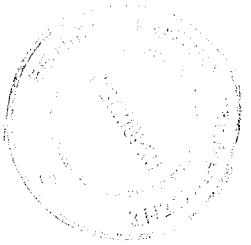
2130

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΚΟΚΚΑΛΗ

Η ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΣΤΗ ΜΕΤΕΜΦΥΛΙΑΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟ (1952-1967) ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗ ΔΙΑΦΗΜΙΣΤΙΚΗ - ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΦΙΣΑ

ΑΘΗΝΑ 1992

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΚΟΚΚΑΛΗ



Η ιδεολογία της ελληνικής κοινωνίας στη μετεμφυλιακή περίοδο (1952-1967) μέσα από τη διαφημιστική κινηματογραφική αφίσα

ΑΘΗΝΑ 1992

Διδακτορική διατριβή που υποβλήθηκε στο Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών στο Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Διεθνών Σπουδών

"Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν υποδηλεί αποδοχή των γνωμών του συγγραφέα"

(Νόμος 5343/ 1932, αρθρο 202, παράγραφος 2)

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ 2

ΜΕΡΟΣ Πρώτο
Παράθεση θεωρητικών και μεθοδολογικών προσεγγίσεων στα ΜΜΕ. 21

ΜΕΡΟΣ Δεύτερο
Ιστορικό-πολιτικό και Οικονομικό πλαίσιο της ελληνικής κοινωνίας. 52

Κεφάλαιο 1
Ιστορικές και πολιτικές εξελίξεις στη μεταπολεμική Ελλάδα. 54

Κεφάλαιο 2
Οικονομικές βάσεις της μεταπολεμικής ανάπτυξης.
1. Μεσοπόλεμος: Τα θεμέλια για την περίοδο της οικονομικής και κοινωνικής σταθερότητας. 64
2. Οι συνθήκες συγκρότησης του βιομηχανικού κεφαλαίου κατά την περίοδο 1950-1967. 67
2.α. 1950-1960: Η περίοδος της σταθεροποίησης. 68
2.β. 1961-1967: Η περίοδος της οικονομικής μεγένθησης. 71
2.γ. Σχηματισμός της επενδυτικής συμπεριφοράς κατά την περίοδο της μεγένθυσης. 73
3. Απασχόληση: Εσωτερική και εξωτερική μετανάστευση. 76
3.α. Η συμβολή της μεγένθυσης στην απασχόληση. 77
3.β. Εσωτερική μετανάστευση. 81
3.γ. Εξωτερική μετανάστευση 84
4. Συγκέντρωση και Συγκεντροποίηση του Κεφαλαίου 87
4.α. Παραγωγικό Κεφάλαιο 89
4.β. Χρηματιστικό Κεφάλαιο 91
5. Ξένο κεφάλαιο και Μονοπωλιακή διάρθωση της ελληνικής οικονομίας.
5.α. Ο ρόλος της Αμερικανικής βοήθειας. 94
5.β. Σχέση Ξένου Κεφαλαίου και Μονοπωλίων. 101
6. Εξάρτηση και υπανάπτυξη: Η ελληνική εμπειρία.
6.α. Θεωρητικός προσδιορισμός των εννοιών "υπανάπτυξη" και "εξάρτηση". 108

6.β. Η εξαρτημένη ανάπτυξη της ελληνικής οικονομίας. 114

ΜΕΡΟΣ Τρίτο

Ο Κινηματογράφος ως Μέσο σύνδεσης, επικοινωνίας και πολιτισμού: Η περίπτωση του ελληνικού κινηματογράφου κατά την περίοδο 1950-1967.

Κεφάλαιο 1

Μια σύντομη αναδρομή στις ρίζες του παγκόσμιου και του ελληνικού κινηματογράφου.

1. Η εμφάνιση του κινηματογράφου και η επιρροή του ως ΜΜΕ. 133
2. Ο ελληνικός κινηματογράφος: Μια σύντομη ιστορική επισκόπηση από τη γένεσή του μέχρι την εμφάνιση των πρώτων "μαζικοποιημένων" κινηματογραφικών παραγωγών. 139

Κεφάλαιο 2

Διαδικασία βιομηχανοποίησης της Ελληνικής Κινηματογραφίας.

1. Δεκαετία του '50: Πορεία ανάπτυξης της κινηματογραφικής βιομηχανίας. 149
1.α. Παραγωγή 154
1.β. Διανομή 165
1.γ. Εξαγωγές 167
2. Δεκαετία του '60: Η δεκαετία της ποσοτικής αύξησης και της ποιοτικής παρακμής. 170
2.α. Παραγωγή 171
2.β. Διανομή 178
2.γ. Εξαγωγές 196
3. Κρατική Πολιτική 203

ΜΕΡΟΣ Τέταρτο

Ιδεολογικές μηνυματοποιήσεις του Ελληνικού Κινηματογράφου κατά την περίοδο 1950-1967.

Κεφάλαιο 1

Η αφίσα ως επικοινωνιακό σύστημα.

1.α. Το κλασσικό μοντέλο της μαζικής επικοινωνίας: Σχέση "μηνύματος" με πομπό και δέκτη. 214
1.β. Φύση και λειτουργία της αφίσας μέσα από ένα σημειολογικό πρίσμα. 221

Κεφάλαιο 2

Σημειολογική ανάλυση των μηνυμάτων που εκπέμπονται από τις διαφημιστικές κινηματογραφικές αφίσες της υπό εξέταση περιόδου. 231

2.α. Η καταδηλούμενη εικόνα 233

2.β. Το Γλωσσικό μήνυμα 239

2.γ. Συνδήλωση: Ρητορική-Ιδεολογία 249

Κεφάλαιο 3

Άρθρωση της μεταπολεμικής ελληνικής κοινωνίας και διαμόρφωση πολιτισμικών ιδιομορφιών.

3.α. Καταναλωτικά πρότυπα των μετακινουμένων μαζών. 263

3.β. Κοινωνική κινητικότητα και ανάπτυξη ανάλογων πολιτιστικών προτύπων. 269

3.γ. Ο Λαϊκισμός ως ιδεολογικός λόγος. 280

Κεφάλαιο 4

Ο Δέκτης και ο ορίζοντας προσδοκιών του. 291

Η ιδεολογία της ελληνικής κοινωνίας στη μετεμφυλιακή περίοδο (1952-1967) μέσα από τη διαφημιστική κινηματογραφική αφίσα

Ε Ι Σ Α Γ Ω Γ Η

'Οπως το νερό, το χκάζι και το ηλεκτρικό ρεύμα με μια σχεδόν ανεπαίσθητη κίνηση μας έρχονται από μακριά στο σπίτι μας χια να μας υπηρετήσουν, έτσι θα εφοδιαζόμαστε με εικόνες και ήχους που, με μια μικρή κίνηση, σχεδόν με ένα νεύμα, θα μπαίνουν σε λειτουρχία και με τον ίδιο τρόπο θα μας αφήνουν πάλι" χράφει ο Paul Valéry το 1934 (1).

Μετά από δύο χρόνια περίπου ο Walter Benjamin χίνεται προάχχελος της ταχείας εξάπλωσης της εικονοχραφικής αναπαράστασης και βλέπει την εικόνα σαν τη μελλοντική μορφή επικοινωνίας. Η φωτοχραφία λέει απελευθερώνει χια πρώτη φορά το χέρι μιας και το μάτι συλλαμβάνει πιό χρήχορα απ' ό,τι ζωχραφίζει το χέρι επομένως η εικόνα μπορεί πλέον να συμβαδίζει με τον λόχο. Ο κινηματοχράφος δε, το φυσικό επακόλουθο της φωτοχραφίας, η πιο εξελιχμένη μορφή αναπαράστασης, έχει μιά απεριόριστη ικανότητα να διαβρώνει την πολιτιστική παράδοση. Αυτό είναι εμφανές στις μεχάλες ιστορικές ταινίες. Οι ανατρεπτικές δυνάμεις του κινηματοχράφου εκφράζονται με τις επευφημίες του Αμπελ Γκανς το 1927 "Οι Σαίξπηρ, οι Ρέμπραντ, οι Μπετόβεν θα χυρίσουν ταινίες... όλοι οι θρύλοι, όλες οι μυθολοχίες και όλοι οι μύθοι, όλοι οι θρησκεύτικοι μύστες, ακόμα και όλες οι θρησκίες... περιμένουν την κινηματοχραφική τους ανάσταση, και οι ήρωες στριμώχνονται στις πύλες" (2).

Ο Benjamin σε αντίθεση με τους υπόλοιπους θεωρητικούς του Ινστιτούτου Κοινωνικής Έρευνας της Φραχκφούρτης διέβλεπε ορισμένα θετικά στοιχεία στην εικονοχραφική αναπαραχωχή και πίστευε ότι τα αναπαραχόμενα προϊόντα λόχω της μαζικής τους παρουσίας θα μπορούσαν πιό εύκολα να συναντήσουν το άτομο μέσα στη μάζα η οποία αποτελεί τη "μήτρα όπου οι μετέχοντες δημιουρχούν ένα καινούρχιο είδος μέθεξης" (3) .

Όλ' αυτά βέβαια προϋποθέτουν ότι η βιομηχανία στις καπιταλιστικές χώρες της Δύσης δεν "θα υποθάλπτει τη συμμετοχή των μαζών με χιμαιρικές ιδέες και διφορούμενους συλλογισμούς"(4) έτσι ώστε προσφέροντάς τους αλλότρια πρότυπα να τις τροφοδοτεί με ένα ψευδές απείκασμα της ουσίας.

Με άλλα λόγια η εικονογραφική αναπαραγωγή και οι νέες τεχνολογίες θ' απελευθέρωναν την τέχνη και θα την βοηθούσαν να φθάσει τις μάζες μόνο εάν ο καλλιτέχνης έστρεφε το μηχανισμό παραγωγής προς τη "σωστή" για τον Benjamin "σοσιαλιστική" κατεύθυνση. Βέβαια οι ελπίδες του Benjamin έμειναν ανεκπλήρωτες και μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο όταν πλέον ο καπιταλισμός διανύει τη φάση της ωριμότητας του, η εικόνα - σε όλες της τις παραλλαγές- αρχίζει να γίνεται ένας απο τους πιό βασικούς παράγοντές της μαζικοποιημένης πλέον έκφρασης και να καταλαμβάνει σταδιακά τη θέση του μεσάζοντα ως προς το "μήνυμα" της εποχής. Η φωτογραφία "το πρώτο γνήσια επαναστατικό μέσο αναπαραγωγής"(5) ενσωματώνεται πλέον στη βιομηχανία της κουλτούρας της καπιταλιστικής οικονομίας.

Η εικόνα έρχεται στο προσκήνιο ως αντικείμενο ανάλυσης και θεωρείται σαν ένα από τα κύρια επικοινωνιακά συστήματα του μέλλοντος. Αναπτύσσονται διάφορες αποκλίνουσες απόψεις μερικοί θεωρητικοί όπως ο Cohen Seat και ο E. Morin υποστηρίζουν ότι τα σημειωτικά συστήματα τα οποία χρησιμοποιούν εικονικά σημεία διαφέρουν από το γλωσσικό κώδικα. Άλλοι πάλι πιστεύουν ότι τα εικονικά σημεία δημιουργούν νέους κώδικες αλλά δε λειτουργούν ανεξάρτητα από τ' άλλα συστήματα και ειδικά απο το γλωσσικό σύστημα (6).

Ο Christian Metz μιλώντας για τη σχέση ανάμεσα στην οπτική αντίληψη και στον "κώδικα επικοινωνίας" λέει ότι δεν θα πρέπει να αντιπαραθέτουμε και να διαχωρίζουμε τον "κώδικα επικοινωνίας των εικόνων" και τον "κώδικα επικοινωνίας των λέξεων" γιατί αφ' ενός τα μηνύματα τα οποία συναντάμε συνήθως είναι μικτά δηλαδή οπτικά μηνύματα τα οποία είναι διαβρωμένα από τη γλώσσα με λεζάντες που συνοδεύουν τη φωτογραφία, με διαλόγους στον κινηματογράφο, με σχόλια στην τηλεόραση κ.λ.π αφ' ετέρου η εικονικότητα των αμιγώς

οπτικών μηνυμάτων χίνεται καταληπτή απο τη μικτή δομή της η οποία εν μέρει είναι μη οπτική. Μὲ άλλα λόχια ο Metz υποστηρίζει ότι οι χλωσσικές δομές συντελούν στη δημιουργία της εικόνας όπως αντίστροφα οι οπτικές φιχούρες βοηθούν στην δημιουργία της δομής των χλωσσών. Επομένως, οι μελέτες επάνω στην εικόνα που αφορούν στη σημασιοδότηση, στην επικοινωνία ή στη μετάδοση πληροφορίας θα πρέπει να χρησιμοποιούν ορισμένους χλωσσολοχικούς όρους οι οποίοι μετέχουν στα μεθοδολοχικά εργαλεία της σημειολοχίας καθ' ότι η χλωσσολοχία της εικόνας δεν θα φτιαχτεί έξω από μια χενική σημειολοχία. Δε θα πρέπει λοιπόν να παρασυρόμαστε σ' ένα "ψυχόδραμα όπου η εικόνα αποτελεί ένα όργανο πολεμικής ενάντια στη λέξη κάτι που μπορεί να μας οδηχήσει σε μερικά υπερβολικά άρθρα πάνω στον κινηματοχράφο στα οποία βλέπουμε οι συχχραφείς ν' αποδίδουν στο αντικείμενό τους μιά δύναμη και μιά αποτελεσματικότητα που είναι τόσο πιό μεχάλη, όσο πιό πολύ νομίζουμε ότι απέχει ο κινηματοχράφος απο το λεκτικό κώδικα επικοινωνίας" (7).

Γύρω στο 1964 ο Roland Barthes εφαρμόζοντας τη μέθοδο ανάλυσης που είχε τις ρίζες της στη χλωσσολοχία ένα σύστημα που είχε θεσπίσει ο F. de Saussure- σε άλλα συστήματα "ομιλίας"(8) όπως στον κινηματοχράφο, στη διαφήμιση, στη μόδα, στη φωτοχραφία, στη μουσική κ.λ.π. προσπάθησε ν' αποκαλύψει την "αυθαίρετη φύση" (9) των πολιτιστικών φαινομένων και να εξετάσει τα λανθάνοντα νοήματα τα οποία παράχονται μέσω της χλώσσας. - Όταν λέμε χλώσσα εδώ εννοούμε τους "οπτικούς" και "λεκτικούς" "κώδικες επικοινωνίας"-. Η πιό σημαντική εργασία του Barthes πάνω στους εικονικούς κώδικες και στα λανθάνοντα νοήματά τους είναι η ανάλυση της αφίσας που επιχειρεί στο άρθρο του "Ρητορική της Εικόνας".(10) Σ' αυτή τη μελέτη ο Barthes συνδίασε την ανάλυση του χραπτού λόχου και της εικόνας χιατί πίστευε ότι το εικονικό μήνυμα δεν έχει υποκαταστήσει πλήρως το χλωσσικό μήνυμα. Πίστευε δε ότι το σύστημα της μαζικής επικοινωνίας χρησιμοποιεί τον λόχο σαν συμπλήρωμα της εικόνας ή την εικόνα σαν υπερτονισμό της χλωσσικής σήμανσης χιατί η χραφή και ο λόχος αποτελούν συμπληρωματικούς όρους της πληροφορικής δομής.

Λίγο αργότερα ο Jean-Francois Lyotard επηρεασμένος από την ανάλυση της αφίσας που επιχειρεί ο Barthes στη "Ρητορική της Εικόνας" και αναζητώντας τη σύγκλιση της ψυχανάλυσης με τη σημειολογία επιλέγει τρείς πολιτικές αφίσες (δύο από τη Ρωσική Επανάσταση και μια από το Γαλλικό Μάη του '68) (11) και προσπαθεί μέσα από τη μελέτη ενός "πολιτικού ασυνείδητου" του οποίου σύμπτωμα θεωρεί την αφίσα να διατυπώσει μια κριτική της ιδεολογίας (12).

Την ίδια εποχή ο Uberto Eco καθηγητής αισθητικής και σημειολογίας θεωρώντας το μύθο και την εικόνα κληροδότημα των πρωτόγονων και κλασσικών χρόνων αλλά και εκφραστές μιάς ιδεολογίας εφαρμόζει μια επιστημονική μεθοδολογία ανάλυσης των δομών των κειμένων και των εικόνων σε θέματα της καθημερινής ζωής όπως κόμικς, τραγούδια, τηλεόραση κ.λ.π.

Προφανώς η μελέτη των κόμικς και των "ευτελών" τραγουδιών ή εικόνων προκάλεσε την αντίδραση των διανοουμένων με αποτέλεσμα να εμφανιστούν διάφορα σχόλια στον Τύπο όπως: " Ο Μαντρέηκ μπαίνει στο Πανεπιστήμιο" (ABC), "Από την αισθητική στη Ρίτα Παβόνε" (Pease sera), "Υπάρχουν και γαλαζοαίματα κόμικς" (oggi), "Διαβατήριο διανοούμενου στον Μαντρέηκ και τον Μίκυ Μάους" (Lo specchio), "Τα κόμικς μπαίνουν στα πανεπιστήμια ως υποχρεωτική διδακτέα ύλη" (La Caretta del Popolo) κ.λ.π (13).

Παρά την αποδοκιμασία για την ενασχόληση των Ακαδημαϊκών και διανοουμένων με τα "ευτελή" αντικείμενα της "χαμηλής κουλτούρας" ο προβληματισμός πάνω στον "πολιτισμό της όρασης" και των βασικών φορέων του, τη μαζική επικοινωνία παρουσιάζει μια ταχεία εξάπλωση. Μια σειρά Πανεπιστημιακών και -μη- συνεδρίων με θέμα "Ο Πολιτισμός της εικόνας", "Η αισθητική της εικόνας και οι μαζικές επικοινωνίες", "Προς έναν πολιτισμό της όρασης" κ.λ.π αρχίζει να συγκαλείται ως αποτέλεσμα της μεγάλης, διάδοσης αυτών των θεμάτων τόσο στο επιστημονικό επίπεδο όσο και στο επίπεδο της εκπαιδευτικής και πολιτικής δράσης. Ένας δε συνεχώς αυξανόμενος αριθμός διανοουμένων υιοθετεί τη δομική ανάλυση κειμένων και εικόνων σαν μέσο μελέτης πολιτισμικών φαινομένων και ιδεολογικών εκφράσεων.

Η ανάπτυξη και η διάδοση όλης αυτής της φιλολογίας γύρω από την εικόνα και τα οπτικά μηνύματα που μας κατακλύζουν καθημερινά αποτέλεσε αποφασιστικό ερέθισμα και με έκανε να διαλέξω τη διαφημιστική κινηματογραφική αφίσα σαν ένα σύστημα επικοινωνίας το οποίο εντάσσεται στην "οπτικο-γραφική" (14). Η "πυκνότητα" (15) και η επαναληπτικότητα των μηνυμάτων της "οπτικο-γραφικής" της αφίσας την καθιερώνει σαν ένα από τα πιο αποτελεσματικά μέσα αναπροσανατολισμού και διαμόρφωσης της κοινής γνώμης. Η αφίσα συγκαταλέγεται μεταξύ των φορέων κυκλοφορίας εικόνων και μηνυμάτων η οποία επιλέγοντας τα αναγκαία προς την επίτευξη του εκάστοτε στόχου της χρώματα, εικόνες και λεκτικά μηνύματα καλλιεργεί μια φυσική όρεξη για απόλαυση αντλούμενη από το πραγματικό. Έτσι, η αφίσα εμπίπτουσα στους νόμους της σύγχρονης βιομηχανικής κουλτούρας αποτελεί μια μόνο πραγματικότητα μέσα στις πραγματικότητες που επιβάλλουν τα άλλα μέσα μαζικής επικοινωνίας. Η αφίσα όπως και κάθε επικοινωνιακό μέσο έχει το δικό της τρόπο να κατασκευάζει έναν κόσμο "ομοιωμάτων", να απεικονίζει μια κατακερματισμένη υπερ-πραγματικότητα" που χάνει σιγά-σιγά την ουσία της και μετατρέπεται σε ένα απείκασμα σε μια μεταγραφή, ή όπως θα έλεγε ο Baudrillard σε μια πραγματικότητα που και η ίδια "φαίνεται σαν ένα μεγάλο άχρηστο σώμα"(16).

Καθίσταται, λοιπόν, προφανές γιατί οι διαφημιστικές κινηματογραφικές αφίσες οι οποίες εμφανίζονταν στον ημερήσιο ή και περιοδικό τύπο της εποχής που εξετάζουμε μπορεί να θεωρηθεί ότι συνιστούσαν το βασικό αγωγό διαφήμισης και προώθησης του προϊόντος μιάς ανθίζουσας βιομηχανίας όπως ήταν η "βιομηχανία του κινηματογράφου" την περίοδο εκείνη στην Ελλάδα.

Η αφίσα ως μέσον οπτικό -γραφικής επικοινωνίας- σύνθεση σχεδίων και προπαγανδιστικών κειμένων- εμφανίζεται για πρώτη φορά στα τέλη του 16ου αιώνα και χρησιμοποείται από τους αιρετικούς πατέρες της εκκλησίας για την προώθηση θρησκευτικών αποκλίσεων. Μετά τον 18ο αιώνα η αφίσα αρχίζει να εμφανίζεται στο χώρο της εμπορικής διαφήμισης όπου και κερδίζει συνεχώς έδαφος. Η θεατρική αφίσα από την οποία κατάγεται η κινηματογραφική βρίκεται

σε πλήρη άνθηση χύρω στα τέλη του 19ου αιώνα, πρωτοεμφανίζεται στην Γαλλία, ανήκει στο χώρο των εικαστικών τεχνών και αποτελεί καλλιτεχνική έκφραση. Περισσότερες από τις θεατρικές αφίσες ήταν έργα μεγάλων ζωγράφων όπως των: Cieret, Mucha, Bonnard και Toulouse-Lautrec.

Στα 1890 τη Χρυσή Εποχή των πόστερ κυκλοφορούν οι περίφημες αφίσες του Toulouse Lautrec για το Moulin Rouge οι διαφημίσεις του Jules Cheret για την πούδρα "La Diaphane" και του Steinlen για το "Lait pur stérilisé" (Βλ. Αφίσα No 1) ενώ ο Mucha ζωγραφίζει αέρινες γυναίκες να ταΐζουν μωρά με παιδικές τροφές "Nestlé" (Βλ. Αφίσα No 2) και καλλιτεχνικά μενού εστιατορίων που διαφημίζουν τη σαμπάνια "Moët et Chandon"(17). Συγχρόνως το 1892 στο Παρίσι η αφίσα του Jules Cheret "Les Pantomimes Lumineuses" (Βλ. Αφίσα No 3) (18) αναγγέλλει την παράσταση των κινούμενων σχεδίων στο θέατρο "Optique" και καταγράφεται στην ιστορία ως η αφίσα η οποία οριοθετεί τη γένεση μιας νέας τέχνης, της " Έβδομης Τέχνης".

Εν τω μεταξύ η πρώτη κινηματογραφική αφίσα γίνεται από τον Brispot για τις προβολές του "Café de Paris" και δείχνει το κοινό περιμένοντας να μπει στην κινηματογραφική αίθουσα, ενώ η δεύτερη γίνεται το 1896 από τον Auzolle για τον κινηματογράφο των Αδελφών "Lumiére" (Βλ. Αφίσα No 4). (19) Όπως βλέπουμε αυτή η αφίσα για να τονίσει τη διαφοροποίηση του κινηματογράφου από το Θέατρο δείχνει μεν τη "σκηνή" όπου προβάλλονται τα δρώμενα αλλά επιστήνει κυρίως τήν προσοχή μας στο κοινό το οποίο την παρακολουθεί συμμετέχοντας ενεργά στη διαδικασία της προβολής της ταινίας. Ο κινηματογράφος γίνεται ένα λαϊκό και μαζικό θέαμα το οποίο απευθύνεται σε ολόκληρη την οικογένεια και σε όλες τις τάξεις.

Το 1909 στις Ηνωμένες Πολιτείες ο Thomas Edison συνεργαζόμενος με άλλες κινηματογραφικές εταιρείες ιδρύει τη "Motion Pictrure Patents Company". Τη διανομή των ταινιών που παράγει αυτή η Εταιρεία αναλαμβάνει η " General Film Company" και για την προώθηση τους τυπώνεται ένα νέο είδος αφίσας (Βλ. Αφίσα No 5), οι διαστάσεις της οποίας έχουν επικρατήσει μέχρι σήμερα (20).

Το 1917 κάτω από την πίεση των αντι-μονοπωλιακών νόμων η "Motion Pictrure Patents Company" διαλύεται και τον ίδιο χρόνο ο Thomas Edison αποσύρεται από την κινηματογραφική βιομηχανία. Σαν αποτέλεσμα αυτής τη διάλυσης έχουμε τη δημιουργία ενός μεγάλου αριθμού κινηματογραφικών εταιρειών οι οποίες οργανώνουν μιά ανταγωνιστική αγορά παραγωγής και διανομής ταινιών. Αυτός ο ανταγωνισμός οδηγεί σε σημαντική αύξηση του αριθμού των κινηματογραφικών αφισών. Για την ίδια ταινία παράγονται πολλές αφίσες όι οποίες αρχίζουν πλέον να παίρνουν τη μορφή διαφημιστικού κλισέ που έχει σαν σκοπό την αποτελεσματικότερη διάθεση του εμπορεύματος. Η παραγωγή της κινηματογραφικής αφίσας επιτυγχάνει έναν πολύ γρήγορο ρυθμό διάδοσης σε όλες τις αναπτυγμένες βιομηχανικά χώρες ο οποίος αναμφίβολα, συνδέεται άρρηκτα με την ευημερία την οποία απολαμβάνει αυτή την εποχή η κινηματογραφική βιομηχανία.

Μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο μερικοί Γάλλοι πρωτοπόροι καλλιτέχνες όπως οι: Fernand Leger, Robert Mallet-Stevens πλησιάζουν ξανά τον κινηματογράφο και ασχολούνται με τη δημιουργία κινηματογραφικών ντεκόρ, κοστουμιών και αφισών. Με την εμφάνιση του ομιλούντος κινηματογράφου στις αρχές της δεκαετίας του ΄30 επανέρχεται στο προσκήνιο η καλλιτεχνική αφίσα μέσω πραγματικών δημιουργών: Loupot, Casandre, Jean Carlu, και Paul Colin.(21) 'Ολ' αυτά όμως μέχρι το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο κατά τη διάρκεια του οποίου η κινηματογραφική βιομηχανία της Γαλλίας και γενικά όλης της Ευρώπης συναντάει εναν τεράστιο ανταγωνισμό απο την Αμερικανική παραγωγή η οποία δεν αργεί να καθορίσει τα γούστα του κοινού σ' ένα παγκόσμιο επίπεδο.

Ο κινηματογράφος ακολουθεί τους νόμους και τη δυναμική του σύγχρονου καπιταλισμού, προσπαθεί να μειώσει το κόστος παραγωγής του και η αφίσα πλέον δεν αντιμετωπίζεται σαν ένα καλλιτεχνικό προϊόν, έργο δημιουργού αλλά απλώς και μόνο σαν ένα μέσο προσέλκυσης πελατείας. Οι κατασκευαστές αφισών δουλεύουν για μεγάλες Αμερικανικές εταιρείες οι οποίες διανέμουν τις ταινίες τους στη Γαλλία και έχουν μετατρέψει τη δημιουργία αφισών σε μαζική παραγωγή ενός υποπροϊόντος. Πολλές φορές οι κατασκευαστές αυτοί

αρκούνται στη σύνθεση -μοντάζ- φωτογραφιών από την ταινία με αποτέλεσμα οι αφίσες της εποχής εκείνης -των χρόνων 40 και 50- να συνιστούν αντικείμενα συλλογής περισσότερο για τις ταινίες και τους ηθοποιούς που προβάλλουν παρά για την ίδια την εργασία των δημιουργών.

Μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο η κινηματογραφική αφίσα παίρνει πλέον καθαρά την μορφή διαφημιστικού εντύπου και ταυτίζεται με την εμπορική διαφημιστική αφίσα η οποία μαζί με τον τύπο, το ραδιόφωνο, τον κινηματογράφο και την τηλεόραση περνάει στη διαδικασία μετάδοσης μεγάλης ποσότητας πληροφοριών σε μικρό χρονικό διάστημα και σε μαζικό κοινό το οποίο δε βρίσκεται σε φυσική επαφή με την πηγή μετάδοσης μηνυμάτων αλλά αντίθετα τις περισσότερες φορές τους χωρίζει μια πολύ μεγάλη γεωγραφική απόσταση. Αυτός ο "μαζικός" (22) τρόπος μετάδοσης πληροφοριών που γίνεται από τα αναφερομενα παραπάνω Μέσα Επικοινωνίας τα οποία έχουν ήδη αρχίσει να αποκαλούνται "Μαζικά" σημαδεύει την εποχή της μεταπολεμικής κυριαρχίας του καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής. Την πολυπλοκότητα και τη δύναμη διείσδυσης των μαζικών μέσων διάδοσης μηνυμάτων εκμεταλεύτηκε κατά κύριο λόγο η διαφήμιση με την οποία δημιουργείται μια αλληλοεξαρτώμενη και αμφίδρομη σχέση. Από τη μιά μεριά η διαφήμιση στηρίζει και βοηθάει την εξάπλωση των ΜΜΕ με το να τα μετατρέπει σε αγωγούς της, από την άλλη μεριά η ίδια η διαφήμιση τροφοδοτείται από τα ΜΜΕ γιατί καθοδηγούμενη από ανάγκες που πηγάζουν από εγγενείς οικονομικούς συσχετισμούς δημιουργεί αυτόνομες υποδομές στήριξης των ΜΜΕ οι οποίες με τη σειρά τους έχουν τη δική τους δυναμική. Σαν παράδειγμα εδώ θα μπορούσαμε να φέρουμε την ίδρυση διαφημιστικών εταιρειών ή εταιρειών δημοσίων σχέσεων οι οποίες ενσωματώνονται στις πλατιές δομές των τεράστιων εταιρειών μαζικής πληροφόρησης και επικοινωνίας και λειτουργούν παράλληλα και σε άμεση σχέση με αυτές. Άλλωστε, έχει καταστεί σαφές ότι η διαφήμιση έχει λάβει πλέον τη μορφή άμεσης χρηματοδότησης των ραδιοτηλεοπτικών προγραμμάτων γεγονός πάνω στο οποίο στηρίζεται και η εξάπλωση της ιδιωτικής ραδιοτηλεόρασης.(23)

Στο σημείο αυτό θα πρέπει ν' αναφέρουμε παρενθετικά ότι θεωρούμε και τον κινηματογράφο ως φορέα διαφήμισης όχι μόνο για

τα διαφημιστικά "spots" που προωθούν άμεσα ένα προϊόν αλλά και για τη διαμόρφωση καταναλωτικών συμβόλων η οποία επιτυγχάνεται μέσω της τροφοδότησης του κοινού με τυποποιημένα πρότυπα. "Τα προγράμματα των μαζικών μέσων" γράφει ο J. Habermas " και στο μη εμπορικό τους μέρος θερμαίνουν την καταναλωτική συμπεριφορά και την καθοδηγούν προς ορισμένα υποδείγματα... Η μαζικά διαδεδομένη κουλτούρα της ενοποίησης εξωθεί από τη φύση της το κοινό της σε ανταλλαγή απόψεων για τα είδη κατανάλωσης και το υποβάλλει στον μαλακό καταναγκασμό του αδιάκοπου καταναλωτικού εθισμού"(24) -Βέβαια εδώ εννοούμε τον "εμπορικό κινηματογράφο" και όχι τον αποκαλούμενο "ποιοτικό κινηματογράφο"(25) ο οποίος προσπαθεί ν' ανατρέψει τα καταναλωτικά πρότυπα προσφέροντας εναλλακτικά μοντέλα-.

Ήδη από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα με τις διαδικασίες συγκέντρωσης του βιομηχανικού καπιταλισμού ο τύπος -ειδικά ο καθημερινός- για να καλύψει κάποιο μέρος από τα έξοδά του φιλοξενεί ορισμένες διαφημιστικές καταχωρήσεις με τη μορφή "μικρών ή εμπορικών αγγελιών" παρά την επιφυλακτική στάση της σύνταξης. Η σχετικά όμως πρόσφατη, σχεδόν ολοκληρωτική , ένταξη των ΜΜΕ στη διαφημιστική εκστρατεία και η αναγκαιότητα για μια επιστημονικά καθοδηγούμενη "καλλιέργεια γνώμης (Meinungs pflege) η οποία διαφέρει από τη διαφήμιση γιατί οδηγεί σε αναπροσανατολισμό της κοινής γνώμης μέσω της διαμόρφωσης νέων αυθεντιών ή συμβόλων" (26) υπαγορεύεται από τους κανόνες της αγοράς στο στάδιο του μονοπωλιακού καπιταλισμού.

Όλοι πλέον γνωρίζουν ακόμα και αυτοί που δεν ασχολούνται ιδιαιτέρως με την οικονομική επιστήμη ή δεν έχουν ακούσει το "περίφημο" βιβλίο των Paul Baran and Paul Sweezy "Monopoly Capital" (27) που έγινε παγκοσμίως γνωστό τη δεκαετία του ΄60 ότι μέσα στη λογική του καπιταλισμού εντάσσεται η "συγκέντρωση" και η "συγκεντροποίηση" του κεφαλαίου.(28) Το φαινόμενο αυτό οδηγεί στον έλεγχο της αγοράς από ένα μικρό αριθμό επιχειρήσεων οι οποίες ονομάζονται "ολιγοπωλιακές επιχειρήσεις" και έχουν πλήρη "αλληλεξάρτηση στις τιμές και γενικά στη συμπεριφορά. Για ν' αποφύγουν λοιπόν αυτές οι επιχειρήσεις τον πόλεμο τιμών, καταφεύγουν στον περιορισμό του ανταγωνισμού μεταξύ τους με τις

γνωστές ανεπίσημες "συμφωνίες κυρίων". Αυτό δε σημαίνει ότι εξαφανίζεται ο ανταγωνισμός αλλά απλώς ότι μεταφέρεται σε άλλα επίπεδα όπως π.χ. στις διαφημιστικές εκστρατείες.

Επιπλέον, η μεταπολεμική ανάγκη εντατικοποίησης της βιομηχανίας και της προώθησης των πωλήσεων ή όπως θα έλεγε ο J. K. Galbraith "της στήριξης και διαιώνισης μιάς κοινωνίας της αφθονίας"(29) -ένας από τους πιό βασικούς συντελεστές για την ανάπτυξη του μονοπωλιακού κεφαλαίου- έκανε απαραίτητη την υιοθέτηση νέων μηχανισμών και μέσων διάδοσης των προϊόντων του καταναλωτισμού. Η διαφήμιση θέτοντας σε πλήρη υποταγή τα ΜΜΕ ανέλαβε κατά κύριο λογο την εξασφάλιση της διανομής των προϊόντων της βιομηχανίας γιατί έχοντας την ικανότητα να αναπλάθει κοινωνικά σύμβολα (social images) μέσω των οποίων δημιουργούνται συνεχώς καινούργιες ανάγκες μπορεί να πετυχαίνει στο "έπακρον" την εναρμόνιση της συμπεριφοράς των καταναλωτών με τις απαιτήσεις του μονοπωλιακού κεφαλαίου. "Η διαφήμιση", γράφει ο John Berger, "είναι η κουλτούρα της καταναλωτικής κοινωνίας. Προπαγανδίζει μέσω των εικόνων την πίστη αυτής της κοινωνίας στον εαυτό της"(30). Ο Raymond Williams επίσης αποκαλεί τη διαφήμιση "ένα μαγικό σύστημα... ένα τέλεια και επιστημονικά οργανωμένο σύστημα το οποίο μπορεί να δελεάζει και να ικανοποεί. Το περίεργο όμως είναι ότι ενώ η διαφήμιση λειτουργεί όπως η μαγεία στις πρωτόγονες κοινωνίες τη συναντάει κανείς στις βιομηχανικά και τεχνολογικά αναπτυγμένες χώρες"(31). Γι' αυτό όπως αναφέραμε και πιό πάνω δεν θα έπρεπε να παραξενευόμαστε όταν βλέπουμε όλα τα κυκλώματα πληροφόρησης να ελέγχονται από τις γιγαντιαίες εταιρείες και όλα τα μέσα επικοινωνίας να εκπέμπουν υποχρεωτικά τα μηνύματα της "κατανάλωσης" και του "marketing". Ορισμένα στοιχεία θα μπορούσαν να δώσουν μία αμυδρή εικόνα της αλληλεξαρτιτικής σχέσης διαφήμισης και μέσων επικοινωνίας που αναπτύχθηκε κατά τη διάρκεια των τελευταίων δεκαετιών. Για παράδειγμα τα συνολικά έξοδα για διαφήμιση στις Η.Π.Α. έφτασαν τα 10.3 δισεκατομμύρια δολλάρια το 1957, πάνω από 12 δισεκατομμύρια δολλάρια το 1962 ενώ στο τέλος της δεκαετίας του '60 υπολογίστηκε ότι το ποσό θα έφθανε τα 20 δισεκατομμύρια δολλάρια. (32). Πράγματι, και μόνο τα έσοδα του τύπου από τις διαφημίσεις

τριπλασιάστηκαν μεταξύ του 1970 και του 1980, φθάνοντας το ποσό των 15,6 δισεκατομμυρίων δολλαρίων.

Το 1981 η αφίσα, ο τύπος, ο κινηματογράφος, το ραδιόφωνο και η τηλεόραση απορρόφησαν 50% με 75% των διαφημιστικών επενδύσεων στις κοινωνίες της καπιταλιστικής μητρόπολης.(33) Στη Γαλλία το 63% των διαφημιστικών δαπανών το απορροφούσε ο τύπος, το 14% η τηλεόραση και το 12% η αφίσα, ενώ το 70% των εσόδων της Figaro, το 60% της Monde και το 55% του εβδομαδιαίου περιοδικού L' Express, προερχόταν από διαφημιστικές καταχωρήσεις.

Στην Ελλάδα το 1983 δαπανήθηκαν 10 δισεκατομμύρια δραχμές για διαφημίσεις, από τα οποία το 50% απορρόφησε η τηλεόραση, το 25% ο περιοδικός τύπος, και το υπόλοιπο 25% οι εφημερίδες, το ραδιόφωνο, ο κινηματογράφος και οι αφίσες (34). Το 1988 το σύνολο της διαφημιστικής δαπάνης ανήλθε σε 39,3 δισεκατομμύρια δραχμές από τα οποία το 48% του συνόλου απορρόφησε η τηλεόραση το 27% τα περιοδικά, το 17% οι εφημερίδες και το 7,8% το ραδιόφωνο. Η ανοδική πορεία της διαφημιστικής δαπάνης συνεχίστηκε και το 1989 στη διάρκεια του οποίου έφθασε τα 53,2 δισεκατομμύρια δραχμές. Από αυτά το 44% κατευθύνθηκε προς την τηλεόραση, το 29% απορροφήθηκε από τα περιοδικά, το 19% από τις εφημερίδες και το 8% από το ραδιόφωνο. Σύμφωνα με τα τελευταία στοιχεία της "Nielsen" η αύξηση της διαφημιστικής δαπάνης συνεχίστηκε και το 1990 με την τηλεόραση να αναδεικνύεται το κύριο διαφημιστικό μέσο. Το μερίδιο της τηλεόρασης, στη συνολική διαφημιστική δαπάνη, αυξήθηκε κατά ποσοστό 46% προς όφελος του περιοδικού τύπου που παρουσίασε απώλεια κατά ποσοστό 4,5%.(35) Το γεγονός αυτό βέβαια μπορεί να αποδωθεί στην εισβολή της ιδιωτικής τηλεόρασης όπου η πληθώρα των νέων τηλεοπτικών καναλιών αποτέλεσε πρόκληση για τις διαφημιστικές εταιρείες και τους πελάτες τους οι οποίοι άρχισαν να επιδιώκουν να περνούν τα μηνύματά τους περισσότερο μέσα από την παντοδυναμία της τηλεοπτικής εικόνας και λιγότερα μέσα από τους ανίσχυρους κώδικες του λόγου ή της στατικής εικόνας.

Καθίσταται, λοιπόν σαφές, ότι υπάρχει συνάρτηση ή θα μπορούσαμε να πούμε ακόμα και πλήρης ταύτιση μεταξύ των ΜΜΕ, της διαφήμισης και του καταναλωτικού μοντέλου. Αυτό σημαίνει ότι η

αναπαραγωγή και διαιώνιση των οικονομικών και κοινωνικών σχέσεων επιτυγχάνεται με τη δυναμική αλληλοτροφοδότηση μέσα από το σύστημα των ΜΜΕ και της διαφήμισης. Με άλλα λόγια στη σύγχρονη κοινωνία δεν μπορεί ποτέ ένα επικοινωνιακό σύστημα να αποτελέσει μιά μεμονωμένη οντότητα έναν ανεξάρτητο μηχανισμό παραγωγής αξιών. Αντίθετα η κωδικοποίηση της πραγματικότητας μέσω συμβόλων από τα επικοινωνιακά συστήματα με σκοπό την καλλιέργεια μιας ιδεολογίας που συντηρεί τις βασικές κοινωνικο-οικονομικές δομές μας υπαγορεύεται απο την ίδια τη λογική της καπιταλιστικής οικονομίας. Γι' αυτό πολύ σωστά υποστηρίζει ο James Halloran, "Κατά κάποιο τρόπο η κοινωνία έχει τα μέσα μαζικής ενημέρωσης που της αξίζουν: εάν τα μέσα μαζικής ενημέρωσης χρειάζονται ν' αλλάξουν (και σίγουρα χρειάζεται), το ίδιο χρειάζεται και η κοινωνία" (36).

Θεωρώντας λοιπόν τα ΜΜΕ "σύμπτωμα" μιας ιστορικά και νομοτελιακά καθορισμένης εξελικτικής πορείας των κοινωνικών μετασχηματισμών θα προσπαθήσουμε να τα ερμηνεύσουμε αφ' ενός, συσχετίζοντάς τα συστηματικά με τη φύση του κοινωνικο-οικονομικού τους υποβάθρου αφ' ετέρου, προσεγγίζοντάς τα και ως αυτόνομους μηχανισμούς οι οποίοι έχοντας τη δική τους δυναμική σημασιοδοτούν συγκεκριμένες καταστάσεις και "κάνουν τα πράγματα να παράγουν νόημα" (37).

Η διαφημιστική κινηματογραφική αφίσα την οποία όπως αναφέραμε και πιό πάνω επιλέξαμε ως επικοινωνιακό σύστημα προς ανάλυση είχε στην Ελλάδα μια σχετικά ανάλογη πορεία με αυτή που είχε η αφίσα στην υπόλοιπη Ευρώπη. Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '50 ως ένα μεγάλο βαθμό η αισθητική πλευρά της αφίσας ήταν συνυφασμένη -κατά κάποιον τρόπον- με την αποτελεσματικότητά της ως προς την προσέλκυση πελατείας στους κινηματογράφους. Κάθε κινηματογράφος για παράδειγμα προσπαθούσε να χρησιμοποιήσει την ποιοτικά καλλίτερη αφίσα για να δελεάσει τους δυνάμει θεατές του. Εκείνη την εποχή βέβαια υπήρξαν και μερικοί καλοί ζωγράφοι όπως ο Βακιρτζής που ασχολήθηκαν με την αφίσα του θεάματος και έτσι μας έδωσαν την δυνατότητα να μπορούμε να δούμε σήμερα ορισμένες αξιόλογες αφίσες που γίνανε για ταινίες "ποιότητας" όπως "ο Δράκος" του Κούνδουρου. Όμως, η εμφάνιση τέτοιου είδους ταινιών

και αφισών αποτέλεσε τόσο εξαιρετέο γεγονός που πραγματικά για το μόνο λόγο που θα έπρεπε να αναφέρονται είναι -κατά τη ρήση του λαού- για να επιβεβαιώνουν τον κανόνα.

Μετά τα μέσα της δεκαετίας του '50 η άνθηση του καπιταλισμού παγκοσμίως έχει τις ανάλογες επιπτώσεις της και στην Ελλάδα. Η απόπειρα εκβιομηχάνισης και "απογείωσης"(38) της ελληνικής οικονομίας έδωσε έναυσμα στους κινηματογραφικούς κύκλους της εποχής -παραγωγούς και σκηνοθέτες- για να βάλουν σαν στόχο τη μετατροπή του κινηματογράφου από"βιοτεχνία σε βιομηχανία". Όπως είναι γνωστό ούτε σημάδια "απογείωσης" εμφανίστηκαν στην Ελληνική οικονομία μετά το 1960 -πλήν ελαχίστων τα οποία δεν ήταν ικανά να θέσουν τα θεμέλια για μιά μακροπρόθεσμη αναπτυξιακή πολιτική- ούτε η Ελληνική κινηματογραφική παραγωγή μπόρεσε ποτέ να αποκτήσει χαρακτηριστικά βιομηχανίας και να κυριαρχήσει στην αγορά - ελληνική και πόσο μάλλον ξένη - ακόμα και κατά την περίοδο της ακμής της, από το 1965 μέχρι το 1970 που η παραγωγή ταινιών και οι εισπράξεις από εισιτήρια έφθασαν στα υψηλότερα τους επίπεδα. Παρ' όλα αυτά δεν θα σταθούμε στο συγκεκριμένο σημείο γιατί οι δομές της ελληνικής οικονομίας και η κινηματογραφική παραγωγή θα συζητηθούν λεπτομερώς στα κεφάλαια που ακολουθούν.

Είναι πάντως γεγονός ότι την περίοδο που εξετάζουμε ο κινηματογράφος στην Ελλάδα συνιστά το κατ' εξοχήν "μαζικό" μέσο επικοινωνίας και αυτό οφείλεται ουσιαστικά στην αρχοπορημένη διείσδυση της τηλεόρασης στην ελληνική κοινωνία. Ο κινηματογράφος ήταν ο κύριος φορέας παραγωγής και διανομής "μαζικών μηνυμάτων" τα οποία συνέβαλαν άμεσα στην ομοιομορφία της συμπεριφοράς και την ομογενοποίηση των αναγκών, απαραίτητα συστατικά για τη διαμόρφωση του αλλοτριωμένου ατόμου που ζει σε μια "μαζικοποιημένη κοινωνία". Αυτό τουλάχιστον υποστηρίζουν οι "θεωρητικοί" της κοινωνίας της μάζας" (39).

