝΕΣΣ	1965	5.000.-✓																																																																									
	15 ΠΑΝΤΕΛΕΣ	1961	4.500.-✓																																																																									
	2 SEALED BEAM(δύφωτα)	1963	700.-✓																																																																									
	7 SUN GUN 800 W 220 V	1964	3.200.-✓																																																																									
	3 " " 1000 W 110V	1964	1.500.-✓																																																																									
	6 ΦΡΕΖΟΛΑΙΤ	1971	1.365.-✓																																																																									
	1 ΓΕΝΝΗΤΡΙΑ ΤΡΟΦΟΔΟΣ. ΑΡΚΩΝ 100Α		J 220.000.-																																																																									
	B/T ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ	1963	J 110.000.-																																																																									
	1 ΓΕΝΝΗΤΡΙΑ 15 K W 220 V Π/Κ	1964	J 110.000.-																																																																									
" 15 K W " Π/Κ	1963	J 40.000.-																																																																										
" 5 K W 220 V Β/Κ	1963	J 40.000.-																																																																										
I " 5KW " " "	1964	J 40.000.-																																																																										
	<p>Η επένδυση είναι μεγάλη με ποσά σε περιπτώσεις άνω του 1 εκ. δρχ. Το συνολικό ποσό που αναγράφεται στις τρεις παραπάνω σελίδες ξεπερνά τα 11 εκ. δρχ.</p>																																																																											

Α/Α	Τεκμήριο 33 – Από τον Ισολογισμό 1963, Σύνολο Ενεργητικού Κεφαλαίου και Κέρδη																																																																																																								
σελ.1	<div style="text-align: right; margin-bottom: 10px;">2</div> <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 5%;"></td> <td style="width: 55%;"></td> <td style="width: 15%; text-align: right;">15456409,55</td> <td style="width: 25%; text-align: right;">13281134,50</td> </tr> <tr> <td>45</td> <td>Χρήματα Αρξείου</td> <td style="text-align: right;">36.195 +</td> <td></td> </tr> <tr> <td>46</td> <td>Μαφειό</td> <td style="text-align: right;">7055 +</td> <td></td> </tr> <tr> <td>47</td> <td>Άγιο Ζωή</td> <td style="text-align: right;">48563 +</td> <td></td> </tr> <tr> <td>48</td> <td>Χαρηνόνο Ξεκίνητα.</td> <td style="text-align: right;">426 +</td> <td></td> </tr> <tr> <td>49</td> <td>Παράνομοι</td> <td style="text-align: right;">2862 +</td> <td></td> </tr> <tr> <td>50</td> <td>Πάρινα Γαρίδα</td> <td style="text-align: right;">4103 +</td> <td></td> </tr> <tr> <td>51</td> <td>Μεγάλη Ποσεία</td> <td style="text-align: right;">5445 +</td> <td></td> </tr> <tr> <td>52</td> <td>Ποσεία εώ Ποδερών</td> <td style="text-align: right;">✓ 65750 +</td> <td></td> </tr> <tr> <td>53</td> <td>Μέτρα</td> <td style="text-align: right;">✓ 22843 +</td> <td></td> </tr> <tr> <td>54</td> <td>Μερίκι εώ ισορροπών κρύο</td> <td style="text-align: right;">✓ 2264041,50 +</td> <td></td> </tr> <tr> <td>55</td> <td>Θυγατρών εώ Μερίκι</td> <td style="text-align: right;">25447 +</td> <td></td> </tr> <tr> <td>56</td> <td>Ανατίες</td> <td style="text-align: right;">12646 +</td> <td></td> </tr> <tr> <td>57</td> <td>Γοσφω</td> <td style="text-align: right;">106471 +</td> <td></td> </tr> <tr> <td>58</td> <td>Ταυτότητα</td> <td style="text-align: right;">✓ 1394395 +</td> <td></td> </tr> <tr> <td>59</td> <td>ΑΛΙΚΙ</td> <td style="text-align: right;">✓ 33056 +</td> <td></td> </tr> <tr> <td>60</td> <td>Ενα Μορίδα για δύο</td> <td style="text-align: right;">✓ 719400 +</td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td><u>ΠΕΛΑΤΑΙ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ</u></td> <td></td> <td style="text-align: right;">1943116,25</td> </tr> <tr> <td></td> <td>Έργαία κέρων</td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td><u>ΕΙΣΠΡΑΞΕΙΣ ΔΙΑΦΟΡΑΙ</u></td> <td></td> <td style="text-align: right;">3934</td> </tr> <tr> <td></td> <td>Διαφορα Εισορξέυ</td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td><u>ΕΙΣΠΡΑΞΕΙΣ ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΩΝ</u></td> <td></td> <td style="text-align: right;">45,027</td> </tr> <tr> <td></td> <td>Εισορξέυ εκ Διαφορων κέρων</td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td><u>ΚΕΡΔΗ ΕΚ ΔΙΑΦΟΡΩΝ ΠΗΓΩΝ</u></td> <td></td> <td style="text-align: right;">183.197,80</td> </tr> <tr> <td></td> <td>Κέρδω εκ Διαφορων Πηγων</td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td style="text-align: right; border-top: 1px solid black; border-bottom: 3px double black;">15456409,55 15456409,55</td> </tr> </table>			15456409,55	13281134,50	45	Χρήματα Αρξείου	36.195 +		46	Μαφειό	7055 +		47	Άγιο Ζωή	48563 +		48	Χαρηνόνο Ξεκίνητα.	426 +		49	Παράνομοι	2862 +		50	Πάρινα Γαρίδα	4103 +		51	Μεγάλη Ποσεία	5445 +		52	Ποσεία εώ Ποδερών	✓ 65750 +		53	Μέτρα	✓ 22843 +		54	Μερίκι εώ ισορροπών κρύο	✓ 2264041,50 +		55	Θυγατρών εώ Μερίκι	25447 +		56	Ανατίες	12646 +		57	Γοσφω	106471 +		58	Ταυτότητα	✓ 1394395 +		59	ΑΛΙΚΙ	✓ 33056 +		60	Ενα Μορίδα για δύο	✓ 719400 +			<u>ΠΕΛΑΤΑΙ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ</u>		1943116,25		Έργαία κέρων				<u>ΕΙΣΠΡΑΞΕΙΣ ΔΙΑΦΟΡΑΙ</u>		3934		Διαφορα Εισορξέυ				<u>ΕΙΣΠΡΑΞΕΙΣ ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΩΝ</u>		45,027		Εισορξέυ εκ Διαφορων κέρων				<u>ΚΕΡΔΗ ΕΚ ΔΙΑΦΟΡΩΝ ΠΗΓΩΝ</u>		183.197,80		Κέρδω εκ Διαφορων Πηγων						15456409,55 15456409,55
			15456409,55	13281134,50																																																																																																					
	45	Χρήματα Αρξείου	36.195 +																																																																																																						
	46	Μαφειό	7055 +																																																																																																						
	47	Άγιο Ζωή	48563 +																																																																																																						
	48	Χαρηνόνο Ξεκίνητα.	426 +																																																																																																						
	49	Παράνομοι	2862 +																																																																																																						
	50	Πάρινα Γαρίδα	4103 +																																																																																																						
	51	Μεγάλη Ποσεία	5445 +																																																																																																						
	52	Ποσεία εώ Ποδερών	✓ 65750 +																																																																																																						
	53	Μέτρα	✓ 22843 +																																																																																																						
	54	Μερίκι εώ ισορροπών κρύο	✓ 2264041,50 +																																																																																																						
	55	Θυγατρών εώ Μερίκι	25447 +																																																																																																						
	56	Ανατίες	12646 +																																																																																																						
	57	Γοσφω	106471 +																																																																																																						
	58	Ταυτότητα	✓ 1394395 +																																																																																																						
	59	ΑΛΙΚΙ	✓ 33056 +																																																																																																						
	60	Ενα Μορίδα για δύο	✓ 719400 +																																																																																																						
		<u>ΠΕΛΑΤΑΙ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ</u>		1943116,25																																																																																																					
		Έργαία κέρων																																																																																																							
		<u>ΕΙΣΠΡΑΞΕΙΣ ΔΙΑΦΟΡΑΙ</u>		3934																																																																																																					
		Διαφορα Εισορξέυ																																																																																																							
		<u>ΕΙΣΠΡΑΞΕΙΣ ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΩΝ</u>		45,027																																																																																																					
		Εισορξέυ εκ Διαφορων κέρων																																																																																																							
		<u>ΚΕΡΔΗ ΕΚ ΔΙΑΦΟΡΩΝ ΠΗΓΩΝ</u>		183.197,80																																																																																																					
	Κέρδω εκ Διαφορων Πηγων																																																																																																								
			15456409,55 15456409,55																																																																																																						
	Ενεργητικό κεφάλαιο 15,4 εκ. και κέρδη 183.197,80 δρχ.																																																																																																								

Α/Α	Τεκμήριο 34 – Από τον Ισολογισμό χρήσης 1965, Εισπράξεις ταινιών		
σελ.1	20		
	Καταγραφή	850	
	<u>ΠΕΛΑΤΙΑ ΑΘΗΝΩΝ</u>		35374
	Διαφορές Πελάτων όσον αφορά στην καταγραφή		
	ΚΑΝΕ ΑΥ ΜΑΓΓΑΝΗ όσον προς ποσοτική κληρονομία		1338306
	<u>ΔΑΠΑΝΑΙ ΤΑΙΝΙΩΝ ΕΞ/ΚΟΥ</u>		43304
	Διαφορές Διακοπών ταινιών εξ/κού		
	<u>ΕΞΟΔΑ ΕΚΜ/ΕΞΟΣ ΤΑΙΝΙΩΝ ΕΞ/ΚΟΥ</u>		66588
	<u>ΕΞΟΔΑ ΕΚΜ/ΕΞΟΣ ΤΑΙΝΙΩΝ</u>		1750
	<u>ΠΡΟΜΗΘΕΙΑΙ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΩΝ</u>		22804650
	<u>ΠΕΛΑΤΙΑ ΕΞ/ΚΟΥ</u>		542250
	<u>ΚΕΡΔΗ < ΖΗΜΙΑΙ</u>		60193810
	Κέρδη Αρτίστων		
	<u>ΠΙΣΤΩΣΙΣ</u>		1666810495
	<u>ΕΙΣΠΡΑΞΕΙΣ ΤΑΙΝΙΩΝ</u>		1369349235
	Ναυτικό	57263	
	Αερόπλοιο	14315	
	Αερόπλοιο	43831	
	Αεροκίνη	2319750	
	Αεροκίνη	2198	
	Συμπρόσ Αεροκίνη	31230	
	Αεροκίνη	30393	
	Αεροκίνη	73213	
	Αεροκίνη	3793	
	Αεροκίνη	10897	
Αεροκίνη	7029		
Βιβλίο των Οργάνων	✓ 208485 ✗		
Γραμμάτιο	45001		
Κατάσταση Γραμμάτιο	18684		
Ομολογία από Γραμμάτιο	19160		
Ομολογία από Γραμμάτιο	✓ 1228201 ✗		
Οι εισπράξεις ταινιών φτάνουν τα 13,6 εκ. δρχ.			

Α/Α	Τεκμήριο 34 – Από τον Ισολογισμό χρήσης 1965, δημιουργία γραφείου εκμετάλλευσης και έσοδα																																																																																														
σελ.2	 <table border="1" data-bbox="347 322 1332 1870"> <thead> <tr> <th>Είδη</th> <th>Ποσό</th> <th>Σημειώσεις</th> </tr> </thead> <tbody> <tr><td>Ματθαίου</td><td>27675,50</td><td></td></tr> <tr><td>Εξόνο φαίτος</td><td>1030,919</td><td></td></tr> <tr><td>Μόδας 4000</td><td>35339</td><td></td></tr> <tr><td>Νύφη Ουσκιά</td><td>20489</td><td></td></tr> <tr><td>Λαϊκή Οικία</td><td>17088</td><td></td></tr> <tr><td>Τροχή Οικογενεί</td><td>1021649</td><td>+</td></tr> <tr><td>Προμήθει</td><td>295</td><td></td></tr> <tr><td>Ταξί</td><td>41445</td><td></td></tr> <tr><td>Τετα Μισύ</td><td>58979</td><td>+</td></tr> <tr><td>Ταξιδιάρ</td><td>93676</td><td></td></tr> <tr><td>Φωτο</td><td>117955</td><td></td></tr> <tr><td>Χρωματιστά</td><td>1793363</td><td>+</td></tr> <tr><td>Ψυχο</td><td>30473</td><td></td></tr> <tr><td>Αργύ του Αφάντι</td><td>1176</td><td></td></tr> <tr><td>Απόστοι Αγγλ</td><td>708</td><td></td></tr> <tr><td>Γραμμάρι</td><td>569</td><td></td></tr> <tr><td>Εξέ Γάτα</td><td>1838</td><td></td></tr> <tr><td>Μαχίμ</td><td>1590</td><td></td></tr> <tr><td>Λαύρα Αγγλ</td><td>310</td><td></td></tr> <tr><td>Γαρίφω</td><td>2013</td><td></td></tr> <tr><td>Ξύλο από το Παράδεισο</td><td>7904</td><td></td></tr> <tr><td>Ψέλλη</td><td>979</td><td></td></tr> <tr><td>ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΦΟΡΩΝ</td><td></td><td>808221</td></tr> <tr><td>Επιπλέον κέρδη 6%</td><td></td><td></td></tr> <tr><td>ΠΕΛΑΤΙΑ ΕΡΕΑΣΤΗΡΙΟΥ</td><td></td><td>715993,50</td></tr> <tr><td>ΕΣΟΔΑ ΕΙΣΡΑΞΕΙΣ ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΩΝ</td><td></td><td>42203</td></tr> <tr><td>ΕΣΟΔΑ ΠΑΡΟΧΗΣ ΥΠΗΡΕΣΙΩΝ</td><td></td><td>416440</td></tr> <tr><td>ΠΡΑΞΕΙΣ ΕΚΜΙΣΕΩΣ</td><td></td><td>969693,50</td></tr> <tr><td>ΠΕΛΑΤΙΑ ΕΣΙΛΟΥ</td><td></td><td>399150</td></tr> <tr><td>ΠΕΛΑΤΙΑ ΛΟΓΙΣΤΗ</td><td></td><td>8368</td></tr> </tbody> </table>		Είδη	Ποσό	Σημειώσεις	Ματθαίου	27675,50		Εξόνο φαίτος	1030,919		Μόδας 4000	35339		Νύφη Ουσκιά	20489		Λαϊκή Οικία	17088		Τροχή Οικογενεί	1021649	+	Προμήθει	295		Ταξί	41445		Τετα Μισύ	58979	+	Ταξιδιάρ	93676		Φωτο	117955		Χρωματιστά	1793363	+	Ψυχο	30473		Αργύ του Αφάντι	1176		Απόστοι Αγγλ	708		Γραμμάρι	569		Εξέ Γάτα	1838		Μαχίμ	1590		Λαύρα Αγγλ	310		Γαρίφω	2013		Ξύλο από το Παράδεισο	7904		Ψέλλη	979		ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΦΟΡΩΝ		808221	Επιπλέον κέρδη 6%			ΠΕΛΑΤΙΑ ΕΡΕΑΣΤΗΡΙΟΥ		715993,50	ΕΣΟΔΑ ΕΙΣΡΑΞΕΙΣ ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΩΝ		42203	ΕΣΟΔΑ ΠΑΡΟΧΗΣ ΥΠΗΡΕΣΙΩΝ		416440	ΠΡΑΞΕΙΣ ΕΚΜΙΣΕΩΣ		969693,50	ΠΕΛΑΤΙΑ ΕΣΙΛΟΥ		399150	ΠΕΛΑΤΙΑ ΛΟΓΙΣΤΗ		8368
	Είδη	Ποσό	Σημειώσεις																																																																																												
	Ματθαίου	27675,50																																																																																													
	Εξόνο φαίτος	1030,919																																																																																													
	Μόδας 4000	35339																																																																																													
	Νύφη Ουσκιά	20489																																																																																													
	Λαϊκή Οικία	17088																																																																																													
	Τροχή Οικογενεί	1021649	+																																																																																												
	Προμήθει	295																																																																																													
	Ταξί	41445																																																																																													
	Τετα Μισύ	58979	+																																																																																												
	Ταξιδιάρ	93676																																																																																													
	Φωτο	117955																																																																																													
	Χρωματιστά	1793363	+																																																																																												
	Ψυχο	30473																																																																																													
	Αργύ του Αφάντι	1176																																																																																													
	Απόστοι Αγγλ	708																																																																																													
	Γραμμάρι	569																																																																																													
	Εξέ Γάτα	1838																																																																																													
	Μαχίμ	1590																																																																																													
	Λαύρα Αγγλ	310																																																																																													
	Γαρίφω	2013																																																																																													
	Ξύλο από το Παράδεισο	7904																																																																																													
	Ψέλλη	979																																																																																													
	ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΦΟΡΩΝ		808221																																																																																												
	Επιπλέον κέρδη 6%																																																																																														
	ΠΕΛΑΤΙΑ ΕΡΕΑΣΤΗΡΙΟΥ		715993,50																																																																																												
	ΕΣΟΔΑ ΕΙΣΡΑΞΕΙΣ ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΩΝ		42203																																																																																												
ΕΣΟΔΑ ΠΑΡΟΧΗΣ ΥΠΗΡΕΣΙΩΝ		416440																																																																																													
ΠΡΑΞΕΙΣ ΕΚΜΙΣΕΩΣ		969693,50																																																																																													
ΠΕΛΑΤΙΑ ΕΣΙΛΟΥ		399150																																																																																													
ΠΕΛΑΤΙΑ ΛΟΓΙΣΤΗ		8368																																																																																													
Τα έσοδα του γραφείου εκμετάλλευσης που δημιουργείται μετά το Μάιο του 1965, φτάνουν το 1 εκ. δρχ.																																																																																															