Στην παρούσα εργασία θα επικεντρωθούμε στην καθαρά διαφημιστική κινηματογραφική αφίσα στο γνωστό ως "υποπροϊόν" διαφημιστικό κλισέ που αναπτυχθηκε παράλληλα με το ζενερίκ (40) γιατί πιστεύουμε ότι αυτού του είδους η αφίσα μέσω της διαφημιστικής της λειτουργίας κατόρθωσε να αναγάγει το εμπόρευμα

που διαφήμιζε, στην περίπτωσή μας τον ιδεολογικό λόγο που αντιπροσώπευε ο ελληνικός κινηματογράφος σ' ένα πλατειά αποδεκτό προβολικό πρότυπο. Με άλλα λόγια η αφίσα ως μαζικός φορέας μηνυμάτων κατάφερε να συνδιάσει τις ανάγκες του παραλήπτη του μηνύματος με τις επιθυμίες του δρώντας τόσο στο επίπεδο του πραγματικού όσο και στο επίπεδο του συμβολικού και φαντασιωσικού. Επιπλέον, μετέτρεψε τον παραλήπτη από απλό δέκτη μηνυμάτων σε συμμετέχοντα στην διαδικασία παραγωγής μιάς ιδεολογίας απαραίτητης για τη συγκάλυψη των κοινωνικο-οικονομικών αντιθέσεων. Απόδειξη της επιτυχίας αυτού του εγχειρήματος ήταν η αθρόα προσέλευση του κοινού στα ταμεία των κινηματογράφων που έσπευσε ν' αγοράσει το "βιομηχανοποιημένο όνειρο".

Η ανάλυση που ακολουθεί συνιστά μια απόπειρα διερεύνησης των ιδεολογικο-αισθητικών αντεπιδράσεων του ελληνικού κινηματογράφου της περιόδου 1950-1967 στις κοινωνικοοικονομικές εξελίξεις και στις προδιαγεγραμμένες πολιτικές επιλογές της δεκαπενταετίας αυτής. Η καταγραφή των κινηματογραφικών μηνυματοποιήσεων ανιχνεύεται κατά κύριο λόγο από τις διαφημιστικές κινηματογραφικές αφίσες που καταχωρούνται στον ημερήσιο ή εβδομαδιαίο τύπο της εποχής.

Η εργασία μας αρθρώνεται κατά τον ακόλουθο τρόπο: Στο Μέρος Πρώτο θα επιχειρήσουμε μία σύντομη παράθεση των θεωρητικών προσεγγίσεων γύρω από τα ΜΜΕ ώστε να μπορέσουμε να καθορίσουμε το θεωρητικό πλαίσιο μέσα στο οποίο θα κινηθούμε και να προσδιορίσουμε με μεγαλύτερη ακρίβεια τη μεθοδολογία την οποία θ' ακολουθήσουμε για να μπορέσουμε να φθάσουμε σε όσο το δυνατόν αξιόπιστα συμπεράσματα. Επειδή παίρνουμε σαν αφετηρία της προβληματικής μας την άρρηκτη σχέση των ΜΜΕ με τον ιστορικό χρόνο και τον κοινωνικο-οικονομικό χώρο της ανάπτυξής τους, στο Μέρος Δεύτερο της εργασίας μας προσεγγίζουμε περιληπτικά τις ιδεολογικές και κοινωνικοοικονομικές συνθήκες που επικρατούν μεταπολεμικά στην Ελλάδα. Επισημαίνουμε τις καθοριστικές επιδράσεις του εμφυλίου πολέμου στα πολιτιστικά πράγματα της χώρας καθώς και την αποφασιστικής σημασίας μεταβίβαση της "σκυτάλης-προστασίας" της Ελλάδας από την Αγγλία στις Η.Π.Α., που σημασιοδοτεί το αφετηριακό σημείο μπολιάσματος μιας μακροχρόνιας

παράδοσης με αλλότριες πολιτισμικές και αισθητικές αξίες. Μετά σκιαγραφούμε τις οικονομικές δομές της περιόδου 52-67 και τη δυναμική των ραγδαίων μετεξελίξεών τους. Στο Μέρος Τρίτο θα σταθούμε για λίγο στην ανάλυση και λειτουργία του κινηματογράφου ως οικονομική οντότητα καθ' ότι τη συγκεκριμένη εποχή παρουσιάζει ορισμένα χαρακτηριστικά "πολιστικής βιομηχανίας" και έχει κάποια παράλληλη πορεία με τη γενικά ανπτυσσόμενη οικονομική διαδικασία της εποχής. Θεωρώντας ότι ο καθημερινός τύπος της περιόδου 52-67 απηχεί τουλάχιστον ως ένα σημαντικό βαθμό (εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις) την κρατούσα ιδεολογία, στο Μέρος Τέταρτο της εργασίας μας καταγράφουμε και διερευνούμε τις διαφημιστικές αφίσες που αφορούν στον κινηματογράφο.

Θ' αναγνώσουμε τις αφίσες που επιλέξαμε ως δείγμα σε τρία επίπεδα επιχειρώντας ν'αναλύσουμε σημειολογικά τα τρία μηνύματα από τα οποία συνίσταται μια διαφημιστική αφίσα - το "μη - κωδικοποιημένο "εικονικό μήνυμα, το "κωδικοποιημένο" εικονικό μήνυμα και το "γλωσσικό μήνυμα"- (41) και θα ερευνήσουμε τις ιδεολογικές αναφορές στις οποίες μας παραπέμπουν τα παραπάνω μηνύματα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Walter Benjamin: "Δοκίμια για την Τέχνη", Κάλβος, Αθήνα, 1978, σ. 13.
2. ό.π., σ. 16
3. ό.π., σ. 34
4. ό.π., σ. 28
5. ό.π., σ. 18
6. Σωτήρης Δημητρίου, "Λεξικό Όρων Σημειολογικής και Δομικής Ανάλυσης της Τέχνης" τ. 1 Καστανιώτης, Αθήνα, 1978, σ. 93-96
7. Cristian Metz: "Πέρα από την αναλογία, η εικόνα" στο "Φιλμ", Τόμος Β', τεύχος 5 (Άνοιξη-1975), σ. 89
8. Κατά τον F. de Saussure: Η γλώσσα (langue) αποτελεί έναν κοινωνικό θεσμό, ένα σύστημα αξιών. "Η γλώσσα δεν είναι μιά λειτουργία του ομιλούντος, είναι το προϊόν που καταγράφει το άτομο παθητικά· δεν προϋποθέτει ποτέ προμελέτη, και η σκέψη παρεμβαίνει μόνο ως δραστηριότητα ταξινόμισης". Ενώ "η ομιλία, (parole) αντίθετα, είναι ατομική πράξη θέλησης και νοημοσύνης... ο ομιλών χρησιμοποιεί τον κώδικα της γλώσσας προκειμένου να εκφράσει την προσωπική του σκέψη". Βλ. Ferdinand de Saussure, "Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας", Παπαζήσης, Αθήνα, 1979, σ. 42-44). Ο R. Barthes παρατηρεί επίσης ότι "Η Γλώσσα είναι το λεκτικό μείον της ομιλίας" (βλ. R. Barthes, "Στοιχεία Σημειολογίας" στο "Κείμενα Σημειολογίας", Νεφέλη, Αθήνα, 1981, σ. 57.
9. Στα "Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας" ο Saussure μίλησε για την "αυθαίρετη φύση του γλωσσικού σημείου" και χαρακτήρισε ως κύριο γνώρισμά του τη συμβατική ή αυθαύρετη σχέση ανάμεσα στις δύο όψεις του, στο σημαίον και στο σημαινόμενο. (βλ. Σωτήρης Δημητρίου "Λεξικό όρων Γλωσσολογίας Β΄", τ. 3β Καστανιώτης, Αθήνα, 1983, σ. 126)
10. Roland Barthes: "Εικόνα-Μουσική-Κείμενο" Πλέθρον, Αθήνα, 1988.
11. Jean-Francois Lyotard: "Πολιτικός χώρος και πλαστικός χώρος", στο "Dérive a partir de Marx et Freud", εκδ. 10-73, Paris,

1973.

12. Louis -Jean Calvet: "Μπαρτ: το προ και το μετά (στρουκτουραλισμός και σημειολογία) στο "Διαβάζω" Αριθ. 93, 2.5.84, σ. 16.
13. Uberto Eco: "Κήνσορες και Θεράποντες", Γνώση, Αθήνα, 1987, σ. 9.
14. Οπτικο-γραφική: Γενικός όρος της γραφικής επικοινωνίας η οποία γίνεται με υλικό φορέα και αναπτύσσει το μήνυμα σε επίπεδο δύο διαστάσεων... Μεταβιβάζει ταυτόχρονα πληροφορίες γλωσσικές, πληροφορίες εικόνας και πληροφορίες που δομούνται στο χώρο των δύο διαστάσεων, όπως είναι η λογική εικόνα και το διάγραμμα... (βλ. Σ. Δημητρίου, "Λεξικό όρων Επικοινωνίας και Σημειωτικής Ανάλυσης". τ. 2 Καστανιώτης, Αθήνα, 1988, σ. 181-182)
15. Εδώ εννούμε "πυκνότητα" σε συνδήλωση* ή συνέμφαση*:
*Συνδήλωση: Connotation: Σύμφωνα με τον Δημητρίου αποτελεί την ανάπτυξη του σημαινόμενου σε πρόσθετες σημασίες και το μεταφράζει ως "συνέμφαση". (βλ. Δημητρίου, 1978, ό.π., σ. 172)
16. Βλ. Δημήτρης Τσαρδαράκης, "Μαζική Επικοινωνία και πραγματικότητα", Παπαζήσης, Αθήνα, 1990, σ. 130-133. Βλ. επίσης, Συλλογικό έργο Γάλλων Πανεπιστημιακών, "Ιδεολογίες: Η μεγάλη σύγχυση", Ροές, Αθήνα, 1990, σ. 50-52.
17. Εφημερίδα "Καθημερινή", "Είναι η διαφήμιση μια μορφή τέχνης;" 13.1.1991.
18. Jean-Louis Capitaine-Balthazar J. M. Charton: "L´ Affiche de Cinéma", Paris, Ed. Frédéric Birr et S.P.A.D.E.M., 1983, σ. 9
19. Στο ίδιο.
20. Στο ίδιο.
21. ό.π., σ. 11
22. Ο όρος "μαζικός" θα συζητηθεί εκτενέστερα πιό κάτω.
23. Για τη σχέση διαφήμισης και ραδιοτηλεοπτικού προγράμματος στις Η.Π.Α βλ. Περσεφόνη Ζέρη: "Ιδιωτική Ραδιοτηλεόραση: Το παράδειγμα των Η.Π.Α", Παπαζήσης, Αθήνα, 1990, σ. 114-128.
24. Jurgen Habermas: "Αλλαγή της πολιτικής λειτουργίας της δημοσιότητας: Από τη συγγραφική δημοσιογραφία στα μαζικά μέσα", στο "Το μήνυμα του μέσου: Η έκρηξη της μαζικής

επικοινωνίας", Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1989, σ. 213.

25. Βάζουμε μέσα σε εισαγωγικά τις λέξεις "εμπορικός κινηματογράφος" και ποιοτικός κινηματογράφος" γιατί όπως θα συζητηθεί στο Μέρος Τρίτο υπάρχουν αντιρρήσεις και διάσταση απόψεων πάνω στο διαχωρισμό "εμπορικού" και ποιοτικού" κινηματογράφου.
26. Jürgen Habermas, ό. π., σ. 215
27. Paul A. Baran and Paul M. Sweezy: "Monopoly capital", Pelican Books, G. Britain, 1966.
28. Συγκέντρωση σημαίνει η αύξηση του μεγέθους των καπιταλιστικών επιχειρήσεων: Η συνεχής συσσώρευση του κεφαλαίου εκ μέρους της κάθε παραγωγικής μονάδας καθώς και του αριθμού των εργατών τους και του μεριδίου που κατέχουν στην αγορά ενός εμπορεύματος.
Συγκεντροποίηση σημαίνει η συγχώνευση με διάφορους τρόπους δύο ή περισσοτέρων μέχρι τότε ανεξάρτητων επιχειρήσεων (των κεφαλαίων τους, των εργατών τους, των μεριδίων τους στην αγορά) σε μιά διαδικασία μονοπωλιακής συγκεντροποίησης.
29. J. K. Galbraith: "The Affluent Society" Penguin Books, London, 1962.
30. John Berger: "Η εικόνα και το βλέμμα", Οδυσσέας, Αθήνα, 1986, σ. 139.
31. Raymond Williams: "Advertising: magic system", στο "Problems in Materialism and Culture, Verso, London, 1980, σ. 185
32. Paul A. Baran and Paul M. Sweezy, ό. π., σ. 123
33. EDMA 1981 -"Les Medias, Le Livre de Poche" Paris, στο "Κοινωνιολογία των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας" Μελίνα Σεραφετινίδου, Gutenberg, Αθήνα, 1987, σ. 186
34. ό.π., σ. 187-188.
35. Πηγή "Nielsen" στην Εφημερίδα "Ελευθεροτυπία", "Κατανομή της Διαφημιστικής Δαπάνης 1988-1990", 29.1.1990
36. James Halloran: "The Effects of Mass Communication", University Press, Leicester, 1965
37. Stuart Hall: "Η επανακάλυψη της ιδεολογίας". Η επάνοδος του απωθημένου στις μελέτες για τα Μέσα" στο Μαρία

Κομνηνού-Χρήστος Λυριντζής (επιμέλεια): "Κοινωνία, Εξουσία και Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας, Παπαζήσης, Αθήνα, 1988, σ. 102.

38. Θα επανέλθουμε στον όρο "αποχείωση" στο Μέρος Δεύτερο όταν μιλήσουμε για την εκβιομηχάνιση της ελληνικής οικονομίας.

39. Για μια λεπτομερή ανάλυση των εννοιών "μάζα" και "κοινωνία της μάζας" βλ. παρακάτω.

40. Ζενερίκ: "Αποτελεί τον τίτλο της ταινίας και ταυτόχρονα, το εμπορικό σήμα της. Σημειολογικά ανήκει στην οπτικο-γραφική και εξελίσεται μαζί με την αισθητική της διαφήμισης... (βλ. Σ. Δημητρίου, 1988, ό. π., σ. 1250

41. Διεξοδική συζήτηση του σημείου αυτού γίνεται στο Μέρος Τρίτο, κεφ. 1.

ΜΕΡΟΣ πρώτο

Παράθεση θεωρητικών και μεθοδολογικών προσεγγίσεων στα ΜΜΕ

Σήμερα όταν μιλάει κανείς για ΜΜΕ εκτός από τα καθιερωμένα συστήματα επικοινωνίας που αναφέραμε πιό πάνω -τύπο, αφίσα, ραδιόφωνο, κινηματογράφο, τηλεόραση και βιομηχανία του δίσκου ή ηχογραφημένη μουσική σε μορφή δίσκων και μαγνητοταινιών- συγκαταλέγει και ένα νέο επικοινωνιακό σύστημα που βασίστηκε στη ραγδαία εξέλιξη των ηλεκτρονικών συστημάτων και στην κυριαρχία της εικόνας στις διάφορες μορφές της, καλωδιακή και δορυφορική τηλεόραση, βίντεο, τερματικά υπολογιστών κ.λ.π. Αυτή η ανάπτυξη της εικονοπλαστικής κουλτούρας η οποία αναμφισβήτητα παίζει σημαντικό ρόλο στην αναδιάρθρωση των σύγχρονων κοινωνιών έκανε πολλούς να αντιμετωπίζουν τα ΜΜΕ σαν ένα αποκλειστικά καινούργιο φαινόμενο το οποίο ξαφνικά κατέκλυσε τον κόσμο. Όπως λέει όμως ο James Curran διάφορες σημαίνουσες φόρμες εκτός από την πρόσωπο με πρόσωπο επικοινωνία -κτίρια, εικόνες, αγάλματα, νομίσματα, σημαίες, βιτρό, τραγούδια, μενταγιόν και κάθε είδους τελετουργίες- εχρησιμοποιούντο στις φεουδαρχικές κοινωνίες για να μεταδώσουν διάφορες πολύπλοκες ιδέες. Στο Μεσαίωνα για παράδειγμα εκκλησιαστικές λειτουργίες αποτελούσαν μέσο προσέλευσης και επιρροής των μαζών. Το ποσοστό δε του ενήλικου πληθυσμού που παρακολουθούσε τακτικά τη λειτουργία στην Ευρώπη κατά τον Μεσαίωνα (1) ήταν σίγουρα υψηλότερο απο το ποσοστό του ενήλικου πληθυσμου που διαβάζει τακτικά εφημερίδα στην σύγχρονη Ευρώπη. Επιπλέον, το συμβολικό μήνυμα το οποίο μετέδιδε ο ιερέας ασκούσε πιό άμεσο έλεγχο απ' ότι ο τύπος στη σύγχρονη Ευρώπη γιατί δημιουργούσε ένα είδος μέθεξης σ' ένα κοινό υποταγμένο στις

λατρευτικές αξίες της εποχής εκείνης.(2)

Αναμφίβολα λοιπόν μέχρις ενός σημείου οι επικοινωνίες -κάθε μορφή επικοινωνίας- σαν ένα ισχυρό όργανο ελέγχου και επιρροής στα χέρια της εκάστοτε εξουσίας δεν είναι κάτι καινούργιο. Σε όποια ιστορική στιγμή και να ανατρέξει κανείς θα βρεί ένα κέντρο εξουσίας είτε αυτό λέγεται βασιλιάς ή βουλή ή εκκλησία ή τύπος το οποίο χρησιμοποιώντας τους κατάλληλους για κάθε εποχή και για κάθε περίσταση μηχανισμούς προσπαθεί να επιβάλει την απαραίτητη ιδεολογία για να επιτύχει την αναπαραγωγή και διαιώνιση της υφιστάμενης τάξης πραγμάτων. Σήμερα όμως, τα ΜΜΕ δεν εξετάζονται απλώς ως πολιτικοί και πολιτιστικοί μηχανισμοί καταστολής ή ως όργανα ελέγχου της κρατικής εξουσίας ούτε ακόμα ως απλοί εκφραστές μιάς επικρατούσας συναίνεσης αλλά αντιμετωπίζονται ως πολύπλοκα συστήματα τα οποία όχι μόνο αναπαράγουν αλλά ορίζουν την πραγματικότητα μέσω συμβολικών πρακτικών. Στη σημείο αυτό δε θα σταθούμε γιατί θα επανέλθουμε όταν εξετάσουμε αναλυτικώτερα τις διάφορες θεωρητικές προσεγγίσεις. Παρ' όλα αυτά πριν προχωρήσουμε σ' αυτή την ανάλυση πρέπει να αναφερθούμε σύντομα στην άποψη η οποία θεωρεί την τεχνολογία ως βασική αιτία ανάπτυξης των νέων μορφών επικοινωνίας.

Στους περισσότερους επιστημονικούς ορισμούς των ΜΜΕ εμπεριέχεται μιά σειρά υποδηλώσεων οι οποίες αναφέρονται στις έννοιες "Μάζα" "Επικοινωνία" με μία υποθετική χρήση του όρου που αποτελεί έναν τρόπο αποφυγής ερμηνείας των πραγματικών κοινωνικών και πολιτισμικών σχέσεων στο πλαίσιο των οποίων λειτουργούν τα σύγχρονα συστήματα επικοινωνίας. Η αποσύνδεση της "μαζικοποίησης" των επικοινωνιακών μέσων απο τη "μαζικοποίηση" της κοινωνίας σε οικονομικό και ιδεολογικό επίπεδο οδηγεί σε έναν "τεχνολογικό ντετερισμό" ο οποίος βλέπει τα ΜΜΕ σαν τα τελικά προϊόντα μιάς απλής τεχνολογικής επανάστασης και όχι σαν αποτέλεσμα μιάς σύνθετης κοινωνικής και ιστορικής βιομηχανικής κοινωνίας.

Η θεωρία της τεχνολογίας ή του "Μέσου" ως καθοριστικού παράγοντα έγινε αντικείμενο επεξεργασίας τη δεκαετία του ΄60 με κύριο εκφραστή της το Marshall Mc Luhan.(3) Το έργο του Mc Luhan

όπως λέει ο Raymond Williams "αποτέλεσε μια χαρακτηριστική κορύφωση μιάς αισθητικής θεωρίας που μετετράπηκε, με αρνητικό τρόπο, σε μια κοινωνική θεωρία: μια ανάπτυξη και επεξεργασία του φορμαλισμού που μπορεί να κατανοηθεί σε πολλά πεδία, από τη λογοτεχνική κριτική και τη γλωσσολογία μέχρι και την ανθρωπολογία, αλλά η οποία άσκησε την περισσότερο δημοφιλή επιρροή της σε μιά "απομονωτική" θεωρία των Μέσων".(4) Το σλόγκαν του Mc Luhan "το Μέσο είναι το μήνυμα" το οποίο επηρέασε ώς ένα βαθμό τη μετέπειτα σκέψη οδήγησε σε μιά μηχανιστική ερμηνευτική της σχέσης ΜΜΕ και τεχνολογίας που στηρίχτηκε σε μιά ανιστορική και ακοινωνική βάση.

Με κάπως παρόμοιο τρόπο προσεγγίζει και ο Denis Mc Quail το θέμα των ΜΜΕ όταν υποστηρίζει ότι "οι μαζικές επικοινωνίες περιλαμβάνουν θεσμούς και τεχνικές μέσω των οποίων ειδικευμένες ομάδες χρησιμοποιούν επικοινωνιακά μεσα -τύπο, ραδιόφωνο, κινηματογράφο, τηλεόραση, κ.λ.π.- για την εξάπλωση συμβολικών μηνυμάτων σ' ένα μεγάλο ετερογενές κοινό το οποίο βρίσκεται διασκορπισμένο σε πολλές τοποθεσίες γεωγραφικά διαχωρισμένες" (5). Εδώ δηλαδή ο Denis Mc Quail υπενίσσεται ότι μόνο η μοντέρνα τεχνολογία έχει δώσει τη δυνατότητα στα μέσα επικοινωνίας να εκπέμπουν σ' ένα "μαζικό" ακροατήριο. Παραδέχεται βέβαια ότι οι "μαζικές επικοινωνίες" είναι ένα φαινόμενο το οποίο αναπτύχθηκε στα πλαίσια της σύγχρονης κοινωνίας αλλά δεν καθορίζει με σαφήνεια την οικονομική δυναμική που προκάλεσε την μετάβαση από το στάδιο του φιλελεύθερου καπιταλισμού στο στάδιο της κυριαρχίας του βιομηχανικού κεφαλαίου και του μονοπωλιακού καπιταλισμού (6).

Βασική συνέπεια αυτού του τρόπου θεώρησης των ΜΜΕ ήταν η ανάπτυξη μιάς συνακόλουθης έμφασης στο "Μέσο" ως σκοπό. Μια σειρά αναλύσεων υποστηρίριξε τη συγκεκριμένη άποψη ότι η φόρμα της τέχνης αναπλάθεται σύμφωνα με τους περιορισμούς του μαζικού μέσου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της εκδοχής θεωρείται το βίντεο-κ.λ.π το οποίο αποτελεί το βασικό εκπρόσωπο της νέας διεθνούς μεταμοντερνιστικής (7) εικονοπλαστικής κουλτούρας όπου η μορφή του καθορίζεται από το νέο "Μέσο" δηλαδή το βίντεο. Πριν όμως προσπαθήσουμε να συνδέσουμε την προβληματική μας -αλληλεξάρτηση ΜΜΕ και προϊόντος τους, ανάπλαση της δημοφιλούς

τέχνης μέσα απο τα μαζικά συστήματα επικοινωνίας, τον τρόπο με τον οποίο αναβιώνεται η κουλτούρα σε σχέση με την αναβίωση του τρόπου της ζωής ως αποτέλεσμα κοινωνικο-οικονομικής μεταλλαχής κ.λ.π.- με το συγκεκριμένο επικοινωνιακό μέσο το οποίο εξετάζουμε στην συγκεκριμένη εποχή θα πρέπει όπως αναφέραμε και πιό πάνω να κάνουμε μιά σύντομη αναδρομή στις θεωρητικές προσεγγίσεις και επιστημονικές αναλύσεις για τα ΜΜΕ.

Οι πρώτες συστηματικές μελέτες και έρευνες για τα μέσα επικοινωνίας αρχίζουν να διαμορφώνονται κατά τις δεκαετίες του ΄40 και ΄50. Το γνωστό πρότυπο που διατύπωσε ο Αμερικανός κοινωνιολόγος Harold Lasswell το 1948 "Ποιός λέει τι, μέσα απο ποιό κανάλι, σε ποιόν και με τί αποτέλεσμα" (8) έστρεψε το ενδιαφέρον των μελετητών σε ερωτήματα όπως ποιά άτομα ή ομάδες είναι σε θέση να μεταδίδουν μηνύματα από τα ΜΜΕ, τί μορφή έχουν τα κανάλια από τα οποία μεταδίδονται αυτά τα μηνύματα, ποιά είναι τα χαρακτηριστικά του κοινού που λαμβάνουν τα μηνύματα και κυρίως ποιές είναι οι "επιδράσεις" αυτών των μηνυμάτων πάνω στο κοινό. Αυτού του είδους η ανάλυση έχει άμεση σχέση με την κοινωνιολογική προσέγγιση της "παραδοσιακής" Αμερικανικής "επιστήμης της συμπεριφοράς" (9) "behavioural science" η οποία κυριαρχεί κατά τη διάρκεια των δεκαετιών ΄40, ΄50 και ΄60.

Η "επιστήμη της συμπεριφοράς" περιόρισε τη θεώρηση των ΜΜΕ σ' ένα στενό πλαίσιο αναζήτησης των αλλαγών που προκαλούσαν τα Μέσα στη συμπεριφορά του κοινού και επικεντρώθηκε στη μελέτη των επιδράσεων των Μέσων αντιμετωπίζοντάς τα σαν ένα αυτόνομο σύστημα αποκομμένο από τα αίτια τα οποία τα δημιούργησαν και από τις ιστορικο-κοινωνικές και οικονομικές διαδικασίες μέσα από τις οποίες αναπτύχθηκαν. Η "συμπεριφορική" επίδραση των Μέσων συνδέεται άμεσα με τις περίφημες θεωρίες της "κοινωνίας της μάζας", της "κουλτούρας της μάζας" κ.λ.π. Αυτοί οι όροι πρωτοεμφανίζονται τον 18ο αιώνα με την εδραίωση της αστικής τάξης και υποδηλώνουν μιά καχυποψία για τις καινούργιες πολιτιστικές αξίες που κυοφορούνται στην ανερχόμενη αστική εμπορική κουλτούρα της εποχής, μια κουλτούρα η οποία διαμορφώνεται σύμφωνα με τις προδιαγραφές των οικονομικών αναγκών που αποβλέπουν στην επικράτηση της ελεύθερης αγοράς και

διακίνησης. Η "διαμάχη" σχετικά με την "κοινωνία της μάζας" έρχεται πάλι στο προσκήνιο στα τέλη του 19ου αιώνα με την κυριαρχία του βιομηχανικού καπιταλισμού και αναζωπυρώνεται κατά την περίοδο της μετάβασης της καπιταλιστικής κοινωνίας στο μονοπωλιακό στάδιο, για να φθάσει στην κορύφωσή της στα τέλη της δεκαετίας του "30 στην Αμερική. Οι θεωρίες για την "κοινωνία της μάζας" χαρακρητίζονται από διαφορετικές τάσεις και δεν συνιστούν έναν ενιαίο κλάδο. Σύμφωνα με το Stuart Hall θα μπορούσαμε να συνοψίσουμε τις επιδράσεις με τις οποίες ασχολήθηκε αυτή η θεωρητική προσέγγιση σε τρεις ομάδες:

α) "Οι προσδιοριζόμενες ως πολιτισμικές: η μετατόπιση, η υποτίμηση και ο υποβιβασμός της σημασίας της υψηλής κουλτούρας ως αποτέλεσμα της διάδοσης της κουλτούρας της μάζας που συνδέεται με τα νέα Μέσα.

β) Οι προσδιοριζόμενες ως πολιτικές: το ευάλωτο των μαζών στην παραπλανητική έλξη, στην προπαγάνδα και στην επιρροή των Μέσων.

γ) Οι προσδιοριζόμενες ως κοινωνικές: η διάλυση των δεσμών της κοινότητας, της "κοινοτικής κοινωνίας" (Gemeinschaft) (10), των ενδιάμεσων ομάδων που έρχονται αντιμέτωπες και η έκθεση των μαζών στις επιρροές των ελίτ μέσω της εμπορευματοποίησης των Μέσων"(11).

Τις απαισιόδοξες προβλέψεις των "επιδράσεων" των Μέσων στις διεργασίες για τη διαμόρφωση της συμπεριφοράς των ατόμων που ανήκουν σε μιά μονολιθική και αδιαφοροποίητη "μάζα" ήλθε να αντικρούσει η "φιλελεύθερη-πλουραλιστική" θεώρηση της κοινωνίας. Η θεωρία αυτή αναπτύχθηκε κατά κύριο λόγο στην Αμερική τις δεκαετίες ΄30, ΄40 και ΄50 σαν φυσικό επακόλουθο του πλουραλιστικού καθεστώτος που επικρατούσε εκείνη την εποχή. Οι εκπρόσωποι του πλουραλισμού Edward Shils, Daniel Bell, Seymour Lipset υποστήριζαν ότι η βιομηχανική επανάσταση έλυσε τα ζωτικά προβλήματα της εργατικής τάξης -οικονομικά και κοινωνικά- η κρατική εξουσία αποδέχτηκε την αναγκαιότητα της "κοινωνικής συναίνεσης" και η ταξική ή κοινωνική κινητικότητα (Social mobility) ήταν πλέον εφικτή. Ο Daniel Bell ανακηρύσσει το "Τέλος της Ιδεολογίας" (12) -μια ιδεολογία που απορρέει από την υλική βάση και χρησιμοποιείται σαν

εννοιολογικός μηχανισμός από τα κέντρα εξουσίας για τη διαμόρφωση συνειδήσεων- και την υποκατάστασή της από ένα ανοιχτό πεδίο συγκρούσεων και αντιθέσεων οι οποίες θα τελεσφορούν στα πλαίσια της συναίνεσης και του συμβολισμού από το μέρος εξουσιαζόντων και εξουσιαζομένων. Μέσα σε ένα τέτοιο σύστημα τα ΜΜΕ δεν μπορεί παρά να παίζουν θετικό ρόλο και να αποτελούν αρένα συγκρούσεων και ελεύθερης ροής ιδεών· οι "επιδράσεις" τους είναι μετρήσιμες και προκαλούν συμπεριφορικές μεταβολές οι οποίες μπορεί να χρησιμοποιηθούν για την ενίσχυση των ήδη επικρατούντων θεσμών και αξιών. Τα ΜΜΕ ως αντανακλάσεις μιάς πραγματικότητας συνιστούν την ασφαλιστική δικλείδα για τη διατήρηση και διαιώνιση των δημοκρατικών λειτουργιών και αποτελούν τους μηχανισμούς μέσω των οποίων η κυβερνούσα ελίτ υφίσταται πιέσεις απο μία μή ομοιογενοποιημένη μάζα. Κατά την "πλουραλιστική"-"φιλελεύθερη" άποψη οι συγκρούσεις και οι ζυμώσεις που συντελούνται στην κοινωνική συνείδηση και στην παραγωγική διαδικασία της επικοινωνίας έχουν σαν αποτέλεσμα την μορφοποίηση ενός "ετεροχενούς κοινού"(13).

Ένας από τους πιό σοβαρούς επικριτές της "πλουραλιστικής" θεώρησης είναι ο Ralph Miliband ο οποίος υποστηρίζει ότι δεν είναι δυνατόν τα μέσα επικοινωνίας να αποτελούν μηχανισμούς ελέγχου της εξουσίας όταν το κύριο χαρακτηριστικό των παραγωγικών σχέσεων του μονοπωλιακού καπιταλισμού που είναι η συγκεντροποίηση του κεφαλαίου επεκτείνεται και στη δομή των ΜΜΕ. Η οργάνωση και η λειτουργία των μέσων επικοινωνίας βασίζεται σε ολιγοπωλιακές σχέσεις παραγωγής που σημαίνει ότι ένας μικρός αριθμός ατόμων ελέγχει οικονομικά και ιδεολογικά ένα μεγάλο αριθμό επικοινωνιακών μέσων που τις περισσότερες φορές είναι διαφορετικά. Στη συνέχεια ισχυρίζεται ότι "τα ΜΜΕ λειτουργώντας σε μια αναπτυγμένη καπιταλιστική κοινωνία με τα οικονομικά και πολιτικά της επακόλουθα αναλαμβάνουν να παίξουν το ρόλο της προώθησης των ιδεών και αξιών οι οποίες ενδυναμώνουν και ενθαρρύνουν μάλλον παρά προκαλούν την υφιστάμενη δομή της εξουσίας με αποτέλεσμα να συνιστούν όπλο υπέρ της κυριαρχίας της άρχουσας τάξης" (14).

Οι προσδοκίες των θιασωτών του "πλουραλιστικού" μοντέλου

άρχισαν να διαψεύδονται μετά τις κοινωνικές και οικονομικές ανακατατάξεις των τελευταίων χρόνων της δεκαετίας του ΄60. Την οικονομική ευημερία διαδέχτηκε η οικονομική ύφεση. Το Αμερικανικό όνειρο και η εξαγωγή του στις αναπτυσσόμενες χώρες άρχισαν σιγά-σιγά να χάνουν τη φερεγγυότητά τους. Την εξέργεση των φοιτητών στα Πανεπιστήμια της Αμερικής και της Ευρώπης ήλθε να επισφραγίσει η εμφάνιση νέων κοινωνικών κινημάτων όπως το φεμινιστικό κίνημα, το κίνημα για την ειρήνη, το οικολογικό κίνημα κ.λ.π. Έτσι, η αναγνώριση ύπαρξης κοινωνικών ομάδων οι οποίες παρέκκλιναν από το κεντρικό σύστημα αξιών συγκροτώντας τους επονομαζόνεμους "παραβάτες της συναίνεσης"(15) έδωσε ώθηση στη μελέτη των διαφόρων πυρήνων οι οποίοι ήταν οργανωμένοι έξω απο το κεντρικό σώμα της θεσμοθετημένης κουλτούρας. Αυτοί οι πυρήνες ορίστηκαν ως "υποκουλτούρες" και χαρακτηριστικοί εκπρόσωποί τους μπορεί να θεωρηθούν οι: Teddy Boys, Skinheads, punks κ.λ.π. στο χώρο της μουσικής έχουμε το rock, τη reggae κ.λ.π. (16).

Μετά απ' όλες αυτές τις κοινωνικές ανακατατάξεις η "παραδοσιακή" συμπεριφορική (μπηχεϊβιοριστική) θεωρία η οποία αφ' ενός περιοριζόταν στη μελέτη των "επιδράσεων" των ΜΜΕ αφ' ετέρου τα έβλεπε σαν απλούς διαιτητές μεταξύ εξουσίας και κοινού αποδείχτηκε ανεπαρκής. Το μοντέλο της "συναίνεσης" είχε πλέον αρχίσει να τίθεται υπό αμφισβήτηση και το ερώτημα σχετικά με την επιβολή μιας κοινωνικής και πολιτικής πειθαρχίας άρχισε να αναβιώνει. Το ζητούμενο ήταν η εξεύρεση ενός μηχανισμού ο οποίος σύμφωνα με το Steven Lukes "θα επηρέαζε, θα διαμόρφωνε και θα καθόριζε την ίδια τη θέληση ενός ατόμου, δηλαδή μιάς εξουσίας η οποία θα προέκυπτε από τη διαμόρφωση των προσλήψεων, των γνώσεων και των προτιμήσεων, με τέτοιο τρόπο ώστε αυτοί, δηλαδή οι κοινωνικοί φορείς, να αποδέχονται το ρόλο τους στην υπάρχουσα τάξη πραγμάτων, είτε επειδή δεν μπορούν να αντιληφθούν ή να φαντασθούν άλλη εναλλακτική λύση, είτε επειδή τον θεωρούν φυσικό και αμετάβλητο, είτε σύμφωνο με τη θεία θέληση, είτε τέλος, επωφελή".(17) Αυτό λέει ο Stuart Hall αποτελεί το "ιδεολογικό" μοντέλο της εξουσίας στις σύγχρονες κοινωνίες που καθιστά αναγκαία τη μετάβαση της ερευνας για τα Μέσα από το

"πλουραλιστικό" στο "κριτικό" μοντέλο. Το προς εξέταση θέμα δεν είναι πλέον η επιρροή των μηνυμάτων αλλά η διαμόρφωση ολόκληρου του ιδεολογικού πλαισίου, η αναπαράσταση της τάξης των πραγμάτων με τέτοιο τρόπο που να φαίνεται φυσική και νομοτελιακή. "Αυτή η εξέλιξη προς την κατάκτηση μιά καθολικής εγκυρότητας και νομιμότητας για περιγραφές του κόσμου που είναι τμηματικές και ειδικές, και προς τη θεμελίωση αυτών των ειδικών κατασκευών στη θεώρηση του "πραγματικού" ως δεδομένου, αποτελεί όντως το χαρακτηριστικό μηχανισμό του "ιδεολογικού"(18).

Μέχρι εκείνη τη στιγμή δηλαδή στα μέσα της δεκαετίας του '70 η "Σχολή της Φραγκφούρτης" -ο χαρακτηρισμός χρησιμοποιείται συνήθως για τη συλλογική σκέψη εκείνων που ήταν συνδεδεμένοι με το Ινστιτούτο Κοινωνικής Έρευνας που ιδρύθηκε στη Φραγκφούρτη το 1923 και αναφέρεται κυρίως στον Theodor Adorno, Herbert Marcuse και Max Horkheimer- παρείχε τη βασική "κριτική θεωρία" η οποία είχε ως αφετηρία τη μέριμνα για το άτομο που ζει στην περίοδο του μονοπωλιακού καπιταλισμού. Η προβληματική που χαρακτήριζε τις απόψεις των θεωρητικών της Φραγκφούρτης προσπαθώντας να διατηρήσει την κριτική παράδοση του Μαρξισμού επικεντρώθηκε στη διαλεκτική μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου δηλαδή ανθρώπινης ύπαρξης και υλικής βάσης. Υποστήριζαν ότι η οικονομική δυναμική και τα συμφέροντα του βιομηχανικού και χρηματιστικού κεφαλαίου καθόριζαν τις "πολιτιστικές βιομηχανίες" οι οποίες εκμεταλλευόμενες τις νέες τεχνολογίες καθυπόταξαν την κουλτούρα στις ανάγκες του καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής και "επινόησαν αυτό που λέγεται μαζική κουλτούρα, για να μπορούν να ασκούν έλεγχο στη συνείδηση των ανθρώπων. Τα προϊόντα της κουλτούρας αυτής είναι "εμπορεύματα" που επιβάλλονται με τη διαφήμιση και με τη μορφοποίηση νέων αισθητικών προτύπων που δεν έχουν σχέση με την αισθητική και την ομορφιά άλλά τα συμφέροντα του βιομηχανικού και χρηματιστικού κεφαλαίου.... Τα κύρια χαρακτηριστικά της μαζικής κουλτούρας είναι η τυποποίηση και η ψευδοεξατομίκευση που επιτυγχάνεται με την υπερβολική χρήση κάθε είδους εφέ που εξαρτώνται από μια προηγμένη τεχνολογία.. Και οπωσδήποτε η μαζική κουλτούρα δεν αποβλέπει στην υπέρβαση της

κατεστημένης τάξης πραγμάτων ούτε προβάλλει την εικόνα ενός καλλίτερου κόσμου, όπου ο άνθρωπος θα συμβίωνε αρμονικά με τους ομοίους του και με τη φύση" (19).

Ο Marcuse χαρακτηρίζει την καπιταλιστική κοινωνία σαν μία κοινωνία "απελπισμένων" με υποταγμένες τις διανοητικές τους δυνάμεις τα προϊόντα δε της καπιταλιστικής παραγωγής "εμποτίζουν" με ιδέες και χειραγωγούν· προωθούν μια ψευδή συνείδηση που είναι "άτρωτη". Έτσι εμφανίζεται ένα σχέδιο μονοδιάστατης σκέψης και συμπεριφοράς (20). Επομένως, ο καπιταλισμός καθιστά το κοινωνικό οικονομικό σύστημα "άτρωτο" γιατί το υποκείμενο υφίσταται τέτοιο "ευνουχισμό" και αλλοτρίωση από τα πρότυπα που του επιβάλλουν οι "πολιτιστικές βιομηχανίες" και γενικά τα ΜΜΕ που αποβαίνει ανίκανο για κάθε επικείμενη αλλαγή.

Στα μέσα της δεκαετίας του '70 σε αντιπαράθεση με τα απαισιόδοξα θεωρητικά οράματα της Σχολής της Φραγκφούρτης αρχίζουν να διαμορφώνονται οι νεότερες Μαρξιστικές αναλύσεις για τα ΜΜΕ, οι οποίες σαν σημείο αναφοράς τους έχουν την έννοια "ιδεολογία" όπως αυτή είχε ορισθεί από το Marx και Engels στην εισαγωγή στη "Γερμανική Ιδεολογία". Εδώ όπως είναι γνωστό τονίζεται από το Marx και Engels η σημασία της "κυριαρχίας" της υλικής βάσης και ο καθορισμός από αυτήν της "διανοητικής παραγωγής" και του "ιδεολογικού πεδίου" (21).

Η εννοιολογική σημασία της "ιδεολογίας" έτσι όπως περιγράφεται από το Marx και Engels, αν και ελλιπώς, αποτέλεσε βάση για τις μετέπειτα Μαρξιστικές θεωρήσεις των Μέσων που προσπάθησαν να τα προσεγγίζουν σαν συνδετικό κρίκο μεταξύ ύπαρξης και διαμόρφωσης "αναπαραστατικών εννοιών" οι οποίες μετέχουν στην παραγωγή του "κυρίαρχου" ιδεολογικού πλαισίου μέσω κάθε μορφής "σημαινουσών πρακτικών" (signifying practices) (22). Βέβαια το κύριο μέλημα των Μαρξιστικών ερευνών είναι η επισήμανση του τρόπου λειτουργίας των "σημαινουσών πρακτικών" που χρησιμοποιούνται για τη διαιώνιση της "κυρίαρχης" ιδεολογίας και η ανάπτυξη εναλλακτικών "κοινωνικών πρακτικών" οι οποίες θα αποτελέσουν αντισταθμιστικούς παράγοντες. Είναι λοιπόν προφανές ότι οι νεότερες Μαρξιστικές θεωρίες προσπάθησαν να απεγκλωβιστούν από τις απλουστευμένες και ανεπαρκείς "υλιστικές" θεωρίες

που περιορίζονται στην ανάγνωση της μηχανιστικής συνάρτησης "βάσης" και εποικοδομήματος". Εμπλούτισαν τον προβληματισμό τους με καινούργιες έννοιες και προσπάθησαν να ερμηνεύσουν τους πολυσχιδείς παράγοντες που συντελούν στην παραγωγή νοήματος με σκοπό να αναλύσουν τους μηχανισμούς μέσω των οποίων επιτυγχάνεται η συμβολική αναπαράσταση της πραγματικότητας.

Σ' αυτό το σημείο θα ήταν σκόπιμο ν' αναφέρουμε ότι μέσα στις Μαρξιστικές θεωρίες υπάρχουν πολλές αντεγκλήσεις. Για παράδειγμα η τάση η οποία υποστηρίζει την κατεύθυνση της "πολιτικής οικονομίας" επιζητά μια στροφή της έρευνας των ΜΜΕ προς τον "ιστορικό 'υλισμό" και δίνει έμφαση στη σύνδεση της παραγωγής και λειτουργίας των ΜΜΕ με τις οικονομικές σχέσεις από τις οποίες και καθορίζονται υπηρετώντας τα συμφέροντα αλλά και τις πολιτισμικές συγκρούσεις μιας άρχουσας τάξης. Γι' αυτή την ανάλυση έχει προτεραιότητα η μελέτη της υλικής παραγωγής η οποία διατεταγμένη δομικά μέσα σε μια ιστορική διαδικασία αποτελεί καθοριστικό παράγοντα στον καπιταλισμό ο οποίος με τη σειρά του θέτει αντικειμενικά τα όρια της υλικής παραγωγής καθ' ότι αποτελεί έναν τρόπο κοινωνικής οργάνωσης που χαρκατηρίζεται από την κυριαρχία ενός συστήματος ανταλλακτικών σχέσεων και αξιών το οποίο έχει τη δική του "επιστημονικά" καθορισμένη νομοτέλεια. Ειδικότερα όπως υποστηρίζει ο Nicholas Garnham κάθε κοινωνική σχέση εξαρτάται από τον τρόπο παραγωγής και διανομής του υλικού πλεονάσματος και τα μέσα με τα οποία επιτυγχάνεται αυτό αποτελούν το καθοριστικό χαρακτηριστικό κάθε κοινωνικού σχηματισμού. Οι τρόποι δε κοινωνικής παραγωγής και ανταλλαγής είναι πολιτισμικοί. Υπάρχει δηλαδή μια αλληλεξάρτηση μεταξύ υλικής παραγωγής, κοινωνικού σχηματισμού και πολιτισμικού επιπέδου στο οποίο υπάρχει μεν μια αυτονομία αλλά την ίδια στιγμή η αποτελεσματικότητά του καθορίζεται από την κοινωνική και υλική παραγωγή (23).

Οι υποστηρικτές της κατεύθυνσης της "πολιτικής οικονομίας" ασκούν σφοδρή κριτική στις "στρουκτουραλιστικές" (24) και "μεταστρουκτουραλιστικές"(25) προσεγγίσεις όπως και στη "μετα-Αλτουσεριανή" θέση (26) της οποίας ο πιο βασικός εκφραστής είναι ο Stuart Hall και ισχυρίζονται ότι αυτές οι αναλύσεις έχουν επικεντρωθεί στο "εποικοδόμημα" και έχουν υπερτονίσει την

αυτονομία του ιδεολογικού και πολιτικού επιπέδου. Οι Murdock και Golding ασκώντας κριτική στους μετα-Αλτουσεριανούς θεωρητικούς υποστηρίζουν ότι αυτοί αντί ν' αρχίζουν την ανάλυσή τους από τις συγκεκριμένες οικονομικές σχέσεις και τον τρόπο με τον οποίο οικοδομείται από αυτές το πεδίο της κουλτούρας, παίρνουν ως σημείο αφετηρίας το πολιτισμικό πεδίο και μετά εξετάζουν την οικονομική βάση με αποτέλεσμα να φθάνουν σ' ένα σαθρό εποικοδόμημα το οποίο στηρίζεται σε μια σχηματική οικονομική βάση. Σε αντίθεση με τους μετα-Αλτουσεριανούς θεωρητικούς οι οποίοι αντιμετωπίζοντας τα Μέσα αποκλειστικά σαν "ιδεολογικούς μηχανισμούς" τ' απομονώνουν από τούς ιστορικούς και οικονομικούς συσχετισμούς για να τα μετελήσουν οι Murdock και Golding ισχυρίζονται ότι "οι τρόποι με τους οποίους τα ΜΜΕ λειτουργούν ως "ιδεολογικοί μηχανισμοί" μπορεί να κατανοηθούν επαρκώς μόνο όταν συσχετίζονται συστηματικά με τη θέση τους ως εμπορικές επιχειρήσεις μεγάλης κλίμακας σ' ένα καπιταλιστικό οικονομικό σύστημα και μόνον όταν αυτές οι σχέσεις εξετάζονται ιστορικά" (27).

Ως εκ τούτου , οι Μαρξιστές θεωρητικοί που εστιάζουν το ενδιαφέρον τους στην πολιτική οικονομία επικεντρώνονται στην υπόθεση του "Πολιτιστικού Ιμπεριαλισμού" και προσεγγίζουν τα ΜΜΕ σαν συστήματα οργανωμένα οικονομικά σύμφωνα με τις προδιαγραφές της παγκόσμιας καπιταλιστής αγοράς που παράγουν μια σύγχρονη κουλτούρα μονόδρομης ροής η οποία κατευθύνεται από τις χώρες του αναπτυγμένου καπιταλισμού στις χώρες του υπανάπτυκτου καπιταλισμού. Επομένως η λειτουργία τους και οι επιδράσεις τους πρέπει να εξετάζονται μέσα στα πλαίσια της οικονομικής σχέσης μητρόπολης και περιφέρειας. (28).

Βεβαίως, οι επικριτές της κλασσικής Μαρξιστικής θεωρίας επισημαίνουν τις ανεπάρκειές της και υποστηρίζουν ότι η ανεπιφύλακτη αποδοχή βάσης/εποικοδομήματος μπορεί να οδηγήσει σ' έναν οικονομικό ντετερμινισμό και στην αναχωχή του ρόλου των ΜΜΕ στους υλικούς παράγοντες με αποτέλεσμα να αγνοηθεί η πολυπλοκότητα και οι ιδιομορφίες των μεταβαλλόμενων συσχετισμών μεταξύ οικονομικού, ιδεολογικού και πολιτισμικού επιπέδου.

Μια περαιτέρω επεξεργασία της κλασσικής Μαρξιστικής

ερμηνείας της "ιδεολογίας" όπως αυτή περιγράφεται στην εισαγωγή στη "Γερμανική Ιδεολογία" από το Louis Althusser μας επαναπροσανατολίζει πέρα από την ιδεολογία ως απλώς εξαρτημένη μεταβλητή της κοινωνικής πραγματικότητας. Αντ' αυτού ο Althusser προσίδει στην "ιδεολογία" μια "σχετική αυτονομία" καθ' ότι βάση και υπερδομή λειτουργούν ως ένα βαθμό ανεξάρτητα ενώ την ίδια στιγμή υποδεικνύει την "αναδραστική αντίδραση" της υπερδομής προς τη βάση η οποία υποθηλώνεται στη μαρξιστική παράδοση. Επιπλέον, ορίζει την ιδεολογία σαν "αναπαράσταση της φανταστικής σχέσης του ατόμου με τις πραγματικές συνθήκες ύπαρξής του". Και ενώ κάθε ιδεολογία, θρησκευτική, πολιτική, νομική, ηθική, αισθητική, πολιτισμική κ.λ.π. δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα είναι δηλαδή μια αυταπάτη ταυτόχρονα υπενίσσεται κάποια πραγματικότητα. Για ν' ανακαλύψει όμως κανείς αυτή την πραγματικότητα του κόσμου πρέπει να ερμηνεύσει τη φανταστική παράσταση του η οποία εκφράζεται μέσω της ιδεολογίας.

Η ιδεολογία σαν ενότητα των επιμέρους ιδεολογιών -θρησκευτική, νομική , ηθική, πολιτική, αισθητική κ.λ.π. - πραγματώνεται από τους "Ιδεολογικούς Μηχανισμούς του Κράτους" (ΙΜΚ) των οποίων η πρακτική εξασφαλίζεται με την υπαγωγή τους στην κυρίαρχη ιδεολογία.

Ο Althusser ορίζει σαν ΙΜΚ τους ακόλουθους θεσμούς: Το θρησκευτικό, το σχολικό, τον οικογενειακό, το νομικό, τον πολιτικό, το συνδικαλιστικό, τον ΙΜΚ των μέσων ενημέρωσης (τύπος, ραδιοτηλεόραση, κ.λ.π.), τον πολιτιστικό κ.λ.π. χωρίς να συγχέει αυτούς τους ΙΜΚ με τον (καταπιεστικό) μηχανισμό του κράτους που κατά την Μαρξιστική Θεωρία ο Μηχανισμός του Κράτους (ΜΚ) περιλαμβάνει: την κυβέρνηση, τη διοίκηση, το στρατό, την αστυνομία, τα δικαστήρια, τις φυλακές κ.λ.π. (29). Όπως βλέπουμε ο Althusser τοποθετεί τα Μέσα Ενημέρωσης μαζί με την οικογένεια, την εκκλησία, το εκπαιδευτικό σύστημα κ.λ.π και τα ορίζει ως "Ιδεολογικούς Μηχανισμούς του Κράτους". Η ιδεολογία η οποία παράγεται από αυτούς τους Μηχανισμούς ενσωματώνεται ως ένα σύνολο συγκεκριμένων κοινωνικών διαδικασιών στις υλικές "σημαίνουσες πρακτικές" στις οποίες συμπεριλαμβάνονται: η διανοητική παραγωγή, οι καλές τέχνες, η γλώσσα, η φιλοσοφία, το

θέατρο και κάθε μορφή μαζικής επικοινωνίας όπως κινηματογράφος, τηλεόραση, ραδιόφωνο, διαφήμιση κ.λ.π.

Τα συμπεράσματα που βγαίνουν από τις παρατηρήσεις του Althusser είναι ότι: "οι σημαίνουσες πρακτικές ερμηνεύουν την πραγματικότητα γιατί την υπαινίσσονται επομένως συνιστούν και αυτές μέρος της πραγματικότητας, η ιδεολογία έχει υλική υπόσταση άρα και οι σημαίνουσες πρακτικές έχουν υλική υπόσταση και οι σημαίνουσες πρακτικές είναι ιδεολογικές πράξεις ενσωματωμένες σε μορφές πρακτικής" (30).

Με το διαχωρισμό που κάνει ο Althusser μεταξύ του μονοδιάστατου και καταπιεστικού ρόλου των Μηχανισμών του Κράτους (Μ.Κ.) και του ενεργητικού ρόλου των Ιδεολογικών Μηχανισμών του Κράτους (ΙΜΚ) θέλει να τονίσει ότι η αναπαραγωγή του καπιταλιστικού συστήματος και των σχέσεων παραγωγής κρυσταλλώνεται στο επίπεδο της ιδεολογίας. Για να υπάρξει αναπαραγωγή και διασφάλιση των οικονομικών διαδικασιών της καπιταλιστικής παραγωγής πρέπει τα άτομα τα οποία παίρνουν μέρος σ' αυτή τη διαδικασία να υφίστανται "διάπλαση" από μέρους της ιδεολογίας ώστε να μετατρέπονται σε "υποκείμενα" με ιδεολογική συνείδηση που νομιμοποιεί την ύπαρξή τους σε σχέση με την εξάρτησή τους από την εκάστοτε εξουσία είτε αυτή παίρνει τη μορφή του κεφαλαίου ή του κράτους.

Επομένως η ιδεολογία ενσωματωμένη στις "σημαίνουσες πρακτικές" των Ιδεολογικών Μηχανισμών του Κράτους δεν αποτελεί εργαλείο επιβολής μιας αδιάλλακτης και καταδυναστευτικής εξουσίας αλλά συγκροτεί ένα αντικειμενικό πεδίο αντιφάσεων "σχετικά αυτόνομο-όπου διαδραματίζονται -αντανακλαστικά- οι συγκρούσεις των κοινωνικών και οικονομικών ανταγωνισμών.

Τέλος, όπως βλέπουμε σύμφωνα με αυτή την άποψη, από τη μια μεριά έχουμε την ιδεολογία η οποία ανασυνθέτοντας πάνω στο φανταστικό επίπεδο τις πραγματικές αντιφάσεις του τρόπου παραγωγής και των κοινωνικών σχηματισμών προσπαθεί να τις αποκρύψει και να προβάλει με έναν τρόπο εξιδανικευμένο τις ταξικά επικαθορισμένες σχέσεις των δρώντων παραγόντων με σκοπό να διαιωνίσει την ταξική κυριαχία και την κυρίαρχη ιδεολογία που τη διέπει· από την άλλη μεριά έχοντας την ιδεολογία να λειτουργεί ως

μία αρένα συγκρουομένων δυνάμεων μας παρέχεται η δυνατότητα να τη χρησιμοποιήσουμε για να μελετήσουμε τις καταγραφόμενες πάνω στο χώρο της κουλτούρας αποκλίνουσες πολιτιστικές πρακτικές οι οποίες μπορεί να εκφραστούν από διάφορες κοινωνικές ομάδες ή κοινωνικά "υποσύνολα" που δρούν με μιά σχετική αυτονομία απέναντι στην κυρίαρχη κουλτούρα και τα οποία σε ορισμένες περιπτώσεις αναπτύσσοντας τα δικά τους πρότυπα ζωής μπορεί να διαφοροποιηθούν από την κυρίαρχη ιδεολογία και να δημιουργήσουν ρήγματα στη συμπαγή "μάζα" της άρρηκτης εξουσίας.

Παρόμοιες προσεγγίσεις στο ρόλο της ιδεολογίας έχουν γίνει από θεωρητικούς όπως το Νίκο Πουλαντζά και τον Antonio Gramsci.

Ο Νίκος Πουλαντζάς προσπαθώντας να αποδυναμώσει τη σταθερή σχέση του Μαρξιστικού μοντέλου "ιδεολογία-πραγματικό-αλλοτρίωση" το οποίο οδήγησε πολλούς στην ανακήρυξη του "τέλους των ιδεολογιών"(31) υποστήριξε ότι πράγματι "στην περίπτωση μιάς ολικής αλλοτρίωσης του υποκειμένου μέσα στο πραγματικό οι ιδεολογίες θ'αναιρούνταν "μέσα στην πραγματικότητα". Η συνείδηση αφομοιωμένη πλήρως και το υποκείμενο εντελώς εξαφανισμένο μέσα στο πραγματικό θα καθιστούσαν αδύνατη μία "αλλοτριωτική" ή στην περίπτωση του προλεταριάτου "απελευθερωτική" προβολή μέσα σ' έναν "ιδεατό" κόσμο". Αντίθετα η ιδεολογία καθρεφτίζοντας τον τρόπο με τον οποίο οι φορείς των δομών ενός σχηματισμού ζούν τις συνθήκες ύπαρξής τους γίνεται αδιαχώριστη από τη "βιωμένη τους εμπειρία". Σ' αυτό το πλαίσιο, οι ιδεολογίες αποκρυσταλλώνουν σ' έναν κόσμο σχετικά συγκροτημενο όχι απλώς και μόνο πραγματικές σχέσεις αλλά επίσης και "φανταστικές σχέσεις". Ο ρόλος μάλιστα της ιδεολογίας είναι διαφορετικός από αυτόν της επιστήμης γιατί "η ιδεολογία αποκρύπτει τις πραγματικές αντιθέσεις και προσπαθεί ν' απαλείψει τις αντιφάσεις ανασυγκροτώντας σ' ένα φανταστικό επίπεδο τα "βιώματα των δρώντων παραγόντων πλάθοντας έτσι σχέσεις ψευδείς που επιτρέπουν την εκπλήρωση των πρακτικών δραστηριοτήτων τους"(32).

Σ' αυτό το σημείο ο Πουλαντζάς αναφέρει τη σύμπτωση της άποψής του περί ιδεολογίας με αυτή του Gramsci ο οποίος για να ορίσει τον κοινωνικό ρόλο της ιδεολογίας χρησιμοποιεί τη

διφορούμενη μεταφορά του "τσιμέντου" παρομοιάζοντας δηλαδή την ιδεολογία με μία συμπαγή δομή η οποία πολεμάει συνεχώς τις αντιφάσεις. Η ιδεολογία δε αυτή κατά τον Gramsci δεν περιέχει απλώς διάσπαρτα στοιχεία γνώσης νοημάτων, αλλά επίσης τη διαδικασία παραγωγής συμβόλων, τη μυθική μετατόπιση, το "γούστο", το "στύλ", τη "μόδα" και γενικά τον "τρόπο ζωής" (33).

Επίσης η έννοια του "φανταστικού πλαισίου των βιωμάτων των δρώντων παραγόντων" που χρησιμοποιεί ο Πουλαντζάς συγκλίνει με την άποψη του Althusser περί "φανταστικής σχέσης του ατόμου με τις πραγματικές συνθήκες ύπαρξής του" που αναφέραμε πιο πάνω.

Οι θέσεις και των τριών αυτών θεωρητικών οι οποίες πολλές φορές συγκαταλέγονται κάτω απο τον τίτλο "Αλτουσεριανή θέση" έχουν υποστεί κριτικές σαν αυτή του Saïmon Clarke (34) ο οποίος σχολιάζοντας τη διαμάχη Miliband-Πουλαντζά ισχυρίζεται ότι η "Αλτουσεριανή θέση" δεν μπόρεσε ν' αναπτύξει κάποιο εναλλακτικό μοντέλο από αυτό της άμεσης αναγωγής της διανοητικής παραγωγής στην υλική παραγωγή και της ταύτισης του κράτους με την "ιδιοκτησία" όπως εκφράζεται στην κλασσική της εκδοχή από το Miliband στο "Μαρξισμός και Πολιτική": "παραμένει το γεγονός ότι η τάξη που έχει τα μέσα της υλικής παραγωγής στη διάθεσή της όντως έχει ταυτόχρονα τον έλεγχο των μέσων διανοητικής παραγωγής... Το γεγονός ότι το κράτος σε όλες σχεδόν τις καπιταλιστικές χώρες έχει στην ιδιοκτησία του το ραδιόφωνο και την τηλεόραση δεν επηρεάζει αυτό το στόχο γιατί ο σκοπός τους είναι ταυτόσημός" (35).

Οι επικριτές της Αλτουσεριανής θέσης αναφέρουν επίσης ότι ο συνεχής χαρακτηρισμός της ιδεολογίας ως μηχανισμός αναπαραγωγής των κοινωνικό-οικονομικών σχέσων και η συνεχής αναφορά στην υποταγή της ιδεολογίας στις ανάγκες της υλικής βάσης αποδυναμώνουν την ιδιότητα της "αυτονομίας" που προσπάθησε να προσδώσει ο Althusser στην ιδεολογία.

Μια άλλη κριτική που έχει υποστεί η θεωρία του Althusser είναι σχετική με τη χρήση του όρου "Ιδιολογικοί Μηχανισμοί του Κράτους". Υποστηρίζεται ότι η έννοια του κράτους έχει διευρυνθεί τόσο πολύ που είναι δύσκολο να γίνει ο διαχωρισμός μεταξύ των κρατικών και μη κρατικών θεσμών.

Παρ' όλα αυτά οι αναλύσεις των : Althusser, Πουλαντζά, Gramsci

και αυτών που τους ακολούθησαν έχουν αποδειχθεί χόνιμες θεωρητικά και έχουν βοηθήσει στην εξέλιξη νέων μεθόδων προσέγγισης στη μελέτη των ΜΜΕ. Η έμφαση που δόθηκε στον ενεργητικό και αντιφατικό ρόλο της ιδεολογίας καθώς και στους μηχανισμούς ανάπλασης της συνείδησης των κοινωνικών φορέων μέσω αυτόνομων διαδικασιών έθεσε τα θεμέλια για τις περαιτέρω εξελίξεις στο στρουκτουραλισμό και τη σημειολογία· θεωρητικές προσεγγίσεις που συνέβαλαν πολύ στην ανάπτυξη των νεο-μαρξιστικών μελετών για την κουλτούρα και την πολιτισμική παραγωγή οι οποίες οδήγησαν στις δύο πολυσυζητημένες σήμερα κριτικές μεθόδους: του "μετα-μοντερνισμού" και του "μετα-στρουκτουραλισμού". Ωστόσο, πριν αναφερθούμε σ' αυτό το πλέον χόνιμο πεδίο διαμάχης θα πρέπει να ανατρέξουμε πολύ σύντομα στη θεωρητική αφετηρία του μετα-μοντερνισμού και του μετα-στρουκτουραλισμού η οποία έλκει την καταγωγή της από το στρουκτουραλισμό και τη σημειολογία.

Οι πρώτες στρουκτουραλιστικές θεωρίες διαμορφώνονται κατά τις δεκαετίες του ΄60 και ΄70 και διατυπώνονται κυρίως από τον Claude Levi-Strauss ο οποίος αντλεί τις υποθέσεις του από τη στρουκτουραλιστική γλωσσολογία με βασική αφετηρία την υπόθεση ότι το κύριο χαρακτηριστικό του τρόπου με τον οποίο ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται τη φύση είναι η "ταξινομητική διαδικασία".(36) Κατ' επέκταση τα πολιτιστικά φαινόμενα ως προσεγγίσεις των φυσικών φαινομένων είναι ταξινομημένα κατά διαφορετικό τρόπο. Η κάθε κοινωνία που χαρακτήριζε ο Claude Levi-Strauss ως "πρωτόγονη" ή ώς "κοινωνία χωρίς ιστορία" διέθετε το δικό της πολιτισμικό σύστημα το οποίο όντας επαναληπτικό ήταν πολύ εύκολο ν' αναχθεί σ' ένα καθολικό μοντέλο. Ο Claude Levi-Strauss συμφώνησε με το Ferdinand de Saussure ότι υπήρχε αντανάκλαση των πολιτισμικών συστημάτων στις δομές της γλώσσας και των σημασιών και ότι για να μελετηθούν αυτές οι σημασίες θα έπρεπε ν' αναπτυχθεί μία "επιστήμη των σημείων". "Μία επιστήμη που μελετάει τη ζωή των σημείων μέσα στην κοινωνική ζωή, αποτελεί μέρος της κοινωνικής ψυχολογίας και ονομάζεται Σημειολογία. Η Σημειολογία θα μας πληροφορεί από τί συνίστανται τα σημεία και ποιοί νόμοι τα διέπουν"(37). Ο Saussure ονομάζει Σημείο (signe) το συνδυασμό της ακουστικής εικόνας και της

ιδέας ή αντίστοιχα του σημαίνοντος (signifiant) και του σημαινόμενου (signifié) (38).

Εδώ θα έπρεπε να αναφέρουμε παρενθετικά ότι υπάρχει μια διαφωνία σχετικά με τους όρους "σημειολογία" ΄και "σημειωτική". Η διαφωνία έχει τις ρίζες της στους διαφορετικούς ορισμούς που δόθηκαν από το Saussure και τον Peirce.

Κατά το Saussure (1916) η γλωσσολογία αποτελεί μέρος της σημειολογίας και εξετάζει "τη γλώσσα ως ένα σύστημα σημείων που εκφράζει ιδέες και σαν τέτοιο μπορεί να συγκριθεί με τη γραφή, με το αλφάβητο των κωφαλάλων, με τις συμβολικές τελετουργίες, με τις μορφές ευγένειας, με τα στρατιωτικά διακριτικά σήματα κ.λ.π. Η γλώσσα μόνο είναι το σπουδαιότερο απο τα συστήματα αυτά" (39). Όπως παρατηρεί και ο Eco όταν μιλάει κανείς για σημειολογία αναφέρεται συνήθως σε ένα γενικό κλάδο που μελετάει τα σημεία και θεωρεί τα γλωσσικά σημεία απλώς σαν έναν ειδικό υπο-κλάδο. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η σημειολογία είναι άμεσα συνδεδεμένη με τη γλωσσολογία ενώ η σημειωτική στη μελέτη των συστημάτων σημείων δεν έχει ιδιαίτερη εξάρτηση από τη γλωσσολογία (40).

Η σημειωτική αναπτύχθηκε από τον Peirce (1931) και Morris (1938) παίρνοντας σαν θεωρητική αφετηρία τη φιλοσοφία του Locke. Ο ορισμός που δίνει ο Peirce για τη σημειωτική είναι ο εξής: "Απ' όσο ξέρω, είμαι ένας σκαπανέας ή μάλλον ένας άποικος των δασών που καθαρίζει και ανοίγει το πεδίο που ονομάζω "σημειωτική", δηλαδή τη διδασκαλία για την ουσιαστική φύση και τις βασικές παραλλαγές κάθε πιθανής σημείωσης"... "Λέγοντας σημείωση, εννοώ μια δράση, μια επίδραση, που συνίσταται ή εμπεριέχεται στη συνεργασία "τριών" υποκειμένων, όπως το σημείο, το αντικείμενό του και το διερμηνεύον του, και αυτή η τριπλή επίδραση δεν μπορεί με κανέναν τρόπο να αναλυθεί σε δράσεις μεταξύ ζευγών" (41).

Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι όταν ο Peirce μιλάει για τα "τρία υποκείμενα" της "σημείωσης" δεν εννοεί ότι πρέπει απαραίτητα να είναι ανθρώπινα έτσι το "τριαδικό σημείο" του μπορεί να εφαρμοστεί και σε φαινόμενα στα οποία δεν συμμετέχει ανθρώπινος πομπός αρκεί να υπάρχει ανθρώπινος δέκτης.

Ο Eco υιοθετώντας αυτή την άποψη και χρησιμοποιώντας τη διατύπωση "σημειωτική" παρατηρεί ότι η σημειωτική μελετάει κάθε

πολιτισμική διαδικασία ως "διαδικασία επικοινωνίας". Αυτή η ίδια διαδικασία επικοινωνίας" ορίζεται ως η "διέλευση ενός σήματος" το οποίο ξεκινάει από έναν πομπό -ο πομπός δεν χρειάζεται να είναι άνθρωπος άρκεί να εκπέμπει το σήμα σύμφωνα με καθορισμένους κανόνες ώστε να γίνεται αντιληπτός από τον ανθρώπινο παραλήπτη και φθάνει σ' έναν ανθρώπινο παραλήπτη. Σ' αυτή την περίπτωση εάν το σήμα υποκινεί την ερμηνευτική αντίδραση του παραλήπτη η διαδικασία αυτή μετατρέπεται σε "διαδικασία σημασίας" και καθίσταται δυνατή με την ύπαρξη κωδίκων. "Ο κώδικας είναι ένα σύστημα σημασιών, καθ' όσον συνταιριάζει παρούσες οντότητες με απούσες μονάδες... Το σύστημα σημασιών είναι μία αυτόνομη σημειωτική κατασκευή που έχει έναν αφηρημένο τρόπο ύπαρξης, ανεξάρτητον απ' όλες τις επικοινωνιακές πράξεις, τις οποίες πραγματώνει. Αντίθετα κάθε επικοινωνιακή πράξη προς ή μεταξύ ανθρώπινων όντων -ή οποιωνδήποτε άλλων νοημόνων βιολογικών ή μηχανικών δομών- προϋποθέτει ένα σύστημα σημασιών ώς αναγκαίο όρο... Επομένως θα ήταν δυνατόν να καθιερωθεί μία σημειωτική των σημασιών ανεξάρτητη απο την σημειωτική των επικοινωνιών: όμως, είναι αδύνατον να καθιερωθεί μία σημειωτική των επικοινωνιών χωρίς τη σημειωτική των σημασιών" (42).

Ως εκ τούτου, οι αναλύσεις των ΜΜΕ θα πρέπει να θεωρηθούν τομέας της γενικής σημειωτικής. Η σημειωτική αντιμετωπίζει κάθε σύστημα επικοινωνίας το οποίο συνδυάζει μαζί με τα γλωσσικά μηνύματα και εικονικά μηνύματα -το λογοτεχνικό κείμενο, το παραμύθι, το κινηματογραφικό έργο, το τηλεοπτικό σήριαλ, τη φωτογραφία, ή ακόμα τα καθημερινά τελετουργικά σχήματα- ως πομπούς σημάτων ή "συστήματα σημείων" τα οποία λειτουργούν με βάση κάποιο "κώδικα". Η "αποκωδικοποίηση" αυτών των συστημάτων μέσα από την ανάλυση της δομής τους αποκαλύπτει κάποιο νόημα.

Στο χώρο αυτόν η προσφορά του R. Barthes και άλλων θεωρητικών -J. Fiske and J. Hartley, U. Eco, F. Fearing κ.λ.π- στους οποίους θα αναφερθούμε εκτενέστερα στο Μέρος Τέταρτο είναι πολύ σημαντική γιατί προσπάθησαν να συνδέσουν το μύθο, τη γλώσσα και την ιδεολογία και μάλιστα τόνισαν τα "λανθάνοντα μηνύματα" τα οποία διαπερνούν κάθε πιθανόν επίπεδο κοινωνικής ζωής, και εγγράφονται στις πιό απλές συνήθεις. Κάθε φαινομενικά

αντικειμενικό και αθώο σημείο κουβαλάει μία λανθάνουσα ιδεολογική φόρτιση. Επομένως, πίσω απο κάθε μήνυμα που εκπέμπεται από τα ΜΜΕ κρύβεται ένα λανθάνον νόημα.

Οι σύγχρονες προσεγγίσεις στα ΜΜΕ επηρεασμένες από τις παραπάνω θεωρητικές τάσεις και συνδυάζοντας άλλες θεωρίες περί "ιδεολογίας" των: Gramsci, Althusser κ.λ.π ή νεότερες σημειολογικές και γλωσσολογικές μελέτες των: Baudrillard, Bourdieu, Veron, Volosinov κ.λ.π ανέπτυξαν -έχοντας ως κύριο εκφραστή τους το Stuart Hall- μία "κριτική θεωρία" για την επικοινωνία και τον τρόπο με τον οποίο τα ΜΜΕ παρέχουν το πεδίο για την αναπαραγωγή και διαμόρφωση της κοινωνικής πρακτικής. Σε αντίθεση με την πλουραλιστική προσέγγιση η οποία έβλεπε τα ΜΜΕ ως απλούς αντανακλαστικούς μηχανισμούς που παρουσιάζουν τα πράγματα όπως έχουν, η "κριτική θεωρία" αντιμετωπίζει τα ΜΜε ως "σημαίνοντες φορείς" οι οποίοι αφού επεξεργαστούν την πραγματικότητα των αναμεταδίδουν μέσω των "σημαινουσών πρακτικών"(43). Με άλλα λόγια, δεν μεταδίδουν απλώς ένα προϋπάρχον νόημα αλλά "κάνουν τα πράγματα να παράγουν νόημα" χρησιμοποιώνατας τη γλώσσα και το συμβολισμό ως μέσα "παραγωγής του νοήματος (44). Επομένως, αφού το νόημα παράγεται και δεν είναι καθορισμένο μπορεί στα ίδια γεγονότα ή φαινόμενα να αποδοθούν διαφορετικά νοήματα. Τα μηνύματα πλέον δεν ερμηνεύονται σύμφωνα με το έκδηλο περιεχόμενό τους αλλά λειτουργώντας σαν "συστήματα σημασιοδότησης" "(systems of signification)" (45) μετατρέπονται σε μηχανισμούς συνάρθρωσης μιας ιδεολογίας.

Παρ' όλες τις διαφορές τους οι μαρξιστές, οι στρουκτουραλιστές, οι νεο-στρουκτουραλιστές και γενικά οι υποστηρικτές του "κριτικού παραδείγματος" συμφωνούν στην ύπαρξη του "λανθάνοντος μηνύματος" και των "υπονοουμένων κωδίκων" καθώς και στην ύπαρξη ιδεολογικής διάστασης σε κάθε σήμανση. Για ν' αποκαλύψουμε την ιδεολογική διάσταση των σημάτων πρέπει να ψάξουμε για τους "υπονοούμενους κώδικες" οι οποίοι κατά το Stuart Hall "καλύπτουν το πρόσωπο της κοινωνικής ζωής και την κάνουν κατατάξιμη, κατανοητή και γεμάτη νόημα". Αυτοί οι κώδικες σαν "χάρτες εννοιών" ή "σημασιολογικοί χάρτες" (maps of meaning) μας οδηγούν μέσα στην

πραγματικότητα και αναγκαστικά γίνονται το προϊόν μιάς επιλογής.(46) Οι "χάρτες εννοιών" αν και χαραγμένοι από την κυρίαρχη ιδεολογία πολλές φορές αποτελούν αρένα συγκρουομένων συμφερόντων η έκβαση των οποίων εξαρτάται απο την ισορροπία δυνάμεων σε μία συγκεκριμένη ιστορική συγκυρία. Συνήθως όμως η εξουσία σημασιοδοτεί τα γεγονότα με ένα συγκεκριμένο τρόπο ενεχόμενη σε μία διαδικασία μονόπλευρου τονισμού που κατά το Volosonov "ο έλεγχος της πάλης για το νόημα" έχει ως καθοριστικότερο αποτέλεσμα τη μεταβίβαση ενός "υπερταξικού", αιώνιου χαρακτήρα στο ιδεολογικό σημείο, την εξαφάνιση ή την εσωτερίκευση της διαμάχης μεταξύ των κοινωνικών αξιολογικών κρίσεων που συμβαίνουν σε αυτό, έτσι ώστε να καταστήσσει το σημείο μονόπλευρα τονισμένο"(47).

Όλοι οι Μαρξιστές θεωρητικοί συμφωνούν στο ότι οι συμβολικοί μηχανισμοί και τα προϊόντα τους καθώς και η ιδεολογική διάσταση των μηνυμάτων καθορίζονται απο αυτούς που ελέγχουν τα μέσα οικονομικής και διανοητικής παραγωγής. Αλλά οι νεότερες Μαρξιστικές προσεγγίσεις επικεντρώνονται στην ανάλυση της δυνατότητας της γλώσσας με την έννοια ότι οι ταξικές συγκρούσεις δεν περιορίζονται στο κοινωνικό και οικονομικό επίπεδο αλλά διεξάγονται και μέσω της γλώσσας. Ζούμε λοιπόν, σ' έναν κόσμο που όπως θα έλεγε ο Henri Lefebvre, "τα αντικείμενα που χρησιμοποιούμε γίνονται σήματα και τα σήματα αντικείμενα" (48) ή αλλιώς η αναγωγή του εμπορεύματος σε "σημείο" έτσι ώστε στην πραγματικότητα να μην καταναλώνουμε το εμπόρευμα ως τέτοιο αλλά το "φετιχικό" χαρακτήρα του οδηγεί στη λειτουργία του εμπορεύματος ως "σημείου" μέσα σ' ένα σύστημα νοημάτων το οποίο εμφανίζεται ως συστατικό της "γλώσσας" που κυβερνάει την κατανάλωση και τις κοινωνικο-οικονομικές σχέσεις. Επομένως, σωστά παρατηρεί ο Volosinov στην κλασσική του εργασία πάνω στη φιλοσοφία της γλώσσας ότι ο "ταξικός αγώνας" έχει μεταφερθεί στη "γλώσσα", το δε "σημείο" έχει μετατραπεί σε "αρένα του ταξικού αγώνα". "Η τάξη δε συμπίπτει με τη σημειωτική κοινότητα, δηλαδή με το σύνολο των ανθρώπων που χρησιμοποιεί ένα κοινό σύστημα σημείων για ιδεολογική επικοινωνία. Έτσι, διαφορετικές τάξεις χρησιμοποιούν μία μονοδική, κοινή γλώσσα. Σαν αποτέλεσμα, σε κάθε ιδεολογικό σημείο

διασταυρώνονται διαφορετικά προσανατολισμένοι τονισμοί. Το σημείο μετατρέπεται σε "αρένα" του ταξικού αγώνα" (49).

Τέλος χωρίς να φιλοδοξούμε ν' αγγίξουμε στο ελάχιστο την τεράστια "Διαμάχη" που έχει αναπτυχθεί γύρω από τις έννοιες "μοντέρνο", "μεταμοντέρνο", "μεταστρουκτουραλισμός" ή "μεταδομισμός" κ.λ.π., θα περιοριστούμε σε μιά σύντομη αναφορά στο "μεταμοντερνισμό" και στο "μεταστρουκτουραλισμό" σε σχέση με τα ΜΜΕ. Αν ανατρέξουμε στον όρο "μεταμοντέρνο" θα δούμε ότι γενικά αυτός ο όρος έχει χρησιμοποιηθεί για να υποδηλώσει την αποτυχία του προγράμματος του Διαφωτισμού και την εγκαθίδρυση μιας βιομηχανοποιημένης παρηκμασμένης κοινωνίας με έκδηλη την εγκατάλειψη του ορθολογισμού και των αξιών της επιστήμης και της γνώσης με αποτέλεσμα να φθάσουμε στην αμφισβήτηση ύπαρξης μίας αντικειμενικής αλήθειας σε παραδεκτές μέχρι πρόσφατα έννοιες αξιολόγησης (50).

Ο Lyotard κάνει ένα διαχωρισμό μεταξύ "μοντέρνας" και "μεταμοντέρνας" κατάστασης οριοθετώντας τη "μοντέρνα" κατάσταση περίπου μέχρι τα μέσα του 20ου αιώνα και προσδίδοντάς της ως γνώρισμα τη βραχυπρόθεσμη και μακροπρόθεσμη συνοχική πορεία ανάπτυξης καθώς και τη σταθερότητα στο επίπεδο των ιδεολογιών και των αξιών. Η μεταμοντέρνα κατάσταση που αρχίζει κατά προσέγγιση μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο έρχεται ν' αντικαταστήσει τα χαρακτηριστικά της προηγουμένης περιόδου της μοντέρνας μ' αυτά της νέας, της μεταμοντέρνας που θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως η ρευστότητα κάθε κοινωνικής πρακτικής που έχει αναχθεί σε πράξη ανταλλαγής, η διάλυση των μεγάλων ιδεωδών και ιδεολογιών και η χρεωκοπία μιας κουλτούρας που βασίζεται στη γνώση και στην αποκάλυψη της ουσίας καθώς και στην αντικειμενικότητα πάνω στο τί είναι ωραίο και αληθινό. Βέβαια αυτά συνιστούν απλώς το έναυσμα για τις ευρύτερες συζητήσεις που διεξάγονται σήμερα διεθνώς. Και για να επιστρέψουμε στο χώρο της θεωρίας των ΜΜΕ που μας αφορά άμεσα θα πρέπει ν' αναφέρουμε ότι δείγμα μεταστρουκτουραλιστικών ή μεταμοντερνιστικών προσεγγίσεων πάνω στα ΜΜΕ θεωρούνται οι εργασίες του Jean Baudrillard. Η έμφαση αυτών των εργασιών δίνεται στην κατάργηση του νοήματος και του

περιεχομένου· τα ΜΜΕ αντιμετωπίζονται σαν παραγωγοί μίας ροής σημαινόντων με τη δική τους αυτονομία και την παντελή έλλειψη του σημαινομένου. Κατά τον Baudrillard "Τα Μέσα προκαλούν μία κοινωνική σχέση όχι ως φορέας του περιεχομένου, αλλά με τη μορφή τους και την ίδια τους τη δράση· αυτή η κοινωνική σχέση εμπεριέχει την αφαίρεση, το διαχωρισμό και την κατάργησή της αυτής καθαυτής. Τα Μέσα δε αποτελούν συντελεστές αλλά εκτελεστές της ιδεολογίας." (51). Εδώ ο Baudrillard θέλει να πει ότι τα ΜΜΕ παράγοντας και όχι αναπαράγοντας νοήματα επιβάλλουν την κυρίαρχη ιδεολογία μέσω της μορφής του "σημείου" γιατί όπως ήδη αναφέραμε και πιό πάνω με τον ίδιο τρόπο που στην καπιταλιστική οικονομία η αξία χρήσης του εμπορεύματος έχει αναχθεί σε ανταλλακτική αξία, σε "φετιχ" έτσι και στην καπιταλιστική κουλτούρα το "σημείο" μέσα στο οποίο ενσωματώνεται το σημαίνον και το σημαινόμενο έχει αναχθεί στο σημαίνον και το σημαινόμενο έχει αναχθεί στο σημαίνον του δηλαδή το σημαίνον έχει υποκαταστήσει την αναφορά του στο σημαινόμενο με αποτέλεσμα να έχουμε υπεροχή της μορφής του σημείου η οποία προκαλεί μια "τυπική αλληλεπίδραση σημαινόντων, μια ολόκληρη διαδικασία σημασιοδότησης όπου τα σημαίνοντα ανταλλάσσονται αμοιβαία σ' ένα αυτόνομο και αυτάρκες σύστημα νοημάτων"(52).

Αυτή η μονόδρομη ροή σημαινόντων μέσω μιας μονοσήμαντης διαδικασίας διοχέτευσης νοημάτων που στηρίζεται στη λογική της σημασιοδότησης βρίσκεται στο επίκεντρο των συζητήσεων γύρω από το θέμα της "νέας μεταμοντερνιστικής διεθνούς κουλτούρας"(53).

Σε μια σχετικά πρόσφατη συνέντευξη που πήραν από τον Graham Murdock -ερευνητή σε θέματα που αφορούν στα νέα ΜΜΕ στο "Κέντρο Έρευνας για τη Μαζική Επικοινωνία στο Πανεπιστήμιο του Λέστερ της Αγγλίας- και τον ρώτησαν τί σημαίνει γι' αυτόν νέα μεταμοντερνιστική διεθνής κουλτούρα, είπε ότι ο μεταμοντερνισμός είναι μία αποθέωση του καταναλωτικού καπιταλισμού. Η διεθνής εικονοπλασία η οποία απευθύνεται στη διεθνή αγορά, είναι αποκλειστικά μεταμοντερνιστική. Εδώ αναφέρονται σ' όλα τα προγράμματα που σχεδιάζονται να πουληθούν σ' ένα διεθνές κοινό είτε πρόκειται για δορυφορικά προγράμματα ή για απλά προγράμματα προς εξαγωγήν. Σαν καλλίτερο παράδειγμα δημοφιλούς μεταμοντερνισμού αναφέρει το ροκ βίντεο το οποίο πρόκειται για ένα

αυθαίρετο κολάζ εικόνων όπου δεν υπάρχει αφήγηση, μήνυμα, λογική αλληλουχία, αλλά απλώς μια αποθέωση όψεων, σχημάτων μορφών· μία αποθέωση του στυλ. Πιστεύει ότι όλες οι φόρμες απεικόνισης παράγουν τη νέα διεθνή μεταμοντερνιστική εικονοπλαστική κουλτούρα την οποία ορίζει σαν μία κουλτούρα με κύριο χαρακτηριστικό την αποσύνδεσή της απο την ιστορία. "Πρόκειται λέει για μία διεθνή κουλτούρα που δεν είναι ιστορική, δεν επιδιώκει να έχει κάποιες ρίζες ή κάποια σύνδεση με το παρελθόν και συνακόλουθα και κάποια ανάλυση που δείχνει πως το παρόν έχει παραχθεί από αυτό το παρελθόν. Πρόκειται για μια σειρά μύθων, εθνών, σχημάτων. Πρόκειται για ένα διεθνή αποσπασματικό μα συνεργαζόμενο λόγο τον οποίο παράγουν σήμερα όλες οι χώρες και που πάνω του αποτυπώνονται. Έτσι, η Κίνα είναι το Σινικό Τείχος, η Αθήνα είναι η Ακρόπολη κ.λ.π. Πρόκειται για μία συρρίκνωση, αφυδάτωση της ιστορίας, μέσα σ' αυτόν τον κυρίαρχο και συνεργαζόμενο διεθνώς λόγο"(54).

Η αντιμετώπιση των Μέσων φορέων μονόδρομων μηνυμάτων και ως διαμορφωτών μιας ομοιογενούς παθητικής μάζας θεατών έχει υποστεί κριτική όχι από ευάριθμους θεωρητικούς που ασχολούνται με τα Μέσα Επικοινωνίας. Αυτοί λένε ότι το να τοποθετούμε όλο το φάσμα των επικοινωνιακών μορφών και πολιτιστικών προτύπων κάτω από την κατηγορία "Μαζικά" εμπεριέχει κάποια αυθαιρεσία. Αφ' ενός γιατί η σχέση του κράτους με κάθε "πολιτιστική βιομηχανία" είναι διαφορετική, για παράδειγμα, οι σχέσεις μεταξύ του κράτους και της βιομηχανίας του κινηματογράφου είναι πολύ διαφορετικές από αυτές μεταξύ κράτους και ραδιοφωνίας-τηλεόρασης ή κράτους και Τύπου ,αφ' ετέρου γιατί και το ίδιο το κοινό έχει διαφορετική συμπεριφορά απέναντι σε μια μορφή επικοινωνιας όπως για παράδειγμα είναι ο δίσκος και σε μία άλλη όπως είναι η τηλεόραση, ή πάλι η προσληπτική στάση του τηλεοπτικού θεατή είναι διαφορετική από εκείνη του κινηματογραφικού θεατή. Όπως λόγου χάριν παρατηρεί ο Jean Luc Godard ο "κινηματογράφος καλλιεργεί τη μνήμη ενώ η τηλεόραση την αμνησία". Ακόμη όμως και άν περιοριστούμε σ' ένα πολιτιστικό προϊόν που εννοιολογικά φαίνεται ομοιογενές όπως η "τηλεοπτική εκπομπή" θα συναντήσουμε ένα τόσο ευρύ φάσμα διαφοροποίησης που μπορεί να φθάσει από ένα σήριαλ με όλα τα

χαρακτηριστικά του προϊόντος για πλατειά κατανάλωση, κλισέ, επαναληπτικά πρότυπα κ.λ.π μέχρι ένα ντοκυμανταίρ επεξεργασμένο καλλιτεχνικά με μία φιλμική σύνθεση.

Ο Eco ήδη από το 1964 έχει αναλύσει σε βάθος τη διαφοροποίηση των Μέσων Επικοινωνίας από την πλευρά της οργάνωσης, της λειτουργίας και της σχκρότησης παραγωγής των προϊόντων τους. Έχει επίσης επισημάνει τις ιδιομορφίες στις προσληπτικές ικανότητες του κοινού. Παρατηρεί για παράδειγμα, ότι σε διαφορετικό τόπο και χρόνο ανάλογα με τους διαφορετικούς λήπτες, το ίδιο είδος επικοινωνιακού βομβαρδισμού μπορεί να προκαλέσει εθισμό ή εξέγερση (55). Επιπλέον υποστηρίζει ότι ακόμη και όταν πρόκειται για τυποποιημένα προϊόντα, προκατασκευασμένα σύμφωνα με τους κανόνες του βιομηχανικού και εμπορικού κυκλώματος για ευρεία κατανάλωση όπως είναι τα κόμικς, οι "εμπορικές" κινηματογραφικές και τηλεοπτικές ταινίες, τα σήριαλ, η κονσερβοποιημένη μουσική κ.λ.π. μπορεί να προκαλέσουν ρήγματα στο σύστημα που προσπάθησε να τα καθυποτάξει.

Συνοπτικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Eco και ορισμένοι άλλοι θεωρητικοί των οποίων η προβληματική συγκλίνει με τη δική του κάνουν κριτική στη χρήση του όρου "μάζα" και "μαζική κουλτούρα" ισχυριζόμενοι ότι έχει δοθεί μία ντετερμινιστική χροιά σ' αυτον τον όρο με την έννοια ότι προκαθορίζει το ρόλο και τη φύση της ίδιας της σχέσης παραγωγής των Μέσων Επικοινωνίας, την ουδετεροποίηση και ισοπέδωση των "καταναλωτών" της κουλτούρας και την ομογενοποίηση των "προϊόντων" της κουλτούρας. Ενώ αντίθετα επισημαίνουν ότι όλες αυτές οι διαδικασίες εμπεριέχουν εν σπέρματι τα συστατικά μιας έκρηξης αντιθέσεων η οποία μπορεί να έλθει είτε από μέσα είτε από έξω. Η δε πληροφόρηση όσο και αν φαίνεται πιεστική μπορεί να οδηγήσει σε απρόβλεπτα αποτελέσματα· "η κυκλοφορία των ιδεών δεν μπορεί να εξουδετερωθεί μεταρρυθμιστικά: κάθε πολιτιστική επαύξηση -όποιο και να είναι το ιδεολογικό σχέδιο που την καθορίζει- επιφέρει αποτελέσματα που, διαλεκτικά και με δεδομένες συνθήκες, υπερβαίνουν τις προβλέψεις των μελετητών της επικοινωνίας"(56).