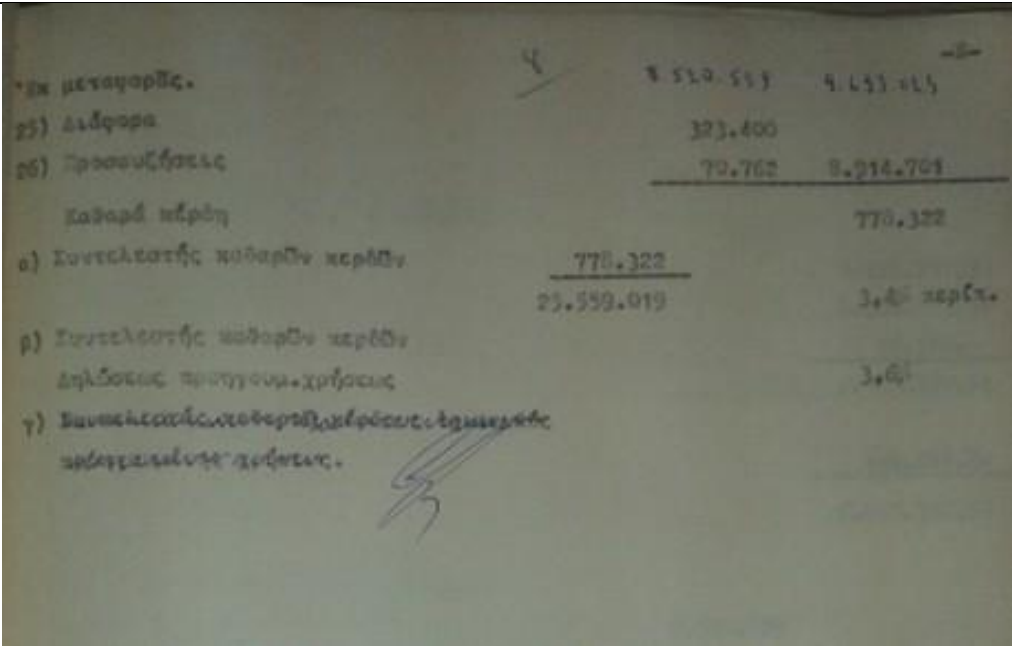
Α/Α	Τεκμήριο 35 – Από τον Ισολογισμό χρήσης 1971, Εισπράξεις ταινιών		
σελ.1	Φόρος 2 ^{ης} κατηγορίας	10886340 14 7689514	10823389
	2 ΑΠΟΣΒΕΣΕΙΣ ΚΙΝΗΜΑ ΤΑΙΝΙΩΝ Αποβέσειν Κινημ. Ταινιών.		24216805 ✓
	3 ΑΠΟΣΒΕΣΕΙΣ ΝΕΩΝ ΕΠΕΜΟΝΕΣΩΝ ΑΗ Η/Γ Αποβέσειν Νέων Επενδύσεων ΑΗ Η/Γ		130271 ✓
	4 ΑΠΟΣΒΕΣΕΙΣ ΚΤΙΣΜΑΤΩΝ ΑΗ Η/Γ Αποβέσειν Κτιρίων ΑΗ Η/Γ		1635298 ✓
	5 ΑΠΟΣΒΕΣΕΙΣ ΝΕΩΝ ΕΣΤΑΤΗΣΙΑΣΩΝ Αποβέσειν Νέων Εγκαταστάσεων		1222 ✓
	6 ΑΠΟΣΒΕΣΕΙΣ ΜΕΤΑΦΟΡΙΚΩΝ ΜΕΣΩΝ Αποβέσειν Μεταφορικών Μέσων		43899 ✓
	7 ΑΠΟΣΒΕΣΕΙΣ ΕΠΙΠΡΑΞΩΝ & ΣΕΚΥΩΝ Αποβέσειν Επιπράξεων & Σέκυων		33542 ✓
	8 ΑΠΟΣΒΕΣΕΙΣ ΜΗΧΗΤΩΝ Α Αποβέσειν Μηχ/ων Α'		224958 ✓
	9 ΑΠΟΣΒΕΣΕΙΣ ΜΗΧΗΤΩΝ Β' Αποβέσειν Μηχ/ων Β'		14846 ✓
	10 ΑΠΟΣΒΕΣΕΙΣ ΜΗΧΗΤΩΝ Η 4002)SP Αποβέσειν Μηχ/ων Η 4002)SP		105688 ✓
	12 ✓ ΕΠΙΣΒΑΛΕΙΣ ΑΝΑΠΗΡΕΙΣ Οφέρον αναπηρίας		6592140 ✓ ✓
	13 ✓ ΖΗΜΙΑΙ ΕΚ ΠΑΛΗΣΕΣΩ ΟΜΟΛΟΓΩΝ Ζημία εκ παλίων ομολογών		23800 ✓ ✓
	1	<u>ΠΙΣΤΩΣΙΣ</u> ΕΙΣΠΡΑΞΕΙΣ ΤΑΙΝΙΩΝ Αρτακουσ Αεζέρω Αρτάκουσ ----- 329672	33930859 4638 40534 284500 ----- 3731965940 33930859
	Οι εισπράξεις ταινιών φτάνουν τα 33,9 εκ. δρχ.		

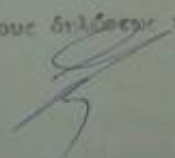
Α/Α	Τεκμήριο 35 – Από τον Ισολογισμό χρήσης 1971, Πάγιο Κεφάλαιο			
σελ.1	ΓΕΝΙΚΟΣ ΙΣΟΛΟΓΙΣΜΟΣ			
	<u>ΕΝΕΡΓΗΤΙΚΟΝ</u>			
	1	<u>ΠΑΓΙΟΝ</u>		
	1	ΜΗΧΑΝΗΜΑΤΑ Α'	5837 511 30	
		Μείον Προβλεπόμενα	5508 397 30	329 184
	2	ΜΗΧΑΝΗΜΑΤΑ Β'	522 897 80	
		Μείον Προβλεπόμενα	533 588 80	39 309
	3	ΜΗΧΑΝΗΜΑΤΑ Η 4002/SE	4408 080	
		Μείον Προβλεπόμενα	1187 380	3206 70
	4.	ΚΤΙΣΜΑΤΑ ΑΗ Μ/Γ.	22857 519	
		Μείον Προβλεπόμενα	2597 584	20259 935
	5.	ΑΚΙΝΗΤΑ-ΓΗΡΕΑ	1274 526	1274 526
		Μείον Προβλεπόμενα	—	
	6.	ΝΕΑΙ ΕΠΕΝΔΥΣΕΙΣ ΑΗ Μ/Γ.	1848 780	
		Μείον Προβλεπόμενα	313 649	1535 131
	7	ΝΕΑΙ ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΕΙΣ	1193 020 80	
		Μείον Προβλεπόμενα	1114 719 80	78 301
	8.	ΜΕΤΑΦΟΡΙΚΑ ΜΕΣΑ	797 849	
		Μείον Προβλεπόμενα	647 969	150 880
	9	ΕΠΙΠΛΑ & ΣΚΕΥΗ	498 645	
		Μείον Προβλεπόμενα	267 465	231 180
	10	ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΑΙΝΙΑ	176 116 325 20	
		Μείον Προβλεπόμενα	169 960 179 15	6156 146 05
	2	<u>ΚΥΚΛΟΦΟΡΟΥΝ.</u>		
	1	ΧΡΕΟΣΤΑ		5329 827
	2	ΠΕΛΑΤΑΙ ΕΣΘΕΡΙΚΟΙ		1120 70 181
	3.	ΠΡΟΚΑΤΑΒΟΛΗ ΣΥΜΜΕΤΟΧΩΝ		159 848 5
	4	ΠΙΣΤΩΣΕΙΣ-ΠΑΡΗΓΓΙΛΙΑ		220 27
5	ΓΡΑΜΜΑΤΙΑ ΕΙΣΡΑΚΤΕΑ		8000	
6	ΓΡΑΜΜΑΤΙΑ ΠΑΡΑ ΤΡΑΠΕΖΑΣ		4553 132 0	
7	ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ-ΣΕΚΙΜΩΣΕΤΙΚΑ		1222 221	
8	ΠΡΟΚΑΤΑΒΟΛΗ		92 934 0	
	Επί Προσέλευσης		4339080 15	

Η εταιρία διαθέτει μεγάλο πάγιο κεφάλαιο με κτίσματα που αγγίζουν τα 20 εκ. και οικοπέδα 1,2 εκ. δρχ. από τις κατασκευές των στούντιο στα Σπάτα.

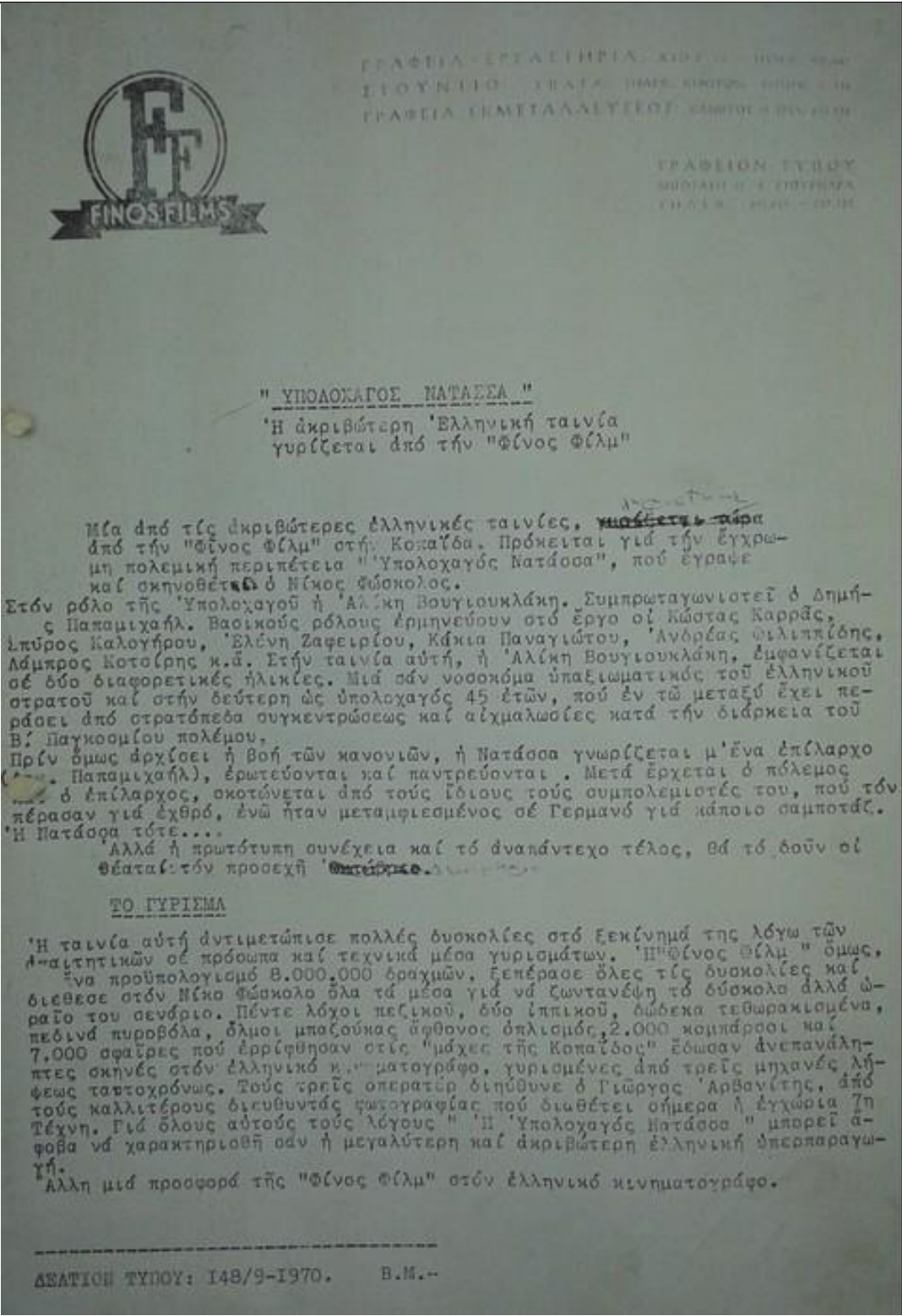
Α/Α	Τεκμήριο 35 – Από τον Ισολογισμό χρήσης 1971, Παθητικό κεφάλαιο, Δανεισμός																														
σελ.2	<p>Ο ΓΙΣΜΟΣ 31-12-71</p> <p>82</p> <table border="1"> <thead> <tr> <th></th> <th>ΠΑΘΗΤΙΚΟΝ</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>1 ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ</td> <td></td> </tr> <tr> <td>2 ΑΠΟΘΕΜΑΤΙΚΑ</td> <td>238452060</td> </tr> <tr> <td>1 ΑΠΟΘΕΜΑΤΙΚΗ ΙΔΙΩΝ ΕΣΦΗΛΙΟΥ ΚΙΝ. ΑΥ. ΜΗ/67</td> <td>1459300</td> </tr> <tr> <td>2 ΑΠΟΘΕΜΑΤΙΚΗ ΝΕΣΗ ΕΠΕΝΔΥΣΗ ΑΥ. ΜΗ/67</td> <td>58322280</td> </tr> <tr> <td>3 ΑΠΟΘΕΜΑΤΙΚΗ Η 4002/59</td> <td>675000</td> </tr> <tr> <td>3 ΥΠΟΧΡΕΩΣΕΙΣ</td> <td></td> </tr> <tr> <td>1 ΕΤΕΡΑΣΕΙΣ</td> <td>1360000</td> </tr> <tr> <td>2 ΓΡΑΜΜΑΤΙΑ ΠΛΗΡΕΣΤΕΑ</td> <td>819292560</td> </tr> <tr> <td>3 ΛΟΓΟΣ ΕΥΚΑΘΩΝ ΕΡΓΑΣΙΩΝ</td> <td>11288</td> </tr> <tr> <td>4 ΦΙΣΤΙΣΤΑΙ</td> <td>1649240470</td> </tr> <tr> <td>5 ΠΕΛΑΤΑΙ ΕΣΣΕΤΕΡΙΚΟΙ</td> <td>4910832</td> </tr> <tr> <td>4 ΜΑΚΡΟΠΡΟΘΕΣΜΟΙ ΥΠΟΧΡΕΩΣΕΙΣ</td> <td></td> </tr> <tr> <td>ΕΘΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΕΛΛΗΝΟΣΤ.</td> <td>14337070</td> </tr> <tr> <td></td> <td>560686370</td> </tr> </tbody> </table> <p>Ε. Μ. ΠΑΠΑΝΔΡΟΥ</p>		ΠΑΘΗΤΙΚΟΝ	1 ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ		2 ΑΠΟΘΕΜΑΤΙΚΑ	238452060	1 ΑΠΟΘΕΜΑΤΙΚΗ ΙΔΙΩΝ ΕΣΦΗΛΙΟΥ ΚΙΝ. ΑΥ. ΜΗ/67	1459300	2 ΑΠΟΘΕΜΑΤΙΚΗ ΝΕΣΗ ΕΠΕΝΔΥΣΗ ΑΥ. ΜΗ/67	58322280	3 ΑΠΟΘΕΜΑΤΙΚΗ Η 4002/59	675000	3 ΥΠΟΧΡΕΩΣΕΙΣ		1 ΕΤΕΡΑΣΕΙΣ	1360000	2 ΓΡΑΜΜΑΤΙΑ ΠΛΗΡΕΣΤΕΑ	819292560	3 ΛΟΓΟΣ ΕΥΚΑΘΩΝ ΕΡΓΑΣΙΩΝ	11288	4 ΦΙΣΤΙΣΤΑΙ	1649240470	5 ΠΕΛΑΤΑΙ ΕΣΣΕΤΕΡΙΚΟΙ	4910832	4 ΜΑΚΡΟΠΡΟΘΕΣΜΟΙ ΥΠΟΧΡΕΩΣΕΙΣ		ΕΘΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΕΛΛΗΝΟΣΤ.	14337070		560686370
	ΠΑΘΗΤΙΚΟΝ																														
1 ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ																															
2 ΑΠΟΘΕΜΑΤΙΚΑ	238452060																														
1 ΑΠΟΘΕΜΑΤΙΚΗ ΙΔΙΩΝ ΕΣΦΗΛΙΟΥ ΚΙΝ. ΑΥ. ΜΗ/67	1459300																														
2 ΑΠΟΘΕΜΑΤΙΚΗ ΝΕΣΗ ΕΠΕΝΔΥΣΗ ΑΥ. ΜΗ/67	58322280																														
3 ΑΠΟΘΕΜΑΤΙΚΗ Η 4002/59	675000																														
3 ΥΠΟΧΡΕΩΣΕΙΣ																															
1 ΕΤΕΡΑΣΕΙΣ	1360000																														
2 ΓΡΑΜΜΑΤΙΑ ΠΛΗΡΕΣΤΕΑ	819292560																														
3 ΛΟΓΟΣ ΕΥΚΑΘΩΝ ΕΡΓΑΣΙΩΝ	11288																														
4 ΦΙΣΤΙΣΤΑΙ	1649240470																														
5 ΠΕΛΑΤΑΙ ΕΣΣΕΤΕΡΙΚΟΙ	4910832																														
4 ΜΑΚΡΟΠΡΟΘΕΣΜΟΙ ΥΠΟΧΡΕΩΣΕΙΣ																															
ΕΘΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΕΛΛΗΝΟΣΤ.	14337070																														
	560686370																														
	<p>Η εταιρία εμφανίζει προφανώς για τις ανάγκες των στούντιο στα Σπάτα που κατασκευάζει, υψηλό μακροπρόθεσμο δανεισμό από την Εθνική Τράπεζα (14,7 εκ.).</p>																														

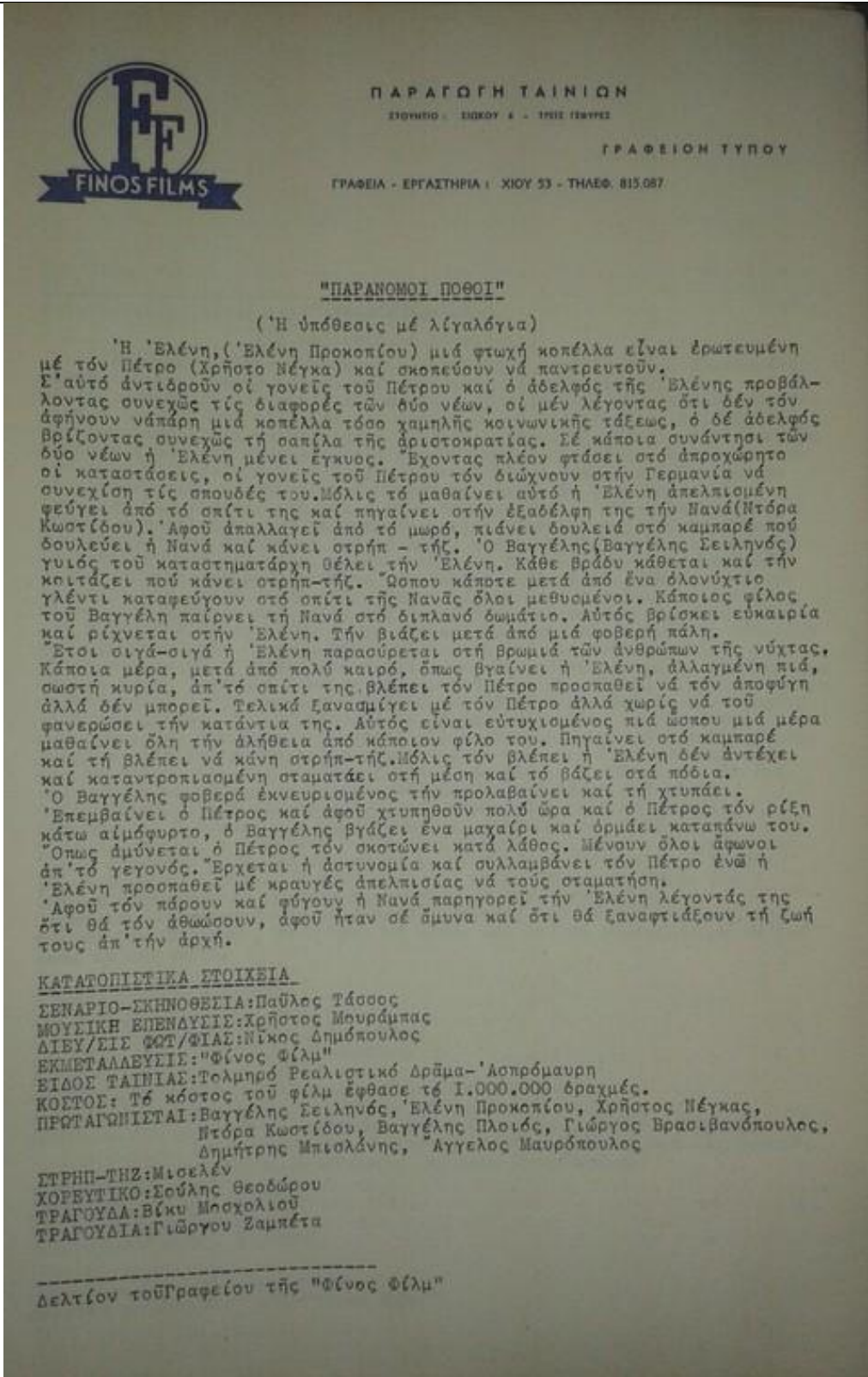
Α/Α	Τεκμήριο 36 – Από τον Ισολογισμό χρήσης 1970, Ενεργητικό κεφάλαιο και Κέρδη																																																
σελ.1	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 50%;"></td> <td style="width: 20%; text-align: right;">772085</td> <td style="width: 30%;"></td> </tr> <tr> <td style="text-align: right;">- Έξ μεταφοράς</td> <td style="text-align: right;">96</td> <td></td> </tr> <tr> <td style="text-align: right;">Ταμφορος Νικόλαος</td> <td style="text-align: right;">194035</td> <td></td> </tr> <tr> <td style="text-align: right;">Προκαταβολή</td> <td style="text-align: right;">164450</td> <td></td> </tr> <tr> <td style="text-align: right;">Λογισμικός Νικόλαος</td> <td style="text-align: right;">3635</td> <td></td> </tr> <tr> <td style="text-align: right;">- Ιαπωνία</td> <td style="text-align: right;">5000</td> <td></td> </tr> <tr> <td style="text-align: right;">Ράβ Φίλμ</td> <td style="text-align: right;">78700</td> <td></td> </tr> <tr> <td style="text-align: right;">Συνορήματα Αφοί</td> <td style="text-align: right;">102650</td> <td></td> </tr> <tr> <td style="text-align: right;">Αίχμητες</td> <td style="text-align: right;">12791</td> <td></td> </tr> <tr> <td style="text-align: right;">Βεβαίωτο λογισμ</td> <td style="text-align: right;">36902</td> <td></td> </tr> <tr> <td style="text-align: right;">Νικολαΐδης Δανιή</td> <td style="text-align: right;">6657</td> <td></td> </tr> <tr> <td style="text-align: right;">Τζεβάνης Πατρισταράκης</td> <td style="text-align: right;">552119505</td> <td>✓ 559218005</td> </tr> <tr> <td style="text-align: right;">iB Κέρδη 3 Ζημίες</td> <td style="text-align: right;">70985</td> <td></td> </tr> <tr> <td style="text-align: right;">Κέρδη προεξοφών Νικόλαος</td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td style="text-align: right;">- Φορολογική αμοιβή</td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td style="text-align: right; border-top: 1px solid black; border-bottom: 3px double black;">6070088250</td> </tr> </table>		772085		- Έξ μεταφοράς	96		Ταμφορος Νικόλαος	194035		Προκαταβολή	164450		Λογισμικός Νικόλαος	3635		- Ιαπωνία	5000		Ράβ Φίλμ	78700		Συνορήματα Αφοί	102650		Αίχμητες	12791		Βεβαίωτο λογισμ	36902		Νικολαΐδης Δανιή	6657		Τζεβάνης Πατρισταράκης	552119505	✓ 559218005	iB Κέρδη 3 Ζημίες	70985		Κέρδη προεξοφών Νικόλαος			- Φορολογική αμοιβή					6070088250
		772085																																															
	- Έξ μεταφοράς	96																																															
	Ταμφορος Νικόλαος	194035																																															
	Προκαταβολή	164450																																															
	Λογισμικός Νικόλαος	3635																																															
	- Ιαπωνία	5000																																															
	Ράβ Φίλμ	78700																																															
	Συνορήματα Αφοί	102650																																															
	Αίχμητες	12791																																															
Βεβαίωτο λογισμ	36902																																																
Νικολαΐδης Δανιή	6657																																																
Τζεβάνης Πατρισταράκης	552119505	✓ 559218005																																															
iB Κέρδη 3 Ζημίες	70985																																																
Κέρδη προεξοφών Νικόλαος																																																	
- Φορολογική αμοιβή																																																	
		6070088250																																															
Η εταιρία εμφανίζει ενεργητικό κεφάλαιο 60 εκ. δρχ. το 1970.																																																	

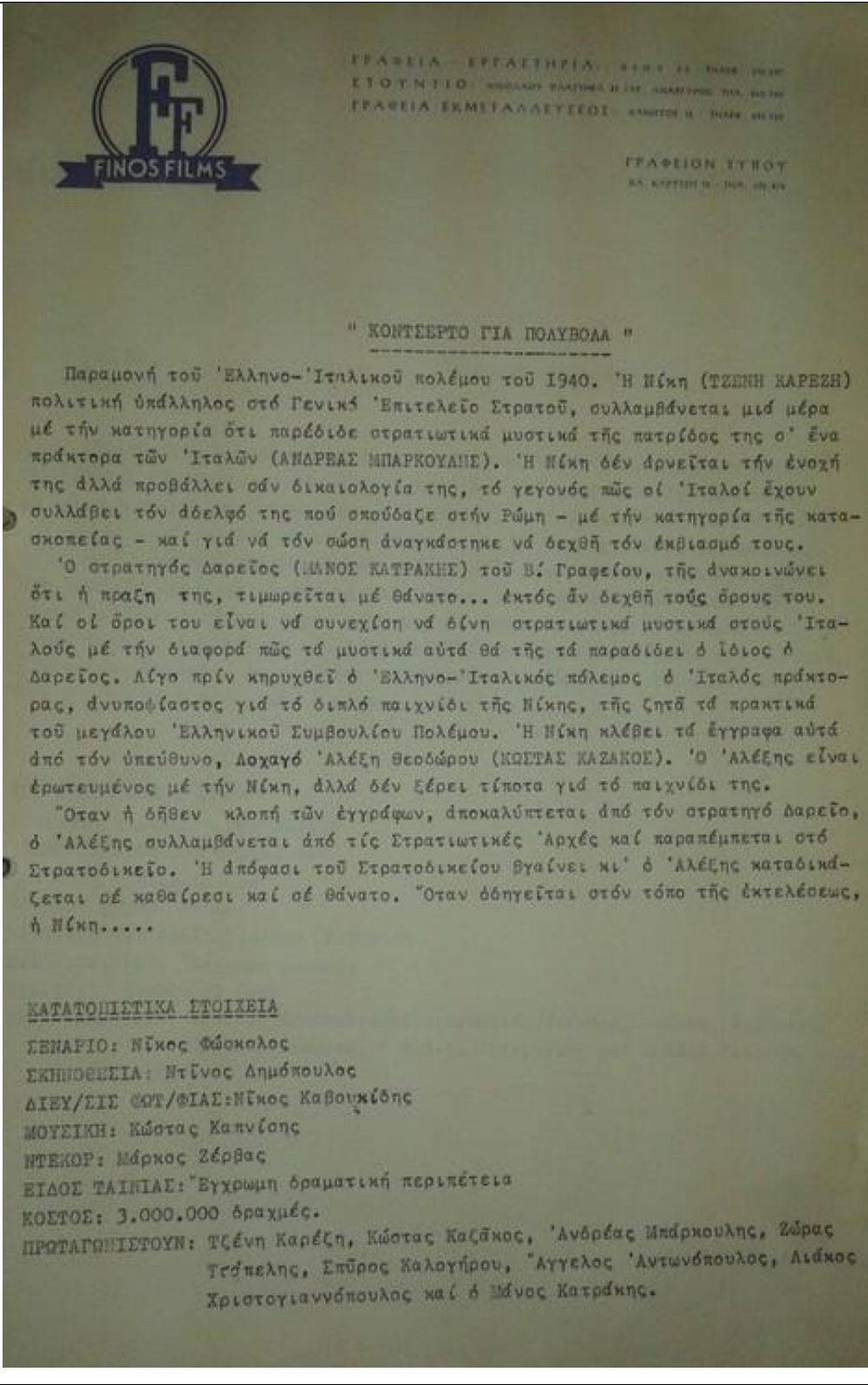
Α/Α	Τεκμήριο 37 – Οικονομικός έλεγχος χρήσεων 1966 και 1967																					
σελ.1	 <p>Handwritten financial statement showing a comparison of 1966 and 1967. The document lists various items and their corresponding values for both years. The items listed are:</p> <ul style="list-style-type: none"> μεταφορές. 25) Διόφορα 26) Προσουζήσεις Καθαρά κέρδη α) Συντελεστής καθαρών κερδών β) Συντελεστής καθαρών κερδών δηλ. ποσοστό προηγούμενων χρήσεων γ) Συντελεστής καθαρών κερδών δηλ. ποσοστό προηγούμενων χρήσεων. <p>The values for 1966 and 1967 are as follows:</p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>Item</th> <th>1966</th> <th>1967</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>μεταφορές.</td> <td>8.520.513</td> <td>9.633.113</td> </tr> <tr> <td>25) Διόφορα</td> <td>323.400</td> <td></td> </tr> <tr> <td>26) Προσουζήσεις</td> <td>70.762</td> <td>8.214.701</td> </tr> <tr> <td>Καθαρά κέρδη</td> <td>778.322</td> <td></td> </tr> <tr> <td>α) Συντελεστής καθαρών κερδών</td> <td>23.559.019</td> <td>3,4% κέρδη.</td> </tr> <tr> <td>β) Συντελεστής καθαρών κερδών δηλ. ποσοστό προηγούμενων χρήσεων</td> <td></td> <td>3,6%</td> </tr> </tbody> </table>	Item	1966	1967	μεταφορές.	8.520.513	9.633.113	25) Διόφορα	323.400		26) Προσουζήσεις	70.762	8.214.701	Καθαρά κέρδη	778.322		α) Συντελεστής καθαρών κερδών	23.559.019	3,4% κέρδη.	β) Συντελεστής καθαρών κερδών δηλ. ποσοστό προηγούμενων χρήσεων		3,6%
Item	1966	1967																				
μεταφορές.	8.520.513	9.633.113																				
25) Διόφορα	323.400																					
26) Προσουζήσεις	70.762	8.214.701																				
Καθαρά κέρδη	778.322																					
α) Συντελεστής καθαρών κερδών	23.559.019	3,4% κέρδη.																				
β) Συντελεστής καθαρών κερδών δηλ. ποσοστό προηγούμενων χρήσεων		3,6%																				
	<p>Ενδεικτικά παραθέτουμε τις δύο σελίδες που παρουσιάζονται συνολικά τα καθαρά και μικτά κέρδη τις δύο αυτές χρονιές (1966/67). 1966: Καθαρά κέρδη 778.322, ποσοστό 3,4% επί των μικτών κερδών (23,5 εκ.).</p>																					