Πολλοί πιστεύουν ότι οι σημερινές εξελίξεις έχουν δικαιώσει κατά κάποιο τρόπο τις απόψεις των επικριτών της μονόπλευρης και

μονοσήμαντης θεώρησης των Μέσων Επικοινωνίας. Για παράδειγμα το video θεωρείται από πολλούς όπως παρατηρεί και ο Graham Murdock στη συνέντευξη που αναφέραμε πιό πάνω ένα μέσον το οποίο μπορεί να χρησιμοποιηθεί απο μειονότητες ή ειδικές κοινωνικές ομάδες σαν τρόπος έκφρασης μίας ιδιαίτερης ταυτότητας έτσι ώστε να γίνεται δυνατή η προσπέλαση των ιδιομορφιών τους σε διαφορερικές κουλτούρες. Το video μπορεί επίσης να χρησιμοποιηθεί σαν μέσον ανταλλαχής εξειδικευμένων ταινιών οι οποίες σπανίζουν και μπορεί να προσφέρουν αισθητική απόλαυση και γνώσεις για ορισμένους που θέλουν να αποκτήσουν κινηματογραφική παιδεία. Αυτοί που υποδέχονται ευνοϊκά τη νέα εποχή και πιστεύουν στην πολυμορφία και στη θετική εξελικτική πορεία των νέων τεχνολογιών της επικοινωνίας συνεχίζουν λέγοντας ότι οι ιδιωτικοί σταθμοί είτε πρόκειται περί ραδιοφωνικών σταθμών ή τηλεοπτικών διασπούν σε μικρά κομμάτια το μεγάλο ραδιοφωνικό ή τηλεοπτικό κοινό. Αφ' ενός αποδυναμώνουν τη "μαζική" ακρόαση και ακροαματικότητα των κρατικών ραδιο-τηλεοπτικών σταθμών, αφ' ετέρου επιτρέπουν στους περιθωριοποιημένους ακροατές ή τηλεθεατές ν' απολαμβάνουν μια αποσπασματική εικόνα του πολιτισμικού χίγνεσθαι η οποία αποδυναμώνει τη μονοδιάστατη πληροφόρηση των κεντρικών ραδιοφωνικών ή τηλεοπτικών δυκτίων που καθοδηγούνται από μία κεντρική εξουσία. Ένας από τους πιό ένθερμους θιασώτες αυτής της άποψης ο Alvin Toffler ο οποίος μάλιστα πιστεύει ότι οι νέες τεχνολογίες της επικοινωνίας θα απελευθερώσουν χρόνο για τον άνθρωπο τον οποίον θα μπορέσει να χρησιμοποιήσει πιό ουσιαστικά και εποικοδομητικά απο ότι σήμερα ενώ συχρόνως θα του ανοίξουν ευρύτερους πνευματικούς ορίζοντες υποστηρίζει τα εξής: "Η απομαζικοποίηση των μέσων ενημέρωσης απομαζικοποιεί και τη σκέψη μας. Μέχρι σήμερα η συνεχής παραγωγή ενός οπλοστασίου τυποποιημένων εικόνων από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης δημιουργούσε αυτό που οι επικριτές αποκάλεσαν "μαζικό νου". Σήμερα αντί να παίρνουν μεγάλες μάζες ατόμων τα ίδια μηνύματα, μικρότερες απομαζικοποιημένες ομάδες λαμβάνουν και εκπέμπουν δικές τους εικόνες η μια στην άλλη. Έτσι οι γνώμες πάνω στη μουσική ποπ μέχρι την πολιτική, γίνονται λιγότερο ομοιόμορφες. Σε προσωπικό επίπεδο, όλοι πολιορκούμαστε και δεχόμαστε έναν

καταιχισμό από θραύσματα εικόνων, αντιφατικών ή ασύνδετων, που ανατρέπουν τις παλιές μας ιδέες και μας βομβαρδίζουν με τη μορφή κουκίδων. Ζούμε στην πραγματικότητα μέσα σ' ένα "πολιτισμό κουκίδων" (57).

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:

1. Πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι σε ορισμένες περιπτώσεις η προσέλευση των πιστών στην εκκλησία επιβάλετο μέσω κάποιου είδους ποινής. Βλ. σχετικά με αυτό το θέμα James Curran, "Communications, power and social order" στο M. Gurevitch, T. Bennet, J. Gurron and J. Woollacott (eds), "Culture, Society and the Media" Routledge London, 1988, 228
2. Ό.π., σ. 202
3. Βλ. Marshall Mc Luhan, "Understanding Media", Routledge and Kegan Paul Ltd, London, 1975
4. Raymond Williams, "Οι επιδράσεις και οι χρήσεις της Τεχνολογίας"στο "Κοινωνία, Εξουσία και Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας", ό.π., σ. 205
5. Denis Mc Quail, "Towards a Socialogy of Mass Communications", Collier-Macmillan, London, 1969 σ. 2.
6. Ό.π., σ. 18-21
7. Για την έννοια "Μεταμοντέρνο" βλ. παρακάτω
8. Harold Lasswell, "The structure and Function of Communication in Society" στον τόμο L.Bryson (επιμ.) "The communication of Ideas", New York, 1948
9. Βλ. Stuart Hall: στο "Η επανκάλυψη της "ιδεολογίας": "Η επάνοδος του απωθημένου στις μελέτες για τα Μέσα" ό.π., σ.90
10. Κατά το Φ. Ταίνις "κοινοτική κοινωνία " ή "κοινότητα" (Gemeinshaft) είναι η παραδοσιακή κοινωνία πριν την εμφάνιση των καπιταλιστικών σχέσεων παραγωγής η οποία διέπεται από αξίες συνυφασμένες με μικρή κοινότητα -πίστη στην οικογένεια, στη θρησκεία, στα έθιμα, στη διαπροσωπική σχέση, στην άμεση επικοινωνία κλπ.- σε αντίθεση η "κοινωνία" (Gesellschaft) η οποία αρχίζει να εμφανίζεται με την κυριαρχία του βιομηχανικού κεφαλαίου, είναι οργανωμένη σε μεγάλη κλίμακα και οι σχέσεις της στηρίζονται σε απρόσωπες συμβάσεις με συγκεντροποιημένα κέντρα εξουσίας. Βλ. Denis Mc Quail (1969), ό.π., σ. 19
11. Βλ.Stuart Hall στο "Η επανακάλυψη της "Ιδεολογίας": Η επάνοδος του απωθημένου στις μελέτες για τα Μέσα". ό.π.,σ. 91. Επίσης, για μια θεώρηση της έννοιας "Μάζα" και "Μαζική

κοινωνία" βλ. στα άρθρα: Dwight MacDonald "Μια θεωρία της μαζικής κουλτούρας", Theodor Adorno, "Η τηλεόραση και η διαμόρφωση της μαζικής κουλτούρας", και Edward Shils "Η μαζική κοινωνία και η κουλτούρα της" στο "Η κουλτούρα των Μέσων: Μαζική κοινωνία και πολιτιστική βιομηχανία", Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1991, σ. 57-85, 89-116 και 137-174.

12. Daniel Bell, "The End of Ideology", Free Press, New York, 1960
13. Βλ. Tony Bennett, "Theories of the media, theories of society", στο M. Gurevitch, T. Bennett, J, Curran and J. Woollacott (1988), ό. π., σ. 41
14. Ralph Miliband, "The State of Capitalist Society", Quarter Books L.t.d, London,1973, σ. 211.
15. Ο όρος αυτός χρησιμοποιείται απο τον Stuart Hall στο άρθρο του "Η επαναϰάλυψη της "ιδεολογίας": Η επάνοδος του απωθημένου στις μελέτες για τα Μέσα", , ό. π., σ. 99
16. Για μιά πλήρη αναλυτική παρουσίαση των ειδών "υποκουλτούρας" και της προσπάθειας ενσωμάτωσής τους στον κορμό του καθορισμένου πλέγματος των κοινωνικο-οικονομικών και πολιτικών δομών που έχινε κυρίως από τα ΜΜΕ, βλ. Dick Hebdige "Υπο-κουλτούρα: το νόημα του στυλ", Γνώση, Αθήνα, 1988.
17. Steven Lukes, "Power: A. Radical View", Macmillan, London 1975, σ. 6-24
18. Βλ."Κοινωνία Εξουσία και Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας ό.π., σ. 104
19. Adorno, Lowenthal, Marcuse, Horkheimer, "Τέχνη και Μαζική Κουλτούρα", Ύψιλον Αθήνα, 1984, σ. 18-19
20. Herbert Marcuse, "One Dimensional Man", Sphere, London, 1968, σ. 267.
21. Karl Marx and Frederick Engels, "The German Ideology", Lawrence and Wishart, London, 1970.
22. Σημαίνουσα πρακτική -signifying practice- Όρος του καλλιτεχνικού αναρχισμού ΄που αναπτύσσεται από την Kristeva, σε αναλογία προς τη "θεωρητική πρακτική" του Althusser, σύμφωνα με την οποία "σημαίνουσα πρακτική είναι η συγκρότηση ενός συστήματος σημείων και το πέρασμα μέσα απ' αυτό".... "Στο Κράτος και σε κάθε πράξη στενά πολιτική με την έννοια της εξουσίας (δεξιάς ή αριστεράς), η "σημαίνουσα πρακτική" αντιπαρατάσσει μιά ανάλυση όλων των συνειδητών

σκοπιμοτήτων, ακόμη και της ταξικής συνείδησης... συνδέεται με τον αναρχισμό, είναι καταστροφική" (Kristeva). Βλ. Δημητρίου, 1978, ό. π., σ. 149-50

23. Βλ.Nicholas Garnham, "Contribution to a political economy of mass-communication" στο Collins R, Curran J. Garnham N. Scannel P, Schlesinger P and Sparks C. (eds) "Media Culture and Society: a Critical Reader, sage, London, 1986.
24. Βλ. παρακάτω σ.36
25. Βλ. παρακάτω σ.41
26. Η "μετα-Αλτουσεριανή θέση εκφράζεται από το "Κριτικό Παράδειγμα", το οποίο αναπτύχθηκε από σύγχρονους θεωρητικούς που έχουν σχέση με τη διαμόρφωση, μια νέας "κριτικής προσέγγισης" στη μαζική επικοινωνία.
27. Murdock, G. and Golding, p. "Ideology and the Mass Media: The question of determination, in M. Barrett et al.(eds) "Ideology and Cultural Production", Croom-Helm, London, 1979
28. Βλ. σχετικά Γ. Ανδρεάδης κ. α. (επιμέλεια),"Ο Πολιτιστικός Ιμπεριαλισμός", Ηρόδοτος, Αθήνα, 1987
29. Βλ. Louis Althusser, "Ιδεολογία και Ιδεολογικοί Μηχανισμοί του Κράους" στο "Θέσεις", Θεμέλιο, Αθήνα, 1983, σ. 82-104.
30. Γιώργος Βέλτσος, "Κοινωνία και γλώσσα (για την αμίλητη και τη μιλημένη γλώσσα)" Αθήνα, Παπαζήσης, 1976, σ. 55-56
31. Εδώ ο Πουλαντζάς εννοεί τους θεωρητικούς της Σχολής της Φραγκφούρτης και το L. Goldmann οι οποίοι βλέποντας το υποκείμενο πλήρως αλλοτριωμένο μέσα "στο πραγματικό της τεχνολογικής-βιομηχανικής κοινωνίας" του στερούν κάθε δυνατότητα συνειδητοποίησης και αντίδρασης λόγω "της απορρόφησης της ιδιολογίας μέσα στην πραγματικότητα" (Marcuse "One Dimensional Man) και λόγω της "αποϊδεολογικοποίησής του και αποπολιτικοποίησής του"

32. Νίκος Πουλαντζάς, "Πολιτική Εξουσία και Κοινωνικές Τάξεις", Θεμέλιο, Αθήνα 1985, τ. ΙΙ, σ. 21-24 και 38-41
33. Στο ίδιο.
34. Βλ. Saïmon Clarke "Marxism, sociology and Poulantza's theory of the State, Capital and Class, no 2, Summer, 1977 στο Nicholas Garnham,"Contribution to a political economy of mass-communication", ό.π.
35. Ralph Miliband "Marxism and Piolitics, OUP, London 1977, σ. 50

36. Βασίλης Καραποστόλης, "Μορφές της Κοινωνικής Δράσης", Θεμέλιο, 1984, σ. 116.
37. Ferdinand de Saussure, (1979) ό. π., σ. 45
38. Διεξοδική συζήτηση της έννοιας αυτής χίνεται στο Μέρος Τέταρτο, Κεφ. 2.
39. Ferdinand de Saussure, (1979) ό. π., σ. 45.
40. Uberto Eco, "Θεωρία Σημειωτικής", Γνώση, Αθήνα, 1988, σ. 19
41. Ό.π., σ. 38
42. Ό.π., σ. 28-29
43. Για τον ακριβή ορισμό αυτής της έννοιας βλ. στο ίδιο κεφάλαιο, Σημείωση Νο 22.
44. Stuart Hall (1988), ό. π., σ. 101-104
45. Σύμφωνα με τον Watson and Hill, η Σημασιοδότηση αποτελεί, χια το Saussure, την εκδήλωση της εξωτερικής πραχματικότητας ή του νοήματος όντας η σχέση σημαίνοντος -σημαινόμενου- φυσικής ύπαρξης σημείου και της έννοιας που αναπαριστά. Βλ. "Κοινωνία, Εξουσία και Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας", ό. π., σ. 78
46. Stuart Hall, - "Culture, the Media and the "Ideological Effect", στο J. Curran et al. (eds) "Mass Communication and Society", Edward Arnold, London, 1977.
47. V. N. Volosinov, "Marxism and the Philosophy of Language", Seminar Press, New York, 1973, σ. 23
48. Henri Lefebvre, "Η Καθημερινή Ζωή στο Σύχχρονο Κόσμο", Ράππας, Αθήνα, 1980
49. V. N. Volosinov, ό. π., σ. 23
50. Για μια διεξοδική ανάλυση του όρου βλ. στις εισηχήσεις και παρεμβάσεις που έχιναν στο συμπόσιο "Μοντέρνο-Μεταμοντέρνο", που πραχματοποιήθηκαν στο τριήμερο 26-28 Φεβρουαίου 1988. "Μοντέρνο-Μεταμοντέρνο", Σμίλη, Αθήνα, 1988.
51. Jean Baudrillard, "For a Critique of the Political Economy of the Sing", Telos Press, St. Louis, 1981, σ. 169.
52. Robert Dunn, "Television, consumption and the commodity form", στο "Theoty and Society, Vol. no I, 1986.
53. Για μια ενδιαφέρουσα ανασκόπιση πάνω στο έρχο της επικοινωνίας και της λειτουρχίας της μέσω των σημείων και "μιας εικόνας στην οποία δεν υπάρχει τίποτε να δεις" βλ. Jean Baudrillard, "Η έκσταση της επικοινωνίας", Καρδαμίτσας, Αθήνα, 1991. Βλ. επίσης Jean Baudriallard, "Ρέκβιεμ χια τα

Μέσα Επικοινωνίας", Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα, 1990.

54. Βλ. στο "Επικοινωνία και Κοινωνία", Μια συζήτηση με τον Graham Murdock, "Διαβάζω" Τεύχος Νο 194 -22.6.1988, σ. 30-36
55. Uberto Eco (1987), ό. π., σ. 20.
56. Στο ίδιο σ. 20.
57. Alvin Toffler, "Το Τρίτο Κύμα", Κάκτος, Αθήνα, 1982, σ. 204.

Μ Ε Ρ Ο Σ Δεύτερο

Ιστορικό - πολιτικό και οικονομικό πλαίσιο της ελληνικής κοινωνίας

Ήδη από τον τίτλο και την άρθρωση αυτής της εργασίας, διαφαίνονται ότι η μεθοδολογία την οποία θα υιοθετήσουμε θα προσπαθήσει να στηριχθεί σε μία σύζευξη νεο-μαρξιστικής και σημειολογικής ανάλυσης η οποία ως ένα βαθμό ταυτίζεται με το "Κριτικό Μοντέλο" έτσι όπως αυτό, κατόπιν επεξεργασίας, διαμορφώθηκε απο το Stuart Hall με σκοπό να αποτελέσει το βασικό θεωρητικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κινούνται οι μελέτες για τα ΜΜΕ. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, το "Κριτικό Μοντέλο" επικεντρώνεται:

α) Στη λειτουργία της ιδεολογικής διαδικασίας και στους μηχανισμούς της.

β) Στο συμβολικό και γλωσσολογικό χαρακτήρα των ιδεολογικών λόγων όπου η γλώσσα και ο συμβολισμός αποτελούν τα μέσα παραγωγής νοήματος καθιστώντας έτσι δυνατή την απόδοση διαφορετικού νοήματος στα ίδια γεγονότα.

γ) Στην εγκατάλειψη της ανάλυσης των έκδηλων μηνυμάτων και στην επισήμανση του λανθάνοντος νοήματος των μηνυμάτων των ΜΜΕ

δ) Στην ιδεολογική σημασιοδότηση των γεγονότων.

Η επιλογή του συνδυασμού της σημειολογίας με τη νεο-μαρξιστική ανάλυση ξεκινάει από τις παραδοχές: Πρώτον, ότι η σημειολογία όπως παρατηρεί και ο Barthes "έχει μια σχέση με την επιστήμη, αλλά δεν είναι επιστημονικός κλάδος, έχει δηλαδή μια σχέση υπηρετική· μπορεί να βοηθήσει ορισμένες επιστήμες, να συμπορευτεί με αυτές για ένα διάστημα να τους προτείνει ένα πρωτόκολλο λογικής εργασίας, που με βάση αυτό η κάθε επιστήμη θα πρέπει να προσδιορίσει τη διαφορά του αντικειμένου της... Τοποθετημένη μέσα στα όρια της, η σημειολογία δεν αποτελεί μια μεταφυσική παχίδα: είναι μια επιστήμη ανάμεσα σε πολλές άλλες, αναγκαία αλλά όχι επαρκής... και αυτό που προέχει είναι ο διαλεκτικός

συντονισμός των ιδιαίτερων επιστημών που αφορούν".(1) Δεύτερον, ότι η απήχηση των αντιφατικών και αντιτιθέμενων κοινωνικών πρακτικών μιας ιστορικά δεδομένης περιόδου σε κάθε μορφή τέχνης (συμπεριλαμβανομένης και της επονομαζόμενης "ευτελούς τέχνης" όπως δημοφιλείς σειρές ή αναγνώσματα, π.χ. τηλεοπτικά σήριαλ και λαϊκά μυθιστορήματα, μαγνητοφωνημένη, κονσερβοποιημένη μουσική, ταινίες "μελό" κ.λ.π.) περνά μέσα από την ιδεολογική σημασιοδότησή τους. Επομένως, αποδεχόμενοι ότι οι ιστορικές και κοινωνικο-οικονομικές συνιστώσες στην Ελλάδα προσδιορίζουν το προϊόν του Ελληνικού Κινηματογράφου της εποχής -το κατ' εξοχήν Μαζικό Επικοινωνιακό Μέσο, το κομβικό σημείο της κουλτούρας της μάζας το οποίο τότε αποτελούσε την αποθέωση της σύζευξης της οικονομικής με τη συμβολική σφαίρα- προϊόν το οποίο είχε άμεση σχέση με την ιστορικά προσδιορισμένη ιδεολογία, θεωρούμε απαραίτητο να ανατρέξουμε στην ιστορική πραγματικότητα που κρύβεται πίσω από το γλωσσικό και εικονικό κώδικα της διαφημιστικής κινηματογραφικής αφίσας, γιατί όπως αναφέρει και ο Althusser: "Οι άνθρωποι "βιώνουν" τις ιδεολογίες τους... όπως βιώνουν τον ίδιο τους τον κόσμο. Η "βιούμενη" σχέση μεταξύ ανθρώπων και κόσμου, συμπεριλαμβανομένης και της "Ιστορίας" (με την πολιτική πράξη ή απραξία), περνάει μέσω της ιδεολογίας, ή καλλίτερα, είναι ιδεολογία η ίδια. Σαν τέτοια, η ιδεολογία είναι ένα απαραίτητο συστατικό της ανθρώπινης κοινωνίας· δεν είναι μια παρεκτροπή ή ένα περίττωμα της ιστορίας· είναι μια δομή απαραίτητη στην ιστορική ζωή των κοινωνιών". (2) Η Ιδεολογία λοιπόν η οποία σηματοδοτείται από τις συνδηλώσεις της αφίσας είναι μια απήχηση, σε μεγάλο βαθμό, της επικρατούσας ιδεολογίας, που προσπαθεί, συνειδητά ή ασυνείδητα, να περάσει μέσα από τις ελληνικές ταινίες της εποχής και απορρέει βέβαια -όπως αναφέρθηκε και πιό πάνω- από συγκεκριμένες ιστορικές και κοινωνικοοικονομικές συνθήκες τις οποίες θα εξετάσουμε στις σελίδες που ακολουθούν.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Ιστορικές και πολιτικές εξελίξεις στη μεταπολεμική Ελλάδα.

Η δεκαετία του '50 για την Ελλάδα είναι μια περίοδος που χαρακτηρίζεται απο βαθειές πολιτικές και οικονομικές ανακατατάξεις ενώ διεθνώς επικρατεί ένα ψυχροπολεμικό κλίμα.

Όπως είναι γνωστό η Ελλάδα είχε ταχθεί στο πλευρό της Αγγλίας από το 1940 όταν αυτή μόνη της διεξήγαγε αντιφαστικό αγώνα την ίδια στιγμή που η Γαλλια είχε συνθηκολογήσει με το Χίτλερ.

Η άμεση επιρροή της Βρετανίας στη διαμόρφωση των πολιτικών μετεξελίξεων στην Ελλάδα είναι εμφανής ήδη από το 1944 όταν ο Ρούζβελτ και ο Τσώρτσιλ κατόπιν συμφωνίας επιτρέπουν μετά την απελευθέρωση της Αθήνας να σταλεί Αγγλικό εκστρατευτικό σώμα "για να σώσει τη χώρα από την αναρχία"(3).

Το Ε.Α.Μ με τη συμφωνία της Καζέρτας το Σεπτέμβρη του 1944 δέχεται να μη καταλάβει ο Ε.Λ.Α.Σ την Αθήνα και να αποβιβαστούν τα Βρετανικά στρατεύματα στην Ελλάδα. Στις 14 Οκτωβρίου του 1944 φθάνει στην Ελλάδα Βρετανική ταξιαρχία με επικεφαλής το στρατηγό Σκόμπυ ο οποίος απαιτεί τον άμεσο αφοπλισμό του αντάρτικου στρατού και ενώ οι μάχες στην Αθήνα συνεχίζονται, το Δεκέμβριο του 1944, οι Αγγλοι στέλνουν το στρατηγό Πλαστήρα με σκοπό να αναλάβει τη διακυβέρνηση του Κράτους την οποία εκείνη την περίοδο ουσιαστικά διακατέχει ο Σκομπυ. Ο Πλαστήρας με την υποστήριξη των αστικών πολιτικών κομμάτων σχηματίζει κυβέρνηση τον Ιανουάριο του 1945. Στις αρχές του Φλεβάρη γίνεται η σύγκλιση της διάσκεψης της Βάρκιζας και στις 12 Φεβρουαρίου του 1945 υπογράφεται η συμφωνία της Βάρκιζας βάσει της οποίας ο Ε.Λ.Α.Σ πρέπει να παραδώσει τον οπλισμό του μέχρι τις 15 Μαρτίου 1945.

Μετά απ' όλες αυτές τις συνθηκολογήσεις της ηγεσίας Κ.Κ.Ε - Ε.Α.Μ και την ήττα της Ελληνικής "Εθνικής Αντίστασης" την οποία οι 'Αγγλοι αναζήτησαν στο πολιτικό επίπεδο (4) η Ελλάδα παραδίδεται άνευ όρων στην τρομοκρατία της άκρας δεξιάς.

Υπό την πίεση του τότε Βρετανού Υπουργού ορίζονται εκλογές

για το Μάρτιο του 1946 κα με την αποχή των δημοκρατικών κομμάτων καθίσταται δυνατή η νίκη του βασιλικού "Λαϊκού Κόμματος".

Τον Οκτώβριο του 1946 με δημοψήφισμα επανέρχεται ο βασιλιάς και η τρομοκρατία εντείνεται με αποτέλεσμα να γίνει ανασύσταση των αντιστασιακών του Ε.Α.Μ. Αρχίζει πάλι η έξοδος προς τα βουνά, τον Οκτώβριο του 1946 δημιουργείται ο "Δημοκρατικός Στρατός της Ελλάδας" (Δ.Σ.Ε) και το 1947 η "Προσωρινή Κυβέρνηση της Ελεύθερης Ελλάδας". Ο Εμφύλιος ξαναρχίζει και το Φλεβάρη του 1947 "Η Αγγλική Κυβέρνηση πληροφορεί της Ηνωμένες Πολιτείες ότι δεν είναι πιά σε θέση να εκπληρώσει τις υποχρεώσεις της προς την Ελλάδα και την Τουρκία. Με τη διακήρυξη του Τρούμαν, κατά την οποία "Οι Ηνωμένες Πολιτείες οφείλουν να βοηθήσουν την Ελλάδα για να διαφυλάξει το "Δημοκρατικό της Πολίτευμα" (12 Μαρτίου 1947) αρχίζει η άμεση επέμβση των Ηνωμένων Πολιτειών, που διαδέχονται τη Μεγάλη Βρετανία στο ρόλο του προστάτη, και εγκαινιάζεται η νέα αμερικανική πολιτική που εγκαταλείπει τον απομονωτισμό και εννοεί να διευθύνει το Δυτικό συνασπισμό".(5)

Βέβαια είναι αυτονόητο ότι ο λόγος που οι Ηνωμένες Πολιτείες άρχισαν να αναμιγνύονται στα πολιτικά πράγματα της χώρας μας δεν ήταν ούτε γιατί τους το ζήτησε η Αγγλία, ούτε γιατί ήθελαν να βοηθήσουν την Ελλάδα να διαφυλάξει το "Δημοκρατικό της Πολίτευμα". Οι ΗΠΑ από τις αρχές του 19ου αιώνα είχαν βλέψεις προς την Ελλάδα και το χώρο της Ανατολικής Μεσογείου. Με το πέρασμα δε του Καπιταλισμού στο Ιμπεριαλιστικό στάδιο ανάπτυξής του και την ανάγκη για εξασφάλιση πετρελαϊκών αγορών η διείσδυση των Ηνωμένων Πολιτειών στην περιοχή της Ανατολικής Μεσογείου γίνεται επιτακτική.(6) Επιπλέον, μετά το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου οι βιομηχανικές χώρες της Δυτικής Ευρώπης που πήραν μέρος στον πόλεμο βγαίνουν κατεστραμμένες και οι Ηνωμένες Πολιτείες εμφανίζουν μία συνεχή άνοδο του οικονομικού τους δυναμικού. Αυτή η αλλαγή συσχετισμού δυνάμεων και η επικράτηση των ΗΠΑ στο διεθνές προσκήνιο έχει άμεσες επιπτώσεις στη μεταπολεμική Ελλάδα και οριοθετεί την αποφασιστικής σημασίας μεταβίβαση της "σκυτάλης-προστασίας" της Ελλάδας από την Αγγλία στις ΗΠΑ.

Η χορήγηση της οικονομικής βοήθειας από το Σχέδιο Μάρσαλ, το Δόγμα Τρούμαν και άλλες μορφές αμερικανικής βοήθειας αποσκοπούσε περισσότερο στην ανασυγκρότηση των πολιτικών και κρατικών δομών της εξουσίας παρά σε μια αναπτυξιακή οικονομική πολιτική (θα εξετάσουμε παρακάτω πώς ή αμερικανική βοήθεια

χρησιμοποήθηκε από τις ανερχόμενες μεταπολεμικά "παραγωγικές" τάξεις). Το έδαφος ήταν πρόσφορο η άκρα δεξιά σε άμεση συνεργασία με τις αμερικανικές υπηρεσίες καταφέρνουν να μονοπωλήσουν την εξουσία. Το Σεπτέμβριο του 1947 ο πρεσβευτής των ΗΠΑ Griswold αναγκάζει το κόμμα του Τσαλδάρη, το "Λαϊκό Κόμμα" να παραιτηθεί και προωθεί στην εξουσία το πιό δημοκρατικό και όχι τόσο εκτεθειμένο κόμμα, το "Φιλελεύθερο Κόμμα" του Θ. Σοφούλη το οποίο αναλαμβάνει τη νέα "Εθνική Κυβέρνηση" με κύριο στόχο την επιβολή της αμερικανοκρατίας στην Ελλάδα και την πάταξη του λαϊκού αντάρτικου. Έτσι το Δεκέμβριο του 1947 μπαίνει σε εφαρμογή ο Νόμος 509/1947 "Περι μέτρων ασφαλείας του Κράτους, του Πολιτεύματος, του Κοινωνικού Καθεστώτος και προστασίας των ελευθεριών των πολιτών" ο οποίος μαζί με μια σειρά άλλους νόμους που θεσπίστηκαν την ίδια εποχή αποσκοπούσαν στη δίωξη κάθε πολίτη που αντιστεκόταν στην περαιτέρω στρατιωτικοποίηση και αμερικανοποίηση της χώρας. Πράγματι, οι νόμοι αυτοί βοήθησαν στη διχοτόμηση του πληθυσμού της Ελλάδας σε εθνικόφρονες-νομιμόφρονες και σε κομμουνιστές-μη εθνικόφρονες όσπου στο όνομα αυτής της διχοτόμησης και μετά από πλήρη ταύτιση απόψεων μεταξύ "Φιλελεύθερου" και "Λαϊκού κόμματος" καθώς και αποδοχή της μοναρχίας οι εκάστοτε κυβερνήσεις συνασπισμού υποχωρούν συνεχώς στις αμερικανικές πιέσεις και δέχονται τους όρους τους σε κάθε είδους παρέμβαση για τη λήψη αντιλαϊκών μέτρων.

Εν τω μεταξύ στα τέλη του 1948 οι απώλειες του Δ. Σ. Ε. ήταν τεράστιες, στα μέσα του 1949 διαλύθηκαν οι τακτικές μονάδες του Δ.Σ.Ε., οι δαφωνίες μετξύ ηγετών του ΚΚΕ οξύνθηκαν με αποτέλεσμα 12.000 εναπομείναντες μαχητές του Δ.Σ.Ε. (7) να δεχθούν τον Αύγουστο σφοδρές επιθέσεις στο Γράμμο και στο Βίτσι από ελληνικό στρατό, να ηττηθούν και στις 16 Οκτωβρίου 1949 το ΚΚΕ να αποφασίσει την κατάπαυση του πυρός.

Μετά το τέλος του εμφυλίου πολέμου η Αριστερά βγαίνει ηττημένη και διαλυμένη και η Δεξιά απόλυτη νικήτρια χωρίς πλέον να φοβάται κάποια αντιπαράθεση στην άσκηση του δεσποτισμού της. Και ενώ το ΚΚΕ τίθεται εκτός νόμου το 1949, οι Αμερικανοί θεωρώντας σκόπιμη την ύπαρξη μιάς κυβέρνησης που θα "εκπροσωπούσε το λαό" προωθούν τη διεξαγωγή εκλογών. Το Μάρτιο του 1950 γίνονται εκλογές, οι Φιλελεύθεροι κερδίζουν την απόλυτη πλειοψηφία αλλά οι διαμάχες μέσα στους κόλπους της ηγεσίας προκαλούν αστάθεια -δημιουργούνται τρεις αντιμαχόμενες ομάδες:

του Πλαστήρα, του Σοφοκλή Βενιζέλου και του Γ. Παπανδρέου- και εντείνουν τα προβλήματα· η περίοδος 1950-1951 χαρακτηρίζεται ως η πιό δυσχερής οπότε η άμεση επιταχή της "προστάτιδας" χώρας της Αμερικής είναι μία σταθερή κυβέρνηση διακατεχόμενη από αντικομμμουνισμό και άρνηση παντός συμβιβασμού.

Το κατάλληλο πρόσωπο ήταν ο Στρατάρχης Παπάγος στρατιωτικός αρχηγός της βασιλόφρονης παράταξης ο οποίος ιδρύοντας το κόμμα "Ελληνικός Συναγερμός" κερδίζει τις εκλογές του 1951 με 49,2% (8). Η πολιτική της σταθερότητας και του Κράτους της Δεξιάς διατηρήθηκε στην εξουσία μέχρι το 1963- οφείλοντας βέβαια την επιτυχία της και τη διαρκειά της ως ένα μεγάλο βαθμό στο πλειψηφικό εκλογικό σύστημα που επέβαλαν οι ΗΠΑ καθώς και σε άλλες εκλογικές αλχημείες -και η μόνη αλλαχή την οποία υπέστη ήταν το όνομά της που από "Ελληνικός Συναγερμός" έχινε το 1955 "Εθνική Ριζοσπαστική Ενωση" (Ε.Ρ.Ε)

Όλα αυτά τα χρόνια το πολίτευμα της χώρας τυπικά εμφανιζόταν ως "Βασιλευομένη Κοινοβουλευτική Δημοκρατία", όπου η εξουσία βρισκόταν στα χέρια της βουλής, ουσιαστικά όμως η διακυβέρνηση της χώρς περνούσε όλο και περισσότερο στα χέρια των εξωκοινοβουλευτικών δυνάμεων που δημιούργησαν έναν παράλληλο παρακρατικό μηχανισμό. Μέσα σε αυτόν το μηχανισμό λειτουργούσε, με τη συναίνεση του κοινοβουλίου, ο βασιλιάς και το περιβάλλον του, οι μυστικές υπηρεσίες (Κ.Υ.Π) όπου απροκάλυπτα η C.I.A. είχε τοποθετήσει τους ανθρώπους της και κυρίως ο στρατός που από το 1952 διατελούσε σε πλήρη εξάρτηση από το Ν.Α.Τ.Ο. Ένα μέρος δε του στρατού που είχε επί κεφαλής μια ομάδα αντικομμουνιστών αξιωματικών εδιοικείτο κατά κύριο λόγο απο μιά μυστική οργάνωση, του Ι.Δ.Ε.Α. η οποία είχε ιδρυθεί στην Αθήνα το 1944 από τη συγχώνευση δύο άλλων αντιστασιακών ομάδων αποτελουμένων από δεξιούς αξιωματικούς.(9)

Όλες αυτές οι δυνάμεις του επίσημου κράτους και παρακράτους λειτούργησαν συντονισμένα μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του ΄60 (όπου οι οικονομικές και κοινωνικές εξελίξεις και ανακατατάξεις ανέσυραν στην επιφάνεια τις αντιφάσεις τους) με κύριο στόχο τον ανελέητο αγώνα εναντίον κάθε αντιπολιτευόμενης δύναμης είτε αυτή ορθονόταν στο επίπεδο της άμεσης πολιτικής ή στο επίπεδο κάθε φανταστικής σχέσης με τις πραγματικές συνθήκες ύπαρξης.

Σε μιά χώρα όπου επίσημοι υπολογισμοί ανεβάζουν τους νεκρούς από τον εμφύλιο σε 40.000 και ανεπίσημοι σε 158.000, όπου στις

φυλακές και στα ξερονήσια κρατιόνται και βασανίζονται πάνω από 50.000 μέλη της Εθνικής Αντίστασης και δημοκράτες στρατιώτες, όπου η τρομοκρατία φθάνει στο έπακρον με τις επίσημες εκτελέσεις του Μπελογιάννη, του Πλουμπίδη κ.λ.π. και τις ανοιχτές δολοφονίες βουλευτών -Σαράφη, Λαμπράκη- μιά δεκαετία αργότερα, είναι φυσικό η Ελληνική κουλτούρα και καλλιτεχνική έκφραση να περιέλθει στα χέρια των νικητών οι οποίοι είχαν την άνεση και πολυτέλεια να εφαρμώσουν τα ξενόφερτα, δευτέρας διαλογής πολιτιστικά πρότυπα και να αναβιώσουν τις πολιτιστικές αξίες του παρελθόντος χωρίς να συναντήσουν την παραμικρή αντίσταση από την ηττημένη και περιθωριοποιημένη αντίθετη πλευρά των διανοουμένων. Θα έπρεπε να περάσουν είκοσι χρόνια να μεσολαβήσει μια δικτατορία για να αρχίσουν να γεννιόνται μέσα από την πολιτική αμφισβήτηση κάποια εναλλακτικά και διαφοροποιημένα πολιτιστικά πρότυπα τα οποία κουβάλαγαν μια καινούργια ιδεολογία και έπαιρναν τη μορφή της απειλής μιας "πολιτιστικής επανάστασης", της ανάδυσης μιας "προοδευτικής κουλτούρας της νέας γενιάς" που άρχισε να βάζει τη σφραγίδα της σε πολλά είδη τέχνης όπως στη μουσική, στην ποίηση και κυρίως στο νέο κινηματογράφο.

Επανερχόμενοι στην ιστορική ανασκόπηση της εποχής που εξετάζουμε θα πρέπει να αναφέρουμε ότι την περίοδο 1950-1963 της συντηρητικής "σταθερότητας" σε όλα τα επίπεδα -πολιτικό, οικονομικό, κοινωνικό- τη διαδέχεται μια περίοδος πολιτικής αστάθειας.

Ο κοινωνικός και οικονομικός διαρθρωτικός σχηματισμός που χαρακτηρίζει την Ελλάδα των χρόνων 1950-1963, η απομάκρυνση του Βενιζέλου και η ανασύσταση του κόμματος των Φιλελευθέρων με αρχηγό το Γ. Παπανδρέου συνέβαλαν στη σταδιακή αποδυνάμωση, της Δεξιάς και στη δημιουργία ενός πολιτικά αβέβαιου, ασταθούς και χαοτικού κλίματος. Το Κέντρο διακατεχόμενο από ενδελεχή και εμμένοντα ενδοκομματικά προβλήματα, μολονότι προσπαθώντας να διαφοροποιηθεί από το Στρατηγό Παπάγο προσανατολίστηκε προς την αντικατάσταση του υπάρχοντος συντάγματος μ' ένα πιό δημοκρατικό συνέχισε να εκπροσωπεί τις συντηρητικές, φιλελεύθερες τάσεις της παλιάς βενιζελικής παράταξης και να κυβερνάται από ηγέτες -Παπανδρέου, Βενιζέλο, Παπαπολίτη- που αποτελούσαν κύριους εκφραστές της άρχουσας αστικής τάξης στην οποία και ανήκαν.

Το 1955 ο θάνατος του Παπάγου προκαλεί προβλήματα διαδοχής, ο βασιλιάς κατόπιν αμερικανικών πιέσεων διορίζει πρωθυπουργό τον Κωνσταντίνο Καραμανλή, λίγο, αργότερα η αμερικανική βοήθεια

διπλασιάζεται και ο "Συναγερμός" μετονομάζεται σε Ε.Ρ.Ε. Η Ε.Δ.Α, ένα κόμμα του οποίου το 10% των ψηφοφόρων προέρχεται από την εργατική τάξη και το υπόλοιπο από αριστερούς διανοούμενους λειτουργώντας σαν υποκατάστατο του Κ.Κ.Ε που παραμένει ακόμα εκτός νόμου κερδίζει το 25% των ψήφων (78 βουλευτές) στις εκλογές του 1958.(10).

Είναι σαφές βέβαια ότι η νίκη της Ε.Δ.Α αποτελεί ένα πρόσκαιρο συγκυριακό φαινόμενο και δεν απορρέει από τη συνειδητοποίηση του ελληνικού λαού, γεγονός που αποκλείει -όπως θα δούμε παρκάτω- η κοινωνικό-οικονομική αταξικά δομημένη Ελληνική κοινωνία. Άλλωστε η εκλογική κινητικότητα των Ελλήνων ψηφοφόρων αποδεικνύεται περίτρανα στις εκλογές που ακολούθησαν όπου ένα σημαντικό μέρος των ψηφοφόρων της Ε.Δ.Α μετακινήθηκε προς το Κέντρο. Η άνοδος της ΕΔΑ κινητοποίησε τον καταπιεστικό μηχανισμό, ο Ι.Δ.Ε.Α. δρασηριοποιήθηκε και το παρακράτος τελειοποιήθηκε μετά τις εκλογές του 1958.

Στις επόμενες εκλογές του 1961 η Ενωση Κέντρου (Ε.Κ) κερδίζει το 33,5% των ψήφων και αρχίζει πλέον να επιτίθεται ανοικτά κατά της Ε.Ρ.Ε και της Αυλής η οποία ακόμη δεν έχει έλθει σε ανοικτή ρήξη με τον Καραμανλή. Μ' αυτόν τον τρόπο το Κέντρο κερδίζει ένα ποσοστό ψηφοφόρων της Ε.Δ.Α ενώ παράλληλα η κατάσταση της χώρας γίνεται όλο και πιό έκρυθμη. Ο λαός δείχνει τη δυσαρέσκειά του με κάθε είδους κινητοποιήσεις και απεργιακούς αγώνες, η αναταραχή κορυφώνεται με τη δολοφονία του Λαμπράκη και η διαμάχη Καραμανλή - Βασίλισσας οξύνεται με αποτέλεσμα την πτώση του Καραμανλή το 1963 και την αύξηση των ψήφων της Ε.Κ. στις εκλογές του Νοεμβρίου από 33,6% που είχε πάρει το 1961 σε 42%. Το 1964 η Ε.Κ. εξασφαλίζοντας την πρωτοφανή πλειοψηφία του 52,72% κυβερνάει τη χώρα χωρίς να προχωρήσει σε βαθειές κοινωνικό - οικονομικές τομές και περιορίζεται σε επιφανειακές, ανώδυνες πολιτικο-οικονομικές παρεμβάσεις.

Παρ' όλα αυτά η εφαρμογή μιας μίνιμουμ μεταρρυθμιστικής πολιτικής από τον Γ. Παπανδρέου δεν μπόρεσε ν' αφήσει άθικτα τα συμφέροντα της ελληνικής προνομοιούχας τάξης. Από την άλλη μεριά ο εκδημοκρατισμός που παρατηρήθηκε σε πολλά επίπεδα όπως η απελευθέρωση πολιτικών κρατουμένων, η σταδιακή εξασθένηση της ιδεοληψίας για "κομμουνιστική απειλή" και η σχετική φιλελευθεροποίηση των πολιτιστικών δραστηριοτήτων άρχισαν να προκαλούν πανικό στη διξιά της οποίας τους φόβους ενέτεινε η ανάπτυξη μέσα στο κέντρο μιας ισχυρής πτέρυγας υπό την ηγεσία τού

Α. Παπανδρέου που πίεζε για ριζοσπαστικές μεταρρυθμίσεις. Η πραγμάτωση όλων αυτών των κοινωνικο- οικονομικών ανακατατάξεων συνέτεινε στην όξυνση των αντιφάσεων που υπέβοσκαν μέσα στους κόλπους του στρατού -ο οποίος άλλωστε είχε ύποστεί υποτυπώδη εκκαθάριση- του αστικού κοινοβουλίου και του θρόνου και υποβοήθησε στην ανάδυσή τους προς την επιφάνεια. Οι απαιτήσεις των κοινωνικο-οικονομικών διαρθρωτικών μεταβολών δε μπόρεσαν να συμβιβαστούν με τις αντίρροπες δυνάμεις του σαθρού πολιτικού εποικοδομήματος με αποτέλεσμα να φθάσουμε στην κατατρόπωση των δύο τελευταίων δυνάμεων -αστικού κοινοβουλίου και θρόνου- και στην επικράτηση της πρώτης -του στρατού-.

Ο διαμορφούμενος πολιτικός συσχετισμός του αστικού κοινοβουλευτισμού και του θρόνου δεν καθιστούσε αναγκαία την επιδίωξη μιάς στρατιωτικής αναμέτρησης. Η αστική τάξη λόγω της σχετικής της ευημερίας δε φαινόταν να πανικοβάλεται με το νέο κλίμα που είχε δημιουργηθεί. Από τη μια μεριά έβλεπε με δυσπιστία όλη αυτή την κοινωνική αναταραχή που εκφραζόταν με απεργίες, διαδηλώσεις, πορείες και διαφόρων ειδών κοινωνικούς πειραματισμους, από την άλλη δεν αισθανόταν άμεσα τον κίνδυνο της κομμουνιστικής απειλής γιατί δεν υπήρχε καμμιά επαναστατική ένδειξη στο ανερχόμενο μαζικό κίνημα επομένως, δεν είχε τίποτα να κερδίσει απο μια δικτατορική λύση. Κατ' επέκτασιν, ούτε η κοινοβουλευτική Δεξιά ήθελε να στραφεί προς κατάλυση του "Δημοκρατικού Πολιτεύματος" απόδειξη ότι ο Κανελόπουλος, αρχηγός της Ε.Ρ.Ε, αντιτασσόμενος στην κατάληψη της εξουσίας με εξωκοινοβουλευτικά μέσα αποδέχτηκε μια εκλογική αναμέτρηση με το Κέντρο -μετά απο μυστική συμφωνία με τον Παπανδρέου- που ορίστηκε για το Μάϊο του 1967. Προκειμένου δηλαδή να διατηρήσει την αρχηγία του στην Ε.Ρ.Ε και να παραμείνει η διακυβέρνηση της χώρας μέσα στα συνταγματικά πλαίσια δέχτηκε να ρισκάρει μια ενδεχόμενη βραχυπρόθεσμη νίκη του Κέντρου.

Εν τω μεταξύ η σταδιακή ανεξαρτητοποίηση της εξωτερικής πολιτικής του Γ. Παπανδρέου όπως η μη αποδοχή Νατοϊκής λύσης για το Κυπριακό, η προσπάθεια αυτονόμησης των Ελληνικών Κρατικών υπηρεσιών απο τη C.I.A., η αποδοχή πρόσκλησης του Γ. Παπανδρέου να επισκεφθεί τη Μόσχα στις αρχές του 1965 καθώς και μιά σειρά άλλων μη φιλοαμερικανικών κινήσεων άρχισαν να ανησυχούν τους Αμερικανούς επισήμους και να τους κάνουν να αμφισβητούν την παραμονή του Γ. Παπανδρέου στην εξουσία. Παράλληλα, οι ανησυχίες τους εντείνονται από την πολιτικοποίηση και κινητοποίηση των

μαζών οι οποίες κλιμακώνονται και παίρνουν μαζικές διαστάσεις έχοντες σαν κοινό γνώμονα τα φιλοαμερικανικά αισθήματα που διαποτίζουν το λαό ανεξάρτητα απο ταξικές και κομματικές αποκλίσεις.

Οι ιδεολογικοί μετασχηματισμοί της βάσης βρίσκουν έκφραση στην αυξηνόμενη ριζοσπαστικοποίηση και τον επαναστατικό πολιτικό λόγο του Ανδρέα Παπανδρέου ο οποίος δίνει έμφαση στην ανάγκη διαρθρωτικών αλλαγών σε οικονομικό και κοινωνικό επίπεδο, στην μακροπρόθεσμη κοινωνικοποίηση των οικονομικών δομών και στον περιορισμό των ταξικών προνομίων. Η διαφοροποίηση αυτή μιας πτέρυγας μέσα στους κόλπους της Ε.Κ. είχε σαν αποτέλεσμα την αποσταθεροποίηση την ίδια στιγμή που η αντίθεση Γ. Παπανδρέου και βασιλιά κορυφώθηκε με την παραίτηση του πρώτου στις 15 Ιουλίου του 1965.

Ο παρεμβατισμός του θρόνου στα πολιτικά πράγματα είναι έκδηλος η δε λήψη αποστολής από τον Κωνσταντίνο ως προπαγανδιστή κατά του "κομμουνιστικού μιάσματος" γίνεται εμφανές από το λόγο που απηύθηνε προς το Έθνος την 1η Ιουλιου 1966. "Ο κομμουνισμός είναι μίασμα που γεννήθηκε έξω από τα Ελληνικά σύνορα και κατευθύνεται απο έξω. Ηθική του είναι το ψεύδος και η προδοσία. Διαφθείρει και καθιστά ασυγχώρητο εχθρό της πατρίδας οποιονδήποτε έλθει σε επαφή μαζί του.(11)

Παρ' όλη όμως τη φαινομενική δύναμη που απέκτησε ο θρόνος λόγω του ενεργού μέρους που πήρε στις παρασκηνιακές διενέξεις μεταξύ στρατού και κοινοβουλίου στην ουσία είχε φθαρεί και παρακμάσει ως θεσμός· οι κακοί χειρισμοί του ίδιου του βασιλιά και η ως ένα βαθμό ενεργός συμμετοχή των μαζών στην πολιτική ζωή λειτούργησαν καταλυτικά για την πτώση της βασιλείας στην Ελλάδα μετά από μερικούς μήνες από την εγκαθίδρυση της στρατιωτικής δικτακτορίας, μιας δικτακτορίας που μέσα στα επτά χρόνια της ύπαρξής της δεν μπόρεσε ούτε για ένα ελάχιστο χρονικό διάστημα να κερδίσει το παραμικρό λαϊκό έρεισμα όπως συνέβη σε άλλες χώρες με στρατιωτικά καθεστώτα.(12)

Θα ήταν βέβαια αν μη τι άλλο απλοϊκό εάν προσπαθούσε κανείς να ερμηνεύσει την κατάληξη των πολιτικών πραγμάτων της Ελλάδας σε μια δικτατορία των συνταγματαρχών αναζητώντας τους λόγους είτε στο στρατό όπου μια μικρή ομάδα αξιωματικών υπερσκέλισε τους στρατηγούς και πραγματοποίησε το πραξικόπημα πριν από αυτούς ή στο θρόνο ο οποίος άν και είχε την υποστήριξη των βασιλοφρόνων αξιωματικών δεν ήλεγχε απόλυτα το στρατό. Θα ήταν ακόμη

σχηματικό αν χρεώναμε το πραξικόπημα στην ανικανότητα των κοινοβουλευτικών δυνάμεων να χρησιμοποιήσουν τις ήδη αρκετά συνειδητοποιημένες μάζες για να αντιταχθούν δυναμικά στο στρατό και στο θρόνο και να χειριστούν τις αντίρροπες δυνάμεις με τέτοιο τρόπο ώστε να αποφευχθεί το πραξικόπημα. Θα ήταν τέλος ανεπαρκές εάν θεωρούσαμε την εγκαθίδρυση της δικτατορίας ως απλό προϊόν του παρεμβατισμού των ΗΠΑ άν και είναι πλέον ιστορικά αποδεδειγμένο ότι ο Richard Barnum πράκτορας της C.I.A έπαιξε σημαντικό ρόλο στην αποπομπή του Γ. Παπανδρέου τον Ιούλιο του 1965, ενώ όταν χύρισε στην Αθήνα το 1967 συνεργαζόμενος με το συγκρότημα ESSO PAPPAS και ειδικά με τον Tom Pappas συνετέλεσε άμεσα στην εδραίωση του δικτατορικού καθεστώτος.(13)

Για να μπορέσει ίσως να κατανοήσει κανείς την τραγική κορύφωση των γεγονότων της 21ης Απριλίου θα έπρεπε να εξετάσει την αλληλεπίδραση των παραπάνω συντεταγμένων που αν μια από αυτές λειτουργούσε διαφορετικά θα μπορούσε να είχε καταστρέψει την ισορροπία των δυνάμεων που οδήγησε σ' αυτό το γεγονός αποτρέποντας έτσι τα πράγματα να πάρουν αυτήν τη φορά σε επίπεδο πολιτικής και συνεπακόλουθα κοινωνικό-οικονομικής μετεξέλιξης.

Πρέπει επιπλέον να ληφθεί υπ' όψιν ότι στην οριστική κατάλυση της Δημοκρατίας στην Ελλάδα συνέβαλε μαζί με τους άλλους παράγοντες και ο παράγων "αντίφαση" που δημιούργησε η γρήγορη εκβιομηχάνιση και συσσώρευση κεφαλαίου στα πλαίσια του εκσυγχρονισμού του καπιταλιστικού κράτους. Η εκβιομηχάνιση η οποία συνεπάγετο την ανάπτυξη και ανόρθωση της αστικής τάξης θα έπρεπε να συνδυαστεί μ' έναν πολιτικό φιλελευθερισμό στηριζόμενο στη συναίνεση και μ' έναν κρατικό παρεμβατισμό ο οποίος θα συνεισέφερε στη διαμόρφωση αυτής της συναίνεσης. Στην περίπτωση της Ελλάδας η μετεμφυλιακή αστική εξουσία αποτελούμενη από ένα ανθρώπινο δυναμικό δοσιλόγων, κερδοσκόπων, μαυραγοριτών (14) προκειμένου να διασώσει και να κατοχυρώσει το εύκολο κέρδος και την ελεύθερη συσσώρευση κεφαλαίου μέσω παράνομων και αντιπαραγωγικών δραστηριοτήτων προτίμησε να ενδώσει στο πολιτικό αυταρχισμό.

Τέλος, θα μπορούσαμε να πούμε συμπερασματικά ότι οι βασικοί παράγοντες που συνετέλεσαν στη διαμόρφωση των πολιτικών εξελίξεων από το τέλος του εμφυλίου πολέμου μέχρι την άνοδο της στρατιωτικής δικτατορίας συνοψίζονται ως εξής:

α) Η ύπαρξη παράλληλων κέντρων εξουσίας -παλάτι, ολιγαρχία,

μυστικές υπηρεσίας των Αμερικανών, στρατός αστυνομία- τα οποία στήριξαν τη Δεξιά μέχρι το 1963 καθώς επίσης, ή συμμετοχή -τουλάχιστον μέχρι το 1952- των Φιλελευθέρων στους κατασταλτικούς και ιδεολογικούς κρατικούς μηχανισμούς όπου συγκεντρωνόταν όλο και περισσότερο η πραγματική εξουσία.

β) Η ανυπαρξία μιας ισχυρής αστικής τάξης η οποία θα είχε την ικανότητα να αντιμετωπίσει τις βασικές κοινωνικό-οικονομικές διαρθρωτικές αλλαγές και να μεταβάλει το συσχετισμό δυνάμεων μέσα στους κόλπους των παραπάνω αναφερθέντων κέντρων εξουσίας έτσι ώστε να καταστήσει δυνατή την καθιέρωση της κυριαρχίας του κοινοβουλίου.

γ) Η ταξική σύνθεση ενός κοινωνικού σχηματισμού ο οποίος χαρακτηριζόμενος από μια σημαντική πολιτική και κοινωνική κινητικότητα των μικροαστικών και λαϊκών στρωμάτων λόγω της εσωτερικής μετανάστευσης προς τις πόλεις, τη δημιουργία καιροσκοπικών και βραχυπρόθεσμα κερδοσκοπικών επαγγελμάτων καθώς και άλλων παραγόντων που θα συζητήσουμε πιο κάτω συνετέλεσε στην διαμόρφωση ενός ετεροχενούς και ιδεολογικά συγκεχυμένου πολιτικού σχήματος το οποίο σε μια ταξική συμμαχία με του αγρότες, την εργατική τάξη, τους διανοούμενους και μέρος της αστικής τάξης έφερε στην εξουσία την Ε.Κ. το 1963.

δ) Η εξάρτηση της Ελλάδας από το εξωτερικό, γεγονός που σημαίνει ότι οι εσωτερικές δομές της καθορίστηκαν άμεσα ή έμμεσα από το συγκεκριμένο χαρακτήρα της εξαρτημένης σχέσης, λαμβάνοντας υπ' όψιν ότι η μορφή της εξάρτησης δεν καθορίζει μόνο τις διεθνείς σχέσεις της εξαρτημένης χώρας αλλά και την εσωτερική οικονομική, κοινωνική και πολιτιστική της διάρθρωση.

ε) Ο ιδιόμορφος τρόπος ανάπτυξης του καπιταλισμού στην Ελλάδα ο οποίος δημιούργησε εσωτερικές αντιφάσεις που έκαναν αδύνατο το συμβιβασμό μεταξύ του οικονομικού μετασχηματισμού και του υπάρχοντος πολιτικού εποικοδομήματος.

Κ Ε Φ Α Λ Α Ι Ο 2

Οικονομικές βάσεις της μεταπολεμικής ανάπτυξης

1. Μεσοπόλεμος: Τα θεμέλια για την περίοδο της οικονομικής και κοινωνικής σταθετότητας

Ακολουθώντας την Αλτουσεριανή θέση όπου επισημαίνεται "ότι στους προκαπιταλιστικούς κοινωνικούς σχηματισμούς η οικονομία παρ' όλο που καθορίζει σε τελευταία ανάλυση το εποικοδόμημα (καθορίζοντας δηλαδή το δείκτη κυριαρχίας στο θεσμικό επίπεδο), δεν ήταν ωστόσο κυρίαρχη σε σχέση με την πολιτική και την ιδεολογική σφαίρα και ότι μόνο στους καπιταλιστικούς κοινωνικούς σχηματισμούς η οικονομία είναι καθοριστική και σε τελευταία ανάλυση κυρίαρχη" (15) θα πρέπει στο σημείο αυτό να εξετάσουμε τους κοινωνικο- οικονομικούς παράγοντες που όπως αναφέραμε παραπάνω συνετέλεσαν πρωτίστως στη διαμόρφωση των πολιτικών εξελίξεων εκείνης της περιόδου για να μπορέσουμε να προσδιορίσουμε το ιδεολογικό επίπεδο στο οποίο αντανακλάται ο κοινωνικός σχηματισμός της Ελλάδας.

Πριν προχωρήσουμε στην ανάλυση της μεταπολεμικής περιόδου της οποίας ορόσημο θεωρείται το έτος 1953 καθώς αποτελεί την απαρχή μιάς νέας πολιτικά και οικονομικά σταθερής πορείας θα πρέπει να αναφέρουμε ενδεικτικά ότι η πρώτη φάση συσσώρευσης βιομηχανικού κεφαλαίου δηλαδή αύξηση των επενδύσεων και αναπαραγωγή του βιομηχανικού καφαλαίου ξεκίνησε την περίοδο του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου και ενισχύθηκε σημαντικά με την προσέλευση των προσφύγων και με τις πολιτικές μεταρρυθμίσεις του Βενιζέλου μετά το 1909 με αποτέλεσμα η περίοδος 1922-1940 να θεωρείται γενικά η εποχή της επικράτησης των καπιταλιστικών σχέσεων παραγωγής στην Ελλάδα. Την περίοδο αυτή ο ρυθμός αύξησης του βιομηχανικού προϊόντος ήταν θετικός (το 1931 το εγχώριο προϊόν είναι 5.309, το 1933 αυξάνεται στις 8.548 και το 1935 φθάνει στις 10.177) (16). Κατά τη δεκαετία 1920-1930

παρατηρείται διεύρυνση του καπιταλιστικού τομέα που εκδηλώνεται με μια αξιόλογη συγκεντροποίηση κεφαλαίου. Το 1920 οι επιχειρήσεις που απασχολούσαν απο 1-5 άτομα -κυρίως από το οικογενειακό τους περιβάλλον- έφθαναν περίπου τις 31.000, αυτές που απασχολούσαν 1-25 άτομα έφθαναν σε 2.000 περίπου, ενώ αυτές που απασχολούσαν πάνω από 26 άτομα περιορίζονταν περίπου στις 500. Το 1930 οι επιχειρήσεις με απασχόληση κάτω των 5 προσώπων ανέρχονταν περίπου στις 71.000 με 1-25 πρόσωπα στις 4.000 περίπου ενώ 1.100 περίπου επιχειρήσεις απασχολούσαν πάνω απο 25 άτομα δηλαδή ο αριθμός τους υπερδιπλασιάστηκε στη δεκαετία 1920-1930.

Το 1920 τα απασχολούμενα στις μικρές επιχειρήσεις πρόσωπα φθάνουν τις 84.000 περίπου, στις μεσαίες επιχειρήσεις τις 28.000 και στις μεγάλες επιχειρήσεις 42.000. Το 1930 οι εργαζόμενοι στις μικρές επιχειρήσεις φθάνουν τις 121.500, στις μεσαίες επιχειρήσεις περίπου στις 50.000 και στις μεγάλες επιχεισρήσεις περίπου ΄τις 108.000 (17). Όπως βλέπουμε υπάρχει αύξηση σε όλα τα μεγέθη επιχειρήσεων, μείωση στους απασχολούμενους κατά επιχείρηση στις μικρές και μεσαίες επιχειρήσεις και αύξηση στις μεγάλες. Η ταυτόχρονη αύξηση στις μεγάλες και μικρές επιχειρήσεις δείχνει συγκεντροποίηση του κεφαλαίου και απορρόφηση του εργατικού δυναμικού σε βιομηχανικές μονάδες παραγωγής.

Η εκβιομηχάνιση αυτή την εποχή συντελείται αφ' ενός από εμπόρους οι οποίοι θέλοντας να καλύψουν την εσωτερική ζήτηση που είχε αυξηθεί λόγω των πολέμων και μη έχοντας πλέον τη δυνατότητα να αξιοποιήσουν ολόκληρο το ποσό των κεφαλαίων που διέθεταν στο εμπόριο και την κερδοσκοπία στράφηκαν προς τις εγχώριες επενδύσεις στο δευτερογενή τομέα, αφ' ετέρου από την προσχώρηση χιλιάδων προλεταριοποιημένων προσφύγων και ανέργων αγροτών στις δραστηριότητες της αναπτυσσόμενης βιομηχανίας. Ωστόσο, ο υπέρμετρος προστατευτισμός της εγχώριας παραγής της εθνικής βιομηχανίας, η απρογραμμάτιση και μη συντονισμένη προσπάθεια ανάπτυξης από τους ιδιώτες και ιδιαίτερα από το κράτος το οποίο όχι μόνο δε φρόντισε για μιά μακροπρόθεσμη και οργανωμένη αναπτυξιακή πολιτική αλλά μάλλον κράτησε μια αρνητική στάση προς την εκβιομηχάνιση (18) δεν έθεσαν τα θεμέλια για μια διαδικασία αυτοδύναμης οικονομικής ανάπτυξης. Έτσι, παρεμποδίστηκε η δημιουργία μιας εθνικής αστικής τάξης η οποία λειτουργώντας σαν ασφαλιστική δικλείδα στη μεταπολεμική έκρυθμη κατάσταση και εκτονώνοντας τις αντιφάσεις μεταξύ των παράλληλων κέντρων

εξουσίας θα μπορούσε να παίξει έναν ηγεμονικό ρόλο στην ανάθεση της εξουσίας. Αντιθέτως, η παγκόσμια κρίση του καπιταλισμού το 1929 έστρεψε την Ελλάδα προς την ανεξέλεγκτη προσέλευση του ξένου κεφαλαίου του οποίου η είσοδος κατά την περίοδο 1922-1940 ήταν θεαματική. Η παρουσία του ξένου κεφαλαίου ήταν έντονη αφ' ενός με τη μορφή κρατικών δανεισμών αφ' ετέρου με τη μορφή άμεσων επενδύσεων κυρίως στα ορυχεία και τα έργα υποδομής. Δανείστριες χώρες υπήρξαν κατά πρώτο λόγο η Γαλλία (ανάμεσα στα 1879 και στα 1893 εισήλθαν στην Ελλάδα με τη μορφή κρατικού δανείου 750 εκατμ. χρυσά γαλλικά φράγκα, και την ίδα περίοδο γαλλικό ιδιωτικό κεφάλαιο ανέλαβε την κατασκευή της διώρυγας της Κορίνθου). Μετά το 1922 στον τομέα της δημοσιονομικής πολιτικής συνεχίστηκε η τακτική του εξωτερικού δανεισμού σε πολύ μεγαλύτερη κλίμακα μια οικονομική πράξη που εξασφάλιζε στις δανείστριες χώρες σταθερό κέρδος με τη μορφή τόκου. Παράλληλα η Αγγλική "Πάουερ" αναλαμβάνει τον εξηλεκτρισμό και τους τροχιοδρόμους της Αθήνας, η αμερικανική "Ούλεν" την ύδρευση και η γερμανική "Σήμενς" παίρνει τα τηλέφωνα.

Όπως βλέπουμε η πολιτική της χρεοκοπίας, του εξωτερικού δανεισμού και της ανεξέλεγκτης επενδυτικής δραστηριότητας του ξένου κεφαλαίου, τρία από τα βασικώτερα δεινά της ελληνικής οικονομίας που την κατατρέχουν μέχρι σήμερα, έλκουν την καταγωγή τους από τη σύσταση ακόμη του νεώτερου ελληνικού κράτους.

Όπως συνάγεται από τα προηγούμενα οι οικονομικές, οι πολιτικές και οι κοινωνικές επιλογές της περιόδου πριν το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο καθώς και η επίτευξη μιάς συντηρητικής κοινωνικής και οικονομικής σταθερότητας μετά το 1952 έπαιξαν καθοριστικό ρόλο για τις μετέπειτα εξελίξεις της ελληνικής κοινωνίας σε όλη τη μεταπολεμική περίοδο. Οι παράγοντες αυτοί συνετέλεσαν στην επιλογή και στη στήριξη ενός αναπτυξιακού μοντέλου που προσανατολίστηκε προς μια οικονομία βασιζόμενη στην ελεύθερη αγορά, στην ανάθεση παραγωγικών επενδύσεων και έργων υποδομής σε ιδιώτες -κυρίως σε ξένους επενδυτές- στις σχέσεις εξάρτησης της ελληνικής προς την ξένη οικονομία και ιδιαίτερα προς τα αναπτυγμένα καπιταλιστικά συμφέροντα των οποίων η πολυεθνική μονοπωλιακή οργάνωση απετέλεσε ένα από τα κύρια συνθετικά τους και στη μετανάστευση στο εξωτερικό ενός τμήματος του εργατικού δυναμικού η οποία θεωρήθηκε αναγκαία προϋπόθεση για τη βελτίωση του βιοτικού επιπέδου καθώς ο πληθυσμός της χώρας δεν μπορούσε να απορροφηθεί από τις εγχώριες παραγωγικές μονάδες.

2. *Οι συνθήκες συγκρότησης του βιομηχανικού κεφαλαίου κατά την περίοδο 1950-1967*

Με βάση την επικράτηση του παρακάτω μοντέλου θα μπορούσαμε να διακρίνουμε τις εξής φάσεις στην αναπτυξιακή διαδικασία της Ελλάδας:

α) 1950 μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του ΄50

β) 1961 μέχρι 1974, αρχή της καμπής της καπιταλιστικής "αποχείωσης" λόγω της εκδήλωσης της παγκόσμιας ενεργειακής κρίσης. Η περίοδος 1960-1974 χωρίζεται σε δύο υποπεριόδους με ορόσημο το 1967. Εμείς θα εξετάσουμε τις πριόδους 1950-1960 και 1961-1967.

Η περίοδος 1950-1960 χαρακτηρίζεται ως μια περίοδος οικονομικής, πολιτικής και κοινωνικής σταθερότητας ή ως μια περίοδος προπαρασκευής για τη μεγάλη έκρηξη του καπιταλισμού.

Όπως ήδη αναφέρθηκε στο πολιτικό επιπεδο από το 1952 μέχρι το 1963 η Ελλάδα διατήρησε μια συντηρητική σταθερότητα με την εγκαθίδρυση της Δεξιάς στην εξουσία, και τη διεύρυνση των κατασταλτικών και ιδεολογικών κρατικών μηχανισμών όπου συγκεντρώνονταν όλο και περισσότερο η πραγματική εξουσία.

Στις αρχές της δεκαετίας του ΄50 η Ελλάδα αποτελούσε χαρακτηριστικό δείγμα υπανάπτυκτης χώρας, όπου κυριαρχούσε ένας μη εντατικοποιημένος αγροτικός τομέας λόγω του κατακερματισμού της καλλιεργούμενης γής, διόγκωση των παρασιτικών και μεταπρατικών δραστηριοτήτων (μικροπωλητές, μεσίτες, πωλητές "ψιλικών", περίπτερα κ.λ.π.) και τεράστια διεύρυνση του τομέα των υπηρεσιών, με προσλήψεις πλεονάζοντος υπαλληλικού προσωπικού. Ο μεταποιητικός τομέας παρουσίαζε αδυναμία και στασιμότητα ενώ ο μεγάλος όγκος των επενδύσεων άρχισε να κατευθύνεται στη ναυτιλία, στον τουρισμό και στις οικοδομές. Κοντολογίς, επικρατούσε το παραδοσιακό πνεύμα αναζήτησης ευκαιριακού και γρήγορου κέρδους και μία παντελής έλλειψη διάθεσης για παραίτηση από το άμεσο και εύκολο κέρδος προς χάριν ενός μακροπρόθεσμου προγραμματισμού κα οργάνωσης που απαιτούσέ ο βιομηχανικός τομέας

για να ακολουθείσει τους παγκοσμίως υψηλούς ρυθμούς μεγένθυσης.

2α. 1950-1960: Η περίοδος της σταθεροποίησης

Στην αρχή της δεκαετίας του ΄50 η συμμετοχή του αγροτικού τομέα στο ακαθάριστο εγχώριο προϊόν (Α.Ε.Π) ανέρχεται σε ποσοστό 28%, του δευτεροχή τομέα σε 20%, της μεταποίησης σε 14% και του τριτογενή τομέα σε 51% (βλ. πιν. 1)

Πίνακας 1.

Μεταβολές στην κλαδική διάρθωση το Α.Ε.Π
(% στη βάση τρεχουσών τιμών)

Αγροτικός τομέας		Βιομηχανία Σύνολο	Μεταποίηση	Τριτογενής τομέας
1950	28,5	20,2	14,6	51,3
1960	22,8	25,7	16,3	51,4
1970	18,2	31,4	19,1	50,4

Πηγή: επεξεργασία στοιχείων Εθνικών Λογαριασμών Ελλάδας

Την ίδια εποχή ο αγροτικός τομέας απασχολεί τα 60% του εργατικού δυναμικού της χώρας έναντι 14% που απασχολείται στη μεταποίηση και 23% στον τριτογενή τομέα (19). Στον Πίνακα 2 θα μπορεί να δει κανείς συγκριτικά τις μεταβολές στη διάρθρωση της απασχόλησης από το 1950 έως το 1971.

Πίνακας 2.

Μεταβολές στην διάρθωση της απασχόλησης (σε %)

Έτος	Αγροτικός τομέας	Δευτρογενής τομέας	Τριτογενής τομέας
1950	60%	14%	23%
1961	53,9%	19,2%	23,6%
1971	40,6%	26,5%	31,0%

Πηγή: Επεξεργασία στοιχείων Εθνικών Λογαριασμών της Ελλάδας

Πρέπει να σημειωθεί ότι το 1953 θεωρείται για την ελληνική οικονομία η αφετηρία εκκίνησης των οικονομικών μηχανισμών με φυσικές ταχύτητες ανάπτυξης. Στη δεκαετία που ακολουθεί στόχος της οικονομικής πολιτικής είναι κατά πρώτο λόγο η ανασυγκρότηση της χώρας απο τις καταστροφές του πολέμου, ανέργεση βασικών έργων υποδομής (μεταφορές, ηλεκτρισός, τηλεπικοινωνίες κ.λ.π) και κατά δεύτερο λόγο η διεύρυνση μερικών μεγάλων, βιομηχανικών μονάδων. Όπως βλέπουμε στον Πίνακα 3 μεταξύ 1950-60 το Α.Ε.Π. αυξάνει με ρυθμό 5,7% το χρονό και όπως είδαμε στον Πίνακα 1 παρατηρείται μια σχετική μείωση στον αγροτικό τομέα προς όφελος της δευτερογενούς παραγωγής.

Πίνακας 3

Μεταβολές του Α.Ε.Π. (σταθερές τιμές του 1970)
Μέσοι ετήσιοι ρυθμοί (%)

	Α.Ε.Π	Α.Ε.Π. κατά κεφαλή
1950-60	5,7%	4,7%
1961-70	7,1%	6,6%

Πηγή: Επεξεργασία στοιχείων Εθνικών Λογαριασμών της Ελλάδας.

Την περίοδο αυτή παρατηρείται επίσης μία αλλαγή στη διάρθωση

του βιομηχανικού προϊόντος. Ο τομέας των ελαφρών καταναλωτικών αγαθών (τρόφιμα, ποτά, υφαντικά είδη, υφάσματα, εκδόσεις, έπιπλα, κ.λ.π.) σημειώνει 6,7% αύξηση. Ο τομέας ενδιαμέσων αγαθών (χημικά, πετρελαιοειδή, μη μεταλλικά ορυκτά και βασικά μέταλλα) σημειώνει μέση ετήσια αύξηση 15,5%, ενώ ο τομέας των διαρκών καταναλωτικών και κεφαλαιουχικών αγαθών (μεταλλουργία, μηχανοκατασκευές και μεταφορικά μέσα) παρουσιάζει μέση ετήσια αύξηση 13,2 % (20)

Η ποσοστιαία συμμετοχή του τομέα ελαφρών καταναλωτικών αγαθών μειώνεται στην τριακονταετία 1950-1980 κατα 15 περίπου ποσοστιαίες μονάδες με αντίστοιχη αύξηση των αλλων τομέων (βλ. Πίν. 4).

Πίνακας 4

Ποσοστιαία διάρθρωση του βιομηχανικού προϊόντος

	1950	1960	1970	1975	1980
Ελαφρά καταναλωτικά	65,5	58,4	47,8	47,0	49,9
Ενδιάμεσα	25,4	39,5	34,9	36,8	33,9
Διαρκή Καταναλωτικά & Κεφαλαιουχικά	9,1	12,1	17,3	16,2	16,2

Πηγή: ΕΣΥΕ, Στατιστικές Επετηρίες 1950-1980

Από τα παραπάνω στοιχεία προκύπτει ότι υπάρχει μια σημαντική στροφή πόρων στους κλάδους των ενδιαμέσων και διαρκών καταναλωτικών και κεφαλαιουχικών αγαθών. Είναι λοιπόν προφανές ότι η βιομηχανική ανάπτυξη που συντελέστηκε κατά την περίοδο 1950-1960 κατόρθωσε να πετύχει μία οικονομική σταθεροποίηση, ν' ανοικοδομήσει δηλαδή τις προπολεμικές δομές στον οικονομικό τομέα και να θέσει τις βάσεις για την περίοδο της "αποχείωσης". (21) Σημειωτέον, ότι πολλοί οικονομικοί και πολιτικοί παρατηρητές πιστεύουν ότι η ελληνική οικονομία πράγματι πέρασε από τη φάση της "άνθησης", γεγονός που επέφερε βελτίωση των διαρθρωτικών σχέσεων ανάμεσα στα βασικά μεχέθη της οικονομίας.

2β. 1961 - 1967: Η περίοδος της Οικονομικής μεγέθυνσης

Η δεκαετία του ΄60 περίοδος εντατικής φάσης συσσώρευσης βιομηχανικού κεφαλαίου σε διεθνές επίπεδο είχε τις επιπτώσεις της και στην Ελλάδα η οποία είχε διέλθει πλέον το στάδιο της προετοιμασίας και είχε ανοίξει το δρόμο για βαθειές οικονομικές και κοινωνικές ανακατατάξεις, για έναν οκονομικό και κοινωνικό εκσυγχρονισμό.

Η δεκαετία του ΄60 χαρακτηρίζεται από υψηλούς ρυθμούς οικονομικής μεγένθυνσης τόσο στο επίπεδο των επενδύσεων όσο και στα επίπεδα παραγωγής και παραγωγικότητας. Όπως φαίνεται στον Πίνακα 3, μεταξύ 1960-1970 το Α. Ε. Π. αυξάνει με ρυθμό 7,1 το χρόνο. Ενώ στον Πίνακα 1 παρατηρούμε μια περαιτέρω μείωση του αγροτικού τομέα προς όφελος της δευτερογενούς παραγωγής και μια σταθερή συμμετοχή του τριτογενούς τομέα του οποίου η συμβολή στο Α.Ε.Π. παραμένει σημαντική.

Η ανάπτυξη που σημειώθηκε στη βιομηχανία την περίοδο 1960-1970 συνοδεύτηκε με ουσιαστικές μεταβολές στη διάρθρωση της παραγωγής στο εσωτερικό του δευτερογενούς τομέα. Ο τομέας των ελαφρών καταναλωτικών αγαθών σημείωσε 8,9% μέση ετήσια αύξηση τη δεκαετία 1960-1970, ο τομέας ενδιαμέσων αγαθών σημείωσε την ίδια περίοδο αύξηση 18,3% ενώ ο τομέας των διαρκών καταναλωτικών και κεφαλαιουχικών αγαθών παρουσίασε ετήσια αύξηση 10,4%(22)

Από το 1970-1980, όπως ήδη αναφέρθηκε έχουμε μία συνεχή αύξηση της ποσοστιαίας συμμετοχής των τομέων ενδιαμέσων και διαρκών καταναλωτικών και κεφαλαιουχικών αγαθών και μια αντίστοιχη μείωση του τομέα ελαφρών καταναλωτικών αγαθών (βλ. Πίν. 4). Υπάρχει δηλαδή μια μετατόπιση του βάρους της παραγωγής από τα ελαφρά καταναλωτικά αγαθά προς τα ενδιάμεσα και κεφαλαιουχικά αγαθά.

Παράλληλα, το άνοιγμα της χώρας στη διεθνή αγορά και η προοδευτική διαδικασία ενσωμάτωσης της οικονομίας στη διεθνοποίηση του κεφαλαίου προκάλεσε κάποια διεύρυνση της εξωτερικής και εσωτερικής ζήτησης. Από την πλευρά της εσωτερικής ζήτησης παρατηρείται μια αλλαγή στην καταναλωτική συμπεριφορά του πληθυσμού της χώρας. (23) Η αύξηση του εισοδήματος, η

εσωτερική μετανάστευση και η εξομοίωση των προτιμήσεων και επιλογών των αγροτών με εκείνη του αστικού πληθυσμού (24) δημιούργησε νέα καταναλωτικά πρότυπα. Η αύξηση δε των εισαγωγών που συνετέλεσε στην διείσδυση ξένων προς τον Ελλαδικό χώρο προϊόντων συνέβαλε στη διεθνοποίηση των καταναλωτικών προτύπων και στην ομοιογενοποίηση των ελληνικών με τα πρότυπα της Δυτικής Ευρώπης και Αμερικής. Αυτή η στροφή της εσωτερικής και εξωτερικής ζήτησης προς νέα προϊόντα δημιούργησε τις προϋποθέσεις για την ίδρυση νέων παραγωγικών δραστηριοτήτων που θα μπορούσαν να οδηγήσουν στον εκσυγχρονισμό και τη διεύρυνση της εγχώριας παραγωγής, στην αξιοποίηση των επενδυτικών περιθωρίων και στην κατοχύρωση μιας μεγενθυντικής, αναπτυξιακής πορείας η οποία όμως θα προϋπέθετε τη δημιουργία ενός τεχνολογικού δυναμικού.

Παρ' όλα αυτά από τον Πίνακα 5 καθίσταται σαφές ότι υπάρχει μια εμμονή των Ελλήνων επενδυτών να προσανατολίζονται προς τα καταναλωτικά και ενδιάμεσα αγαθά που απορρόφησαν μεταξύ 1961-1975 το 44,9% και 43,8% των συνολικών επενδύσεων αντίστοιχα. Την ίδια περίοδο τα ενδιάμεσα αγαθά απορρόφησαν τα 79,7% των συνολικών ξένων επενδύσεων στη μεταποίηση, ενώ το ξένο κεφάλαιο με το 13,2% των συνολικων κεφαλαίων κάλυψε 16,2% των επενδύσεων σε κεφαλαιουχικά αγαθά, τα οποία απορρόφησαν μόλις το 11,5% του συνόλου των επενδύσεων (ελληνικού και ξένου κεφαλαίου) και το 11,3% των ελληνικών(25)

Πίνακας 5

Κατανομή των ακαθάριστων επενδύσεων στη βιομηχανία κατά τομέα

	Σύνολο επενδύσεων 1961-1965 %	% στο σύνολο των ξένων επενδύσεων %	%ελληνικών επενδύσεων 1961-1975 %	%ξένων επενδύσεων στο σύνολο του τομέα %	%ελληνικών επενδύσεων στο σύνολο του τομέα %
Ελαφρά Καταναλωτικά	39,6	7,1	44,9	2,5	97,5
Ενδιάμεσα	49,6	79,7	43,8	23,3	66,7
Κεφαλαιουχικά και Διαρκή	11,5	13,2	11,3	16,2	83,8

Πηγή: Στοιχεία Υπουργείου Εθνικής Οικονομίας στο Δ. Στάματόπουλος ό.π., σ. 163

Είναι φανερό ότι η Ελληνική βιομηχανία ειδικά από την αρχή της δεκαετίας του ΄70 στράφηκε προς τους παραδοσιακούς κλάδους (τρόφιμα, ποτά, υφαντικά, τσιμέντο κ.λ.π) και έριξε το βάρος συγκέντρωσης πόρων σε τομείς χαμηλού τεχνολογικού επιπέδου αποδυναμώνοντας τους κλάδους που τροφοδοτούν την οικονομία με κεφαλαιουχικά αγαθά και έχουν ανάγκη από την τεχνολογική αναβάθμιση της παραγωγής.

Μπορούμε να πούμε λοιπόν ανεπιφύλακτα ότι η διστακτικότητα και η απροθυμία των Ελλήνων βιομηχάνων να επενδύσουν σε μακροπρόθεσμα παραγωγικούς κλάδους, η έλλειψη οργάνωσης και εκπαιδευμένου προσωπικού η έλλειψη δηλαδή τεχνογνωσίας (απαραίτητη προϋπόθεση για τη συγκρότηση βιομηχανικού κεφαλαίου) συνετέλεσαν στην ελάχιστη δραστηριοποίση της εγχώριας παραγωγής και στην αδυναμία να προωθηθούν επεγδύσεις με διαρθρωτικές επιδράσεις. Αυτό οδήγησε στην εναπόθεση της τεχνικής αναβάθμισης της παραγωγής και της εντατικοποίησης της συσσώρευσης βιομηχανικού κεφαλαίου στο ξένο κεφάλαιο (26) που με διάφορες μορφές συνέβαλε στην εκβιομηχάνιση του Ελληνικού κοινωνικο-οικονομικού σχηματισμοπυ χωρίς βέβαια όπως θα δούμε παρακάτω να μπορέσει να απαλείψει τα βασικά χαρακτηριστικά της υποανάπτυξης που διέπουν την Ελλάδα από το 1922.

2γ. Σχηματισμός της επενδυτικής συμπεριφοράς κατά την περίοδο της μεγένθυνσης.

Το εγχώριο κεφάλαιο συνεχίζοντας την παράδοση του εύκολου και γρήγορου κέρδους προτιμάει να λειτουργήσει στον τριτογενή τομέα κυρίως με δανειακά κεφάλαια και να μεταφέρει ένα μεγάλο μέρος των κερδών του στις ξένες τράπεζες ή στη ναυτιλία. Παρά το γεγονός λοιπόν ότι μεταπολεμικά συμειώθηκαν σχετικά υψηλοί ρυθμοί μεγένθυνσης και υπήρχαν διαθέσιμοι άφθονοι χρηματικοί πόροι(27) οι Έλληνες βιομήχανοι αντί να κατευθύνουν τις επενδύσεις τους σε τομείς - κλειδιά για την ανάπτυξη μιάς μακροπρόθεσμα αυτόνομης και αυτοδύναμης οικονομικής βάσης όπως στη μεταποίηση -ιδιαίτερα σε βασικούς κλάδους χημικά, μεταλλουργία, κεφαλοιουχικά αγαθά, παραγωγή τεχνολογικού εξοπλισμού κ.λ.π.- στον αγροτικό τομέα, σε έργα υποδομής, τις στρέφουν στις λιγότερο παραγωγικές επενδύσεις όπως στις κατασκευές και κυρίως στις οικοδομικές

εργασίες.

Όπως είναι γνωστό η μεταπολεμική ανοικοδόμηση αποτέλεσε την κινητήρια δύναμη της ελληνικής οικονομίας η οποία στηριζόμενη στην πλήρη ενεργοποίηση του νόμου περί οριζοντίου ιδιοκτησίας έθεσε τις βάσεις για την πλήρη οικονομική και κοινωνική ενσωμάτωση.

Ο θεσμός της οριζοντίου ιδιοκτησίας καθιερώθηκε κατ' αρχάς με το νόμο 3741/1929 από την κυβέρνηση Βενιζέλου με στόχο τη ρύθμιση του στεγαστικού προβλήματος των προσφύγων. Μετά από διάφορες προσθήκες (Β.Δ 15.28.7.1938, Α.Ν 2494.1940, Β.Δ. 27.1/9.2.1953), ο νόμος περί οριζοντίου ιδιοκτησίας εφαρμόζεται πλήρως κατά τη δεκαετία του '50 και αποτελεί το μοχλό εκκίνησης της οικονομικής δραστηριότητας της εποχής η οποία οδηγεί σε μια αναδιανομή πλούτου και μια ανακατάταξη αξιών(28).

Η απορρόφηση ετησίως του μεγαλύτερου τμήματος των επενδύσεων παγίου κεφαλαίου στο δευτερογενή τομέα από τις κατοικίες ακόμα και στην περίοδο 1960-1970 που πραγματοποιείται η πιό εκτεταμένη στην οικονομική ιστορία της χώρας μεταβολή σχέσεων και μεγεθών αποτελεί τη βασική ιδιομορφία της ελληνικής οικονομίας και δημιουργεί μία κοινωνική και οικονομική ψευδο-ευημερία στηριζόμενη πάνω σε συγκυριακές βελτιώσεις βραχείας διάρκειας. Κατά κάποιον τρόπο λειτουργεί ως τροχοπέδη και αποκλείει την υιοθέτηση ενός μακροπρόθεσμου χρονοδιαγράμματος το οποίο να αποβλέπει σε μια επενδυτική αποταμίευση πέραν από τη στοιχειώδη εξοικονόμηση πόρων για το "σήμερα". Η άνευ όρων και ορίων στροφή προς τις οικοδομικές δραστηριότητες θα πρέπει να ληφθεί σοβαρά υπ' όψιν χιατί όπως θα αναλύσουμε εκτενώς παρακάτω οι κοινωνικο- οικονομικές επιπτώσεις της πάνω στη διαμόρφωση της μετεμφυλιακής ιδεολογίας απετέλεσε τη βάση για το σχηματισμό μιας πολιτικής συνείδησης η οποία λειτουργώντας σα δικλείδα ασφαλείας οδήγησε σε μια ταξική σταθερότητα και αποτροπή των κοινωνικών εντάσεων.(29)

Όπως φαίνεται στον Πίνακα 6 από το 1958 μέχρι το 1985 οι κατοικίες οι οποίες συμμετέχουν με περίπου 10% στο Ακαθάριστο Εθνικό Εισόδημα, απορροφούν το 29% των επενδύσεων.

Πίνακας 6

Κατανομή (σε %) των επενδύσεων κατά τομείς
(στη βάση σταθερών τιμών 1970)

	1958-85	1958-75	1976-80	1981-85
1. Αγροτικός τομέας	9,9	11,5	8,3	7,7
2. Μεταποίηση	14,5	14,0	15,0	15,4
3. Κατοικίες	28,6	29,8	30,8	23,5
4. Υποδομή(ενέργεια, μεταφορές, επικοινωνίες)	29,1	28,4	27,7	32,8
5. Λοιποί τομείς	17,9	16,3	18,2	20,6
Σύνολο	100,0	100,0	100,0	100,0

Πηγή: Εθνικοί Λογαριασμοί

Η μεταποίηση που το 1969 αντιπροσώπευε το 14% και το 1985 το 20% του Εθνικού Προϊόντος απορροφά κατά μέσο όρο 14% των επενδύσεων στην ίδια πρίοδο, ο αγροτικός τομέας συμμετέχει με το 13% περίπου στο Α.Ε.Π. αλλά συγκεντρώνει το 9,9% των επενδύσεων και στον τομέα της υποδομής (μεταφορές, επικοινωνίες, ηλεκτρισμός κ.λ.π.) κατευθύνεται το 30% των επενδύσεων στην ίδια περίοδο. "Ουσιαστικά, η μακρο-επενδυτική μορφολογία της μεταπολεμικής Ελλάδας επικεντρώνεται σε μεγάλο βαθμό σε έργα υποδομής, που αναλαμβάνει ο δημόσιος τομέας, και σε κατοικίες, που προωθεί ο ιδιωτικός τομέας"(30)

Πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι μέχρι το 1979 οι ιδιωτικές επενδύσεις στις κατοικίες απορροφούσαν το μεγαλύτερο ποσοστό των επενδύσεων παγίου κεφαλαίου στις κατασκευές. Από το 1980 και μετά αυτό το ποσοστό μειώνεται και το κράτος αναλαμβάνει την αύξηση του κλάδου των κατασκευών με την ανάληψη δημοσίων έργων.

Το φαινόμενο της υπερεπένδυσης στις κατοικίες οφείλεται βέβαια μέχρι ενός σημείου στις ανάγκες στέγασης που δημιούργησε η εσωτερική μετανάστευση και ο πόλεμος αλλά αυτό δεν μπορεί να θεωρηθεί ως ο μοναδικός λόγος γιατί και σε άλλες χώρες με εξ' ίσου πιεστικά προβλήματα στέγασης μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο υπήρξε μια πιό ισόρροπη κατανομή επενδυτικών πόρων μεταξύ κατασκευών και άλλων τομέων της οικονομίας τους. Συγκρίσεις έδειξαν ότι η Ελλάδα βρίσκεται στην πρώτη θέση μεταξύ μιας ομάδας χωρών (Ιρλανδία, Φιλανδία, Σουηδία, Ισπανία, Βέλγιο, Δυτ.

Γερμανία, Ολλανδία, Νορβηγία, Τουρκία, Μεγάλη Βρετανία, Καναδάς, Δανία, Αυστραλία, Ιαπωνία) με βάση το ποσοστό των επενδύσεων που κατευθύνεται στις κατοικίες και σε μια απο τις τελευταίες θέσεις με βάση το αντίστοιχο ποσοστό που κατευθύνεται στη μεταποίηση.(31).

Αυτή η επιλογή επενδύσεων σε μη παραγωγικούς τομείς ακόμη και την εποχή που η ελληνική οικονομία έφτασε στο απόγειό της είχε επιπτώσεις για τη μετέπειτα πορεία της. Η απόσπαση ενός μεγάλου όγκου επενδυτικών κεφαλαίων από παραγωγικούς τομείς και η διάθεση τους σε οικοδομικές επιχειρήσεις αφ' ενός επηρέασε τα περιθώρια κατοχύρωσης ενός μεγενθυντικού και αναπτυξιακού προγράμματος αφ' ετέρου ένα σημαντικό μέρος της παραγωγικής δραστηριότητας και μέσα στη μεταποίηση συνδέθηκε άρρηκτα με το οικοδομικό κύκλωμα οπότε ο επερχόμενος κορεσμός και η ύφεση του κατασκευαστικού κλάδου επηρέασε άμεσα και τους συναφείς προς τις οικοδομές κλάδους. Το μόνο θετικό στοιχείο αυτής της διόγκωσης της κατασκευαστικής δραστηριότητας ήταν μια πρόσκερη ευημερία που προήλθε από την αύξηση της παραγωγής, της απασχόλησης και των κερδών σ' έναν περιορισμένο τομέα ενώ την ίδα στιγμή στερούσε του διαθέσιμους πόρους από μια μακροχρόνια διακλαδική εξειδίκευση και τη συσσώρευση κεφαλαίου σε κλάδους που μετασχηματίζοντας τις δομές της ελληνικής οικονομίας θα επηρέαζαν μακροπρόθεσμα τη διεθνή ανταγωνιστικότητα της χώρας και θα συνέβαλαν στις απαιτήσεις της αναπτυξιακής διαδικασίας.

3. *Απασχόληση: Εσωτερική και εξωτερική Μετανάστευση*

Όσον αφορά στον τομέα της απασχόλησης θα μπορούσε κανείς να θέσει το ερώτημα εάν οι ρυθμοί μεγένθυνσης της παραγωγής κατά τη δεκαετία του '60 που θεωρούνται οι υψηλότεροι που πέτυχε ποτέ η ελληνική οικονομία μεταφράστηκε σε αντίστοιχη αύξηση των θέσεων εργασίας, στην άνοδο του βιοτικού επιπέδου, στην καταπολέμηση του μαρασμού της υπαίθρου λόγω της εσωτερικής μετανάστευσης ή στη μείωση της εκροής του εργατικού δυναμικού λόγω της μετανάστευσης στο εξωτερικό που έφθασε στο αποκορύφωμά της στα μέσα της δεκαετίας του '60 (32). Η απάντηση θα ήταν βέβαια ότι αυτό δε συνέβη και θα εξετάσουμε τους λόγους αμέσως παρακάτω.