Α/Α	Τεκμήριο 37 – Οικονομικός έλεγχος χρήσεων 1966 και 1967			
σελ.2	*Εκ μεταφορῶς.		-8-	
	ε) Νέων ἐγκαταστάσεων	643.123	7.843.978	10.525.373
	στ) Μεταφορικῶν μέσων	111.374		
	13) Γραφειῶν	112.188		
	14) Θυγατρικῶν		60.135	
	15) Ὑδρορυσσῶν		108.794	
	16) Ὑδρορυσσῶν		24.751	
	17) Καύσιμα		22.275	
	18) Γ.Π.Π.		193.142	
	19) Ὑλινὰ διόργανα ἐπισκευῶν ταινιῶν		664.864	
	20) Συντήρησις ταινιῶν		33.542	
	21) " μηχανημάτων.		41.978	
	22) Ἐπισκευῶν -κατασκευῶν μηχαν.		88.114	
	23) Ἐξόρυξη καὶ ἀδάμας.		46.783	
	24) Συνόργανα -διόργανα		88.014	
	25) Ἐξόρυξη λίθου/σέλις ταινιῶν ἔξωτερ.		19.348	
	26) Διόργανα		124.646	
	26) Προσαυξήσεις		78.226	9.854.620
				<hr/>
		Καθαρά κέρδη		670.753
		1) Συντελεστῆς καθαροῦ κέρδους	<u>670.753</u>	2,17%
			30.971.358	
		2) Συντελεστῆς καθαροῦ κέρδους διόργανα προηγούμενης χρήσεως		3,08%
				
		1967: Καθαρά κέρδη 670.753, ποσοστό 2,17% επί των μικτών κερδών (30,9 εκ.).		

Α/Α	Τεκμήριο 38 – Μπλοκ σκηνών για την ταινία <i>Το Ανθρωπάκι</i> (1969, Δαλιανίδης)
σελ.1	<p style="text-align: center;">ΕΣΩΤΕΡΙΚΑ (Πλατώ)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ ΕΥΤΥΧΙΟΥ σκ.2,6,10,30,42,57 2. ΕΜΠΟΡΙΚΟ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ σκ.4 3. ΣΠΙΤΙ ΜΑΝΑΣ ΕΥΤΥΧΙΟΥ σκ.8,12,15,18,54.(N) 4. ΣΠΙΤΙ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗ σκ.11,14,17 5. ΣΠΙΤΙ ΚΙΚΗΣ σκ.13,16,19,23,32,36N,41,55N 6. ΣΠΙΤΙ ΖΕΥΓΟΥΣ σκ.33,34,35,37N,51 7. ΓΡΑΦΕΙΟ ΑΣΤΥΝΟΜΟΥ ΚΑΙ ΚΡΑΤΗΤΗΡΙΟ σκ.45,47,46,49 8. ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ ΚΑΙ ΓΡΑΦΕΙΑ ΕΚΜ/ΣΒΩΣ σκ.52,53 9. ΝΥΧΤΕΡ.ΚΕΝΤΡΟ σκ.31 10. ΚΕΝΤΡΟ σκ.44B 11. ΚΕΝΤΡΟ σκ.48-50
	<p>Ενδεικτικά παραθέτουμε το Μπλοκ σκηνών των γυρισμάτων στα στούντιο για ταυτόχρονη κινηματογράφιση χωρίς χρονολογική σειρά της ιστορίας.</p>

Α/Α	Τεκμήριο 39 – Δελτίο τύπου για την ταινία <i>Υπολογαγός Νατάσσα</i> (1970, Φώσκολος)
σελ.1	 <p>ΕΡΑΦΙΑ-ΕΡΓΑΛΕΙΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΣΤΟΥΝΤΙΟ ΓΡΑΦΙΑ ΤΥΠΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΓΡΑΦΙΑ ΕΚΜΕΤΑΛΛΕΥΣΕΩΣ ΚΑΜΕΡΑΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΑΣ</p> <p>ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΤΥΠΟΥ ΜΕΤΑΤΙΝΗ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΑΣ</p> <p>" ΥΠΟΛΟΓΑΓΟΣ ΝΑΤΑΣΣΑ " 'Η ακριβότερη Έλληνική ταινία γυρίζεται από την "Φίνος Φίλμ"</p> <p>Μία από τις ακριβότερες ελληνικές ταινίες, γυρίζεται ^{γυρίζεται} τώρα από την "Φίνος Φίλμ" στην Κοκαΐδα. Πρόκειται για την έγχρωμη πολεμική περιπέτεια "Υπολογαγός Νατάσσα", που έγραψε και σκηνοθέτησε ο Νίκος Φώσκολος.</p> <p>Στόν ρόλο της Υπολογαγού ή 'Αλίκη Βουγιουκλάκη. Συμπρωταγωνιστεί ο Δημήτρης Παπαμιχαήλ. Βασικούς ρόλους έρμηνεύουν στο έργο οί Κώστας Καρράς, Ιπύρος Καλογήρου, 'Ελένη Ζαφειρίου, Κάκια Παναγιώτου, 'Ανδρέας Φιλιππίδης, Λάμπρος Κοτορίνης κ.ά. Στην ταινία αυτή, ή 'Αλίκη Βουγιουκλάκη, εμφανίζεται σέ δύο διαφορετικές ηλικίες. Μιά σάν νοσοκόμα υπαξιωματικός του ελληνικού στρατού και στην δεύτερη ως υπολογαγός 45 ετών, που έν τώ μεταξύ έχει περάσει από στρατόπεδα συγκεντρώσεως και αιχμαλωσίες κατά την διάρκεια του Β' Παγκοσμίου πολέμου.</p> <p>Πρίν όμως άρχισει ή βοή τών κανονιών, ή Νατάσσα γνωρίζεται μ'ένα επίλαρχο (Παπαμιχαήλ), έρωτεύονται και παντρεύονται. Μετά έρχεται ο πόλεμος ο επίλαρχος, σκοτώνεται από τούς ίδιους τούς συμπολεμιστές του, που τόν πέρασαν για έχθρο, ένώ ήταν μεταμφιεσμένος σέ Γερμανό για κάποιο σαμποτάζ.</p> <p>'Η Νατάσσα τότε...</p> <p>Άλλά ή πρωτότυπη συνέχεια και τό άναπάντεχο τέλος, θά τό δούν οί θέαται τόν προσεχή επόμενο ^{επόμενο}.</p> <p>ΤΟ ΓΥΡΙΣΜΑ</p> <p>'Η ταινία αυτή αντιμετώπισε πολλές δυσκολίες στό ξεκίνημά της λόγω τών απαιτητικών σέ πρόσωπα και τεχνικά μέσα γυρισμάτων. Η "Φίνος Φίλμ" όμως, ένα προϋπολογισμό 8.000.000 δραχμών, ξεπέρασε όλες τις δυσκολίες και διεθέσε στόν Νίκο Φώσκολο όλα τά μέσα για νά ζωντανέψη τό δύσκολο αλλά ώ-ραίο του σενάριο. Πέντε λόχοι πεζικού, δύο ίππικού, δώδεκα τεθωρακισμένα, πεδινά πυροβόλα, όλοι μπαρούκια άθρονος όπλισμός, 2.000 κομπάρσοι και 7.000 σφαίρες που έρρίφθησαν στίς "μάχες της Κοκαΐδας" έδωσαν άνεπανάλη-πτες σκηνές στόν ελληνικό κ.μ. ματογράφο, γυρισμένες από τρεις μηχανές λή-φως ταυτοχρόνως. Τούς τρεις οπερατέρ διηύθυνε ο Γιώργος 'Αρβανίτης, από τούς καλλιτέρους διευθυντές φωτογραφίας που διαθέτει σήμερα ή έγχρωμη 7η Τέχνη. Γιό όλους αυτούς τούς λόγους " Η Υπολογαγός Νατάσσα " μπορεί ά-φοβα νά χαρακτηρισθή σάν ή μεγαλύτερη και ακριβότερη ελληνική άπερπαραγω-γή.</p> <p>Άλλη μιά προσφορά της "Φίνος Φίλμ" στόν ελληνικό κινηματογράφο.</p> <p>ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΥΠΟΥ: 148/9-1970. Β.Μ.-</p>
	Το κόστος της ταινίας αναφέρεται πως άγγιξε τα 8 εκ. δρχ.

Α/Α	Τεκμήριο 40 – Δελτίο τύπου για την ταινία <i>Παράνομοι Πόθοι</i> (1966, Τάσιος)
σελ.1	 <p>ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΑΙΝΙΩΝ <small>ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ - ΕΙΣΟΔΟΥ 4 - ΤΗΣ ΕΤΑΕΡΕΣ</small></p> <p>ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΤΥΠΟΥ <small>ΓΡΑΦΕΙΑ - ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ : ΧΙΟΥ 53 - ΤΗΛΕΦ. 815.087</small></p> <p>"ΠΑΡΑΝΟΜΟΙ ΠΟΘΟΙ" (Ή υπόθεσις με λίγα λόγια)</p> <p>Ἡ Ἑλένη, (Ἑλένη Προκοπίου) μιά φτωχή κοπέλλα εἶναι ἐρωτευμένη με τόν Πέτρο (Χρήστο Νέγκα) καί σκοπεύουν νά παντρευτοῦν. Ἐ'αὐτό ἀντιδρῶν οἱ γονεῖς τοῦ Πέτρου καί ὁ ἀδελφός τῆς Ἑλένης προβάλλοντας συνεχῶς τίς διαφορές τῶν δύο νέων, οἱ μὲν λέγοντας ὅτι δέν τόν ἀφήνουν νά πάρη μιά κοπέλλα τόσο χαμηλῆς κοινωνικῆς τάξεως, ὁ δέ ἀδελφός βρίζοντας συνεχῶς τή σαπίλα τῆς ἀριστοκρατίας. Ἐέ κάποια συνάντησι τῶν δύο νέων ἡ Ἑλένη μένει ἐγκυος. Ἐχοντας πλέον φτώσει στό ἀπροχώρητο οἱ καταστάσεις, οἱ γονεῖς τοῦ Πέτρου τόν διώχνουν στήν Γερμανία νά συνεχίση τίς σπουδές του. Μόλις τό μαθαίνει αὐτό ἡ Ἑλένη ἀπελπισμένη φεύγει ἀπό τό σπίτι της καί πηγαίνει στήν ἐξαδέλφη της τήν Νανά (Ντόρα Κωστίδου). Ἀφού ἀπαλλαγεί ἀπό τό μωρό, πιάνει δουλειά στό καμπαρέ πού δουλεύει ἡ Νανά καί κάνει στρήπ - τήζ. Ὁ Βαγγέλης (Βαγγέλης Σειληνός) γυιός τοῦ καταστηματοῦρχου θέλει τήν Ἑλένη. Κάθε βράδυ κάθεται καί τήν κοιτάζει πού κάνει στρήπ-τήζ. Ὅσοπου κάποτε μετά ἀπό ἕνα ὀλονύχτιο γλέντι καταφεύγουν στό σπίτι τῆς Νανάς ὅλοι μεθυμένοι. Κάποιος φίλος τοῦ Βαγγέλη παίρνει τή Νανά στό διπλανό δωμάτιο. Αὐτός βρίσκει εὐκαιρία καί ρίχνεται στήν Ἑλένη. Τήν βιάζει μετά ἀπό μιά φοβερή πάλη. Ἐτσι οἰγά-οἰγά ἡ Ἑλένη παρασύρεται στή βρωμιά τῶν ἀνθρώπων τῆς νύχτας. Κάποια μέρα, μετά ἀπό πολύ καιρό, ὅπως βγαίνει ἡ Ἑλένη, ἀλλαγμένη πιά, σωστή κυρία, ἀπ'τό σπίτι της βλέπει τόν Πέτρο προσπαθεῖ νά τόν ἀποφύγη ἀλλά δέν μπορεί. Τελικά ξανασμίγει με τόν Πέτρο ἀλλά χωρίς νά τοῦ φανερώσει τήν κατάντια της. Αὐτός εἶναι εὐτυχημένος πιά ὥσπου μιά μέρα μαθαίνει ὅλη τήν ἀλήθεια ἀπό κάποιον φίλο του. Πηγαίνει στό καμπαρέ καί τή βλέπει νά κάνει στρήπ-τήζ. Μόλις τόν βλέπει ἡ Ἑλένη δέν ἀντέχει καί καταντροπισσμένη σταματάει στή μέση καί τό βάζει στά πόδια. Ὁ Βαγγέλης φοβερά ἐκνευρισμένος τήν προλαβαίνει καί τή χτυπάει. Ἐπεμβαίνει ὁ Πέτρος καί ἀφού χτυπηθοῦν πολύ ὦρα καί ὁ Πέτρος τόν ρίξη κάτω αἰμόφυρτο, ὁ Βαγγέλης βγάζει ἕνα μαχαίρι καί ὀρμάει καταπάνω του. Ὅπως ἀμύνεται ὁ Πέτρος τόν σκοτώνει κατά λάθος. Μένουν ὅλοι ἄφωνοι ἀπ'τό γεγονός. Ἐρχεται ἡ ἀστυνομία καί συλλαμβάνει τόν Πέτρο ἐνώ ἡ Ἑλένη προσπαθεῖ με κραυγές ἀπελπισίας νά τοῦς σταματήση. Ἀφού τόν πάρουν καί φύγουν ἡ Νανά παρηγορεῖ τήν Ἑλένη λέγοντάς της ὅτι θά τόν ἀθώωσουν, ἀφού ἦταν σέ ἄμυνα καί ὅτι θά ξαναφτιάξουν τή ζωή τους ἀπ'τήν ἀρχή.</p> <p>ΚΑΤΑΤΟΠΙΣΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΣΕΝΑΡΙΟ-ΕΚΗΝΟΘΕΣΙΑ: Παῦλος Τάσιος ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΕΝΔΥΣΙΣ: Χρήστος Μουράμπας ΔΙΕΥ/ΣΙΣ ΦΩΤ/ΦΙΑΣ: Νίκος Δημόπουλος ΕΚΜΕΤΑΛΛΕΒΥΣΙΣ: "Φίνος Φίλμ" ΕΙΔΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ: Τολμηρό Ρεαλιστικό Δρᾶμα- Ἀσπρόμαυρη ΚΟΣΤΟΣ: Τό κόστος τοῦ φίλμ ἔφθασε τέ 1.000.000 δραχμές. ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΑΙ: Βαγγέλης Σειληνός, Ἑλένη Προκοπίου, Χρήστος Νέγκα, Ντόρα Κωστίδου, Βαγγέλης Πλοῖός, Γιώργος Βρασιβανόπουλος, Δημήτρης Μπισολάνης, Ἄγγελος Μαυρόπουλος</p> <p>ΣΤΡΗΠ-ΤΗΖ: Μισελέν ΧΟΡΕΥΤΙΚΟ: Σούλης Θεοδώρου ΤΡΑΓΟΥΔΑ: Βίκυ Μισχολιού ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ: Γιώργου Ζαμπέτα</p> <p>Δελτίον τοῦ Γραφείου τῆς "Φίνος Φίλμ"</p>
	Το κόστος της ταινίας αναφέρεται πως άγγιξε το 1 εκ. δρχ.