3.α Η συμβολή της μεγένθυσης στην απασχόληση

Κατ' αρχήν, όπως παρατηρήσαμε στον Πίνακα 2 μεταξύ 1950 και 1970 έχουμε μια συνεχή μείωση του ενεργού πληθυσμού στον αγροτικο τομέα και μια μετατόπιση της απασχόλησης προς το δευτερογενή τομέα, με τον τριτογενή τομέα βέβαια να συγκεντρώνει το μεγαλύτερο ποσοστό του εργατικού δυναμικού γεγονός που οφείλεται κυρίως στη διόγκωση των δημοσίων υπηρεσιών. Πιό συγκεκριμένα ο δείκτης βιομηχανικής παραγωγής (ορυχείων, μεταποίησης, κατασκευών ηλεκτρισμού) αυξήθηκε από 100 το 1954 σε 624 το 1971 ενώ ο δείκτης βιομηχανικής απασχόλησης αυξήθηκε αντίστοιχα σε 158 την ίδια περίοδο. Αυτό σημαίνει ότι με βάση το 1951, και για τους δύο δείκτες, ο δείκτης απασχόλησης στη βιομηχανία το 1971 ήταν μόλις το 25% του δείκτη παραγωγής. Επίσης, και αυτή η μικρή αύξηση της βιομηχανικής απασχόλησης (58% σε μια εικοσαετία) δεν οφείλεται στη μεταποίηση αλλά στην αύξηση απασχόλησης στα έργα υποδομής (κατασκευές, παραγωγή ενέργειας).

Μεταξύ 1961 και 1971 παρ' όλο ότι η παραγωγή της μεταποίησης αυξήθηκε κατά 175% η απασχόληση αυξήθηκε μόνο κατά 13,5% (από 489 χιλ. άτομα το 1961 σε 554 χιλ. άτομα το 1971, δηλαδή 65 χιλ. νέες θέσεις εργασίας). Στις υπηρεσίες τα αντίστοιχα μεγέθη είναι 98% (αύξηση παραγωγής) και 8,6% αύξηση της απασχόλησης δηλαδή, από 981 χιλ. σε 1.066 χιλ. άτομα (+85 χιλ.). Στην ίδια περίοδο ο ενεργός πληθυσμός στον αγροτικό τομέα μειώθηκε κατά 648 χιλ. άτομα συνολικά ενώ στη γεωργία-κτηνοτροφία στο ίδιο διάστημα μειώθηκε η απασχόληση κατά 988 χιλ. άτομα, στη μεταποίηση αυξήθηκε κατά 176 χιλ. έναντι 378 στις υπηρεσίες. (33).

Ο τομέας λοιπόν των υπηρεσιών είναι από παράδοση μεγάλος. Μεταπολεμικά το ποσοστό συμμετοχής του στο Α.Ε.Π έδειξε αρκετά έντονη τάση ανόδου, τόσο από πλευράς παραγωγής, όσο και από πρλευράς απασχόλησης. Αυτό οφείλεται κυρίως στη διεύρυνση του κρατικού μηχανισμού και ενός δημόσιου ταμείου από το οποίο εξαρτάτο άμεσα όλο και μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού.

Τα στοιχεία που προέκυψαν από την αποχραφή του 1951 δείχνουν ότι ο μη αγροτικός ενεργός πληθυσμός ανέρχεται σε 1.414.000 άτομα (περιλαμβανομένων και των ανέργων) από τους οποίους 1.039.000 εμφανίζονται ως μισθωτοί(34). Αν αφαιρέσουμε τους εργάτες που σταδιακά απορροφούνται από τους λιγοστούς

παραγωγικούς κλάδους της βιομηχανίας ή που μεταναστεύουν, μια τεράστια κατηγορία αποφοίτων του γυμνασίου χωρίς ανώτερες σπουδές η οποία το 1961 αντιπροσώπευε το 17,6% του πληθυσμού - ένα μεγάλο ποσοστό από αυτήν την κατηγορία είχε άμεση σχέση με τη γενικότερη κοινωνικά και οικονομική ανάπτυξη της χώρας από τον 19ο αιώνα(35) - έπρεπε να αποτανθεί στις δημόσιες αρχές για να μπορέσει να βρεί εργασία. Στον κρατικό μηχανισμό για εξεύρεση απασχόλησης προσέτρεξε επίσης και ένα μέρος της προπολεμικής μικροαστικής τάξης που καταστράφηκε κατά τον πόλεμο αλλά δεν προσχώρησε στην Αριστερά. Βλέπουμε λοιπόν ότι ένα τμήμα του πληθυσμού που διατηρούσε τις μεσοαστικές και μικροαστικές τους καταβολές και που θα μπορούσε να επηρεάσει την κοινή γνώμη και να αναπτύξει κατά κάποιο τρόπο μια "εγχώρια" "ντόπια" μικροαστική κουλτούρα βρέθηκε υπό τον άμεσο έλεγχο του Δημοσίου. Με άλλα λόγια, παρατηρούμε τη διεύρυνση ενός γραφειοκρατικού δημόσιου τομέα του οποίου ο ρόλος ήταν αφ' ενός η διασφάλιση κάποιας θέσης απασχόλησης που το υπόλοιπο σύστημα δεν ήταν σε θέση να του προσφέρει αφ' ετέρου "με τη ριζική εκκαθάριση της δημόσιας διοίκησης, με τη θεσμοποίηση των "πιστοποιητικών κοινωνικών φρονημάτων" και με τη διοχέτευση επιρροής, υποστήριξης και πρόσβασης στην κατανομή δημοσίων πόρων διαμέσου ενός συστήματος στενά συνυφασμένων δικτύων, ελεγχόμενων από κοινού από πολιτικούς και διοικητικά στελέχη, υπό την εποπτεία και το βέτο των ανεπίσημων συμβούλων του "παρακράτους" διαμόρφωσε σταδιακά μια νέα ιεραρχία με εξασφαλισμένα προνόμια, ένα κράτος "δικαρίσεων" που ακόμη και οι μόνιμοι δημόσιοι υπάλληλοι αναζητούσαν την επίσημη ένοια του. Έτσι, τα κυκλώματα πελατείας και προστασίας που δημιουργήθηκαν από το κράτος ή διαμέσου αυτού, χρησιμοποιήθηκαν για να διοχετευθεί η επίσημη ιδεολογία προς τις μάζες των ανέργων" (36).

Μερικοί άλλοι κλάδοι του τριτογενούς τομέα ή των υπηρεσιών που είχαν ραγδαία άυξηση στα μεταπολεμικά χρόνια είναι το εμπόριο, η ναυτιλία, οι μεταφορές και ο τουρισμός. Όπως είναι γνωστό ο τριτογενής τομέας γνώρισε υπερτροφική ανάπτυξη στην Ελλάδα από την εποχή της τουρκοκρατίας. Η ανάπτυξη αυτή δεν ήταν αποτέλεσμα προηγούμενης αύξησης της οικονομικής δραστηριότητας στον πρωτογενή και δευτερογενή τομέα έτσι όπως συμβαίνει συνήθως στις σύγχρονες αναπτυγμένες οικονομίες όπου όταν το ποσοστό συμμετοχής του δευτερογενή τομέα σλτο συνολικό προϊόν ξεπεράσει

το 40% αρχίζει να μειώνεται υπέρ του τριτογενή τομέα και με τη συνεχή μείωση φτάνει να κυμαίνεται γύρω στα 30% (37). Στην Ελλάδα, ο μεταπρατισμός αποτέλεσε από παλιά την κύρια οικονομική δραστηριότητα και χωρίς ο δευτερογενής τομέας να πλησιάσει ποτέ το ποσοστό που πέτύχαν οι αναπτυγμένες χώρες κινήθηκε προς μια ιδιόμορφη μονόπλευρη οικονομική ανάπτυξη που βασίστηκε στον υπερεμπορισμό και στον παρασιτισμό.

Όπως ήδη αναφέρθηκε αυτά τα φαινόμενα άρχισαν να γίνονται αισθητά αμέσως μετά το τέλος του εμφυλίου πολέμου και συνέχισαν με μια αλματώδη ταχύτητα μέχρι την οικονομική κρίση του 1974. Από τη μια μεριά, ένα σημαντικό τμήμα του εργατικού δυναμικού "φυτοζωούσε" με τις λεγόμενες "δουλειές του ποδαριού" από την άλλη, η μεταπρατική αντίληψη και η εύκολη πραγματοποίηση κερδών επηρέασαν σταδιακά ευρύτερα στρώματα με αποτέλεσμα να αυξηθούν οι "αυτοαπασχολούμενοι" και οι ελεύθεροι επαγγελματίες οι οποίοι προσπαθούσαν να κερδίσουν όσο το δυνατό περισσότερα χρήματα με μικρές ατομικές επιχειρήσεις εμπορικής μορφής. Η διάρθρωση αυτή της απασχόλησης είχε σημαντικές επιπτώσεις για το βάρος του "ανεπίσημου" τομέα στην οικονομία, την έκταση των αδήλων εισοδημάτων και τη φοροδιαφυγή.

-Συνοπτικά μπορούμε να δούμε στον Πίνακα 7 ότι η εξέλιξη ποσοστών εργαζομένων στην πρωτεύουσα κατά θέση στο επάγγελμα διαμορφώνεται μεταπολεμικά ως εξής:

Πίνακας 7

	1951	1961	1971
Εργοδότες	4,6	5,9	6,6
Αυτοαπασχολούμενοι	13,5	15,5	16,5
Μισθωτοί	68,1	69,9	70,0
Συμβοηθούντα μέλη	1,2	1,4	1,4
Άλλοι	12,6	8,3	5,6

Πηγή: Κωνσταντίνος Τσουκαλάς "Κράτος, Κοινωνία, Εργασία" Θεμέλιο, Αθήνα, 1987, σ. 241.

Παρατηρείται μια αργή μισθωτοποίηση στην Αθήνα, 24% των επιστημόνων, 62% των εμπόρων και πωλητών, 24% των απασχολουμένων στην παροχή υπηρεσιών και 28% των

εργατοτεχνιτών εμφανίζονται ως εργοδότες ή αυτοαπασχολούμενοι. Παρ' όλο που στην Αθήνα σε σχέση με τις άλλες αστικές περιοχές της χώρας η μισθωτοποίηση είναι ταχύτερη, η προτίμηση για τις διάφορες μορφές απασχόλησης είναι εξαιρετικά έντονη (38).

Παράλληλα η εμπορική ναυτιλία μετά τον πόλεμο παρουσιάζει ανάκαμψη και οι Έλληνες εφοπλιστές και ναυτικοί προσπαθούν να κατακτήσουν την παλιά τους θέση στην παγκόσμια ναυτιλία. Η ναυτιλία στην Ελλάδα αυτή την περίοδο γνώρισε μεγάλη άνθηση και συνέβαλε κατά μεγάλο ποσοστό στους άδηλους πόρους από τους οποίους εξαρτάτο η Ελλάδα όλο και περισσότερο λόγω του αυξανόμενου ελλείμματος του εμπορικού ισοζυγίου. Θα πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι το ναυτιλιακό συνάλλαγμα απετέλεσε το δεύτερο πόρο μετά το μεταναστευτικό ως προς την ποσοστιαία συμμετοχή τους στις άδηλες εισπράξεις. Το ναυτιλιακό συνάλλαγμα προερχόταν από εμβάσματα των ναυτιλλομένων και επενδύσεις σε κατοικίες ή άλλα κτίρια των εφοπλιστών από τους οποίους η χώρα θα μπορούσε να έχει πολύ μεγαλύτερα συναλλαγματικά έσοδα εάν οι προνομιακοί νόμοι δεν τους προσέφεραν φορολογικές και άλλου είδους απαλλαγές ή οι ίδιοι δεν επένδυαν και δεν αποταμίευαν τα κεφάλαιά τους στο εξωτερικό. Επιπλέον, η ανάπτυξη της ναυτιλίας εξασφάλιζε εργασία στην πλειοψηφία του νησιώτικου πληθυσμού που απέφερε στη χώρα το 1963, 170 εκατομμύρια δολλάρια σε ξένο συνάλλαγμα.

Την ευημερία που επικρατούσε εκείνη την εποχή ήλθε να επισφραγίσει η αλματώδης ανάπτυξη του τουρισμού ο οποίος από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 και μέχρι πολύ πρόσφατα απετέλεσε έναν από τους πιο σημαντικούς κλάδους της οικονομίας μας.

Η ραγδαία αύξηση της άφιξης αλλοδαπών οι οποίοι από 100.000 το 1938 έφτασαν το μισό εκατομμύριο το 1961, για να πολλαπλασιαστούν με αλματώδη τρόπο αργότερα κατέστησε τον τουρισμό μία από τις πιο σημαντικές πηγές συναλλάγματος για την Ελλάδα. Ο τουρισμός άρρηκτα συνδεδεμένος με άλλους συναφείς κερδοφόρους τομείς όπως οικοδομές, οικόπεδα, κατασκευές, εμπόριο κ.λ.π. άνοιξε νέους ορίζοντες και απέκτησε μία τεράστια συμβολή στη δημιουργία περαιτέρω καιροσκοπικών ενασχολήσεων.

Όμως παρ' όλο που οι τομείς παροχής υπηρεσιών, ο δημόσιος τομέας, τα παρασιτικά επαγγέλματα αναπτύσσονταν ταχύτατα δεν επαρκούσαν για την κάλυψη της αύξησης του πληθυσμού και κυρίως για την εξασφάλιση σταθερών και αυξανομένων εισοδημάτων άλλωστε η ανάπτυξη αυτών των τομέων οφειλόταν ως ένα βαθμό στο ότι οι υπόλοιποι τομείς και ιδιαίτερα η βιομηχανία δε μπόρεσαν να

προσφέρουν παραγωγική απασχόληση στον πληθυσμό. Επιπλέον, μια αλλη εξήγηση που θα μπορούσε να δοθεί γι' αυτήν την ανισόρροπη ανάπτυξη της οικονομίας είναι η υστέρηση της αγροτικής μεγένθυσης. Και ενώ όπως φαίνεται από τους Πίνακες 1 και 2 ο αγροτικός τομέας εξακολουθούσε και κατά τη μεταπολεμική περίοδο να συμμετέχει με ένα μεγάλο ποσοστό στο Α.Ε.Π και να απασχολεί το 60% του εργατικού δυναμικού, από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 αρχίζει μια πτώση του αγροτικού τομέα και όσον αφορά στη συμμετοχή του στο Α.Ε.Π και όσον αφορά στην απασχόληση ενεργού πληθυσμού.

3.β Εσωτερική μετανάστευση

Η αδυναμία εισαγωγής αναγκαίων θεσμικών μεταβολών στον αγροτικό τομέα και η διαιώνιση των διαρθρωτικών προβλημάτων της γεωργικής παραγωγής όπως η καθήλωση των αγροτικών τιμών, η εξαιρετικά χαμηλή παραγωγικότητα, η υποαπασχόληση, ή μονοκαλλιέργεια σε ορισμένες περιοχές και ο κατακερματισμός των καλλιεργουμένων μονάδων σε συνδυασμό με τη συγκέντρωση της αναπτυξιακής προσπάθειας σε άλλους τομείς έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην καθυστέρηση του αγροτικού τομέα, που επηρέασε όχι μόνο τον εφοδιασμό της οικονομίας και τις τιμές αλλά ώθησε και στην έξοδο του αγροτικού πληθυσμού προς τα αστικά κέντρα της χώρας και το εξωτερικό, γεγονός που πραγματικά σημάδεψε την κοινωνικο - οικονομική και πολιτιστική εξέλιξη της μεταπολεμικής Ελλάδας.

Από το 1952 μέχρι το 1963 παρατηρείται τεράστια αύξηση του αστικού πληθυσμού ο οποίος ξεπέρασε για πρώτη φορά τον αγροτικό πληθυσμό. Κατά την αποχραφή του 1951 ο αστικός πληθυσμός έφτανε το 37,7% κατά την αποχραφή του 1961 ο αστικός πληθυσμός έφτασε το 43,3% ο αγροτικός μειώθηκε στο 43,8% και ο ημιαστικός παρέμεινε 13%. Το 1971 το ποσοστό συμμετοχής των αστικών περιοχών στο σύνολο του πληθυσμού αυξήθηκε στο 53,2%, το ποσοστό συμμετοχής των ημιαστικών περιοχών μειώθηκε στο 11,7 και των αγροτικών περιοχών στο 35,1% (39). (βλ. Πίν.8)

Πίνακας 8

Πληθυσμός της Ελλάδας κατά περιοχές, 1961-71

Πληθυσμός	1961	%	1971	%
Αστικός	3.628.105	43,2	4.667.489	53,2
Ημιαστικός	1.085.856	13,0	1.019.421	11,7
Αγροτικός	3.674.592	43,8	3.081.731	35,1
Σύνολο	8.388.553	100,00	8.768.641	100,0

Πηγή: ΕΣΥΕ, Απογραφές πληθυσμού 1961, 1971.

Μεταξύ του 1956 και του 1961 ήλθαν από τις επαρχίες στην Αθήνα 220.000 άτομα και από αυτά το 66% προερχόταν από καθαρά αγροτικές περιοχές. Χαρακτηριστικό είναι ότι οι νεοαφιχθέντες και οι παλαιότεροι κάτοικοι απασχολούνται σε παρόμοια είδη εργασίας. Στην Αθήνα το 30,9% των νεοαφιχθέντων και το 30,8% τους αρχικού πληθυσμού απασχολούντια στη βιομηχανία (στις άλλες μεγάλες πόλεις το 31,2% και το 28,5% αντιστοίχως). Ένα δε ποσοστό μεταξύ 47 και 55% των μετακινουμένων προς τις επαρχιακές πόλεις αγροτών το απορροφούσαν οι υπηρεσίες, οι μεταφορές και το εμπόριο. Η περιφέρεια της πρωτεύουσας που αποτελούσε το βασικό άξονα αστικοποίησης από ένα ποσοστό περίπου 70% των μετακινουμένων απασχολούσε μόνο 30-35% στη μεταποίηση (40).

Η τάση φυγής από τον αγροτικό τομέα εκδηλώθηκε και με τη σοβαρή υποχώρηση των επενδύσεων παγίου κεφαλαίου στη γεωργία που συνεχίστηκε αμείωτη. Για παράδειγμα οι επενδύσεις αυτές αντιπροσώπευαν το 1970 το 12,1% στο σύνολο των παγίων επενδύσεων ολόκληρης της οικονομίας και μέσα σε πέντε χρόνια δεν υπερέβησαν το 11%. Μεταξύ 1973 και 1974 σημειώθηκε μια υποχώρηση της τάξης του 28% των επενδύσεων πάγιου κεφαλαίου στη γεωργία (41).

Η αθρόα μετακίνηση του αγροτικού πληθυσμού προς τις πόλεις δεν μπορεί να ερμηνευθεί απλώς ως μια κίνηση εξεύρεσης εργασίας, το φαινόμενο αυτό είναι πολυδιάστατο. Ο αγρότης μαζί με την αναζήτηση ευκαιριών απασχόλησης και αύξησης της οικονομικής του δραστηριότητας σε εξωαγροτικούς τομείς, την τάση του να αναχθεί σε ένα μικρομεσαίο ιδιοκτήτη, να αποκτήσει ένα υψηλότερο εισόδημα ή ένα ποσοστό νέων να αυξήσει τις ευκαιρίες μόρφωσης κ.λ.π. έλκεται όλο και περισσότερο από ένα μικροαστικό καταναλωτικό πρότυπο ζωής το οποίο συνοδεύεται με μια τάση μίμησης των

υψηλοτέρων στρωμάτων και γενικά της μεγαλοαστικής ζωής έτσι όπως αυτή έχει αρχίσει να προβάλεται μέσω.του κινηματογράφου ή του ραδιοφώνου (ειδικά του τρανζίστορς) που εκείνη την εποχή πραγματικά εισβάλει στην επαρχία.

Ένας από τους σοβαρούς λόγους που συνέβαλε στην αρθόα προσέλευση του αγροτικού πληθυσμού στα αστικά κέντρα ήταν η αίσθηση του αγρότη ότι βρισκόταν απομονωμένος και απών από τις παολαύσεις της πρωτεύουσας οι οποίες γίνονταν όλο και πιό οικείες όχι μόνο μέσω των μαζικών επικοινωνιακών συστημάτων αλλά και μέσω της διαρκούς επαφής αποδήμων μελών της οικογένειας -εξωτερικού και εσωτερικού- που κράταγαν δεσμούς με τον οικογενειακό πυρήνα. Τα καινούργια και "ευκολο-μετάδοτα" ερεθίσματα μεγάλωναν συνεχώς την ανάγκη του αγρότη για ταύτιση με το πρότυπο του "πρωτευουσιάνου" και για αναζήτηση της "μεγάλης ζωής" στα αστικά κέντρα.

Από μία έρευνα της ΕΣΥΕ το 1962 για τα κίνητρα και τις συνθήκες μετανάστευσης του αγροτικού πληθυσμού (βλ. Πίν. 9)

Πίνακας 9

Κατανομή μεταναστών ως προς τους λόγους που τους απώθησαν από το χωριό τους και τους λόγους πού τους προσέλκυσαν στον τόπο προορισμού

Εκατοστιαία κατανομή

Λόγος πού τους προσέλκυσαν στον τόπο προορισμού

Λόγοι που τους απώθησαν από το χωριό	Σύνολο λόγων	Ευκαιρίες απασχόλησης	Ψηλότερο εισόδημα	Απολαύσεις ζωής πόλεων	Ευκαιρίες περαπέρα μόρφωσης	Λοιποί λόγοι	Μή δηλωμένοι λόγοι	Σύνολο
Έλειψη απασχόλησης	83,5	80,8	13,3	3,6	0,6	1,6	-	100
Έλειψη γής	6,2	65,2	21,7	13,0	-	-	-	100
Έλειψη ευκαιρ. παραπέρα μόρφωσης	1,9	-	-	-	100,0	-	-	100
Οικογενειακοί και λόγοι υγείας	1,6	66,7	-	-	-	16,7	-	100
Λοιποί λόγοι	6,0	45,5	9,1	27,3	-	18,2	-	100
Μή δηλωμένοι λόγοι	0,8	-	-	33,3	-	-	66,7	100
Σύνολο λόγων προσέλκυσης		13,0	13,0	5,7	2,7	2,7	0,5	100

Πηγή: ΕΣΥΕ, Έκθεσις ερεύνης επί των κινήτρων και των συνθηκών μεταναστεύσεως του πληθυσμού των αγροτικών περιοχών, Αθήνα 1962, σ. 23 στο Β. Καραποστόλης (1984) ό.π., σ. 178

φαίνεται ότι η απόλαυση της αστικής ζωής αποτελούσε υπολογίσιμο κίνητρο αναχώρησης προς τις πόλεις, για όσους αγρότες, τουλάχιστον, οι λόγοι που τους απωθούσαν από τα χωριά τους χαρκατηρίζονταν σαν "λοιποί" ή "μη δηλωθέντες". Από την ίδια έρευνα (βλ. Πίν. 10)

Πίνακας 10

Οικογενειακοί δεσμοί και πηγές χρηματοδότησης και πληροφοριών μεταναστών από αγροτικές περιοχές, κατά φύλο

Εκατοστιαία κατανομή

Φύλο	Αποταμίευση	Πηγή χρηματοδότησης: Προϊόν πώλησης γής κινητής περιουσίας	Συγγενείς	Εργοδότες	Δημόσιες Αρχές	Καμιά	Πηγή πληροφοριών: Συγγενείς	Συγχωριανοί	Φίλοι	Δημόσιες Αρχές
Ανδρ.	19,7	9,6	30,8	-	4,1	11,0	44,5	19,2	10,6	8,6
Γυν.	31,2	6,5	42,9	16,9	-	3,9	70,1	11,7	6,5	3,9
Σύν.	45,8	8,9	33,3	3,5	3,3	9,5	49,9	17,6	9,8	7,6

Πηγή: ΕΣΥΕ, Έκθεσις..., ό.π. στο Β. Καραποστόλης (1984) ό.π., σ. 179

διαπιστώθηκε πως ένα μικρό ποσοστό μεταναστών από αγροτικές περιοχές (11% για τους άνδρες και 3,9% για τις γυναίκες) δεν είχε καμιά πληροφορία σχετικά με τον τρόπο προορισμού του. Τις πιό σημαντικές πηγές πληροφοριών αποτελούσαν οι συγγενείς (44,5% για τους άνδρες και 70,1% για τις γυναίκες) και οι συγχωριανοί (19,2% για άνδρες και 11,7% για τις γυναίκες).(42)

3γ. Εξωτερική μετανάστευση

Η μαζική έξοδος των αγροτών προς τις πόλεις και η αναζήτηση απασχόλησης συνέβαλαν στην επιδείνωση του προβλήματος της ανεργίας που πήρε ανησυχητικές διαστάσεις από το 1955 και μετά.

Αφού όπως αναφέρθηκε η βιομηχανία δεν είχε αναπτυχθεί ουσιαστικά ώστε να μπορέσει να απορροφήσει τις στρατιές των ανέργων πρώην αγροτών που έφθαναν στις πόλεις, και οι τομείς παροχής υπηρεσιών και

παρασιτικών επαγγελμάτων αν και αναπτύσσονταν ταχύτατα δεν επαρκούσαν να καλύψουν την αύξηση του πληθυσμού και να του προσφέρουν ένα σταθερό εισόδημα ήταν αναπόφευκτο να αναπτυχθεί ένα μεγάλο κύμα μετανάστευσης προς το εξωτερικό.

Αν και τα στοιχεία για τη μετανάστευση δεν είναι ακριβή επειδή εθεωρείτο παράνομη για πολλά χρόνια είναι βέβαιο ότι ο ρυθμός μεταναστευτικής εξόδου στο εξωτερικό ακολούθησε έντονη ανοδική πορεία από το 1955 μέχρι το 1970. Από το 1970 η μεταναστευτική κίνηση προς το εξωτερικό άρχισε να κάμπτεται όχι επειδή οι συνθήκες διαβίωσης στην Ελλάδα βελτιώθηκαν λόγω ανάγκης παρότρυναν την εισροή ξένων εργατικών χεριών αργότερα λόγω της αύξησης της εγχώριας προσφοράς εργασίας και της κλιμάκωσης των κοινωνικών αντιδράσεων- κυρίως στην Ο.Δ. Γερμανίας - πήραν περιοριστικά μέτρα κατά της προσέλευσης ξένων εργατών.

Αυτό δείχνει και ο μέσος όρος μεταναστών που από 83.042 άτομα τη δεκαετία 1960-70 μειώθηκε σε 35.489 στο διάστημα 1971-75. Όπως φαίνεται και από τον Πίνακα 11,

Πίνακας 11

Έτος	Μόνιμοι μετανάστες στο εξωτερικό	Έτος	Μόνιμοι μετανάστες στο εξωτερικό
1955	28.787	1966	86.896
1956	35.349	1967	42.730
1957	30.428	1968	50.866
1958	24.521	1969	91.552
1959	23.684	1970	92.681
1960	47.768	1971	61.745
1961	58.837	1972	43.397
1962	84.054	1973	27.525
1963	100.072	1974	24.448
1964	105.569	1975	20.330
1965	117.167	1976	20.374

Πηγή: ΕΣΥΕ, Στατιστική Επετηρίδα της Ελλάδος 1961 - 1976

ο μεταναστευτικός πληθυσμός στην αρχή κατευθύνθηκε στις ΗΠΑ, στην Αυστραλία, στον Καναδά και στο Βέλγιο, και από το 1959 και μετά η Ο.Δ. Γερμανίας έγινε κύριος τόπος υποδοχής των Ελλήνων μεταναστών. Είναι δε αξιοσημείωτο ότι η συντριπτική πλειοψηφία των μεταναστών ήταν νέοι, που ένα μέρος τους θα μπορούσε να αποτελέσει δημιουργικό εργατικό δυναμικό. Αργότερα, ένα μεγάλο ποσοστό ειδικευμένων εργατών ακολούθησαν το δρόμο της αποδημίας: το 1961 αποτελούσαν το 49,6% των μεταναστών και το 1962 το ποσοστό έφτασε το 56,2%. (43) Η μετανάστευση λοιπόν στην Ελλάδα λειτούργησε ως μία διέξοδος για τις

μάζες των ανέργων, βοηθώντας τη Δεξιά τότε κυβέρνηση να ξεπεράσει ανώδυνα τις έκρυθμες καταστάσεις με το να έχει απλώς να ελέγξει τους εργάτες των μικρών επιχειρήσεων που ήταν λίγοι και όχι μαχητικοί. Η μετανάστευση όμως δεν επέδρασε σαν ένα μέσο εκτόνωσης μόνο γι' αυτούς που κατόρθωσαν να αποδημήσουν. Και αυτοί που δε μπόρεσαν τελικά να εκπατριστούν είδαν τη "φυγή" σαν ένα σχήμα ταύτισης το οποίο διαμεσολάβησε μεταξύ του πραγματικού και φαντασιακού τους κόσμου που σε τελική ανάλυση έπαιξε το ρόλο κατασταλτικού μηχανισμού σε τυχόν ενδεχόμενες εκρήξεις τους.
Όπως θα δούμε στις σελίδες που ακολουθούν, τόσο η μετανάστευση προς το εξωτερικό όσο και προς το εσωτερικό επηρέασαν άμεσα την ταξική διάρθρωση της ελληνικής κοινωνίας και δημιούργησαν μία τάση οικονομικής, κοινωνικής, επαγγελματικής και εκπαιδευτικής κινητικότητας που με τη σειρά της συνέβαλε στη διαμόρφωση ενός ισχυρού κράτους και μιας σχετικά αδύναμης κοινωνίας πολιτών η οποία οδήγησε στη μη αυτονομία τόσο της σφαίρας του πολιτικού όσο και της ενημέρωσης. (44)
Για να επανέλθουμε όμως στις οικονομικές και πολιτικές διαστάσεις της μετανάστευσης θα πρέπει να πούμε ότι οι εκάστοτε κυβερνήσεις ενεθάρρυναν την εξαγωγή υπερπλεονάζοντος εργατικού δυναμικού με κύριο σκοπό να μειωθούν στο ελάχιστο οι κοινωνικές και πολιτικές πιέσεις που ενδεχομένως θα προκαλούσαν η ανεργία και η υποαπασχόληση. Η μετανάστευση δηλαδή αντιμετωπιζόταν σαν ένα μέσο καταστολής των αντιφάσεων. Από την άλλη μεριά η προσπόριση ξένων ισχυρών μεταναστευτικών εμβασμάτων εθεωρείτο ως μια βασική πηγή εγχώριας χρηματοδότησης.
Από στοιχεία της Τράπεζας Ελλάδας προκύπτει ότι από το 1955 και μετά το μεταναστευτικό συναλλαγμα έρχεται πρώτο ως προς την ποσοστιαία συμμετοχή του στις άδηλες εισπράξεις, το ναυτιλιακό δεύτερο και το τουριστικό τρίτο. Όμως και οι τρεις αυτοί πόροι αύξησαν την ποσοστιαία συμμετοχή τους στις άδηλες εισπράξεις από 7/10 περίπου το 1953 σε 9/10 το 1974. (45) Αυτό σημαίνει ότι οι άδηλοι πόροι για την Ελλάδα έπαιξαν και παίζουν ένα πολύ σημαντικό ρόλο στη διατήρηση των χρηματο-οικονομικών ισορροπιών της με την εξωτερική οικονομία. Επομένως, η χρηματοδότηση της ανάπτυξης είναι ευαίσθητη ως προς τις μεταβολές της εξωτερικής συγκυρίας και κάθε δυσμενής πορεία της επιδρά άμεσα και αρνητικά στις διαδικασίες ανάπτυξης της ίδιας της χώρας.

4. *Συγκέντρωση και συγκεντροποίηση του κεφαλαίου*

Όπως ήδη αναφέρθηκε και όπως θα έλεγε και ο Raymond Williams, στο επίπεδο που βρισκόμαστε σήμερα είναι προφανές ότι δεν είναι δυνατόν να καταλάβουμε την εξέλιξη των αλλαγών στις οποίες συμμετέχουμε εάν περιορίσουμε τους εαυτούς μας με τους διαχωρισμούς της δημοκρατικής, της βιομηχανικής και της πολιτιστικής επανάστασης. Ολόκληρος ο τρόπος της ζωής μας, από το σχηματισμό των κοινοτήτων μας έως την οργάνωση και το περιεχόμενο της εκπαίδευσης, από τη δομή της οικογένειας, έως το επίπεδο των τεχνών και της ψυχαγωγίας, είναι φανερά επηρεασμένος από την πρόοδο και την αλληλεπίδραση δημοκρατίας, βιομηχανίας και από την επέκταση των επικοινωνιών. (46).

Εκείνο που επικαλείται αυτή η ρήση είναι το γεγονός ότι η προσέγγιση της κουλτούρας ως ανάλυση ενός σημαντικού αλλά ιστορικά συγκεκριμένου τρόπου της ευρύτερης διαδικασίας της πολιτισμικής παραγωγής και αναπαραγωγής είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την επεξεργασία της διαμόρφωσης των Μέσων Επικοινωνίας που αυτά με τη σειρά τους εξαρτώνται άμεσα από την ευρύτερη ερμηνεία της καπιταλιστικής οικονομίας, της καπιταλιστικής κοινωνίας και του μονοπωλιακού ελέγχου (εγχώριου και ξένου). Με άλλα λόγια η "μαζικοποίηση" και η "συγκεντρωποίηση" της επικοινωνίας δεν αποτελεί τυχαίο γεγονός αλλά είναι απόρροια της "μαζικοποίησης" και της "συγκεντρωποίησης" της κοινωνίας. Μέχρι ενός σημείου βέβαια τα ΜΜΕ συμβάλλουν στη δημιουργία και αναπαραγωγή της κοινωνίας της μάζας αλλά δεν είναι αυτά που καθορίζουν απόλυτα τη μορφοποίηση του κοινωνικού γίγνεσθαι και κατ' ουδένα λόγο δεν μπορεί να θεωρηθούν ως οι βασικοί υπαίτιοι του φαινομένου. Χωρίς να θέλουμε ν' απορρίψουμε την αυτονομία του εποικοδομήματος η οποία ιστορικά έχει γίνει πιο έντονη λόγω της ρευστότητας των ταξικών ρόλων - ένα σημείο στο οποίο θα σταθούμε πιο κάτω - και εάν δεχθούμε ότι η πολιτιστική αναπαραγωγή κυριαρχείται ακόμη από τις πραγματικές αλλαγές στη διάρθρωση του σύγχρονου καπιταλισμού θα ήταν εύλογο ν' αναρωτηθούμε μέχρι ποιό σημείο επηρέασε ο ιδιόμορφος -στηριζόμενος σε μια σχετικά καθυστερημένη και εξαρτημένη οικονομική βάση- ελληνικός μονοπωλιακός καπιταλισμός την ανάπτυξη ενός ιδιότυπου "περιφερειακού" πολιτισμικού σχηματισμού όπως του Ελληνικού έτσι όπως αυτός εκφράστηκε μέσα από τον κινηματογράφο.

Πριν όμως προχωρήσουμε στον ιδιόμορφο τρόπο με τον οποίο διαμορφώθηκαν οι μονοπωλιακές καταστάσεις στην Ελληνική βιομχηανία θα πρέπει να σταθούμε λίγο στη "συγκέντρωση" και "συγκεντροποίηση"

του κεφαλαίου (47) που αποτελούν τη βάση για τη "μονοπωλιοποίηση" της οικονομικής διαδικασίας.

Η βαθύτερη ουσία της "συγκέντρωσης" και "συγκεντροποίησης" ή σύμφωνα με τη μαρξιστική ορολογία "κεντρικοποίηση" του κεφαλαίου έχει μπει στο περιθώριο ως μουσιακή ιστορία της οικονομικής σκέψης από την ορθόδοξη "νεοκλασσική" οικονομική επιστήμη η οποία όλο και περισσότερο επικεντρώνεται στην ανάλυση των προσφάτων φαινομένων μέσω των οικονομετρικών μελετών με αποτέλεσμα να οδηγείται πολλές φορές σε επιδερμικές και α-ιστορικές ερμηνείες της πραγματικής δομής του οικονομικού συστήματος.

Πριν έναν αιώνα περίπου ο Marx έγραφε στο Κεφάλαιο ότι ο ελεύθερος ανταγωνισμός δημιουργεί τη συγκέντρωση της παραγωγής, που με τη σειρά της, σ'ένα ορισμένο στάδιο της ανάπτυξης, οδηγεί στο μονοπώλιο. "Σήμερα το μονοπώλιο είναι πια γεγονός... και η δημιουργία των μονοπωλίων, σαν αποτέλεσμα της συγκέντρωσης της παραγωγής, είναι ο γενικός και θεμελιακός νόμος του σημερινού σταδίου της ανάπτυξης του καπιταλισμού". (48) Επίσης ήταν ο Marx που ανέλυσε το φαινόμενο και έκανε τη διάκριση μεταξύ "συγκέντρωσης" και "κεντρικοποίησης" (συγκεντροποίησης). Την μεν "συγκέντρωση" την είδε σαν απόρροια της σώρευσης του κεφαλαίου τη δε "κεντρικοποίηση" σαν ανακατανομή του κεφαλαίου, που ήδη έχει σωρευτεί με τη μεταμόρφωση πολλών μικρών μονάδων κεφαλαίου σε λίγες μεγάλες..." με την αυξανόμενη μάζα του πλούτου, που λειτουργεί σαν σώρευση κεφαλαίου, μεγαλώνει και η συγκέντρωση αυτού του πλούτου στα χέρια του κάθε καπιταλιστή και έτσι η βάση της παραγωγής απλώνεται σε μεγάλη κλίμακα.... στο πρώτο στάδιο του καπιταλισμού το εμπορικό κεφάλαιο κρυφά υπεισέρχεται σαν ταπεινός βοηθός της σώρευσης, φέρνοντας στα χέρια των καπιταλιστών, ατομικών και συνεργαζομένων, με αόρατα νήματα, τους χρηματικούς πόρους, που βρίσκονται διασπαρμένοι στην επιφάνεια της κοινωνίας, σε μεγαλύτερα ή μικρότερα ποσά..... γρήγορα γίνεται αντιληπτό ότι αυτό μετατρέπεται σε ένα νέο και τρομερό όπλο στην ανταγωνιστική μάχη και τελικά μετασχηματίζεται σε ένα γιγαντιαίο κοινωνικό μηχανισμό για την κεντρικοποίηση των κεφαλαίων. (49)

Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να αναφερθεί ότι οι έννοιες που δίνει ο Marx στη συγκέντρωση και συγκεντροποίηση είναι διαφορετικές από αυτές που δίνουν οι κλασσικοί οικονομολόγοι όπου στα σύγχρονα οικονομικά ή συγκέντρωση ορίζεται ως η αναλογία των πωλήσεων, ενεργητικού, απασχόλησης, προστιθέμενης αξίας ενός ορισμένου αριθμού επιχειρήσεων στο σύνολο των πωλήσεων, ενεργητικού κ.λ.π., ενός βιομηχανικού κλάδου ή ολόκληρης της οικονομίας. Επιπλέον τα

αποτελέσματα των εξαγορών και συγχωνεύσεων στη συγκέντρωση με τη σύγχρονή της έννοια περιλαμβάνονται στον προηγούμενο ορισμό, ενώ ο Marx, με την έννοια της κεντρικοποίησης (συγκεντροποίησης) τα ξεχώριζε από τη συγκέντρωση. Γι' αυτό το λόγο σύμφωνα με τη Μαρξιστική Οικονομία το μονοπωλιακό κεφάλαιο δεν προσδιορίζεται με κριτήρια που ισχύουν στην αγορά, δηλαδή εάν η επιχείρηση ελέγχει την αγορά, αλλά με κριτήρια συνένωσης του τραπεζικού και εμπορικού κεφαλαίου με το βιομηχανικό. Η συνύφανση δε του τραπεζικού και εμπορικού με το βιομχανικό κεφάλαιο δημιουργούν το χρηματιστικό κεφάλαιο το οποίο αποτελεί την κινητήρια δύναμη στην πορεία δημιουργίας των μονοπωλιακών καταστάσεων. (50)

Για να μπορέσουμε λοιπόν να κατανοήσουμε τις ιδιομορφίες του μονοπωλιακού καπιταλισμού στην Ελλάδα, ένα σύστημα οικονομίας που διαφέρει ουσιαστικά από το μονοπωλιακό καπιταλισμό των αναπτυγμένων χωρών θα πρέπει να σταθούμε λίγο στη διαμόρφωση του βιομηχανικού καὶ χρηματιστικού κεφαλαίου στη μεταπολεμική Ελλάδα.

4.α. Παραγωγικό κεφάλαιο

Ένα από τα ιδιάζοντα χαρκτηριστικά της Ελληνικής βιομηχανίας είναι η παραγωγή της μικρής επιχείρησης που πολλές φορές παρατηρείται σε μεγάλη κλίμακα. Στην κατηγορία "μικρή επιχείρηση" συμπεριλαμβάνονται οι επιχειρήσεις στη μεταποίηση που απασχολούν από 1 μέχρι 9 άτομα και που αποτελούν, σύμφωνα με την ταξινόμηση της Ε.Σ.Υ.Ε. το "μικρό" τομέα της βιομηχανίας. Ο μεσαίος τομέας αποτελείται από τα καταστήματα που απασχολούν από 10 μέχρι 49 άτομα και ο μεγάλος από καταστήματα που απασχολούν πάνω από 50 άτομα.

Η μικρή επιχείρηση ξεκίνησε στο πρώτο στάδιο εκβιομηχάνισης στο μεσοπόλεμο, συνέχισε την ανάπτυξή της στη δεκαετία του '50 σε δύσκολες συνθήκες για τη συγκρότηση μεγάλου κεφαλαίου και συνέχισε να αναπτύσσεται και την περίοδο της εντατικής φάσης συσσώρευσης βιομηχανικού κεφαλαίου, δηλαδή κατά την περίοδο 1960-1974. Παρουσίασε μια μικρή κάμψη στους παραδοσιακούς κλάδους, αλλά στους υπόλοιπους σημείωσε αύξηση στον αριθμό καταστημάτων και απασχόλησης και αναβάθμισε κάπως την τεχνολογία της. (51). Η απουσία συγχώνευσης των μικρών και μεσαίων επιχειρήσεων στη συγκρότηση μονοπωλιακού κεφαλαίου, είναι ουσιαστικά δομικό γνώρισμα της διαδικασίας μονοπωλιακής συγκεντροποίησης στην ελληνική βιομηχανία, δηλαδή της σχέσης μεταξύ χρηματιστικού και βιομηχανικού κεφαλαίου.

Παρ' όλα αυτά στην ελληνική βιομηχανία παρουσιάζεται η δημιουργία μεγάλων μονάδων παράλληλα με την επέκταση του μικρού τομέα. Η ανισομέτρια δηλαδή στην ανάπτυξη εκφράζεται με το γεγονός ότι ενώ σε ορισμένους τομείς η συγκεντροποίηση βρίσκεται σε πολύ αρχικά στάδια, σε άλλους τομείς παρουσιάζεται πολύ προχωρημένη. Για παράδειγμα στα μεταφορικά μέσα παρατηρείται αύξηση στις μεγάλες επιχειρήσεις μεταξύ 1958-1978 από 17 σε 50, και παράλληλη αύξηση των μικρών από 4.635 σε 12.923. Οι μεσαίου μεγέθους αυξήθηκαν από 145 σε 365. (52). Ενώ οι εναέριες μεταφορές μονοπωλούνται από την "Ολυμπιακή" του Ωνάση, το 61% του θαλάσσιου εμπορικού στόλου ελέγχεται από 5 μεγαλοεφοπλιστές Ωνάση, Νιάρχο, Γουλανδρή, Λιβανό και Ανδρεάδη, η αξία δε των ιδιόκτητων πλοίων τους ανέρχεται σε 8.6 δικεκατομμύρια δολλάρια. Επειδή όμως το ναυτιλιακό κεφάλαιο βρίσκεται έξω από τη δικαιοδοσία του ελληνικού κράτους μπορεί να μεταφέρεται ή να παραμένει στο εξωτερικό όταν οι συνθήκες εκεί είναι πιο προσοδοφόρες. Οπότε είναι ευνόητο ότι η ναυτιλία λειτούργησε ως ένα μέσο μεταφοράς του ελληνικού εμπορικού κεφαλαίου στο εξωτερικό.

Στη βιοτεχνία, γεωργία και αλλού εξακολουθεί να κυριαρχεί η σχετικά μικρή παραγωγική μονάδα, ιδιαίτερα στην αγροτική οικονομία όπου κάθε αγρότης έχει κατά μέσο όρο στην ιδιοκτησία του 5-6 χωριστά κομμάτια γης, αλλά 30% των κομματιών είναι μικρότερα από 1 στρέμμα και το 85% του συνολικού αριθμού είναι μικρότερα από 5 στρέμματα. Ωστόσο, μετά τα μέσα της δεκαετίας του '50 η αγροτική παραγωγή αφού είχε φθάσει στο προπολεμικό επίπεδο συνέχισε να αυξάνει με γρήγορο ρυθμό και να εμφανίζει μια τάση ενίσχυσης των μονοπωλιακών καταστάσεων. Ένας λόγος που συμβάλλει στη συγκέντρωση της παραγωγής στον αγροτικό τομέα είναι ότι ένα στρώμα μεγαλογαιοκτημόνων εισήγαγε καπιταλιστικές μεθόδους παραγωγής όπως τρακτέρ και την χρήση λιπασμάτων. Παράλληλα δημιουργούνται και άλλες καπιταλιστικές επιχειρήσεις αγροτικής παραγωγής οι οποίες πραγματοποιούν περίπου τα 60% των αγροτικών επενδύσεων και εισπράττουν πάνω από τα 2/3 του αγροτικού εισοδήματος. Τα νοικοκυριά με 500 στρέμματα και πάνω δηλαδή το 1% του συνόλου των αγροτικών νοικοκυριών απασχολούν πάνω από τους μισούς αγρότες, ενώ τα 90% των τρακτέρ τα κατέχουν νοικοκυριά 100 και πάνω στραμμάτων. Άλλωστε έχει ήδη δημιουργηθεί μονοπωλιοποίηση στην επεξεργασία και εμπορία των αγροτικών προϊόντων. Μερικά συγκροτήματα κρατούν όλη την επεξεργασία και εμπορία των αγροτικών προϊόντων. Για παράδειγμα η ΕΒΓΑ στη βιομηχανία γάλακτος η οποία μετέχει με ποσοστό 51% στη συνολική παραγωγή γαλακτοκομικών , η "Ελαιουργική" στον τομέα ελαιόλαδων, ο

"Φιξ" στην επεξεργασία φρούτων. Η εξαγωγή καπνού επίσης είναι μονοπωλιακή, οι εξαγωγές λαχανικών και φρούτων κατά ένα ποσοστό 77% πραγματοποιούνται από 29 επιχειρήσεις, και το εσωτερικό εμπόριο έχει αρχίσει να συγκεντρώνεται όλο και σε πιο λίγα χέρια κατά την ίδια περίοδο με τη μορφή των "σουπερμάρκετ" τα οποία αποτελούν ασυναγώνιστες εμπορικές μονάδες (53).