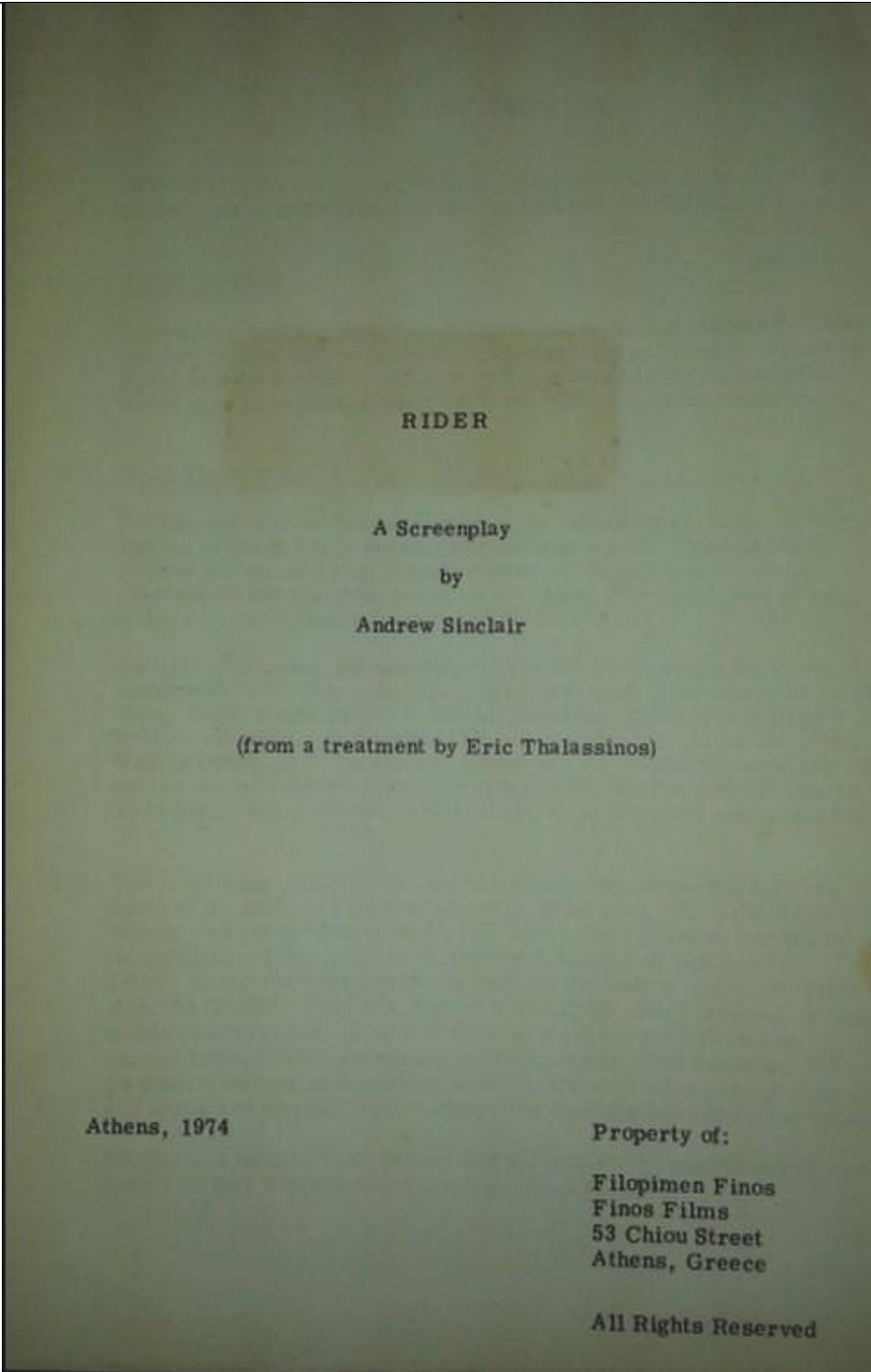
Α/Α	Τεκμήριο 41 – Δελτίο τύπου για την ταινία <i>Κοντσέρτο για πολυβόλα</i> (1967, Δημόπουλος)
σελ.1	 <p>ΓΡΑΦΕΙΑ - ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ: ΚΑΡΕΤΣΗ 11 - ΠΛΑΤΕΙΑ 110 100 ΣΤΟΥΝΤΙΟ: ΚΑΡΕΤΣΗ 11 - ΠΛΑΤΕΙΑ 110 100 ΓΡΑΦΕΙΑ ΕΚΜΕΤΑΛΛΕΥΣΕΩΣ: ΚΑΡΕΤΣΗ 11 - ΠΛΑΤΕΙΑ 110 100</p> <p>ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΤΥΠΟΥ ΚΑ. ΚΑΡΕΤΣΗ 11 - ΠΛΑ. 110 100</p> <p>" ΚΟΝΤΣΕΡΤΟ ΓΙΑ ΠΟΛΥΒΟΛΑ "</p> <p>Παραμονή του 'Ελληνο-Ίταλικού πολέμου του 1940. 'Η Νίκη (ΤΖΕΝΗ ΚΑΡΕΤΣΗ) πολιτική υπάλληλος στο Γενικό 'Επιτελείο Στρατού, συλλαμβάνεται μιά μέρα με την κατηγορία ότι παρέδωσε στρατιωτικά μυστικά της πατρίδος της σ' ένα πράκτορα των Ίταλών (ΑΝΔΡΕΑΣ ΜΠΑΡΚΟΥΛΗΣ). 'Η Νίκη δεν άρνεύεται την ένοχή της αλλά προβάλλει σαν δικαιολογία της, τό γεγονός πως οί Ίταλοί έχουν συλλάβει τόν άδελφό της που σκούδαζε στην Ρώμη - με την κατηγορία της κατασκοπείας - και γιά νά τόν σώση άναγκάστηκε νά δεχθῆ τόν έκβιασμό τους.</p> <p>'Ο στρατηγός Δαρεΐος (ΜΑΝΟΣ ΚΑΤΡΑΚΗΣ) του Β' Γραφείου, της άνακοινώνει ότι ή πράξη της, τιμωρείται με θάνατο... έκτός αν δεχθῆ τούς όρους του. Καί οί όροι του είναι νά συνεχίσει νά δίνει στρατιωτικά μυστικά στους Ίταλούς με την διαφορά πως τά μυστικά αυτά θά της τά παραδίδει ο ίδιος ο Δαρεΐος. Λίγο πριν κηρυχθεῖ ο 'Ελληνο-Ίταλικός πόλεμος ο Ίταλός πράκτορας, άνυποβίβαστος γιά τό δίπλο παιχνίδι της Νίκης, της ζητά τά πρακτικά του μεγάλου 'Ελληνικού Συμβουλίου Πολέμου. 'Η Νίκη κλέβει τά έγγραφα αυτά από τόν υπεύθυνο, Δοχαγό 'Αλέξη Θεοδώρου (ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΖΑΚΟΣ). 'Ο 'Αλέξης είναι έρωτευμένος με την Νίκη, αλλά δεν ξέρει τίποτα γιά τό παιχνίδι της.</p> <p>"Όταν ή δῆθεν κλοπή των έγγραφων, άποκαλύπτεται από τόν στρατηγό Δαρεΐο, ο 'Αλέξης συλλαμβάνεται από τίς Στρατιωτικές 'Αρχές και παραπέμπεται στο Στρατοδικείο. 'Η άπόφασι του Στρατοδικείου βγαίνει κι' ο 'Αλέξης καταδικάζεται σέ καθάρσει και σέ θάνατο. "Όταν δόγγειται στόν τόπο της έκτελέσεως, ή Νίκη.....</p> <p>ΚΑΤΑΤΟΜΙΣΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ</p> <p>ΣΕΝΑΡΙΟ: Νίκος Φάσκολος ΕΚΗΘΟΘΕΣΙΑ: Ντίνος Δημόπουλος ΔΙΕΥ/ΣΙΣ ΦΩΤ/ΘΙΑΣ: Νίκος Καβουκίδης ΜΟΥΣΙΚΗ: Κώστας Καπνίσης ΗΤΕΚΟΡ: Μάρκος Ζέρβας ΕΙΔΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ: Έγχρωμη δραματική περιπέτεια ΚΟΣΤΟΣ: 3.000.000 δραχμές. ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΟΥΝ: Τζένη Καρέζη, Κώστας Καζάκος, 'Ανδρέας Μπαρκουλής, Ζώρας Τρόσιλης, Επύρος Καλογήρου, 'Αγγελος 'Αντωνόπουλος, Λιάκος Χριστογιαννόπουλος και ο Μάνος Κατράκης.</p>
	Το κόστος της ταινίας αναφέρεται πως άγγιξε το 3 εκ. δρχ.

A/A	Τεκμήριο 42 – Κατάσταση κόστους ταινιών πρόχειρη, έτους 1971
σελ.1	
	<p>Η κατάσταση αφορά το κόστος μίας χρονιάς. Βλέπουμε εδώ ότι αρκετές ταινίες ξεπερνούν το 1 εκ. δρχ.</p>

A/A	Τεκμήριο 43 – Βιβλίο Εξόδων ταινιών, έξοδα για την ταινία Αστερισμός της Παρθένου (1972, Δαλιανίδης)
σελ.1	
	<p>Εδώ φαίνεται πως το κόστος είναι περίπου στο 1 εκ. δρχ.</p>

Α/Α		Τεκμήριο 44 – Μισθοδοσία Συγγραφείς, 1966 (Φώσκολος)																																																																																																																																																																																																				
σελ.1																																																																																																																																																																																																						
		<table border="1"> <thead> <tr> <th rowspan="2">ΗΜΕΡΑ</th> <th rowspan="2">Α.Α.Χ.</th> <th rowspan="2">ΑΙΤΙΟΛΟΓΙΑ</th> <th rowspan="2">ΧΡΕΩΣΗ</th> <th rowspan="2">ΠΙΣΤΩΣΗ</th> <th colspan="2">ΥΠΟΛΟΙΠΟΝ</th> </tr> <tr> <th>ΠΡΟΗΓΟΥΣΑ</th> <th>ΠΕΡΟΤΗΤΑ</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>1/1/66</td> <td></td> <td>Έπι μεταφορά</td> <td></td> <td>9610,-</td> <td></td> <td>9610,-</td> </tr> <tr> <td>25/1</td> <td>157</td> <td>Έπι μεταφ. 1/4/66</td> <td>1500,-</td> <td></td> <td></td> <td>8110,-</td> </tr> <tr> <td>"</td> <td>"</td> <td>Μεταφορά 2/20/66</td> <td>4500,-</td> <td></td> <td></td> <td>3610,-</td> </tr> <tr> <td>3/2</td> <td>197</td> <td>Έπι μεταφ. 1/4/66</td> <td>1500,-</td> <td></td> <td></td> <td>2110,-</td> </tr> <tr> <td>5/2</td> <td>227</td> <td>"</td> <td>13020,-</td> <td></td> <td>10910,-</td> <td></td> </tr> <tr> <td>8/2</td> <td>247</td> <td>"</td> <td>10000,-</td> <td></td> <td>20910,-</td> <td></td> </tr> <tr> <td>20/2</td> <td>337</td> <td>"</td> <td>1000,-</td> <td></td> <td>21910,-</td> <td></td> </tr> <tr> <td>2/3</td> <td>407</td> <td>"</td> <td>739,-</td> <td></td> <td>22649,-</td> <td></td> </tr> <tr> <td>31/1</td> <td>25</td> <td>Μισθωδ. Ν° 1 ΧΟΜΑ</td> <td></td> <td>16433,-</td> <td>6216,-</td> <td></td> </tr> <tr> <td>"</td> <td>"</td> <td>"</td> <td>920,-</td> <td></td> <td>7136,-</td> <td></td> </tr> <tr> <td>2/3</td> <td>401</td> <td>Έπι μεταφ. 1/4/66</td> <td>20000,-</td> <td></td> <td>27136,-</td> <td></td> </tr> <tr> <td>5/3</td> <td>39</td> <td>Μισθωδ. Ν° 4 Έπιδοροι</td> <td></td> <td>1578,-</td> <td>25558,-</td> <td></td> </tr> <tr> <td>"</td> <td>"</td> <td>"</td> <td>88,-</td> <td></td> <td>25646,-</td> <td></td> </tr> <tr> <td>18/3</td> <td>44</td> <td>" 2 ΧΟΜΑ</td> <td>1590,-</td> <td></td> <td>27236,-</td> <td></td> </tr> <tr> <td>"</td> <td>"</td> <td>" 2 "</td> <td></td> <td>28397,-</td> <td></td> <td>1161,-</td> </tr> <tr> <td>"</td> <td>"</td> <td>" 5 Έπιδοροι</td> <td></td> <td>10219,-</td> <td></td> <td>11380,-</td> </tr> <tr> <td>"</td> <td>"</td> <td>" 5 "</td> <td>572,-</td> <td></td> <td></td> <td>10808,-</td> </tr> <tr> <td>18/3</td> <td>497</td> <td>Έπι μεταφ. 1/4/66</td> <td>20000,-</td> <td></td> <td>9192,-</td> <td></td> </tr> <tr> <td>30/3</td> <td>597</td> <td>"</td> <td>5000,-</td> <td></td> <td>14192,-</td> <td></td> </tr> <tr> <td>31/3</td> <td>55</td> <td>Μισθωδ. Ν° 6 Έπιδοροι</td> <td></td> <td>1679,-</td> <td>12513,-</td> <td></td> </tr> <tr> <td>"</td> <td>"</td> <td>" 6 "</td> <td>94,-</td> <td></td> <td>12607,-</td> <td></td> </tr> <tr> <td>12/4</td> <td>677</td> <td>Έπι μεταφ. 1/4/66</td> <td>8000,-</td> <td></td> <td>20607,-</td> <td></td> </tr> <tr> <td>17/4</td> <td>697</td> <td>"</td> <td>2000,-</td> <td></td> <td>22607,-</td> <td></td> </tr> <tr> <td>22/4</td> <td>747</td> <td>"</td> <td>10000,-</td> <td></td> <td>32607,-</td> <td></td> </tr> <tr> <td>8/5</td> <td>827</td> <td>"</td> <td>15166,-</td> <td></td> <td>47773,-</td> <td></td> </tr> <tr> <td>20/5</td> <td>70</td> <td>Μισθωδ. Ν° 1 Καλυφτρα</td> <td></td> <td>31869,-</td> <td>15904,-</td> <td></td> </tr> <tr> <td colspan="3"></td> <td>115689,-</td> <td>99125,-</td> <td colspan="2"></td> </tr> </tbody> </table>	ΗΜΕΡΑ	Α.Α.Χ.	ΑΙΤΙΟΛΟΓΙΑ	ΧΡΕΩΣΗ	ΠΙΣΤΩΣΗ	ΥΠΟΛΟΙΠΟΝ		ΠΡΟΗΓΟΥΣΑ	ΠΕΡΟΤΗΤΑ	1/1/66		Έπι μεταφορά		9610,-		9610,-	25/1	157	Έπι μεταφ. 1/4/66	1500,-			8110,-	"	"	Μεταφορά 2/20/66	4500,-			3610,-	3/2	197	Έπι μεταφ. 1/4/66	1500,-			2110,-	5/2	227	"	13020,-		10910,-		8/2	247	"	10000,-		20910,-		20/2	337	"	1000,-		21910,-		2/3	407	"	739,-		22649,-		31/1	25	Μισθωδ. Ν° 1 ΧΟΜΑ		16433,-	6216,-		"	"	"	920,-		7136,-		2/3	401	Έπι μεταφ. 1/4/66	20000,-		27136,-		5/3	39	Μισθωδ. Ν° 4 Έπιδοροι		1578,-	25558,-		"	"	"	88,-		25646,-		18/3	44	" 2 ΧΟΜΑ	1590,-		27236,-		"	"	" 2 "		28397,-		1161,-	"	"	" 5 Έπιδοροι		10219,-		11380,-	"	"	" 5 "	572,-			10808,-	18/3	497	Έπι μεταφ. 1/4/66	20000,-		9192,-		30/3	597	"	5000,-		14192,-		31/3	55	Μισθωδ. Ν° 6 Έπιδοροι		1679,-	12513,-		"	"	" 6 "	94,-		12607,-		12/4	677	Έπι μεταφ. 1/4/66	8000,-		20607,-		17/4	697	"	2000,-		22607,-		22/4	747	"	10000,-		32607,-		8/5	827	"	15166,-		47773,-		20/5	70	Μισθωδ. Ν° 1 Καλυφτρα		31869,-	15904,-					115689,-	99125,-
ΗΜΕΡΑ	Α.Α.Χ.	ΑΙΤΙΟΛΟΓΙΑ						ΧΡΕΩΣΗ	ΠΙΣΤΩΣΗ	ΥΠΟΛΟΙΠΟΝ																																																																																																																																																																																												
			ΠΡΟΗΓΟΥΣΑ	ΠΕΡΟΤΗΤΑ																																																																																																																																																																																																		
1/1/66		Έπι μεταφορά		9610,-		9610,-																																																																																																																																																																																																
25/1	157	Έπι μεταφ. 1/4/66	1500,-			8110,-																																																																																																																																																																																																
"	"	Μεταφορά 2/20/66	4500,-			3610,-																																																																																																																																																																																																
3/2	197	Έπι μεταφ. 1/4/66	1500,-			2110,-																																																																																																																																																																																																
5/2	227	"	13020,-		10910,-																																																																																																																																																																																																	
8/2	247	"	10000,-		20910,-																																																																																																																																																																																																	
20/2	337	"	1000,-		21910,-																																																																																																																																																																																																	
2/3	407	"	739,-		22649,-																																																																																																																																																																																																	
31/1	25	Μισθωδ. Ν° 1 ΧΟΜΑ		16433,-	6216,-																																																																																																																																																																																																	
"	"	"	920,-		7136,-																																																																																																																																																																																																	
2/3	401	Έπι μεταφ. 1/4/66	20000,-		27136,-																																																																																																																																																																																																	
5/3	39	Μισθωδ. Ν° 4 Έπιδοροι		1578,-	25558,-																																																																																																																																																																																																	
"	"	"	88,-		25646,-																																																																																																																																																																																																	
18/3	44	" 2 ΧΟΜΑ	1590,-		27236,-																																																																																																																																																																																																	
"	"	" 2 "		28397,-		1161,-																																																																																																																																																																																																
"	"	" 5 Έπιδοροι		10219,-		11380,-																																																																																																																																																																																																
"	"	" 5 "	572,-			10808,-																																																																																																																																																																																																
18/3	497	Έπι μεταφ. 1/4/66	20000,-		9192,-																																																																																																																																																																																																	
30/3	597	"	5000,-		14192,-																																																																																																																																																																																																	
31/3	55	Μισθωδ. Ν° 6 Έπιδοροι		1679,-	12513,-																																																																																																																																																																																																	
"	"	" 6 "	94,-		12607,-																																																																																																																																																																																																	
12/4	677	Έπι μεταφ. 1/4/66	8000,-		20607,-																																																																																																																																																																																																	
17/4	697	"	2000,-		22607,-																																																																																																																																																																																																	
22/4	747	"	10000,-		32607,-																																																																																																																																																																																																	
8/5	827	"	15166,-		47773,-																																																																																																																																																																																																	
20/5	70	Μισθωδ. Ν° 1 Καλυφτρα		31869,-	15904,-																																																																																																																																																																																																	
			115689,-	99125,-																																																																																																																																																																																																		