Όσον αφορά στη βιομηχανία βλέπουμε ότι μεταπολεμικά εντείνεται η πορεία συγκέντρωσης κεφαλαίου. Γύρω στο 1955 λειτουργούν 68 χιλιάδες βιομηχανικές επιχειρήσεις. Τα 13,2% είναι μεγέθους πάνω των 100 εργαζομένων, και απασχολούν τα 68% των εργαζομένων στη βιομηχανία. (54). Το 1960 μόνο 272 βιομηχανικές επιχειρήσεις δηλαδή το 0,4% του συνόλου απασχολούν τα 30% των εργαζομένων στη βιομηχανία. Αν περιοριστούμε μόνο στις επιχειρήσεις με 10 και πάνω εργαζόμενους θα δούμε ότι 9% από αυτές απασχολούν το 1960 το 58% των εργαζομένων. Το 9% το αποτελούν επιχειρήσεις με 100 άτομα και πάνω. Τα καταστήματα μεταξύ 10-19 ατόμων μειώνονται κατά 8,5 την περίοδο 1958-1970 ενώ αυξάνονται τα καταστήματα των άλλων κατηγοριών. Υπάρχει μια ανισόμερη ανάπτυξη και εκφράζεται στο ότι σε ορισμένους τομείς παρατηρούμε μεγάλη συγκεντροποίηση και σε άλλους η συγκεντροποίηση βρίσκεται σε αρχικά στάδια. Για παράδειγμα στην καπνοβιομηχανία πριν τον πόλεμο λειτουργούν 164 επιχειρήσεις, το 1956 13 επιχειρήσεις και το 1970 4 επιχειρήσεις οι οποίες κατέχουν τα 95% της καπνοβιομηχανίας δηλαδή αυτή η βιομηχανία παρουσιάζει αναμφίβολα μονοπωλιακό χαρακτήρα.(55) Στο ίδιο Κεφάλαιο, παρ. 5β όταν εξετάσουμε τη σχέση ελληνικών μονοπωλίων και ξένου κεφαλαίου θα δούμε πιο αναλυτικά ορισμένα στατιστικά στοιχεία που αφορούν στη μονοπωλιακή συγκέντρωση του ελληνικού κεφαλαίου.

4.β Χρηματικό κεφάλαιο

Όπως ήδη αναφέρθηκε το χρηματιστικό κεφάλαιο δημιουργείται με την ενοποίηση του τραπεζικού και του βιομηχανικού κεφαλαίου. Μετά τον πόλεμο η οικονομία της Ελλάδας σημαδεύεται από τη θεαματική ανάπτυξη της συγκέντρωσης του χρηματιστικού κεφλαίου και από την ενεργή του συμμετοχή στις επενδυτικές δραστηριότητες της χώρας. Αυτό οφείλεται ως ένα βαθμό στην ήδη υπάρχουσα συγκεντροποίηση του τραπεζικού κεφαλαίου το οποίο παρουσιάζεται πιο συγκεντρωμένο από το βιομηχανικό ή το εμπορικό κεφάλαιο. (56)

Πριν από το 1928 λειτουργούν 50 περίπου τραπεζικές επιχειρήσεις,

μέχρι το 1933 μειώνονται στις 33 μεταπολεμικά ο αριθμός μειώνεται περισσότερο, και το 1958 λειτουργούν 16 τράπεζες ενώ το τραπεζικό κεφάλαιο πολλαπλασιάζεται και συγκεντρώνεται σε λιγότερα χέρια. Η πρώτη κρατική τράπεζα, η "Τράπεζα Ελλάδος" ιδρύεται το 1928 γεγονός που σηματοδοτεί τη διείσδυση του κράτους στην οικονομική δραστηριότητα καθ' ότι μέσω της "Τράπεζας Ελλάδος" το κράτος δεν ελέγχει μόνο τις εμπορικές τράπεζες (Εθνική, Εμπορική, κλπ.) αλλά χρησιμοποιώντας τη "Νομισματική Επιτροπή" καθορίζει κάθε πιστωτική και νομισματική δραστηριότητα.

Αν επικεντρωθούμε στις εμπορικές τράπεζες μετά από διάφορες διαδικασίες συγχωνεύσεων, εξαγορών και συγκέντρωσης του τραπεζικού κεφαλαίου προκύπτουν τα δύο τραπεζικά μονοπώλια η "Εθνική Τράπεζα Ελλάδος" που ανήκει σε διάφορες δημόσιες επιχειρήσεις και ελέγχεται από το κράτος και η "Εμπορική" που μέχρι πρόσφατα ανήκε σε ιδιώτες. Η μεν πρώτη το 1963 ιδρύει την ΕΤΕΒΑ (Εθνική Τράπεζα Βιομηχανικής Ανάπτυξης) η δε δεύτερη το 1962 ιδρύει την "Τράπεζα Επενδύσεων". Και στις δύο μετέχουν ξένοι τραπεζικοί οίκοι ενώ η συγκέντρωση του τραπεζικού κεφαλαίου είναι τόση που το 1962 τα περιουσιακά στοιχεία αυτών των δύο μονοπωλιακών επιχειρήσεων αποτελούν το 96,3% της περιουσίας του συνόλου των εμπορικών τραπεζών ελέγχουν δε τα 97% των εργασιών του συνόλου των εμπορικών τραπεζών και τις εργασίες πολλών μικρών τραπεζών οι οποίες είναι θυγατρικές αυτών των δύο μεγάλων συγκροτημάτων. (57)

Η "Εθνική" είναι η μεγαλύτερη εμπορική τράπεζα το 1957 έχει 136 υποκαταστήματα και απασχολεί 1.800.000 άτομα. Και ενώ το 1955 το ποσοστό καταθέσεων επί του συνόλου φθάνει το 55,7%, το 1967 αυξάνεται στο 64,6% λόγω μιας επιδεικνυόμενης συνεχούς ανοδικής πορείας. Το ποσοστό συμμετοχής της στη συνολική χρηματοδότηση είναι 65,7% το 1955 και φθάνει στο 69,4% το 1967, και το ποσοστό συμμετοχής της στη συνολική χρηματοδότηση της βιομηχανίας είναι 64,4 το 1955 και ανέρχεται στο 71,4 το 1967. (58)

Κάποια ανάλογη πορεία έχει και η "Εμπορική Τράπεζα" η οποία αυξάνει το ενεργητικό της κατά 35 φορές, από 1,2 δισεκ. δραχμές που ανέρχεται το 1953 φθάνει τα 42,6 δικεκατομμύρια το 1971. Οι καταθέσεις της την ίδια περίοδο αυξάνονται κατά 57 φορές από 390 περίπου εκατομμύρια σε 22,5 δισεκατομμύρια. Αντίστοιχα αυξάνονται οι χρηματοδοτήσεις της, οι επενδύσεις της, οι αγορές σε πακέτα ελέγχου κλπ. (59)

Όπως βλέπουμε αυτά τα δύο τεράστια τραπεζικά ιδρύματα δεν ασκούν οικονομική πολιτική μόνο μέσω των πιστώσεων αλλά συμμετέχουν άμεσα

στην ιδιοκτησία και διεύθυνση ενός σημαντικού τμήματος του ασφαλιστικού, του βιομηχανικού και άλλων τομέων της οικονομίας. Τόσο η "Εθνική Τράπεζα" όσο και η "Εμπορική" είναι άμεσοι ιδιοκτήτες ή ελέγχουν ένα μεγάλο αριθμό βιομηχανικών και εμπορικών επιχειρήσεων. Όταν για παράδειγμα η "Εθνική Τράπεζα" διαθέτει τα 2/3 των καταθέσεων και χρηματοδοτεί την οικονομία και ιδιαίτερα τη βιομηχανία με ποσοστό γύρω στα 70% είναι φυσικό αφού το βιομηχανικό και εμπορικό κεφάλαιο εξαρτιέται άμεσα από τις εμπορικές τράπεζες για τη βραχυπρόθεσμη και μακροπρόθεσμη χρηματοδότησή του να παραχωρεί ως αντάλλαγμα στις εμπορικές τράπεζες τη δυνατότητα να γίνουν μέτοχοι ή να κρατούν το πακέτο ελέγχου πολλών επιχειρήσεων. Και βέβαια η δραστηριότητα και των δύο τραπεζών δεν περιορίστηκε μόνο στη βιομηχανία ή στη μεταποίηση γενικά αλλά επεκτάθηκε και σε άλλους τομείς όπως τουρισμό, ναυτιλία, κατασκευές, επικοινωνίες, ασφαλιστικές εταιρείες κλπ. Επομένως, είναι εμφανής η σύζευξη τραπεζικού, βιομηχανικού, εμπορικού κ.λ.π. κεφαλαίου που οδηγεί αναπόφευκτα στη δημιουργία του χρηματιστικού το οποίο έχει τεράστεια συμβολή στη μονοπωλιακή συγκεντροποίηση του ελληνικού κεφαλαίου.

Θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε συμπερασματικά ότι το τραπεζικό κεφάλαιο το οποίο ήταν η κινητήρια δύναμη στην πορεία δημιουργίας του χρηματιστικού κεφαλαίου και το ελληνικό κράτος το οποίο ασκούσε έλεγχο στην οικονομία μέσω της "Εθνικής Τράπεζας" και της "Νομισματικής Επιτροπής" καθόρισαν τον προορισμό και την κατεύθυνση των κοινωνικών πόρων -με τη μορφή δανείων, επιχορηγήσεων, φορολογικών απαλλαγών για την πραγματοποίηση παραγωγικών επενδύσεων από ιδιώτες κ.λ.π.- και των επενδύσεων γενικώς με κριτήρια όχι βέβαια σύμφωνα με τις αναπτυξιακές ανάγκες της ελληνικής οικονομίας και με στόχο την επίτευξη διαρθρωτικών μεταβολών που θα διασφάλιζαν μία αυτοδύναμη οικονομική ανάπτυξη ενταγμένη σε μεσοπρόθεσμα και μακροπρόθεσμα αναπτυξιακά προγράμματα. Ένας μεγάλος όγκος του χρηματιστικού κεφαλαίου κατασπαταλήθηκε με διάφορους τρόπους π.χ. για καταναλωτικές δαπάνες, για εξαγωγή στο εξωτερικό, για "ρουσφετολογικούς", κομματικούς ή ψηφοθηρικούς λόγους με άλλα λόγια, για τη δημιουργία "πολιτικής πελατείας" και την ανάπτυη από την εκάστοτε κυβέρνηση ενός "πελατειακού συστήματος"

Σημειωτέον δε ότι το κράτος πλέον δεν ελέγχει την οικονομική ζωή της χώρας μόνο μέσω του τραπεζικού συστήματος αλλά και με τις άμεσες δημόσιες επενδύσεις οι οποίες από περίπου 113 εκατομμύρια δολλάρια που έφταναν το 1957 δηλαδή το 4,5% του Α.Ε.Π. αυξήθηκαν το 1970 σε 538 εκ. δολλάρια ή ποσοστό 9,2 του Α.Ε.Π ενώ ο κρατικός προϋπολογισμός που

αποτελούσε το 16-17% του ΑΕΠ προπολεμικά έφτασε το 1975 να απορροφά περισσότερο απο το 1/3 του ΑΕΠ.(60)

Είναι λοιπόν προφανές, ότι η σχετικά έντονη και μακρόχρονη ευνοϊκή συγκυρία που γνωρισε η ελληνική οικονομία από το 1955 περίπου μέχρι το 1972 που δεν ήταν βέβαια άσχετη με τη διεθνώς παρατηρούμενη ανοδική πορεία του καπιταλισμού συνδέθηκε άμεσα με την αύξηση του οικονομικού ρόλου του κράτους στην ίδια περίοδο.

Ωστόσο, παρ' όλη την οικονομική μεγένθυση που σημειώθηκε κατά τις δεκαετίες του ΄50 και του ΄60 τη συγκέντρωση και συγκεντροποίηση του βιομηχανικού και τραπεζικού κεφαλαίου, τη δημιουργία χρηματιστικού κεφαλαίου και μονοπωλιακών καταστάσεων καθώς και την αισθητή συμμετοχή του κράτους στη γενικότερη διαδικασία της κοινωνικής αναπαραγωγής η ελληνική οικονομία δεν μπόρεσε να εξαλείψει τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της υπανάπτυξης. Το ελληνικό κεφάλαιο δε στράφηκε ούτε προς τον αγροτικό τομέα λόγω της χαμηλής απόδοσης των αγροτικών επενδύσεων ούτε προς τον τομέα της μεταποίησης, απήχε δε κυρίως απο τους ηγετικούς κλάδους της βιομηχανίας που ανήκαν κατά κανόνα στην κατηγορία των τομέων που χαρακτηρίζονται "τομείς-κλειδιά". (Αυτοί οι τομείς διακρίνονται για το μεγάλο μέγεθος μονάδων, τον υψηλό βαθμό παραγωγικότητας, τις προχωρημένες τεχνολογικά μεθόδους έντασης κεφαλαίου που εφαρμόζουν, έναν πολύ σημαντικό βαθμό συγκέντρωσης και "μονοπωλιοποίησης" κ.λ.π). Επομένως, μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του ΄60 το ελληνικό κεφάλαιο προσανατολίστηκε προς το ευκαιριακό και χρήγορο κέρδος αποφεύγοντας τους κιδύνους της επένδυσης ή επανεπένδυσης ή των κερδών σε μακροπρόθεσμα, οργανωμένα αναπτυξιακά προγράμματα που απαιτεί ο νευραλγικός τομέας της βιομηχανίας. Αυτή η κατάσταση όπως ήταν φυσικό είχε σαν αποτέλεσμα να ανοίξει το δρόμο και να διευκολύνει τη διείσδυση του ξένου κεφαλαίου σε σημαντικό βαθμό και σε στρατηγικούς για την οικονομική ανάπτυξη της χώρας τομείς.

5. *Ξένο κεφάλαιο και μονοπωλιακή διάθρωση της ελληνικής οικονομίας*

5α. Ο ρόλος της Αμερικάνικης βοήθειας

Από την παραπάνω ανάλυση μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι το παραγωγικό και το χρηματιστικό κεφάλαιο που αποτελούν τη βάση για τη δημιουργία μονοπωλιακής διάρθρωσης της οικονομίας παρουσιάζουν σχετικά υψηλό βαθμό συγκέντρωσης και συγκεντοποίησης. Το ποσοστό όμως των μεγάλων επιχειρήσεων με βάση το μέσο αριθμό

απασχολουμένων και κινητήριας δύναμης στην Ελλάδα είναι χαμηλότερο όχι μόνο σε σχέση με τις αναπτυγμένες, αλλά και σε σχέση με ορισμένες καθυστερημένες καπιταλιστικές χώρες. Για παράδειγμα οι επιχειρήσεις με πάνω απο 50 εργαζόμενους στα μέσα της δεκαετίας 1960-1970 ήταν: στην Ελλάδα τα 27% του συνόλου, ενώ στις ΗΠΑ 82%, στη Βραζιλία τα 66%, στην Αίγυπτο τα 65%, στη Σουηδία τα 65%, στο Ισραήλ τα 28%, στη Δανία τα 38%, στο Ιράκ τα 38% κ.λ.π(61). Στις πιό αναπτυγμένες καπιταλιστικές χώρες ακόμα και οι επιχειρήσεις που απασχολούν κάτω των 100 εργαζομένων θεωρούνται μικρές. Επομένως, οι μεγάλες επιχειρήσεις της χώρας μας θεωρούνται μικρές σε σχέση με τις επιχειρήσεις άλλων χωρών. Παρ' όλα αυτά όπως θα δούμε παρακάτω έχει αποδειχθεί με διάφορες μελέτες η ύπαρξη μονοπωλιακών καταστάσεων στην Ελλάδα, εκείνο όμως που κυρίως έχει επισημανθεί είναι ο ιδιόμορφος τρόπος με τον οποίο αναπτύχθηκε ο μονοπωλιακός καπιταλισμός στη χώρα αυτή. Την ουσία των ιδομορφιών αυτών τη δίνουν σύμφωνα και με τα στοιχεία που παρατέθηκαν πιό πάνω

α) Ο σχετικά χαμηλός βαθμός ανάπτυξης των παραγωγικών δυνάμεων.

β) Η μη ορθολογιστική οικονομική διάρθρωση.

γ) Η έντονη εξάρτηση απο το ξένο κεφάλαιο.

Εμείς στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα επικεντρωθούμε στο ρόλο που έπαιξε το ξένο κεφάλαιο στην εντατικοποίηση της συσσώρευσης βιομηχανικού κεφαλαίου και στις συνθήκες συγκρότησής του. Εκείνο που θα προσπαθήσουμε να αναλύσουμε είναι πώς η μονοπωλιακή συγκεντροποίηση στην Ελλάδα συνδέθηκε με τη διείσδυση του ξένου κεφαλαίου το οποίο είτε παρέκαμψε το ελληνικό, είτε συνεργάστηκε μαζί του εισάγοντας όχι μόνο νέες μεθόδους παραγωγής έντασης κεφαλαίου, μανατζμεντ και τεχνολογικές καινοτομίες αλλά αναδιατάσσοντας το πλέγμα των πολιτιστικών μηχανισμών εισήγαγε πρότυπα τα οποία ανέτρεψαν τις παραδοσιακές πολιτιστικές διαδικασίες.

Ήδη στο Μέρος Δεύτερο, Κεφ. 2, παρ.1 σκιαγραφήσαμε την πορεία προσέλευσης του ξένου κεφαλαίου στην Ελλάδα που από τα τέλη του 19ου αιώνα μέχρι το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου έγινε κυρίως με τη μορφή κρατικών δανείων. Μετά το τέλος του εμφυλίου οριοθετείται πλέον μια νέα εποχή η οποία χαρακτηρίζεται από την υποκατάσταση της Αγγλίας από τις ΗΠΑ όσον αφορά στην "προστασία" της Ελλάδας.

Για την ανασυγκρότηση της χώρας από τις καταστροφές του πολέμου οι μεταπολεμικές κυβερνήσεις εξασφάλισαν από τις ΗΠΑ σημαντική χρηματοδότηση που είναι γνωστή σαν "αμερικανική βοήθεια" και δόθηκε στα πλαίσια του "Σχεδίου Μάρσαλ", ένα σχέδιο το οποίο απέβλεπε στην αναδιάταξη της διεθνούς ιεραρχίας με τις ΗΠΑ στην ηγεσία των Δυτικών

χωρών και την ανασυγκρότηση του Δυτικού Καπιταλισμού.

Τα πρώτα μεταεμφυλιακά χρόνια στην Ελλάδα βλέπουμε να διαμορφώνονται ενδοαστικές διαμάχες που σχετίζονται με τη μετατόπιση στην ισορροπία ισχύος μέσα στην ίδια την άρχουσα ομάδα. Από τη μια μεριά παρατηρούμε ανοδική πορεία της Δεξιάς στις κυρίαρχες δυνάμεις από την άλλη την εξασθένηση των μετριοπαθών φιλελευθέρων δημοκρατών που αποτελούσαν τους νέους εκπροσώπους της αστικής τάξης οι οποίοι είχαν συλάβει το γεγονός ότι οι μακροπρόθεσμες προοπρικές της αστικής οργάνωνσης της κοινωνίας δεν μπορούσαν να είναι θετικές χωρίς τον εκσυγχρονισμό της οικονομίας και της πολιτικής ζωής. Επομένως, οι προτεραιότητες των Αμερικανών διαμορφωμένες σύμφωνα με τη δυναμική των εξελίξεων στην Ελλάδα και τις αλλαγές στη διεθνή κατάσταση δηλαδή την κλιμάκωση του Ψυχρού Πολέμου σε παγκόσμια κλίμακα τους υπαγορεύουν την υιοθέτηση της οικονομικής βοήθειας. Η βοήθεια μέχρι ενός σημείου είχε ως σκοπό την ανασυγκρότηση της αστικής εξουσίας με την ανόρθωση του καπιταλιστικού τομέα της οικονομίας αλλά κυρίως απέβλεπε τη συγκρότηση των κρατικών κατασταλτικών και ιδεολογικών κρατικών μηχανισμών οι οποίοι συγκέντρωναν όλο και πιό μεγάλη δύναμη. Οι επιλογές λοιπόν της αμερικανικής αποστολής ως προς την τοποθέτηση και διάθεση των πόρων γίνονταν περισσότερο σύμφωνα με τις ανάγκες οργάνωσης των κρατικών και πολιτικών δομών εξουσίας σύμφωνα με τις ανάγκες ανάπτυξης της οικονομίας. Στην αρχή η βοήθεια δόθηκε με τη μορφή πιστώσεων σε συνάλλαγμα γιατί αποσκοπούσε στη διευκόλυνση των αμερικανικών εισαγωγών που προέρχονταν είτε απ' ευθείας απο την Αμερική είτε απο χώρες που δέχονταν Αμερικάνικη βοήθεια. (62) Με αυτόν τον τρόπο η βοήθεια προσπαθούσε να δημιουργήσει προσβάσεις για αμερικανικά προϊόντα και επενδύσεις κεφαλαίων σε όλη την Ευρώπη.

Επιπλέον, στην πρώτη φάση 1948-52 η Αποστολή απέβλεπε και στην παροχή πιστώσεων σε δολλάρια που μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν από ιδιώτες ή από το κράτος για έργα υποδομής, εισαγωγές εξοπλισμού, κεφαλαιουχικών αγαθών, καταναλωτικών αγαθών κ.λ.π δηλαδή τα πρώτα τέσσερα χρόνια το "αναπτυξιακό" πρόγραμμα της Αποστολής αποσκοπούσε στην ανόρθωση της οικονομίας που θα στηριζόταν στις κατασκευές, επισκευές του οδικού δυκτίου κ.λ.π αλλά οι ελλείψεις της ελληνικής οικονομίας σε ενέργεια, σε καταναλωτικά αγαθά (είδη ρουχισμού, τρόφιμα) κ.λ.π έστρεψαν την Αποστολή σε επενδυτικά προγράμματα που θα κάλυπταν άμεσες ανάγκες. Εν τω μεταξύ η έναρξη του πολέμου της Κορέας είχε σαν αποτέλεσμα την εγκατάλειψη του "αναπτυξιακού" προγράμματος από την Αποστολή και τη μείωση στα κεφάλαια που αποτελούσαν την κύρια πηγή

των βραχυπρόθεσμων δανείων για εισαγωγή κεφαλαιουχικών αγαθών που ήταν απαραίτητα για τον εξοπλισμό των βιομηχανικών μονάδων πολλές από τις οποίες είχαν πορμηθευτεί μηχανήματα αλλά δεν εύρισκαν τα απαραίτητα κεφάλαια να τα θέσουν σε κίνηση. (63)

Από τα 2,5 περίπου δισεκατομμύρια δολλάρια της συνολικής βοήθειας από το1948 μέχρι το 1956, στη βιομηχανία διατέθηκαν 346,8 εκ. απο τα αντίστοιχα κεφάλαια δ.λ.δ., δραχμοποιημένης αξίας εισαγωγών, και 26,9 εκ. σε συνάλλαγμα. 8,2% διατέθηκαν σε εγγειοβελτιωτικά έργα, 9,7% σε οικοδομές και 24,7% στον κρατικό προϋπολογισμό. Περίπου 760 εκατομμύρια διατέθηκαν από τον "Οργανισμό χρηματοδότησης Οικονομικής Ανατύξεως" σε βραχύ και μακροπρόθεσμο δανεισμό την περίοδο 1949-55 ποσό που αντιστοιχεί στο 14% της συνολικής τραπεζικής χρηματοδότησης.(64)

Από την άλλη μεριά, η βιομηχανική πολιτική των Αμερικανών στράφηκε προς τη σταθεροποίηση της οικονομίας την οποία θεωρούσαν σαν μια απαραίτητη προϋπόθεση για την πολιτική στεθερότητα που εκφράστηκε με την επικέντρωση στη διαδικασία ανασυγκρότησης της αστικής εξουσίας περισσότερο μέσω της αλλαχής του θεσμικού πλαισίου και λιγότερο μέσω μιας στρατηγικής που απέβλεπε στην οικονομική ανάπτυξη. Δηλαδή η έμφαση δόθηκε στη δημιουργία ενός συναινετικού πλαισίου μεταξύ κυρίαρχων και κυριαρχουμένων τάξεων και στην οργάνωση της αστικής εξουσίας σε αυταρχικές δομές που επέτρεπαν τη συνοχή του συνασπισμού εξουσίας ο οποίος στηρίχτηκε κατά κύριο λόγο απο το στράτευμα και κατά δεύτερο λόγο απο το παλάτι.

Η προοπτική ανασυγκρότησης της αστικής εξουσίας με οικονομική ανόρθωση και ανάπτυξη δηλ. εκβιομηχάνιση όπως στις αναπτυγμένες χώρες της Ευρώπης γεγονός που έπρεπε να συνδυαστεί με πολιτικό φιλελευθερισμό και κρατικό παρεμβατισμό εγκαταλείφθηκε στο όνομα του πολιτικού αυταρχισμού και του οικονομικού φιλελευθερισμού. Ο πολιτικός αυταρχισμός και ο οικονομικός φιλελευθερισμός συνέβαλαν στη συγκρότηση μιας αστικής τάξης με κύριο χαρακτηριστικό τη συναίνεση και την έλλειψη δυνατοτήτων προβολής ενδοαστικών αντιθέσεων στο πολιτικό θεσμικό επίπεδο που απέτρεψε οποιαδήποτε απόπειρα ανακατάταξης των ομάδων στο συνασπισμό εξουσίας

Μετά το εμφύλιο πόλεμο η παραδοσιακή παραγωγική αστική τάξη ήταν απρόθυμη να αναλάβει τον κοινωνικό και πολιτικό ρόλο που κατείχε την περίοδο του μεσοπολέμου κατά τη διάρκεια του οποίου παρουσιάστηκε κάποια επενδυτική δραστηριότητα από μέρους της σε βιομηχανικούς τομείς με αποτέλεσμα να υπάρξει ένα μίνιμουμ ανεπαρκούς μεν αλλά ενθαρρυντικής εχχώριας εκβιομηχάνισης. Αντ' αυτού "την πρωτοβουλια

πήρε τώρα μια νέα γενιά κερδοσκόπων, καιροσκοπων και μαυραγοριτών, που αναδύθηκαν απο τον πόλεμο με μεγάλες περιουσίες και πολυτέλεια".(65) Οι δοσίλογοι, μαυραγορίτες και κερδοσκόποι συνδεδεμένοι τόσο οικονομικά όσο και συμβολικά με τη γερμανική κατοχή και συνεχίζοντας να λειτουργούν την περίοδο του εμφύλιου ταυτίστηκαν άμεσα με την ανερχόμενη αστική τάξη και σχημάτισαν το κύριο κορμό του επιχειματικού δυναμικού το οποίο αναγνωρίστηκε ως τέτοιο και από την Αποστολή.

Αρχικά το 1974 το State Department πρότεινε μέσω του Paul Porter, αρχηγού της Αμερικανικής Αποστολής, τη μελέτη της Ελληνικής οικονομίας με την πρόθεση να συγκροτηθεί ένα αναπτυξιακό πρόγραμμα. Ο Porter έβλεπε τη βοήθεια σαν ένα μέσο το οποίο θα συνέβαλε σε σημαντικές μεταρρυθμίσεις στην ελληνική οικονομία και σε σημαντικές αλλαγές στην ελληνική κοινωνία και το κράτος. "Καμμιά ανόρθωση και ανάπτυξη δεν. είναι δυνατόν να φυτρώσει απο τη γη της πολιτικής ίντριγκας, διαφθοράς και εκμετάλλευσης"(66) δήλωσε ο Porter τονίζοντας την αντίθεση του με τη νέα τάξη των μαυραγοριτών. Με βάση την αναφορά του Porter, το State Department συμβούλεψε τον Griswold, αρχηγό το AMAG στην Ελλάδα, να καταβάλει "προσπάθειες για τη συγκρότηση της ελληνικής οικονομίας στη βάση της εξάλειψης της διαφθοράς και της κερδοσκοπίας. Πιστεύουμε, "συνεχίζει ο Υπουργός στις οδηγίες του, "ότι τα φορολογικά βάρη πρέπει να κατανέμονται ισομερώς, ότι οι εργάτες και οι αγρότες πρέπει να πειστούν να αυξήσουν την παραγωγικότητά τους, και ότι το βιοτικό επίπεδο πρέπει να ανέβει γενικά".(67)

Σταδιακά όμως, το AMAG και το ECA άρχισαν να υιοθετούν συντηρητικότερες θέσεις και με το πρόσχημα της μη αποδοτικότητας και τής διαφθορά του δημόσιου τομέα ανέστειλαν κάθε σχέδιο για ανάπτυξη της οικονομίς και ειδικά της βιομηχανίας. Οι Αμερικανοί νομιμοποίησαν τις παρασιτικές δραστηριότητες και πέτυχαν τη συνένωση της αστικής τάξης σε δομές εξουσίας που άφηναν ελεύθερο το πεδίο της οικονομίας και περιόριζαν αισθητά το πολιτικό πεδίο των κυριαρχούμενων τάξεων. Με αυτό τον τρόπο άλλωστε επιτεύχθηκε η σύζευξη του οικονομικού φιλελευθερισμού και του πολιτικού αυταρχισμού, δηλαδή από τη μιά μεριά απουσία κρατικής παρέμβασης στην κατεύθυνση αναπτυξιακών δραστηριοτήτων απαραίτητη για την πραγματοποίηση της ενότητας της αστικής τάξης, και από την άλλη έντονη καταστολή και ιδεολογική τρομοκρατία που στρεφόταν ενάντια στις κυριαρχούμενες τάξεις. Μέ άλλα λόγια αυτή η πρόταση πρόβαλε την καταστολή μέσω κατάλληλης οργάνωσης των δομών του κράτους σαν βασικό στοιχείο αποφυγής των

ενδοαστικών συγκρούσεων και σαν έναν τρόπο να επιτευχθεί η συναίνεση των ομάδων της αστικής τάξης στη στρατηγική της εξουσίας. Η πρόταση αυτή της πρεσβείας πρόβαλε την ιδεολογία που λειτουργούσε στα πλαίσια του φανατικού αντικομμουνισμού σαν το συγκροτητικό στοιχείο του μπλοκ δυνάμεων που θα στήριζε το συνασπισμό εξουσίας, προωθούσε το πρότυπο της ελεύθερης αγοράς της εξάρτησης της οικονομικής δραστηριότητας από την αμερικανική οικονομία και προϋπέθετε τη δυναμική παρουσία των κατασταλτικών μηχανισμών για να καλύψει το κενό της συναίνεσης που συνεπαγόταν η αναρχία της αγοράς. Από την άλλη μεριά, μία αναρχική αγορά και μιά ανασφαλής κατάσταση όπως η ελληνική αποτέλεσε κέντρο προσέλκυσης της έντονα επικρατούσας διαφθοράς στο οικονομικό και πολιτικό πεδίο. Ήταν επόμενο οι περισσότεροι κεφαλαιούχοι να απέχουν από μακροπρόθεσμες επενδύσεις και να καταθέτουν ένα μεγάλο μέρος των εισοδημάτων τους σε Ελβετικές τράπεζες. Έτσι, τα τεράστια ποσά χρημάτων και αγαθών που διοχετεύθηκαν στην ελληνική οικονομία από το Σχέδιο Μάρσαλ και άλλες μορφές αμερικανικής βοήθειας συνδέθηκαν άμεσα με τα συμφέροντα των νέων κερδοσκόπων οι οποίοι απολάμβαναν τη χορήγηση μεγάλων κονδυλίων σε καθημερινή βάση από το κράτος και τους διάφορους φορείς ανασυγκρότησης που σχετίζονταν άμεσα με αυτό. Κάτω από αυτές τις συνθήκες σκοπός της ανερχόμενης αστικής τάξης ήταν η διαιώνιση της χρυσής εποχής όπου το ποσοστό απόδοσης των κεφαλαίων έφτανε σε υπέρογκα ποσά.(68) Επομένως, κάθε είδος αυστηρού σχεδιασμού ή επεξεργασίας ενός εθνικού προγράμματος αντικρουόταν με τα συμφέροντά της και την εύρισκε αντίθετη.

Παράλληλα, την ίδια εποχή έχουμε τη συγκρότηση ενός μέρους της αστικής τάξης με επικεφαλής τους εφοπλιστές που επιτεύχθηκε και με τη συμβολή της Αμερικανικής Αποστολής (69) και σήμανε την κατανομή πόρων και ισχύος σε διάφορες ομάδες της αστικής τάξης έτσι ώστε να επιλυθούν οι ενδοαστικές αντιθέσεις και να διατηρηθεί κάποια ισορροπία που συνεπαγόταν τη συναίνεσή τους σε αναπτυξιακές επιλογές.(70) Αλλωστε, ο νέος κοινωνικός χώρος που είχε δημιουργηθεί μέσα από τα οικονομικά και άλλα πλεονεκτήματα της εκμετάλλευσης της βοήθειας Μάρσαλ είχε ήδη συνδεθεί, μέσω της εμφύλιας αντιπαράθεσης, με το υπό διαμόρφωση μεταπολεμικό αστικό κράτος και αποτέλεσε την ουσιαστική κοινωνική του βάση.

Έχει υποστηριχθεί από πολλούς ότι κατά τη δεκαετία του ΄40, η αμερικανική πολιτική με τη βοήθεια: Μάρσαλ, αμερικανική οικονομική αποστολή, αμερικανική πρεσβεία αποτέλεσε τον κατ' εξοχήν πολιτικό και οικονομικό ρυθμιστικό παράγοντα γιατί αυτός ήταν ο μόνος τρόπος

ανασυγκρότησης των κοινωνικών σχέσεων, εφόσον ούτε οι όροι επικράτησης μιάς μίνιμουμ συμφωνίας ήταν δυνατοί, ούτε είχαν διατηρηθεί οι κοινωνικές ισορροπίες της προπολεμικής περιόδου που επέτρεπαν την κοινωνική ενσωμάτωση μέσω της αναπαραγωγής των εξωθεσμικών διαδικασιών. Στην πρώτη φάση, που αρχίζει απο την κατοχή και τελειώνει με τα Δεκεμβριανά, η αγγλική πολιτική και στρατιωτική παρουσία και επέμβαση μετά την απελευθέρωση είναι καταλυτική, εφόσον αποτελεί το μοναδικό αποτελεματικό κέντρο επιβολής τους αστικού καθεστώτος. Στη φάση που ακολουθεί, τη θέση των Αγγλων παίρνουν οι Αμερικανοί. Θα μπορούσε κανείς να πει σχηματικά ότι μέχρι την τελευταία φάση του εμφυλίου πολέμου η άμεση, ωμή και διοικητικά κυρίαρχη παρουσία της αγγλικής στρατιωτικής και οικονομικής αποστολής είναι αναγκαία, εφόσον το αστικό καθεστώς δεν διέθετε μέσα επιβολής, ούτε απο άποψη οργανωτική για τη διαμόρφωση του μεταπολεμικού κράτους, ούτε απο άποψη συνοχής του κοινωνικού σώματος. Συγχρόνως, η οικονομική εξάρτηση απο την αμερικανική βοήθεια είναι απόλυτη. Παράλληλα, η διαδικασία συγκρότησης των όρων διαδοχής της ωμής εξωτερικής παρέμβασης διαμορφώνεται με κέντρο το οργανωμένο σώμα των αξιωματικών ως καθοριστικού μηχανισμού επιβολής αλλά και με τη συγκρότηση νέων σχέσεων οι οποίες διαμορφώνονται μέσω της δημιουργίας θέσεων εργασίας στον κρατικό τομέα. Ακολουθούν νέα οικονομικά μέτρα, που αποσκοπούν στη συγκρότηση εσωτερικής αγοράς, και ένα νομικό πλαίσιο ευνοϊκό για την εισροή ξένων κεφαλαίων. (71)

5β: Σχέση Ξένου Κεφαλαίου και Μονοπωλίων

Η πολιτική της συγκρότησης των νομικών, οργανωτικών και οικονομικών όρων εκβιομηχάνισης της χώρας εκφράζει την κατανόηση πλέον ότι η μόνη μακροπρόθεσμη στήριξη των κοινωνικών σχέσεων είναι η οικονομική ενσωμάτωση μέσω της οικονομικής ανάπτυξης.

Την ανέρευση κεφαλαίων για την οικονομική ανάπτυξη κα τη συγκρότηση όρων οικονομικής ενσωμάτωσης εξασφαλίζει η πολιτική προσέλκυσης ξένου κεφαλαίου της οποίας τα θεμέλια έθεσε το Ν.Δ 2687 που θεσπίστηκε το 1953 από την κυβέρνηση Μαρκεζίνη γι' αυτό και είναι γνωστός ως ο "Νόμος Μαρκεζίνη". Με το νόμο 2687/53 εξασφαλιζόταν η συνταγματική προστασία των κεφαλαίων που εισάγονται από το εξωτερικό και επενδύονταν στη χώρα σύμφωνα με τις διαδικασίες που προέβλεπε. Ταυτόχρονα, με το ίδιο νομοθέτημα καθοριζόταν μια σειρά από συναλλαγματικά, δασμολογικά, φορολογικά ή άλλα προνόμια και εξασφαλίσεις για τους επενδυτές. Τά κίνητρα αυτά συμπληρώθηκαν προοδευτικά με άλλα νομοθετήματα που εξασφάλιζαν τη συναλλαγματική εξαγωγή του επενδυόμενου ξένου κεφαλαίου μαζί με τους τόκους ή τα επιχειρηματικά κέρδη επιτρέποντας επίσης καταβολές στο εξωτερικό για δικαιώματα ευρεσιτεχνίας και για ένα μέρος των μισθών του προσλαμβανόμενου ξένου τεχνικού προσωπικού. (72)

Εκτός από την προσέλκυση των ξένων κεφαλαίων αυτός ο νόμος είχε σαν σκοπό και την προσέλκυση κεφαλαίων της ελληνικής μεγαλοαστικής τάξης της διασποράς, όπως και κεφαλαίων που είχαν εξαχθεί στο εξωτερικό ως προϊόν παράνομης κερδοσκοπίας. Γι' αυτόν το λόγο την ίδια εποχή προωθήθηκαν και ειδικές συμφωνίες και παραχωρήσεις που περιλαμβάνονταν σε ειδικές συμβάσεις μεταξύ του Ελληνικού Δημοσίου και των ξένων επενδυτών στις περιπτώσεις των πιό σημαντικών επενδυτικών πρωτοβουλιών.

Κοντολογίς, ο νόμος 2687/53 και γενικά η πολιτική που ακολούθησε η Ελλάδα από τη δεύτερη μεταπόλεμική δεκαετία έχει χαρακτηρισθεί σαν πολιτική "ανοικτών θυρών" απέναντι στις ξένες επενδύσεις για όλο το διάστημα μεταξύ 1953 και 1974 η οποία όμως δεν μπορεί να αμφισβητηθεί ότι είχε άμεση συνάρτηση με τον εγχώριο οικονομικό μετασχηματισμό που συντελέστηκε και που είχε σαν κύριο άξονα την εκβιομηχάνιση και τη διόγκωση της τριτογενούς

παραγωγής. Η διαδικασία προκαλούσε ζήτηση κεφαλαίων οπότε το ξένο κεφάλαιο πήρε ενεργό μέρος σε αυτήν. Η σχετική συμβολή του δεν υπήρξε μόνο δανειακή αλλά σε συνδυασμό με αυτήν υλοποείται και η εγκατάσταση στη χώρα πολυάριθμων ξένων επιχειρήσεων.

Παρ' όλα αυτά οι ξένες επενδύσεις που πραγματοποιούνται κατά την περίοδο 1953-60 είναι εξαιρετικά περιορισμένες και αφορούν κυρίως μικρές βιομηχανικές μονάδες με προσανατολισμό στην εσωτερική αγορά. Τα κεφάλαια που επενδύονται είναι κατά κύριο λόγο αμερικανικά και κατευθύνονται στον τομέα της ενέργειας, η μόνη δε μεγάλη επένδυση αφορά ναυπηγικές δραστηριότητες από Έλληνες εφοπλιστές που απόλαμβάνουν τα προνόμια της νομοθεσίας για το ξένο κεφάλαιο. Η περίοδος αυτή μπορεί με άλλα λόγια να θεωρηθεί ως περίοδος προετοιμασίας κατά την οποία δημιουργήθηκε η υποδομή για τη διαμόρφωση των κατάλληλων συνθηκών για τη διείσδυση του ξένου κεφαλαίου στην Ελλάδα.

Οι πιό σημαντικές άμεσες επενδύσεις πραγματοποιούνται στη διάρκεια της περιόδου 1961-1967. Όπως βλέπουμε στον Πίνακα 12 ο όγκος των επενδύσεων αυτών σε αξία ανέρχεται στα 432 εκτ. $. Το

Πίνακας 12

Ακαθάριστες εισροές ξένου επενδυτικού κεφαλαίου
με το Ν.Δ 2687/53

	Συνολική εισροή	Μέση ετήσια εισροή
1954 - 1960	39,8	5,7
1961 - 1967	431,8	61,7

Πηγή: Επεξεργασία στοιχείων Τράπεζας Ελλάδος, Μηνιαίο Στατιστικό Δελτίο.

80% δε της κατανομής του κατευθύνεται στη μεταπόίηση, ενω το υπόλοιπο στρέφεται προς τους τομείς μεταφορών, ορυχείων -μεταλλείων κ.α. Πιό αναλυτικά το ενδιαφέρον του ξένου κεφαλαίου κατά την περίοδο 1953-1979 συγκεντρώθηκε στα πετρελαιοειδή, στα βασικά μέταλλα, στα χημικά, στα μεταφορικά μέσα και σε μικρότερο βαθμό στις ηλεκτικές μηχανές.(73)

Είναι ευνότητο ότι το ξένο κεφάλαιο συγκεντρώνεται κυρίως στις σημαντικές βιομηχανικές επιχειρήσεις της χώρας. από τον Πίνακα 13 (στήλες 4,5,6) προκύπτει ότι οι ξένοι ελέγχουν ή

συμμετέχουν στη δραστηριότητα των μεγαλυτέρων κυρίως επιχειρή-

Πίνακας 13

Κατανομή βιομηχανικών επιχειρήσεων βάσει του ύψους του συνολικού ενεργητικού (1972)

Σύνολο ενεργητικού σε εκ. δραχμές	Σύνολο επιχειρήσεων	Αλλο-δαπές επιχειρήσεις	Ποσοστιαία κατανομή Συνόλου	Αλλο-δαπών	Αλλοδαπές επιχειρήσεις σαν ποσοστό του συνόλου
Έως 9.9	534	39	32,1	15,7	7,3%
10.0- 49.9	657	79	39,5	31,7	12,0%
50.0-199.9	340	78	20,4	31,4	22,9%
200.0-499.9	81	25	4,9	10,0	30,9%
500.0-899.9	22	8	1,3	3,2	36,4%
Ανω των 900.0	30	20	1,8	8,0	66,7%
Σύνολο	1.664	249	100,0	100,0	15,0%

Πηγή: "Οικονομικός Ταχυδρόμος" 24 Απριλίου 1975

σεων, ενώ το ελληνικό κεφάλαιο συγκεντρώνεται στις μικρές και δευτερεύουσες επιχειρήσεις. Το ξένο ποσοστό συμμετοχής ανέρχεται στο 15% των βιομηχανικών επιχειρήσεων, φθάνει το 36,4% και 66,7% στις δύο μεγαλύτερες κατηγορίες βιομηχανικών επιχειρήσεων από απόψη συνολικού ενεργητικού. Επιπλέον, οι ξένοι παρουσιάζουν ένα ποσοστό κερδών από 37% έως 98% σε 7 από τους 22 βιομηχανικούς κλάδους. Με άλλα λογια το 1/3 της ελληνικής βιομηχανίας και ειδικά οι "στρατηγικοί βιομηχανικοί κλάδοι" των χημικών προϊόντων, παραγωγών πετρελαίου, βασικών μεταλλουργικών προϊόντων και κατασκευής μεταφορικών μέσων βρίσκονται κάτω από τον ξένο έλεγχο που φθάνει σ' ενα ποσοστό από 45% μέχρι 95%, με σημαντική διείσδυση ξένων επιχειρήσεων και στον τριτογενή τομέα όπως τράπεζες, ασφαλιστικές εταιρείες, εμπόριο, μεταφοραί-ναυτιλία κ.λ.π (75). Όπως βλέπουμε οι ξένες επενδύσεις κατευθύνονται κατά προτίμηση προς τις μεγάλες μονάδες όχι μόνο μέσα από το κανάλι των διεθνών άμεσων επενδύσεων αλλά διαθέτοντας την ίδια στιγμή μεγάλη ελευθερία εκλογής ανάμεσα στην έμμεση μεταφορά -με ανταλλαγές εμπορευμάτων, πωλήσεις εμπορευμάτων, πωλήσεις αδειών κα συμβολαίων ανάμεσα στο προσωπικό- και την άμεση μεταφορά τεχνολογίας μέσα από τη δημιουργία θυγατρικών

επιχειρήσεων. Ο ρόλος λοιπόν του ξένου κεφαλαιου στην εντατικοποίηση της συσσώρεσης βιομηχανικού κεφαλαίου και στις συνθήκες συγκρότησής του, ήταν καταλυτικός. Η μονοπωλιακή συγκεντροποίηση συνδέθηκε με τη διείσδυση του ξένου κεφαλαίου το οποίο είτε παρέκαμψε το ελληνικό, είτε συνεργάστηκε μαζί του με απότέλεσμα να σημειωθούν σημαντικές διαρθρωτικές μεταβολές στη βιομηχανία. Δεν έχει ίσως επισημανθεί όσο θα έπρεπε ο ιδιαίτερος ρόλος που έχουν παίξει οι πολυεθνικές εταιρείες στη δημιουργία μονοπωλιακών καταστάσεων και στην αύξηση του αριθμού των μονοπωλίων στην ελληνική αγορά η οποία είναι άρρηκτα δεμένη με την εμφάνιση στην Ελλάδα ενός σημαντικού αριθμού θυγατρικών επιχειρήσεων των μεγάλων πολυεθνικών εταιρειών, φαινόμενο που παρουσιάσθηκε με ιδιαίτερη ένταση μετά τα μέσα της δεκαετίας του '50 με την θέσπιση του νόμου 2687/1953. Έτσι, το 1975 από τις 100 μεγαλύτερες σε κύκλο εργασιών στο Δυτικό Κόσμο, πολυεθνικές εταιρείες οι 25 είχαν θυγατρικές στην Ελλάδα και από τις 100 μεγαλύτερες ευρωπαϊκές οι 17.(75)

Σύμφωνα δε με στατιστικά στοιχεία για τη μονοπωλιακή συγκέντρωση κεφαλαίων της ICAP το 1974:

4 εταιρείες είχαν συγκεντρώσει το 91,6% των συνολικά (ίδιο + μετοχικό) απασχολούμενων κεφαλαίων στη βιομηχανία πετρελάιου

3 εταιρείες το 95,71% στην καπνοβιομηχανία

3 εταιρείες το 91,09% στις βιομηχανία τσιμέντων

5 εταιρείες το 80,91% στις βασικές μεταλλουρκικές βιομηχανίες

4 εταιρείες το 69,80% στη βιομηχανία χαρτιού

5 εταιρείες το 51,36% στη χημική βιομηχανία

5 εταιρείες το 47,25% στη βιομηχανία μη μεταλλικών ορυκτών (76).