Α/Α	Τεκμήριο 45 – Συμβόλαιο ηθοποιού Γκιωνάκη για μία ταινία, 1962
σελ.1	<p style="text-align: center;"><u>ΙΣΤΟΡΙΚΟΝ ΣΥΜΦΩΝΗΤΙΚΟΝ</u></p> <p>Ἐν Ἀθήναις σήμερον τὴν 14ην... τοῦ μηνὸς <i>Νοεμβρίου</i> τοῦ ἔτους χίλια ἑνεκακόσια <i>ἑξήκοντα δύο</i> (1962) οἱ κάτωθι υπογεγραμ- μένοι ἀφ' ἑνὸς ὁ <u>ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΦΙΝΟΣ</u> Παραγωγὸς Κινηματογραφικῶν Τα- νιδῶν, ἀποκαλούμενος ἐφεξῆς "Παραγωγὸς" καὶ ἀφ' ἑτέρου <i>Γ.Κ.Β.Ν.Α.Κ.Η.Σ.</i> <i>Γ.Κ.Β.Ν.Α.Κ.Η.Σ.</i> ἠθοποιὸς κάτοικος Ἀθηνῶν (ὁδὸς... <i>Λαμπροπούλου</i>... ...) ἀποκαλούμενος ἐφεξῆς "ἠθοποιὸς" συνεφώνησαν καὶ συνα- πεδέχθησαν τὰ ἀκόλουθα:</p> <p>Ὁ Παραγωγὸς προκειμένου νὰ προβῆ εἰς τὴν κινηματογράφησιν τοῦ ἔργου <i>ὑπὸ τὸν προσωπικὸν τίτλον</i>... ἐ βάσει τοῦ σεναρίου <i>Ἀλέξανδρου Ζαχαριαίου</i>... ἀναθέτει τὸν ρόλον τοῦ ... εἰς τὸν ἠθοποιὸν ὁ ὁποῖος ὡς ἐλεύθερος ἐπαγγελματίας ἀποδέχεται καὶ ὑπὸ τοὺς κάτωθι ἔρους καὶ συμφωνίας:</p> <p>1) Ὁ ἠθοποιὸς ὑποχρεοῦται ὅπως ἐπιτελέσῃ τὸν ἀνατεθέντα εἰς αὐτὸν ρόλον ἐπιμελῶς, τακτικῶς καὶ συμφώνως πρὸς τὰς γενικὰς ἀπο- δεῖξεις τῆς τέχνης καὶ τῆς καλῆς ἀποδόσεως καὶ τὰς εἰδικωτέρας ὀκο- δεῖξεις, συστάσεις καὶ παρατηρήσεις τοῦ Διευθυντοῦ Παραγωγῆς, Σκη- νοθέτου, Ὁπερατέρ ὡς καὶ τοῦ τυχόν καλλιτεχνικοῦ Διευθυντοῦ, διὰ τὴν καλύτεραν, καὶ ἀριεπιτέραν ἀπόδοσιν.</p> <p>2) Ὅπως παρευρίσμεται ἀνελλιπῶς εἰς τὰς δοκιμὰς καὶ λήψεις τοῦ ὑπὸ κινηματογράφησιν ἔργου κατὰ τὰς ἐκείστοτε ὀριζομένης ἡμέρας καὶ ὥρας καὶ ἡμίσειαν τοὐλάχιστον ὥραν πρὸ τῆς ἐναρξέως τῶν ἐργασιῶν, συμφώνως πρὸς τὸ ἐκείστοτε καταρτιζόμενον πρόγραμμα γυρίσματος. Ἡ παράβασις τῆς ὡς ἄνω ὑποχρέωσεως τοῦ ἠθοποιοῦ θεωρουμένης ὡς βασι- κῆς, συνεπάγεται αὐτοβιαλαίαν λύσιν τῆς παροῦσης συμβάσεως καὶ τὴν κατάπτωσιν ὑπὲρ τοῦ παραγωγῶν παντὸς τυχόν ὀφειλομένου εἰς τὸν ἠθο- ποιὸν ὀποσῶν λόγῳ κοινωνικῆς ἀήθειας καὶ ἀποζημιῶσιν ἀπὸ τοῦδε συμφωνη- μένης ὡς ἐπίσης καὶ τὴν ἀποκατάστασιν κατὰ τοῦ ἠθοποιοῦ πάσης βети- κῆς καὶ ἀποθετικῆς τοῦ ἔργου προερχομένης ἐκ τῆς μὴ προσελεύσεως τοῦ ἠθοποιοῦ εἰς τὰς δοκιμὰς καὶ λήψεις τῆς κινηματογραφικῆς ταινίας.</p> <p>3) Ὁ ἠθοποιὸς μετὰ τὴν ἀποπεράτωσιν τῆς κινηματογραφίσεως καὶ ἐφ' ὅσον ἡ φωνοληψία τῆς ταινίας ἢ μέρους αὐτῆς δὲν γίνῃ συγχρό- νως μετὰ τὴν εἰκονοληψίαν, ὑποχρεοῦται ὅπως προσέρχεται διὰ τὴν ἐκ- τῶν ὑστέρων φωνοληψίαν (ἡχομπαλάζ) ἢ τὴν συμπλήρωσιν αὐτῆς καὶ ἐφ' ὅσον ὁ σκηνοθέτης ἢ καὶ ὁ φωνοληψίας ἤθελον κρίνῃ τοῦτον κατάλληλον κατ' ἀπόλυτον αὐτὸν κρίσιν μὴ δικαιουμένους εἰς ὀλιγοήμερον (ἡμετέραν ἀποζημιῶσιν, τόσον διὰ τὴν ἀπαχθλοσίην του ταύτην ὅσον καὶ διὰ τὸν ἀπολεισμόν του, εἰς τὴν τελευταίαν ταύτην περιπτώσιν μὴ δυνάμενος νὰ ἱσχυρισθῇ βλάβην τοῦ καλλιτεχνικοῦ καὶ ἐπαγγελματικοῦ του γοή- τρου ἐκ τῆς ἀντιναστατάσεώς του δι' ἄλλου προσώπου εἰς τὴν φωνοληψίαν.</p> <p>4) Ρητῶς συμφωνεῖται καὶ καθορίζεται ὅτι εἰς ἀμφοτέρας τὰς ὡς ἄνω περιπτώσεις ὀπλονότι τῆς τε λήψεως τῶν σκηνῶν καὶ τῆς φωνο- ληψίας αἱ ἐργασίαι λόγῳ ἀκριβῶς τῆς φύσεως τῶν καὶ ὡς ἐκ τῆς ἀνάγκ- ης τοῦ συνδυασμοῦ τῶν πρὸς τὰς συνήθειαις ἐργασίας τοῦ ἠθοποιοῦ καὶ τῶν λοιπῶν συμμετεχόντων εἰς τὴν λήψιν τῆς ταινίας, θά δύνανται νὰ ἐκτελοῦνται καὶ εἰς μὴ κανονικὰς ἐργασίους ὥρας καὶ ἡμέρας ἤτοι νὰ ἐκτελοῦνται εἰς νυκτερινὰς ὥρας καὶ κατὰ Κυριακὰς καὶ ἑορτάς, ἀνευ ὀλιγοτέρας τινὸς ἀμοιβῆς ἢ ἀποζημιώσεως πλην τῆς κατωτέρω καθο- ριζομένης τοιαύτης.</p> <p>5) Δεδομένου ὅτι διάρκεια τῆς παροῦσης συμβάσεως ὀρίζεται ἢ τοιαύτη μέχρι πλήρους ἀποπερατώσεως τοῦ ὑπὸ κινηματογράφησιν ἔρ- γου, ὁ ἠθοποιὸς δὲν δικαιούται νὰ συμμετάσχῃ εἰς τὸ γύρισμα ἑτέρας κινηματογραφικῆς ταινίας πρὸ τοῦ πέρατος τοῦ γυρίσματος τοῦ ὑπὸ κινηματογράφησιν ἔργου. Καθὼς ἐπίσης ρητῶς συνομολογεῖται ὅτι ὁ ἠθοποιὸς δὲν θά δικαιούται καθ' ὅλον τὸ διάστημα τοῦ γυρίσματος τῆς ταινίας νὰ λαμβάνῃ μέρος εἰς ραδιοφωνικὰς ἐκπομπὰς κατὰ τὰς ὥρας καὶ ἡμέρας πού ἤθελε ἀναγγελθῇ "γύρισμα".</p> <p><i>5α) ὡς ἡμέρα ἐναρξέως τοῦ γυρίσματος τοῦ ἀνωτέρω εἰρηθίου ὀρί/εργου θωὸ τοῦδε τοῦ ἠθ- ποιου δεκαπέντε τοῦ μηνὸς Σεβρίου 1962.</i></p> <p style="text-align: center;"><i>[Signature]</i></p>
	<p>Δεν αναφέρεται ο τίτλος της ταινίας, αλλά μόνο πως αφορά ταινία του Σακελλάριου. Ενδεικτικά παραθέτουμε την πρώτη σελίδα του συμφωνητικού.</p>

Α/Α	Τεκμήριο 46 – Σενάριο (εξώφυλλο) ταινίας <i>Rider</i> , 1974
σελ.1	 <p>RIDER</p> <p>A Screenplay by Andrew Sinclair</p> <p>(from a treatment by Eric Thalassinou)</p> <p>Athens, 1974</p> <p>Property of: Filopimen Finos Finos Films 53 Chiou Street Athens, Greece</p> <p>All Rights Reserved</p>

A/A	Τεκμήριο 47 – Κοστολόγιο, προϋπολογισμός στο στάδιο προ-παραγωγής για την ταινία <i>Rider</i> , 1974 (δεν ολοκληρώθηκε η παραγωγή της ταινίας)																																																				
σελ.1	<p style="text-align: center;"><u>* RIDER*</u></p> <p><u>TUESDAY 26/11/74 1ST DAY OF SHOOTING</u></p> <p><u>CREW</u></p> <p style="text-align: right;">40%</p> <table border="0"> <tr> <td>P. ZARAS</td> <td>1/6 X 3500: 580 & 240:</td> <td>820</td> <td></td> </tr> <tr> <td>H. KLAPP</td> <td>1/6 X 4000: 665 & 265:</td> <td>930</td> <td></td> </tr> <tr> <td>P. NIMITOPOULOS</td> <td>1/6 X 3000: 500 & 200:</td> <td>700</td> <td></td> </tr> <tr> <td>H. AHLADIS</td> <td>1/6 X 4000: 665 & 265:</td> <td>930</td> <td></td> </tr> <tr> <td>S. ALEXANDROU</td> <td>1/6 X 3000: 500 & 200:</td> <td>700</td> <td></td> </tr> <tr> <td>G. ANGELOU</td> <td>1/6 X 2500: 415 & 165:</td> <td>580</td> <td>4660</td> </tr> </table> <p><u>ACTORS</u></p> <table border="0"> <tr> <td>CLAY HAFF</td> <td>FEE</td> <td>45000</td> <td></td> </tr> <tr> <td>C. DEMETRIOU</td> <td>"</td> <td>30000</td> <td>75000</td> </tr> </table> <p><u>MISCELLANEOUS EXPENSES</u></p> <table border="0"> <tr> <td>PAINTING OF 3 MOTOR-CYCLES</td> <td>1000</td> <td></td> </tr> <tr> <td>CAR WITH DRIVER & PETROL</td> <td>2000</td> <td>3000</td> </tr> </table> <p><u>SATURDAY 30/11/74 2ND DAY OF SHOOTING</u></p> <p><u>CREW</u></p> <p>SAME AS 26/11/74</p> <p style="text-align: right;">4660</p> <p><u>MISC. EXPENSES</u></p> <table border="0"> <tr> <td>CAR WITH DRIVER & PETROL</td> <td>2000</td> <td></td> </tr> <tr> <td>2 UMBRELLAS</td> <td>600</td> <td>2600</td> </tr> </table> <p><u>MONDAY 2/12/74 3RD DAY OF SHOOTING</u></p> <p><u>CREW</u></p> <table border="0"> <tr> <td>P. ZARAS</td> <td>1/6 X 3500: 580 & 240:</td> <td>820</td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td>C/7</td> <td>820</td> <td>89920</td> </tr> </table>	P. ZARAS	1/6 X 3500: 580 & 240:	820		H. KLAPP	1/6 X 4000: 665 & 265:	930		P. NIMITOPOULOS	1/6 X 3000: 500 & 200:	700		H. AHLADIS	1/6 X 4000: 665 & 265:	930		S. ALEXANDROU	1/6 X 3000: 500 & 200:	700		G. ANGELOU	1/6 X 2500: 415 & 165:	580	4660	CLAY HAFF	FEE	45000		C. DEMETRIOU	"	30000	75000	PAINTING OF 3 MOTOR-CYCLES	1000		CAR WITH DRIVER & PETROL	2000	3000	CAR WITH DRIVER & PETROL	2000		2 UMBRELLAS	600	2600	P. ZARAS	1/6 X 3500: 580 & 240:	820			C/7	820	89920
P. ZARAS	1/6 X 3500: 580 & 240:	820																																																			
H. KLAPP	1/6 X 4000: 665 & 265:	930																																																			
P. NIMITOPOULOS	1/6 X 3000: 500 & 200:	700																																																			
H. AHLADIS	1/6 X 4000: 665 & 265:	930																																																			
S. ALEXANDROU	1/6 X 3000: 500 & 200:	700																																																			
G. ANGELOU	1/6 X 2500: 415 & 165:	580	4660																																																		
CLAY HAFF	FEE	45000																																																			
C. DEMETRIOU	"	30000	75000																																																		
PAINTING OF 3 MOTOR-CYCLES	1000																																																				
CAR WITH DRIVER & PETROL	2000	3000																																																			
CAR WITH DRIVER & PETROL	2000																																																				
2 UMBRELLAS	600	2600																																																			
P. ZARAS	1/6 X 3500: 580 & 240:	820																																																			
	C/7	820	89920																																																		
	Ενδεικτικά παραθέτουμε την πρώτη σελίδα του προϋπολογισμού																																																				

A/A	Τεκμήριο 48 – κοστολόγιο, προϋπολογισμός στο στάδιο προ-παραγωγής για την ταινία <i>Rider, 1974</i> (δεν ολοκληρώθηκε η παραγωγή της ταινίας). Η πρόχειρή του μορφή																																																					
σελ.1	<p style="text-align: center;">RIDER</p> <p><u>ΤΡΙΤΗ 26/11/74 1^ο ημερολόγιο</u></p> <p><u>Συνεργείων</u> 40%</p> <table border="0"> <tr> <td>Π Ζαρω</td> <td>$\frac{1}{6} \times 3500 = 580 + 240 =$</td> <td>820</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Μικη Χημ</td> <td>$\frac{1}{6} \times 4000 = 665 + 265 =$</td> <td>930</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Παρο Ηλεκτρονικων</td> <td>$\frac{1}{6} \times 3000 = 500 + 200 =$</td> <td>700</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Μικ Αρχιτεκτονικων</td> <td>$\frac{1}{6} \times 4000 = 665 + 265 =$</td> <td>930</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Στ. Αρχιτεκτονικων</td> <td>$\frac{1}{6} \times 3000 = 500 + 200 =$</td> <td>700</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Γ. Αρχιτεκτονικων</td> <td>$\frac{1}{6} \times 2500 = 415 + 165 =$</td> <td>580</td> <td>4660</td> </tr> </table> <p><u>ΗΘΡΟΠΟΙΟΙ</u></p> <table border="0"> <tr> <td>Καταχ. Χαρτ. ασφαλιση ροιων αυτ.</td> <td>45000</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Κωστας Οδηγητρια</td> <td>20000</td> <td>65000</td> </tr> </table> <p><u>ΔΙΑΦΟΡΑ</u></p> <table border="0"> <tr> <td>Βαθμια 3 μετασκευασητων</td> <td>1000</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Πουλησιον κειν. οχηματων & κωστικων</td> <td>2000</td> <td>3000</td> </tr> </table> <p><u>ΣΑΒΒΑΤΟ 30/11/74 2^ο ημερολόγιο</u></p> <p><u>ΣΥΝΕΡΓΕΙΩΝ</u></p> <table border="0"> <tr> <td>Το σιστο ως εως 26/11/74</td> <td></td> <td>4660</td> </tr> </table> <p><u>ΔΙΑΦΟΡΑ</u></p> <table border="0"> <tr> <td>Πουλησιον κειν. οχηματων & κωστικων</td> <td>2000</td> <td></td> </tr> <tr> <td>2 οχηματα</td> <td>600</td> <td>2600</td> </tr> </table> <p><u>ΔΕΥΤΕΡΑ 2/12/74 3^ο ημερολόγιο</u></p> <p><u>Συνεργείων</u> 40%</p> <table border="0"> <tr> <td>Π Ζαρω</td> <td>$\frac{1}{6} \times 3500 = 580 + 240 =$</td> <td>820</td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>820</td> <td>79920</td> </tr> </table>	Π Ζαρω	$\frac{1}{6} \times 3500 = 580 + 240 =$	820		Μικη Χημ	$\frac{1}{6} \times 4000 = 665 + 265 =$	930		Παρο Ηλεκτρονικων	$\frac{1}{6} \times 3000 = 500 + 200 =$	700		Μικ Αρχιτεκτονικων	$\frac{1}{6} \times 4000 = 665 + 265 =$	930		Στ. Αρχιτεκτονικων	$\frac{1}{6} \times 3000 = 500 + 200 =$	700		Γ. Αρχιτεκτονικων	$\frac{1}{6} \times 2500 = 415 + 165 =$	580	4660	Καταχ. Χαρτ. ασφαλιση ροιων αυτ.	45000		Κωστας Οδηγητρια	20000	65000	Βαθμια 3 μετασκευασητων	1000		Πουλησιον κειν. οχηματων & κωστικων	2000	3000	Το σιστο ως εως 26/11/74		4660	Πουλησιον κειν. οχηματων & κωστικων	2000		2 οχηματα	600	2600	Π Ζαρω	$\frac{1}{6} \times 3500 = 580 + 240 =$	820				820	79920
Π Ζαρω	$\frac{1}{6} \times 3500 = 580 + 240 =$	820																																																				
Μικη Χημ	$\frac{1}{6} \times 4000 = 665 + 265 =$	930																																																				
Παρο Ηλεκτρονικων	$\frac{1}{6} \times 3000 = 500 + 200 =$	700																																																				
Μικ Αρχιτεκτονικων	$\frac{1}{6} \times 4000 = 665 + 265 =$	930																																																				
Στ. Αρχιτεκτονικων	$\frac{1}{6} \times 3000 = 500 + 200 =$	700																																																				
Γ. Αρχιτεκτονικων	$\frac{1}{6} \times 2500 = 415 + 165 =$	580	4660																																																			
Καταχ. Χαρτ. ασφαλιση ροιων αυτ.	45000																																																					
Κωστας Οδηγητρια	20000	65000																																																				
Βαθμια 3 μετασκευασητων	1000																																																					
Πουλησιον κειν. οχηματων & κωστικων	2000	3000																																																				
Το σιστο ως εως 26/11/74		4660																																																				
Πουλησιον κειν. οχηματων & κωστικων	2000																																																					
2 οχηματα	600	2600																																																				
Π Ζαρω	$\frac{1}{6} \times 3500 = 580 + 240 =$	820																																																				
		820	79920																																																			
	Ενδεικτικά παραθέτουμε την πρώτη σελίδα του προϋπολογισμού																																																					

Α/Α	Τεκμήριο 49 – Διανομή ταινιών στο εξωτερικό
σελ.1	<p>1.- <u>Η ΔΙΚΗ ΤΩΝ ΔΙΔΑΚΤΩΝ</u> ✓</p> <p>* Άδεια εξαγωγής ΙΙ83936/76 * Αγγλία.- " " ΙΙ73510/75 Νότιος * Αφρική " " ΙΙ21884/74 Κύπρος " " I ΙΙ44309/75 Γερμανία.-</p> <p>2.- <u>ΔΙΚΤΑΤΟΡ ΚΛΑΣΙ ΘΑΝΑΣΗ</u> ✓</p> <p>* Άδεια εξαγωγής ΙΙ95108/76 Νότιος * Αφρική Ι080391/73 Κύπρος " " ΙΙ03298/74 Γερμανία " " Ι091902/74 ΗΠΑ</p> <p>3) <u>ΘΕΜΑ ΣΥΝΗΛΙΣΕΩΣ</u> ✓</p> <p>* Άδεια * Εξαγωγής Ι049053/73 Κύπρος Ι065795/73 Γερμανία " " ΙΙ32502/75 Νότιος * Αφρική " " I I I I I 091907/74 ΗΠΑ</p> <p><u>ΔΙΣΚΑΛΩΤΟΙ ΤΟΥ ΝΗΣΟΥ</u> ✓</p> <p>* Άδεια εξαγωγής Ι040280/73 Κύπρος Ι065795/73 Γερμανία " " Ι03108/74 Νότιος * Αφρική " " Ι091902/74 ΗΠΑ</p> <p>5) <u>ΑΣΤΡΑΠΟΓΙΑΝΚΟΣ</u> ✓</p> <p>* Άδεια εξαγωγής Ι065907/73 Νότιος * Αφρική " " Ι090584/74 ΗΠΑ</p> <p>6) <u>ΟΙ ΒΑΣΙΣΣ ΚΑΙ Η ΒΑΣΟΥΛΑ</u> ✓</p> <p>* Άδεια εξαγωγής ΙΙ90144/76 * Αγγλία " " ΙΙ95108/76 Νότιος * Αφρική</p> <p>7) <u>ΚΑΤΑΧΡΗΣΗ ΕΞΟΥΣΙΑΣ</u> ✓</p> <p>* Άδεια εξαγωγής Ι065907/73 Νότιος * Αφρική Ι090584/74 ΗΠΑ " " Ι003432/72 Γερμανία " " Ι097202/74 * Αφρική</p> <p>8) <u>ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΗΣ ΠΟΠΟΥΛΑΡΟΣ</u> ✓</p> <p>* Άδεια εξαγωγής Ι073614/73. * Αγγλία " " Ι051201/73 Νότιος * Αφρική " " Ι008156/72 Γερμανία " " Ι034451/72 Καναδάς</p>
Ενδεικτικά παραθέτουμε δύο σελίδες σχετικές.	

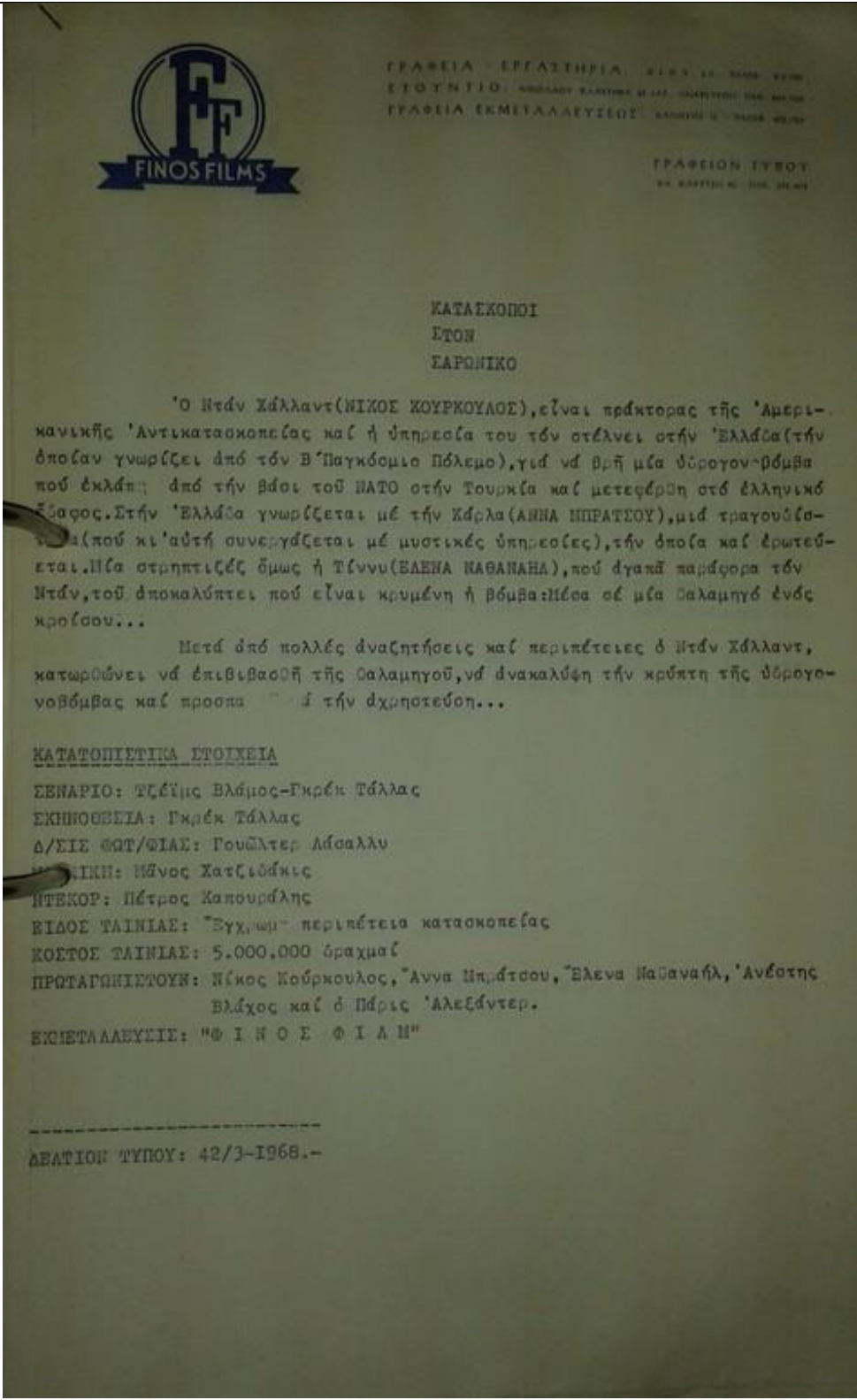
Α/Α	Τεκμήριο 49 – Διανομή ταινιών στο εξωτερικό
σελ.2	<p style="text-align: center;">-2-</p> <p style="text-align: center;"><u>ΛΙΣΤΑ</u> (συνέχεια)</p> <p>9) <u>Η ΜΑΡΙΑ ΤΗΣ ΣΙΩΠΗΣ</u> ✓</p> <p>*Αδείο Έξογαγής ΙΙ75937/76 Γερμανία " " Ι041563/73 Κύπρος " " Ι217920/76 Νότιος *Αφρική " " ΙΙ32502/75 " " " " Ι091902/74 ΗΠΑ " " Ι080422/73 Αυστραλία " " Ι065960/73 Γερμανία</p> <p>10) <u>ΟΡΑΤΟΤΗΣ ΜΗΛΑΙΝ</u> ✓</p> <p>*Αδείο Έξογαγής Νο ΙΙ8548/76 *Αγγλία</p> <p>11) <u>ΠΥΡΕΤΟΣ ΣΤΗΝ ΑΣΘΑΛΤΟ</u> ✓</p> <p>*Αδείο Έξογαγής Ι051975/73 Γερμανία</p> <p>12) <u>ΕΝΑ ΤΑΚΣΙ ΣΤΟ ΚΡΕΒΑΤΙ ΜΟΥ</u> ✓</p> <p>*Αδείο Έξογαγής ΙΙ41470/75 Κύπρος " " ΙΙ85548/76 *Αγγλία</p> <p>13) <u>ΕΡΟΝΟΚΡΑΤΗΣ</u> ✓</p> <p>*Αδείο Έξογαγής ΙΙ91294/76 *Αγγλία " " ΙΙ70797/75 Κύπρος</p> <p>14) <u>Η ΔΑΣΚΑΛΑ ΚΕ ΤΑ ΣΑΝΘΑ ΜΑΛΙΑ</u> ✓</p> <p>*Αδείο Έξογαγής Ι313787/76 Χόγκ Κόγκ</p> <p>15) <u>Η ΑΡΧΟΝΤΙΣΣΑ ΚΑΙ Ο ΛΑΗΤΗΣ</u> ✓</p> <p>*Αδείο Έξογαγής Ι228627/76 Χόγκ Κόγκ " " Ι021028 /72 Τουρκία</p> <p>16) <u>ΟΙ ΓΕΡΜΑΝΟΙ ΠΕΘΑΙΝΟΥΝ ΔΥΟ ΦΟΡΕΣ</u> ✓</p> <p>*Αδείο Έξογαγής Ι091902/74 ΗΠΑ " " Ι217920/76 Νότιος *Αφρική " " Ι055505/73 Γερμανία " " ΙΙ32502/75 Νότιος *Αφρική</p>

Α/Α	Τεκμήριο 50 – Διανομή ταινιών στο εξωτερικό, εκτελωνισμός (1972)										
σελ.1	<div data-bbox="351 291 1332 1780"> <p>Τ-05.01 ΔΙΑΣΑΦΗΣΙΣ ΕΞΑΓΩΓΗΣ (Παραστατικό) A</p> <p>Τόπος: 1^η Αρμενίας Αριθ. Δελτίου: 904 Ημερ. ΕΚΠΕΜΠΟΝ: 5-12-72 Ο Τελώνιος: Ο Γραμματέας</p> <p>ΕΛΓΩΣΙΣ: Όνομα: Φίνος Φιλμ Διεύθ.: Ρωμαιο Τηλ.:</p> <p>ΕΚΤΕΛΩΝΙΣΤΗΣ: Όνομα: Χ. ΚΑΤΣΑΡΕΚΗΣ ΗΜΕΡΑ, ΜΕΣΙΑΣ: ΕΠΙΣ. Όνομα: Α.Κ.Α. Ο.Α. Πρωτότ. Ε. Βλαχάκης τόπος προορισμού:</p> <p>Όνομα Πρωτότυπου ή Πόρου: ΚΑΝΑΒΟΡΕ Ο.Α. ΧΩΡΑ ΠΡΟΟΡΙΣΜΟΥ ΕΜΠΙΣΤΩΝ:</p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>Στοιχείο και αριθμός</th> <th>Είδος και ποσόν</th> <th>Περιγραφή Εμπορευμάτων</th> <th>Χίλια μετρά</th> <th>Άξια ή Στοιχεία</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Κατ. 9</td> <td>8</td> <td> Φορτ. 14 87 6114 περιόχοντα 8 κινηματογ. ταινιών βελγικής γέν. 35 κ.μ. ελληνική παραγ. υπό τ.α. Δ. Κ. 2707 Β' 2/72 κ.μ. 160 1) ΖΗΤΕΙΤΑΙ ΣΠΕΙΛΩΤΟΣ ΓΑΜΠΡΟΣ 2) ΕΙΣΧΑΤΗ ΠΡΟΒΟΖΙΑ 3) ΞΕΠΟΙΩΣΤΟΣ ΠΑΡΑΒΙΑΡΗΣ 4) ΕΠΑΡΑΣΤΑΤΗΣ ΠΟΠΟΥΛΑΡΟΣ 5) ΧΟΡΟΓΓΑΚΙ ΠΡΟΚΗΛΗΣΣΑΣ 6) ΧΟΜΗΣΘΑ ΤΗΣ ΚΕΡΚΥΡΑΣ 7) ΑΠΙΚΗ ΔΙΣΤΑΤΩΡ 8) ΕΥΘΡΟΣ ΤΟ-1 ΑΠΟ-1 Εξαγωγή δυνάμει τ.α. 2707 Β' 2/72 1024/11/72 αλ. ε.α.α. 2707 Β' 2/72 </td> <td>180</td> <td> FOB 8 40000 η 847. 1.200.000 </td> </tr> </tbody> </table> <p>Ποσότης αιώλων: α) Την χρησίμευσιν: * ΑΝΤΙΓΡΑΦΩΝ β) Την επιστροφή: **</p> <p>Εκτελωνιστής: Χ. ΚΑΤΣΑΡΕΚΗΣ Ημερ. 5/12 1972</p> <p><small>* Συμπληρώνεται διά της ελεύθερης εμπορευματοεισφοράς ΕΟΚ τύπου ΑΣ., γάρ το έμπλε προορίζεται διά χώρας της ΕΟΚ ** Συμπληρώνεται διά τών κατά περίπτωση αιώλων προς επιστροφή δασμολογικών κλπ. επιβαρύνσεων.</small></p> </div>	Στοιχείο και αριθμός	Είδος και ποσόν	Περιγραφή Εμπορευμάτων	Χίλια μετρά	Άξια ή Στοιχεία	Κατ. 9	8	Φορτ. 14 87 6114 περιόχοντα 8 κινηματογ. ταινιών βελγικής γέν. 35 κ.μ. ελληνική παραγ. υπό τ.α. Δ. Κ. 2707 Β' 2/72 κ.μ. 160 1) ΖΗΤΕΙΤΑΙ ΣΠΕΙΛΩΤΟΣ ΓΑΜΠΡΟΣ 2) ΕΙΣΧΑΤΗ ΠΡΟΒΟΖΙΑ 3) ΞΕΠΟΙΩΣΤΟΣ ΠΑΡΑΒΙΑΡΗΣ 4) ΕΠΑΡΑΣΤΑΤΗΣ ΠΟΠΟΥΛΑΡΟΣ 5) ΧΟΡΟΓΓΑΚΙ ΠΡΟΚΗΛΗΣΣΑΣ 6) ΧΟΜΗΣΘΑ ΤΗΣ ΚΕΡΚΥΡΑΣ 7) ΑΠΙΚΗ ΔΙΣΤΑΤΩΡ 8) ΕΥΘΡΟΣ ΤΟ-1 ΑΠΟ-1 Εξαγωγή δυνάμει τ.α. 2707 Β' 2/72 1024/11/72 αλ. ε.α.α. 2707 Β' 2/72	180	FOB 8 40000 η 847. 1.200.000
Στοιχείο και αριθμός	Είδος και ποσόν	Περιγραφή Εμπορευμάτων	Χίλια μετρά	Άξια ή Στοιχεία							
Κατ. 9	8	Φορτ. 14 87 6114 περιόχοντα 8 κινηματογ. ταινιών βελγικής γέν. 35 κ.μ. ελληνική παραγ. υπό τ.α. Δ. Κ. 2707 Β' 2/72 κ.μ. 160 1) ΖΗΤΕΙΤΑΙ ΣΠΕΙΛΩΤΟΣ ΓΑΜΠΡΟΣ 2) ΕΙΣΧΑΤΗ ΠΡΟΒΟΖΙΑ 3) ΞΕΠΟΙΩΣΤΟΣ ΠΑΡΑΒΙΑΡΗΣ 4) ΕΠΑΡΑΣΤΑΤΗΣ ΠΟΠΟΥΛΑΡΟΣ 5) ΧΟΡΟΓΓΑΚΙ ΠΡΟΚΗΛΗΣΣΑΣ 6) ΧΟΜΗΣΘΑ ΤΗΣ ΚΕΡΚΥΡΑΣ 7) ΑΠΙΚΗ ΔΙΣΤΑΤΩΡ 8) ΕΥΘΡΟΣ ΤΟ-1 ΑΠΟ-1 Εξαγωγή δυνάμει τ.α. 2707 Β' 2/72 1024/11/72 αλ. ε.α.α. 2707 Β' 2/72	180	FOB 8 40000 η 847. 1.200.000							
Ενδεικτικά παραθέτουμε μία σχετική σελίδα.											

A/A	<p>Τεκμήριο 51 – Διανομή της ταινίας <i>Υπολογαγός Νατάσσα</i> (1970, Φώσκολος) στο εξωτερικό 1974</p>																																																												
σελ.1	<p><u>LABORATORIES DEPT.</u></p> <p>October 30th, 1974</p> <p>Mr. Dec Maharaj INTERNATIONAL FILM DISTRIBUTORS LTD. P. O. Box 707 Port-of-Spain TRINIDAD - WEST INDIES</p> <p><u>PRO-FORMA INVOICE No. 53</u></p> <p>Re : <u>Film "LT. NATASSA" (IPOLCHAGOS NATASSA)</u></p> <table border="0"> <tr> <td>One (1) New 35mm Colour Print</td> <td>3,480 m.</td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>4% Waste</td> <td>138 m.</td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Total</td> <td>3,618 m.</td> <td>@ 8,50 drs. =</td> <td>30,753 or \$ 1,009.21</td> </tr> <tr> <td>Two (2) New 35mm Colour Trailers</td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>125 m. each</td> <td>250 m.</td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>4% Waste</td> <td>10 m.</td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Total</td> <td>260 m.</td> <td>@ 8,50 drs. =</td> <td>2,210 or \$ 78.75</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>Total</td> <td>32,963 or \$ 1,108.13</td> </tr> </table> <p><u>Advertising Material</u></p> <table border="0"> <tr> <td>3 sets of B & W photographs (100 copies)</td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>30 sets of photostats (40 copies)</td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>3 Pressbooks, etc.</td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>Total</td> <td>1,500 or \$ 53.58</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>Total</td> <td>34,463 or \$ 1,221.71</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>plus tax</td> <td>\$ 3.29</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>Total</td> <td>US \$ 1,225.--</td> </tr> </table> <p>UNITED STATES DOLLARS ONE THOUSAND TWO HUNDRED & TWENTY FIVE)</p> <p>There are 25 drs. to a US Dollar.-</p> <p>The LABORATORIES DEPT.</p>	One (1) New 35mm Colour Print	3,480 m.			4% Waste	138 m.			Total	3,618 m.	@ 8,50 drs. =	30,753 or \$ 1,009.21	Two (2) New 35mm Colour Trailers				125 m. each	250 m.			4% Waste	10 m.			Total	260 m.	@ 8,50 drs. =	2,210 or \$ 78.75			Total	32,963 or \$ 1,108.13	3 sets of B & W photographs (100 copies)				30 sets of photostats (40 copies)				3 Pressbooks, etc.						Total	1,500 or \$ 53.58			Total	34,463 or \$ 1,221.71			plus tax	\$ 3.29			Total	US \$ 1,225.--
One (1) New 35mm Colour Print	3,480 m.																																																												
4% Waste	138 m.																																																												
Total	3,618 m.	@ 8,50 drs. =	30,753 or \$ 1,009.21																																																										
Two (2) New 35mm Colour Trailers																																																													
125 m. each	250 m.																																																												
4% Waste	10 m.																																																												
Total	260 m.	@ 8,50 drs. =	2,210 or \$ 78.75																																																										
		Total	32,963 or \$ 1,108.13																																																										
3 sets of B & W photographs (100 copies)																																																													
30 sets of photostats (40 copies)																																																													
3 Pressbooks, etc.																																																													
		Total	1,500 or \$ 53.58																																																										
		Total	34,463 or \$ 1,221.71																																																										
		plus tax	\$ 3.29																																																										
		Total	US \$ 1,225.--																																																										
	<p>Ενδεικτικά παραθέτουμε την πρώτη σελίδα, όπου αναγράφεται και η διαφήμιση της ταινίας στο εξωτερικό με τρέιλερ και αφίσες.</p>																																																												

<p>A/A</p> <p>σελ.1</p>	<p>Τεκμήριο 52 – Δίγλωσση αφίσα στο Βέλγιο της ταινίας <i>Λόλα</i> (1964, Δημόπουλος)</p> 
<p>Από την διαφήμιση της ταινίας στο Βέλγιο.</p>	

<p>A/A</p> <p>σελ.1</p>	<p>Τεκμήριο 53 – Αφίσα από την ταινία <i>Παριζιάνα</i> (εδώ <i>Παριζιάνα απ' τα Τρικάλα</i>) (1969, Δαλιανίδης)</p> 
<p>Ο τίτλος της ταινίας προσαρμόζεται στις ανάγκες της διανομής στην επαρχία.</p>	

Α/Α	Τεκμήριο 54 – Εκμετάλλευση της ταινίας <i>Κατάσκοποι στο Σαρωνικό</i> (1968, Τάλλας), παραγωγής Film Producers, από το γραφείο εκμετάλλευσης της Φίνος Φιλμ
σελ.1	 <p>ΓΡΑΦΕΙΑ - ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ 4123 22 ΝΑΜΜ ΒΟΥΛ ΣΤΙΟ ΤΗ ΤΙΟ ΑΘΗΝΑΝ ΠΛΑΤΕΙΑ 21 122 ΚΑΡΑΥΤΤΟΥ 106 ΑΘΗΝΑ ΓΡΑΦΕΙΑ ΕΚΜΕΤΑΛΛΕΥΣΕΩΣ ΣΑΡΩΝΙΚΟ 2 - ΝΑΜΜ ΒΟΥΛ</p> <p>ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΤΥΠΟΥ 24 ΚΑΡΑΥΤΤΟΥ 2 - 106 ΑΘΗΝΑ</p> <p>ΚΑΤΑΣΚΟΠΟΙ ΣΤΟΝ ΣΑΡΩΝΙΚΟ</p> <p>Ο Ντάν Χάλλαντ (ΝΙΚΟΣ ΚΟΥΡΚΟΥΛΟΣ), είναι πράκτορας της Αμερικανικής Αντικατασκοπείας και η υπηρεσία του τον στέλνει στην Ελλάδα (την οποία γνωρίζει από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο), για να βρει μία ύδρογονοβόμβα που έκλεψε από την βάση του ΝΑΤΟ στην Τουρκία και μεταφέρθηκε στο ελληνικό έδαφος. Στην Ελλάδα γνωρίζεται με την Κάρλα (ΑΝΝΑ ΗΠΕΡΑΤΣΟΥ), μία τραγουδίστρια (που κι αυτή συνεργάζεται με μυστικές υπηρεσίες), την οποία και ερωτεύεται. Η νέα στρητιζέρ όμως η Τίννου (ΕΛΕΝΑ ΚΑΘΑΝΑΗ), που αγαπά παράφορα τον Ντάν, του αποκαλύπτει που είναι κρυμμένη η βόμβα: Μέσα σε μία θαλαμηγό ενός κροίσοου...</p> <p>Μετά από πολλές αναζητήσεις και περιπέτειες ο Ντάν Χάλλαντ, καταφέρνει να επιβιβαστεί της θαλαμηγού, να ανακαλύψει την κρυπτή της ύδρογονοβόμβας και προσπαθεί να την δειχρηστεύσει...</p> <p>ΚΑΤΑΤΟΠΙΣΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ</p> <p>ΣΕΝΑΡΙΟ: Τζέιμς Βλάμος-Γκρέκ Τάλλας ΕΚΗΝΟΘΕΣΙΑ: Γκρέκ Τάλλας Δ/ΣΙΣ ΦΩΤ/ΦΙΛΜΣ: Γουόλτερ Λόσαλλου ΜΟΥΣΙΚΗ: Μάνος Χατζιδάκις ΗΤΕΚΟΡ: Πέτρος Καπουράλης ΒΙΔΕΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ: "Έγχρωμο" περιπέτεια κατασκοπείας ΚΟΣΤΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ: 5.000.000 δραχμαί ΠΡΟΤΑΓΩΝΙΣΤΟΥΝ: Νίκος Κούρκουλος, Άννα Ηπεράτσου, Έλενα Καθανάη, Ανδρέας Βλάχος και ο Πάρις Άλεξάντερ. ΕΚΙΣΤΑΛΛΕΥΣΙΣ: "Φ Ι Ν Ο Σ Φ Ι Λ Μ"</p> <p>ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΥΠΟΥ: 42/3-1968.-</p>
	<p>Η Φίνος Φιλμ διανέμει και ταινίες που δεν είναι παραγωγές της. Εδώ έχει αναλάβει την εκμετάλλευση μίας παραγωγής της Film Producers.</p>