Από συμπληρωματικά σταστιστικά στοιχεία και πίνακες φαίνεται ότι οι πρώτες επιχειρήσεις (με κριτήριο τη συγκέντρωση κεφαλαίου) σε κάθε κλάδο είναι αυτές που ελέγχουν την αγορά (με κριτήριο την κατάταξή τους ως προς τις πωλήσεις) και ότι στη συντριπτική τους πλειοψηφία εξαρτώνται από ξένα κεφάλαια ή είναι θυγατρικές αντιστοίχων πολυεθνικών. Σε όλους δηλαδή τους κλάδους κλειδιά της ελληνικής βιομηχανίας εκτός από την καπνοβιομηχανία -μετά το 1973 υπάρχει αύξηση συμμετοχής ξένου κεφαλαίου και σ' αυτόν τον κλάδο- έχουμε συμμετοχή ξένου κεφαλαίου.(77) Σε αυτό ακριβώς το σημείο έγκειται και η ιδιοτυπία του μονοπωλιακού καπιταλισμού στην Ελλάδα, ο οποίος διαμορφώθηκε κάτω από την πίεση του ξένου κεφαλαίου. Και

ενώ προπολεμικά η εκβιομηχάνιση στην Ελλάδα στηριζόταν απόκλειστικά στην εσωτερική αγορά έτσι ώστε με τη βοήθεια μιας κρατικής πολιτικής να έχει δημιουργηθεί ένας σημαντικός αριθμός βιώσιμων ελαφρών βιομηχανιών μεταπόλεμικά η ανικανότητα του ντόπιου κεφαλαίου και η επιλογή του κράτους να ακολουθήσει μιά ελεύθερη οικονομία δεν μπόρεσε παρά να οδηγήσει στην υιοθέτηση μιας εξωτεστρεφούς κυβερνιτκής πολιτικής η οποία απέβλεπε στην προσέλκυση ξένων κεφαλαίων

Με αυτόν τον τρόπο αναχαιτίζεται η δημιουργία εγχώριων μεχάλων ανταγωνιστικών μονάδων που θα μπορούσαν να αναλάβουν τη μερική έστω επεξεργασία ορισμένων μεταλλευμάτων και πρώτων υλών όπως βωξίτη, αλουμίνιο, σίδηρο κ.λ.π. τα οποία διέθετε εν αφθονία η Ελλάδα. Η αντίληψη ότι η Ελλάδα είναι φτωχή σε φυσικούς πόρους, που καλλιεργήθηκε από τους επίσημους εκφραστές των δυνάμεων που επικράτησαν στον εμφύλιο πόλεμο, είχε σαν απότέλεσμα να παραμείνει ουσιαστικά ανεκμετάλλευτος ο ορυκτός πλούτος της χώρας μας. Όση δε εκμετάλλευση πραγματοποήθηκε δεν ήταν ολοκληρωμένη αφού μόνο για ένα μικρό ποσοστό της παραγωγής γινόταν μεταπόίηση σε ενδιάμεσα ή τελικά προϊόντα, ενώ η μεγαλύτερη ποσότητα πρώτων υλών εξαγόταν τελείως ακατέργαστη ή μετά από εμπλουτισμό.

Ετσι, η παραγωγική διαδικασία περιορίζεται στα πρώτα ή τελευταία στάδια επεξεργασίας του προϊόντος με απότέλεσμα να παρεμποδίζεται η καθετοποίηση της παραγωγής και να δημιουργούνται χρόνια ελλείμματα στο ισοζύγιο πληρωμών λόγω της ανάγκης εισαγωγών ενδιάμεσων αγαθών και κεφαλαιουχικού εξοπλισμού. (78)

Επομένως, μια διαδικασία εξαρτημένης ανάπτυξης όπως αυτή της Ελλάδας που στηρίζεται στην ξένη αγορά για να καλύψει τις ανάγκες της σε ενδιάμεσα και κεφαλαιουχικά αγαθά δεν οδηγεί στη διεύρυνση οργανικών συνδέσεων με τους ντόπιους βιομηχανικούς κλάδους αλλά αντίθετα οδηγεί στη συνεχή διεύρυνση των εξαγωγών. Όταν λοιπόν η βιομηχανία μιάς χώρας βασίζεται σε κλάδους που επεξεργάζονται πρώτες ύλες στα πρώτα μόνο στάδια παραγωγής ή συναρμολογούν μηχανήματα τα οποία εισάγουν από το εξωτερικό και στηρίζεται στην εισαγωγή ξένης τεχνολογίας και εξοπλισμού είναι ευνόητο ότι η επιτυγχανόμενη εκβιομηχάνιση δεν επιδρά θετικά στην ανάπτυξη των οικονομικών δυνάμεων που βρίσκονται μέσα στη χώρα αλλά αντίθετα μεταφέρονται στο εξωτερικό, τροφοδοτώντας έτσι τη συσσώρευση κεφαλαίου των μητροπόλεων. Για παράδειγμα, το ότι η

επεξεργασία του βωξίτη -μια από τις πιό βασικές πρώτες ύλες- στην Ελλάδα ελέγχεται από το ξένο κεφάλαιο, το οποίο κατά την δεκαετία του '70 απέβλεπε κυρίως στην εξωτερική αγορά είχε σαν συνέπεια την εξαγωγή ενός ποσοστού των 2/3 και του 1/2 των εισπράξεων από τις πωλήσεις αλουμινίου πάλι στο εξωτερικό. (79). Κάθε λοιπόν παραγωγική επέκταση η αύξηση των πωλήσεων μιας βιομηχανίας που εξαρτάται από την εξωτερική αγορά δεν συμβάλλει θετικά στη μεγένθυση της εγχώριας παραγωγής και στην αύξηση της επενδυτικής δραστηριότητας σε άλλους κλάδους.

Είναι ευνόητο λοιπόν ότι μια βιομηχανία που στηρίζεται στην εξωτερική αγορά συνεπάγεται σημαντική διαρροή κεφαλαίου στο εξωτερικό, κατά συνέπεια δεν είναι περίεργο που κατά τη διαδικασία της βιομηχανικής ανάπτυξης και της εμπορικής εξάρτησης της οικονομίας μας στις αρχές της δεκαετίας του '60 παρατηρείται μια σαφής στροφή των βιομηχανιών στις οποίες κυριαρχεί το ξένο κεφάλαιο προς τις εξαγωγές.

Ένα άλλο σημείο που πρέπει ακόμα να τονίσουμε είναι ότι αν παραδεχθούμε την ιδιαίτερη προτίμηση του ξένου κεφαλαίου προς τη βιομηχανία (το 70-80% των ξένων κεφαλαίων στρέφεται στη βιομηχανία) και ειδικά όπως αναφέραμε πιο πάνω προς τους κλάδους κλειδιά της ελληνικής βιομηχανίας τότε μπορούμε να πούμε ότι τα επιτεύγματα της μεταπόλεμικής εκβιομηχάνισης οφείλονται κυρίως στη δραστηριότητα του ξένου κεφαλαίου το οποίο παραχώρησε στο ντόπιο κεφάλαιο μόνο ένα μέρος του μεταποιητικού τομέα.

Οι κλάδοι των ελαφρών καταναλωτικών αγαθών, που απότελούν κατά βάση τους παραδοσιακούς κλάδους-τρόφιμα, ποτά, καπνά, υφαντικά, ενδύματα, υποδήματα, ξυλεία, έπιπλα, δέρματα, και μη μεταλλικά ορυκτά-στην Ελλάδα καθώς και σε όλες τις εξαρτημένες χώρες κυριαρχούνται ουσιαστικά από το ντόπιο κεφάλαιο και διακρίνονται από:

-χαμηλό βαθμό συνδέσεων με τους άλλους κλάδους,
-χαμηλό βαθμό καθετοποίησης,
-σχετικά υψηλή ένταση εργασίας και σχετικά χαμηλή ένταση κεφαλαίου,
-μικρές μονάδες παραγωγής με χαμηλό βαθμό συγκέντρωσης εργασίας και κεφαλαίου,
-χαμηλή παραγωγικότητα.

Αντίστροφα, οι σύγχρονοι κλάδοι της μεταπόίησης-βασική

μεταλλουργία, χημικές βιομηχανίες κ.λ.π. όπως αναφέρθηκαν πιο πάνω που δημιουργούνται και επεκτείνονται στην Ελλάδα βασικά κυρίως στην περίοδο 1965-73 από το ξένο κεφάλαιο, με σημαντικό εξαγωγικό προσανατολισμό, διακρίνονται από:

-υψηλό βαθμό συνδέσεων με τους άλλους κλάδους
-υψηλό βαθμό καθετοποίησης
-σχετικά χαμηλή ένταση εργασίας και σχετικά υψηλή ένταση κεφαλαίου
-μεγάλες μονάδες με σημαντικό βαθμό συγκέντρωσης εργασίας και κεφαλαίου
-υψηλή παραγωγικότητα (80).

από τα προηγούμενα λοιπόν καθίσταται σαφής η απόλυτη συνύμφαση συγκεντροποίησης / συγκέντρωσης κεφαλαίου και μονοπωλιακών καταστάσεων με το ξένο κεφάλαιο.

Αυτή η εξάρτηση της αναπτυξιακής μας διαδικασίας από το ξένο κεφάλαιο και ειδικά από τις μεγάλες πολυεθνικές επιχειρήσεις, με τη μορφή θυγατρικών εταιρειών επιτείνει τις ολιγοπωλιακές και τις μονοπωλιακές δομές της ελληνικής βιομηχανίας και οικονομίας. Οι ξένες δε μονοπωλιακές επιχειρήσεις εμφανίζοντας ένα αυξημένο ειδικό βάρος, αναλογικά πολύ μεγαλύτερο από τα κεφάλαια που έχουν επενδύσει λόγω:

α) της κατεύθυνσής τους προς τις μεγάλες μονάδες,

β) της θέσης υπεροχής χάρη στην ανώτερη τεχνολογική και οργανωτική τους στάθμη

γ) των ειδικών εκχωρήσεων και προνομοίων από τις εκάστοτε κυβερνήσεις οι οποίες επηρεάζονται ως ένα βαθμό από τις συγκαλυμμένες ή και ανοικτές παρεμβάσεις των ξένων πρεσβειών και

δ) του πολλαπλάσιου δυναμικού της μητρικής εταιρείας στη χώρα προέλευσης (81) εντείνουν την επιβολή τους τόσο στο οικονομικό επίπεδο όσο και στο πολιτιστικό. Γιατί στο μέτρο που η βιομηχανική ανάπτυξη μιας χώρας στηρίζεται στις ανάγκες μιας διεθνοποιημένης αγοράς και στη δημιουργία μεγάλων οικονομικών συγκροτημάτων που αναπτύσσουν μια τυποποιημένη εμπορευματική παραγωγή πολιτιστικών αγαθών, ο ρυθμός εκβιομηχάνισης καθορίζεται από αυτές τις δυνάμεις και όχι από τις παραδοσιακές πολιτιστικές διαδικασίες.

6. *Εξάρτηση και υπανάπτυξη: Η ελληνική εμπειρία*

6.α Θεωρητικός προσδιορισμός των εννοιών "Υπανάπτυξη" και "Εξάρτηση"

Το ερώτημα στο οποίο θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε στο μέρος αυτό βασιζόμενοι στην παραπάνω ανάλυση είναι αν η Ελλάδα κατά την περίοδο της οικονομικής άνθησης, τη δεκαετία του '60, ακολούθησε ως ένα σημείο την αναπτυξιακή πορεία των άλλων καπιταλιστικών χωρών με απότέλεσμα να εξαλείψει τα χαρακτηριστικά της "υπανάπτυξης" και της "εξάρτησης" (82).

Επειδή θα βγαίναμε από τα πλαίσια της μελέτης αυτής εαν προσπαθούσαμε μια διεξοδική ανάλυση της σύγχρονης διαμάχης γύρω από το θέμα της "υπανάπτυξης" θα προσπαθήσουμε να αναφερθούμε συνοπτικά στις κύριες διαφορές μεταξύ της ορθόδοξης μαρξιστικής σκέψης και των σύγχρονων ριζοσπαστικών θεωριών της μεταπόλεμικής περιόρου που έχουν αφετηρία τη βασική έννοια της εξαρτημένης ανάπτυξης και εκφράζονται κυρίως από τους θεωρητικούς:Baran, Frank, Wallerstein, Amin, Dos Santos, Cardoso κ.α.

Η κλασσική μαρξιστική θέση στηρίζεται στην υπόθεση της σταδιακής ενσωμάτωσης των περιφερειακών χωρών στο παγκόσμιο καπιταλιστικό σύστημα. Σύμφωνα με αυτή την υπόθεση η διάσταση μεταξύ περιφερειακών και μητροπολιτικών χωρών θα μειωθεί μόνο με την εκβιομηχάνιση και την ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων των περιφερειακών χωρών κάτι που μπορεί να επιτευχθεί μόνο μέσω της ενσωμάτωσης τους στην παγκόσμια καπιταλιστική αγορά γιατί στις περιφερειακές χώρες ο καπιταλιστικός μετασχηματισμός είναι αδύνατο να γίνει μέσω εσωτερικών αλλαγών στην κοινωικο - οικονομική δομή. Εφ' όσον μέσα στα πλαίσια της καπιταλιστικής διαδικασίας στα πρώτα στάδια συσσώρευσης του κεφαλαίου υπάρχει αναγκαστικά εκροή κεφαλαίου από τις καπιταλιστικές χώρες στην περιφέρεια εξ αιτίας του νόμου της πτώσης του ποσοστού κέρδους, των χαμηλών μισθών στις υπανάπτυκτες χώρες, καθώς και της αδυναμίας εξεύρεσης επικερδών επενδύσεων στο εσωτερικό λόγω της υποκατανάλωσης, η ενσωμάτωση των περιφερειακών χωρών στην παγκόσμια καπιταλιστική αγορά είναι ένα αναπόφευκτο γεγονός το οποίο θα επιφέρει τελικά την εκβιομηχάνιση και ανάπτυξη των

χωρών αυτών, μειώνοντας έτσι το άνοιγμα μεταξύ μητροπολιτικών και περιφερειακών χωρών. (83). Βέβαια σύμφωνα με την κλασσική μαρξιστική θέση αυτή η διαδικασία είναι αντιφατική καθ' ότι η μακροχρόνια τάση που οδηγεί στην εκβιομηχάνιση και στη μονοπωλιοποίηση των επιχειρήσεων προκαλεί αναπόφευκτα και την ανάπτυξη ενός ισχυρού βιομηχανικού προλεταριάτου το οποίο ερχόμενο σε αντίθεση και σε τελική σύγκρουση με το κεφάλαιο θα γίνει "ο νεκροθάφτης του κεφαλαίου".

Δυστυχώς όμως η εξέλιξη των υπαναπτύκτων χωρών έδειξε ότι η εσνωμάτωση τους στο παγκόσμιο καπιταλιστικό σύστημα και η καταστροφή των προ-καπιταλιστικών σχηματισμών που επέφερε αυτή η ενσωμάτωση δεν οδήγησε στη δημιουργία καπιταλιστικών οικονομιών σύμφωνα με το πρότυπο των μητροπολιτικών ούτε επήλθε καπόιος ποιοτικός μετασχηματισμός στις καθυστερημένες δομές αυτών των χωρών. Η καταστροφή δηλαδή των ντόπιων, καθυστερημένων κοινωνικο-οικονομικών σχηματισμών δε συνεπάγεται αναγκαστικά την αντικατάστασή τους από τους προοδευτικούς καπιταλιστικούς σχηματισμούς αλλά, αντίθετα επιφέρει τη θεμελίωση των σχέσεων κυριαρχίας/εξάρτησης στα πλαίσια της παγκόσμιας αγοράς. Πιό συγκεκριμένα αμέσως μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο οι μετακινήσεις κεφαλαίου αναπτύχθηκαν μάλλον παράλληλα, από τη μιά καπιταλιστική χώρα στην άλλη παρά κάθετα δηλαδή προς την κατεύθυνση των υπαναπτύκτων χωρών. Ενώ η εργατική δύναμη, ένας από τους συντελεστές παραγωγής, παρουσίασε μια κάθετη κίνηση η οποία εκφράστηκε με τη μετανάστευση προς τις βιομηχανικές χώρες - μεταναστευτικά ρεύματα εμφανίζονται περισσότερο από τις υπανάπτυκτες στις αναπτυγμένες χώρες της Ευρώπης παρά από τις πρώτες προς στις Η.Π.Α.- και είχε σαν απότέλεσμα από τη μια πλευρά την επιτάχυνση της ανάπτυξης των βιομηχναικών καπιταλιστικών χωρών και από την άλλη τη στασιμότητα της ανάπτυξης των χωρών της περιφέρειας.

Στις αρχές όμως της δεκαετίας του '60 παρατηρούνται ορισμένες μεταβολές σε παγκόσμια κλίμακα όπως η διεθνοποίηση της παραγωγής μέσω της δημιουργίας πολυεθνικών επιχειρήσεων. από την αρχή της δεκαετίας του '60 τα ευρωπαϊκά κεφάλαια των αναπτυγμένων χωρών στρέφονται προς τις μεσογειακές χώρες. Η εξαγωγή κεφαλαίων προς το μεσογειακό χώρο αυξήθηκε κατά τα μέσα της δεκαετίας του '60 μέχρι τις αρχές της ενεργειακής κρίσης, το 1973. Τα πρώτα χρόνια η εξαγωγή κατευθυνόταν προς τις χώρες της Νότιας Ευρώπης, όπως Ισπανία, Πορτογαλία, Νότια Ιταλία, Ελλάδα,

Γιουγκοσλαβία κ.λ.π. και μετά την κρίση του πετρελαίου, το 1974 έλαβαν μέρος σε αυτή τη διαδικασία και άλλες χώρες με απότέλεσμα την ενίσχυση της εκβιομηχάνισης αυτών των χωρών αλλά συγχρόνως και την άυξηση της εξάρτησής τους από τη Δυτική Ευρώπη. Αυτή η σχέση εκβιομηχάνισης και εξάρτησης των μη αναπτυγμένων χωρών από τις αναπτυγμένες οφείλεται ως ένα βαθμό στον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιήθηκε το ξένο κεφάλαιο από τις πρώτες. Όπως έχινε εμφανές από την παραπάνω ανάλυση στην περίπτωση της Ελλάδας το ξένο κεφάλαιο σαν οικονομικό εργαλείο στην αναπτυξιακή διαδικασία της χώρας δε χρησιμοποιήθηκε μέσα στα πλαίσια μιας τέτοιας στρατηγικής ανάπτυξης που να οδηγείσει βαθμιαία στη μείωση της εξωτερικής οικονομικής και πολιτικής εξάρτησης, στην ανάπτυξη των εγχώριων ικανοτήτων και την άυξηση της δύναμης των εθνικών κέντρων λήψεως απόφάσεων με γνώμονα την ορθολογική περαιτέρω ανάπτυξη της χώρας. Τη στιγμή που δεν υπάρχουν αυτές οι προϋποθέσεις και ο μόνος σκοπός στον οποίο απόβλέπει η εισαγωγή ξένου κεφαλαίου είναι η βραχυχρόνια κάλυψη των αδυναμιών του συστήματος, χωρίς να καταπόλεμούνται τα βασικά αίτια που οδηγούν την οικονομία στα διάφορα αιδέξοδα, φυσικό είναι να αναπαράγονται και να ενισχύονται οι αντιαναπτυξιακές δομές της οικονομίας, να παραμένουν και να διαιωνίζονται οι μηχανισμοί εξωτερικής εξάρτησης και να εκλείπουν ή να απόβαίνουν ανεπιτυχή τα οικονομικά προγράμματα που απόβλέπουν σε μια μακροπρόθεσμη αναπτυξιακή πολιτική για τη χώρα της περιφέρειας.

Η εμπειρία λοιπόν από τις πρόσφατες εξελίξεις των υπαναπτύκτων χωρών έδωσε έναυσμα σε διάφορους θεωρητικούς να αναρωτηθούν αν η "ανάπτυξη" δεν προχωρούσε προς την κατεύθυνση ενός πλουτισμού των πλουσίων και μιας εξαθλίωσης των πιο φτωχών περιοχών (84). Για παράδειγμα ένα σχήμα που βασίζεται στη θεωρία του Gunnar Myrdal την οποία εφάρμοσε στις υπανάπτυκτες χώρες και αναφέρεται στους "κυκλικούς και σωρευτικούς" μηχανισμούς και τα "επεκτατικά" ή "σαρωτικά" απότελέσματα που προέρχονται από τις αναπτυγμένες χώρες απόδεικνύει ότι το "αόρατο χέρι" του Adam Smith το οποίο καθορίζει τις δυνάμεις της αγοράς προκαλεί ανισότητες στην ανάπτυξη (85).

Επίσης η θεωρία της "μη αυτόνομης εκβιομηχάνισης" ή "της μη αυτόνομης συσσώρευσης κεφαλαίου" ή αλλιώς η "θεωρία του υποϊμπεριαλισμού" υποστηρίζει "οτι ο "υποϊμπεριαλισμός" ή η "μη αυτόνομη εκβιομηχάνιση" δεν είναι ένα ανεξάρτητο φαινόμενο, αλλά

αντανάκλαση μιας συγκεκριμένης παγκόσμιας σώρευσης κεφαλαίου, μια ιστορική φάση. Οι γνωστοί νόμοι της σώρευσης του κεφαλαίου καθορίζουν και αυτή τη μορφή της συσσώρευσης κεφαλαίου κάτω από τις ιστορικές συνθήκες του διεθνούς καπιταλιστικού συστήματος από το 1960 και μετά. Μια θεωρία της "μη αυτόνομης εκβιομηχάνισης" είναι έτσι μια αναδιαμόρφωση της θεωρίας της "παγκόσμιας σώρευσης κεφαλαίου".

Σε συσχετισμό με τη μη αυτόνομη διαδικασία εκβιομηχάνισης σε ορισμένες αναπτυσσόμενες χώρες αυτό σημαίνει ότι δεν είναι αυτόνομη από αντικειμενικά αίτια. Ο εξαρτημένος της χαρακτήρας καθορίζεται διαλεκτικά σαν απότέλεσμα διαδικασιών έκφρασης αντιθέτων συμφερόντων τάξεων και τμημάτων τάξεων και ομάδων ή ταξικών ομάδων σε εθνικό και διεθνές επίπεδο" (86). Επιπλέον, ένα από τα κύρια στοιχεία που εμπεριέχεται στη θεωρία της "μη αυτόνομης εκβιομηχάνισης" είναι η διεθνοποίηση της παραγωγής η οποία πραγματοποιείται μέσω των πολυεθνικών επιχειρήσεων. Οι πολυεθνικές στην προσπάθειά τους να μεγιστοποιήσουν τα συνολικά τους κέρδη υιοθετούν μια πολιτική "εξαγωγικής επίθεσης" εναντίον των μη αναπτυγμένων χωρών αφ' ενός θέτοντας τους δικούς τους όρους εκβιομηχάνισης δημιουργώντας έτσι αντιφάσεις ανάμεσα στο πολυεθνικό κεφάλαιο και το εθνικό κεφάλαιο της υπανάπτυκτης χώρας αφ' ετέρου μεταφέροντας τεχνολογία κάτω από τους όρους της παγκόσμιας αξιοποίησης του κεφαλαίου. Η επίδραση όμως της ξένης τεχνολογίας στον εκσυγχρονισμό και τη διεύρυνση της εγχώριας παραγωγής δε συνοδεύτηκε ή ακόμη περισσότερο δεν επέτρεψε σε ορισμένους τομείς την ανάπτυξη τεχνολογικού δυναμικού στη χώρα εξαγωγής της τεχνολογίας. Οι μεταπόιητικές μονάδες είτε αρκέστηκαν στην εισαγόμενη τεχνολογία και κεφαλαιουχικά αγαθά, οι θυγατρικές των ξένων εταιρειών δεν ανέλαβαν τεχνολογικές αναπτυξιακές δραστηριότητες. Επιπρόσθετα, η εισαγόμενη τεχνολογία ήταν συνήθως έντασης κεφαλαίου οπότε δεν είχε θετικές επιπτώσεις στην απασχόληση της υπανάπτυκτης χώρας με απότέλεσμα να οδηγηθεί ένα μεγάλο ποσοστό εργατικού δυναμικού, αυτοί δηλαδή που δεν μπόρεσαν να απόρροφηθούν παραγωγικά, στην εξωτερική μετανάστευση.

Όπως βλέπουμε λοιπόν αντί η μεταφορά ξένης τεχνολογίας από τη μητρόπολη στην περιφέρεια να συμβάλει στη δημιουργία από μέρους της εξαρτημένης υπανάπτυκτης χώρας, μιας ολοκληρωμένης δομής ικανής για ανεξάρτητη οικονομική ανάπτυξη οδηγεί μάλλον προς μια

απόλυτη εξάρτηση από τη μητρόπολη γιατί όπως παρατηρεί ο A. Frank "είναι πολύ πιο δύσκολο και απίθανο για μια καπιταλιστική-σύμφωνα με τη δική του ορολογία- "δορυφόρο" χώρα να αναπτύξει ανταγωνιστική τεχνολογία και να ξεφύγει από την κατάσταση εξάρτησης σήμερα από ό,τι θα ήταν για την ίδια χώρα να αναπτύξει τη δικιά της ελαφριά ή βαριά βιομηχανία όταν η βιομηχανία απότελούσε τη βάση του μητροπολιτικού μονοπωλίου" (87).

Η εμπειρία των μεταπόλεμικών εξελίξεων των υπαναπτύκτων χωρών προς μια μη αυτόνομη και αυτοπροσανατολιζόμενη ανάπτυξη έδωσε ώθηση στη δημιουργία της νεομαρξιστικής σχολής των απόκαλούμενων "τριτοκοσμικών" η οποία ήλθε σε αντίθεση με τους "ορθόδοξους" μαρξιστές. Πρώτος ο Baran υποστήριξε ότι οι χώρες της περιφέρειας ιδιαίτερα αυτές που έχουν ένα απόικιακό παρελθόν, ήταν καταδικασμένες σε μια μορφή υπανάπτυξης με κύριο χαρακτηριστικό την αναπαραγωγή προ-καπιταλιστικών σχέσεων παραγωγής στους παραδοσιακούς τομείς της οικονομίας και τη βραδεία και μετρημένη εξέλιξη της βιομηχανίας.

Σε αντίθεση με την ορθόδοξη μαρξιστική απόψη ο Baran πίστευε ότι η επέκταση και η διεθνοποίηση του κεφαλαίου δεν επέφερε την καπιταλιστική ανάπτυξη στην περιφέρεια και κυρίως δε δημιούργησε συνθήκες για καπιταλιστική ανάπτυξη, το δε χάσμα μεταξύ μητροπολιτικών και περιφερειακών χωρών διευρύνεται αντί να αμβλύνεται λόγω της ενσωμάτωσης των τελευταίων στο παγκόσμιο καπισταλιστικό σύστημα και της απόμύζησης του οικονομικού πλεονάσματός τους από τα μονοπωλιακά σχήματα της μητρόπολης (89).

Ο A.G. Frank κινούμενος μέσα στα ίδια θεωρητικά πλαίσια με τον Baran επισημαίνει τον οπισθοδρομικό χαρακτήρα του ξένου κεφαλαίου στις υπανάπτυκτες χώρες λέγοντας για παράδειγμα ότι η ανάπτυξη των θυγατρικών επιχειρήσεων ειδικά όταν πρόκειται για "τομείς κλειδιά" σε μια υπανάπτυκτη χώρα δεν οφείλεται βασικά στην ανάπτυξη της εσωτερικής αγοράς, αλλά στην ανάγκη κάλυψης των αναγκών των ξένων μονοπωλίων πράγμα που συνεπάγεται ότι η εγχώρια βιομηχανία μιας χώρας "δορυφόρου" δεν αναπτύσσεται οργανικά σαν ενιαίο σύνολο αλλά σαν οργανικό τμήμα του παγκόσμιου καπιταλιστικού συστήματος (90). Όσο για τις έννοιες "ανάπτυξη" και "υπανάπτυξη" λέει: "Οικονομική ανάπτυξη και υπανάπτυξη" είναι έννοιες σχετικές και ποιοτικές καθεμιά είναι διαρθρωτικά διαφορετική από την άλλη και εν τούτοις οφείλει την ύπαρξή της στη σχέση της με αυτήν... η ίδια ιστορική διαδικασία που

οδήγησε στην επέκταση και ανάπτυξη του καπιταλισμού ανά τον κόσμο δημιούργησε συγχρόνως - και εξακολουθεί να δημιουργεί - οικονομική ανάπτυξη και διαρθρωτική υπανάπτυξη"(91).

Επίσης, ο Samir Amin προτείνει ότι η εξωστρέφεια και απόδιάρθρωση των εξαρτημένων εκφράζουν έναν τρόπο ολοκλήρωσης μέσα στην παγκόσμια καπιταλιστική διαδικασία που εμποδίζει, κυρίως μέσω της διαδικασίας της άνισης ανταλλαγής την επέκταση και επικράτηση του καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής έτσι ώστε να γίνει ο απόκλειστικός τρόπος παραγωγής στις χώρες αυτές. Η καταστροφή, επομένως, των προ-καπιταλιστικών σχηματισμών στις περιφερειακές χώρες δεν συνεπάγεται τη δημιουργία καπιταλιστικών οικονομιών, οι δομές δε των υπανάπτυκτων χωρών διαστρεβλώνονται και επιβιώνουν μόνο σαν συμπλήρωμα των κεντρικών χωρών. Στη διαμόρφωση μιας τέτοιας σχέσης μεταξύ μητρόπολης και περιφέρειας κατά τον S. Amin συμβάλλει και ο ρόλος των αστών στην ιμπεριαλιστική συμμαχία. Η σχέση π.χ. μεταξύ της εθνικής ομάδας και της διεθνούς αστικής τάξης παρουσιάζεται σαν μια συμμαχία που προϋποθέτει τη συγκρότησή της έξω από τη σχέση της με τη διεθνοποίηση του κεφαλαίου, στην οποία εντάσσεται σαν εταίρος, δηλαδή επικρατεί η αντίληψη της συμμαχίας των αστών στην ιμπεριαλιστική συμμαχία (92).

Ωστόσο, όλες οι σύγχρονες ριζοσπαστικές θεωρίες της μεταπόλεμικής περιόδου συγκλίνουν στην απόψη ότι για να πραγματοποιηθεί η καπιταλιστική ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων μιας υπανάπτυκτης χώρας και να επιτευχθεί η δημιουργία μιας εσωστρεφούς οικονομικής δομής είναι απαραίτητο κατά την περίοδο της εκβιομηχάνισης η καταστροφή των προ-καπιταλιστικών σχηματισμών να γίνει μέσω μιας εσωτερικής διαδικασίας αλλαγής στην κοινωνικο-οικονομική δομή της υπανάπτυκτης χώρας. Σαν παράδειγμα φέρνουν την περίπτωση της Ιαπωνίας ή διαφόρων άλλων χωρών της Δυτικής Ευρώπης. Επίσης, αυτές οι θεωρίες βασίζονται στην κοινή αντίληψη της σύγκρουσης και αντίθεσης συμφερόντων στις διεθνείς σχέσεις είναι δηλαδή διεθνιστικές και ιστορικές προσεγγίσεις όπως άλλωστε και οι ορθόδοξες μαρξιστικές. Βέβαια οι ορθόδοξες μαρξιστικές απόψεις και αυτές των σύγχρονων ριζοσπαστών διαφέρουν τόσο στο περιεχόμενο όσο και στη μεθοδολογία έτσι ώστε ορισμένοι ορθόδοξοι μαρξιστές να φθάνουν στο σημείο ν' απόρριπτουν τη νεομαρξιστική σχολή των "τριτοκοσμικών" ως μη μαρξιστική. Επειδή όμως όπως ήδη

αναφέρθηκε μια λεπτομερής ανάλυση αυτής της διαμάχης θα ξεπερνούσε τα όρια της παρούσας μελέτης αλλά και τις προθέσεις της θα προσπαθήσουμε να επικεντρωθούμε στην περίπτωση της Ελλάδας που μας αφορά άμεσα.

6.β Η Εξαρτημένη ανάπτυξη της Ελληνικής οικονομίας

Ιδιαίτερα μετά τα μέσα της δεκαετίας του '60 με τις ελληνικές οικονομικές επιδόσεις της περιόδου 1962-1979 που μπορούν να συγκριθούν ακόμη και με εκείνες της Ιαπωνίας και Ισπανίας η συζήτηση γύρω από το θέμα του χαρακτήρα και του σταδίου ανάπτυξης της ελληνικής οικονομίας καθώς και του χαρακτήρα του ελληνικού κοινωνικο-οικονομικού σχηματισμού άρχισε να παίρνει τεράστιες διαστάσεις.

Μια απόψη υποστηρίζει ότι στη διάρκεια του 19ου αιώνα η βιομηχανική ανάπτυξη στην Ελλάδα δε συντελέστηκε γιατί η εκβιομηχάνιση δεν απότέλεσε συστατικό στοιχείο αναπαραγωγής της αστικής τάξης. Δηλαδή ένας από τους λόγους για τους οποίους δεν προωθήθηκε η βιομηχανία εκείνη την περίοδο ήταν επειδή οι αστοί της εποχής για να εδραιώσουν την ηγεμονία τους δε χρειάστηκε να επενδύσουν κεφάλαια στη βιομηχανία, έστω και αν είχαν τις δυνατότητες λόγω των απεριόριστων κερδών από το εμπόριο και τη ναυτιλία. Αντίθετα, υπάχουν αναλύσεις που παίρνουν σαν αφετηρία τη μελέτη ποσοτικών οικονομικών δεικτών που αναφέρονται κυρίως στη μεταπόλεμική οικονομική εξέλιξη της Ελλάδας και με βάση αυτούς τους δείκτες καταλήγουν σε συμπεράσματα για τον χαρακτήρα της ελληνικής οικονομίας. Οι δείκτες που επαναλαμβάνονται συνήθως είναι:

-το κατά κεφαλή εθνικό εισόδημα, που έφθασε, σε σταθερές τιμές τα 1.100 δολλάρια στις αρχές τις δεκαετίας του '70

-το ποσοστό βιομηχανικού προϊόντος στο Ακαθάριστο Εθνικό Προϊόν, που για πρώτη φορά ξεπέρασε το αγροτικό στη διάρκεια της δεκαετίας του '60

-το ποσοστό εξαγωγών βιομηχανικών προϊόντων στο σύνολο εξαγωγών, που από 2% το 1954 ανέβηκε σε 42% το 1973 και 55% το 1976 (93).

Αυτοί οι δείκτες χρησιμοποιήθηκαν από διάφορους οικονομολόγους ως δείγμα "ανάπτυξης" για τη μεταπόλεμική Ελλάδα

με απότέλεσμα να υποστηρίζουν είτε ότι η "Ελλάδα μετατράπηκε από χώρα καθυστερημένη σε μισοαναπτυγμένη χώρα στην περιφέρεια των αναπτυγμένων καπιταλιστικών χωρών με τάση γρήγορης εξέλιξης σε αναπτυγμένη χώρα"(94) ή ότι "η Ελλάδα από πολλού έχει βγει από το στάδιο της υπανάπτυξης, πολύ δε περισσότερο της καθυστερημένης χώρας... μεταπόλεμικά και ιδιαίτερα ύστερα από το 1960, βαδίζει με αρκετά γρήγορο ρυθμό στο στάδιο της ανάπτυξή της" (95). Η ακόμη ότι η Ελλάδα έχει εισέλθει στη διαδικασία της "απόγείωσης" (96). Άλλοι πάλι πιστεύουν ότι η διαδικασία εκβιομηχάνισης των χωρών της Νότιας Ευρώπης (Ελλάδα, Ισπανία, Πορτογαλία) θα τις οδηγήσει σε ενσωμάτωση στο καπιταλιστικό σύστημα όχι πλέον σαν δορυφόρους ή υποτελείς χώρες αλλά σαν ισότιμα τμήματα. Ένας λόγος που θα συντείνει σ' αυτή την ενσωμάτωση είναι η εξάντληση των εφεδρειών εργατικού δυναμικού -λόγω της διαδικασίας εκβιομηχάνισης- που διαθέτει η Νότια Ευρώπη και χρησιμοποιούν οι χώρες του Ευρωπαϊκού Βορρά για την επέκτασή τους (97).

Μια δεύτερη κατηγορία αναλύσεων που ανήκει στο χώρο των "ορθόδοξων μαρξιστών" βλέπει και αυτή-όπως και η τρίτη κατηγορία που θα εξετάσουμε-τον ελληνικό καπιταλισμό είτε με βάση τη θεωρία του μονοπωλιακού καπιταλισμού, είτε με βάση τις αντιλήψεις για τον "παγκόσμιο καπιταλισμό". Αυτή η δεύτερη κατεύθυνση στηρίζεται στην κυριαρχία των μονοπωλίων, το μονοπωλιακό ή "κρατικομονοπωλιακό καπιταλισμό" και υποστηρίζει ότι η Ελλάδα από το Μεσοπόλεμο έχει εισέλθει στη φάση του μονοπωλιακού καπιταλισμού, ενώ από τη δεκαετία του '60 διανύει πλέον το στάδιο του "κρατικομονοπωλιακού καπιταλισμού" (98). Και στις δύο αναλύσεις (Σαμαρά, Μάλιου) αναφέρεται ότι η Ελλάδα απότελεί μια χώρα "μέσης ανάπτυξης" η οποία έχει άμεση σχέση με τις "παραγωγικές δυνάμεις" του ελληνικού κοινωνικού σχηματισμού "όχι όμως και το βαθμό ανάπτυξης των καπιταλιστικών σχέσεων παραγωγής, που είναι ιδιόμορφα αναπτυγμένες. Η Ελλάδα παρά τη σχετική της καθυστέρηση είναι χώρα "γηρασμένου" μονοπωλιακού καπιταλισμού" (99). "Το κύριο πρόβλημα της Ελλάδας συνίσταται όχι τόσο στην ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων, όσο στην παραπέρα ανάπτυξη των καπιταλιστικών παραγωγικών σχέσεων.. Οι μεταπόλεμικές εξελίξεις των καπιταλιστικών παραγωγικών σχέσεων στην Ελλάδα υπήρξαν περισσότερο δυναμικές απ' ό,τι η αύξηση της παραγωγής" (100).

Βέβαια και οι δύο συγγραφείς επισημαίνουν την ιδιομορφία του

ελληνικού μονοπωλιακού καπιταλισμού " Είναι εδραιωμένο από τα πράγματα ότι ο ελληνικός καπιταλισμός είναι πια μονοπωλιακός. Αλλά η ανάλυση μας δείχνει ότι πρόκειται χια πολύ ιδιότυπο μονοπωλιακό καπιταλισμό. Οι κυριότερες ιδιοτυπίες του φαινομένου είναι :

1) Ο μονοπωλιακός καπιταλισμός στη χώρα μας διαμορφώθηκε με μια σχετική καθυστέρηση,

2) Ο μονοπωλιακός καπιταλισμός στη χώρα μας διαμορφώθηκε πάνω σε σχετικά καθυστερημένη οικονομική βάση.

3) Ο μονοπωλιακός καπιταλισμός στη χώρα μας διαμορφώθηκε κάτω από τη βαριά σκιά του ξένου κεφαλαίου" (101).

Ανάμεσα στους μαρξιστές συγγραφείς υπάρχουν και ορισμένοι οι οποίοι πιστεύουν ότι παρά τη σποραδική εμφάνιση μονοπωλιακών επιχειρήσεων στον ελληνικό χώρο κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου ο ελληνικός καπιταλισμός δεν εισήλθε στο "μονοπωλιακό στάδιο".

Στην τρίτη θεωρητική κατεύθυνση που στηρίζεται κυρίως στις θέσεις των "νεομαρξιστών" θεωρητικών που ήδη αναφέραμε - S. Amin, A.G.. Frank, Dos Santos, Cardoso, Wallerstein κ.α. ανήκει μια σειρά θεωρητικών των οποίων οι μελέτες έχουν ως αφετηρία την ιστορική ανάλυση της ελληνικής αναπτυξιακής διαδικασίας και συσχετίζουν την ιδιομορφία του ελληνικού καπιταλισμού με τη διάκριση μητροπολιτική/εξαρτημένη χώρα. Οι θεωρητικοί αυτής της κατεύθυνσης συμφωνούν σχετικά με τον παγκόσμιο καπιταλισμό και την πόλωση ανάμεσα στο "παγκόσμιο καπιταλιστικό κέντρο" και την "περιφέρεια". Η βασική θέση της προσέγγισης αυτής είναι ότι η Ελλάδα πρέπει να θεωρηθεί ως μία χώρα της παγκόσμιας καπιταλιστικής "περιφέρειας". Δηλαδή η απόψη ότι η Ελλάδα απότελεί χώρα της "περιφέρειας" και ότι χαρακτηρίζεται από εξαρτημένο τρόπο ανάπτυξης είναι γενικά απόδεκτή. Πιο συγκεκριμένα υποστηρίζεται ότι "αν και από την απόψη της θέσης που εξασφαλίζει εντός της διεθνούς αγοράς η Ελλάδα προσεγγίζει μάλλον τις "υπανάπτυκτες" περιφερειακές οικονομίες, εν τούτοις από την απόψη του βαθμού της εθνικής οικονομικής ενσωμάτωσης συγκρίνεται μάλλον με τις αναπτυγμένες "κεντρικές" οικονομίες της Δύσης" (102). Ή με άλλα λόγια, "χάρη στην οικονομική και κοινωνική δομή της, η χώρα ανήκει στον ευρωπαϊκό χώρο" (103). Αυτή είναι μια θέση του Πουλαντζά ο οποίος δεν απόδέχεται την αντίληψη του "κρατικομονοπωλιακού καπιταλισμού", παρ' όλο που υιοθετεί τη θεωρία του μονοπωλιακού

καπιταλισμού στην κλασσική της μορφή. Κάτω από αυτό το θεωρητικό πρίσμα ο Πουλαντζάς θα πάρει σαν κεντρικό άξονα της ανάλυσής του για τον ελληνικό καπιταλισμό την υπόθεση ότι η κυριαρχία του μονοπωλιακού κεφαλαίου με τις αντίστοιχες αντιθέσεις ανάμεσα στα διαφορετικά μονοπώλια ή των μονοπωλίων με τη μη-μονοπωλιακή αστική τάξη, απότελεί το ουσιαστικό χαρακτηριστικό της μεταπόλεμικής κοινωνικο-οικονομικής εξέλιξης (104).

Ο Κων. Τσουκαλάς για παράδειγμα υποστηρίζει ότι "από τη μια πλευρά και ως προς τις άμεσες σχέσεις με το καπιταλιστικό κέντρο, η Ελλάδα παρουσιάζει το άθροισμα των χαρακτηριστικών που διακρίνουν γενικά τις χώρες της περιφέρειας. από άλλη όμως απόψη, δηλαδή ως προς τις ειδικές σχέσεις που ανέπτυσσε με τη μεταπρατική αστική τάξή της περιφέρειας της Μεσογείου, παρουσιάζει ορισμένα φαινόμενα που χαρακτηρίζουν τις καπιταλιστικές μητροπόλεις". (105). Τέλος τα αίτια της υπανάπτυξης στη χώρα μας τοποθετούνται από το Ν. Μουζέλη στην ειδική σχέση του τρόπου απλής εμπορευματικής παραγωγής που επικρατεί στη γεωργία και βιοτεχνία και στον καπιταλιστικό τρόπο παραγωγής που επικρατεί στη βιομηχανία. Κατά την απόψή του η βιομηχανία στην Ελλάδα αν και αναπτύσσεται γρήγορα, κυρίως τη δεκαετία του '60, δεν κατορθώνει να πετύχει μια ισομερή ανάπτυξη σε όλους τους τομείς της οικονομίας -γεωργία/βιοτεχνία και βιομηχανία-έτσι ώστε μέσα από αυτή τη διαδικασία να εξαφανιστούν οι προ-καπιταλιστικές σχέσεις παραγωγής, όπως συνέβη κατά την εκβιομηχάνιση των άλλων αναπτυγμένων χωρών. Επιπλέον, "το ελληνικό κεφάλαιο είτε στην εμπορική είτε στη βιομηχανική ή τη χρηματιστική μορφή του, δεν μπόρεσε να στραφεί στον τομέα της μεταποίησης και διαίτερα σε ζωτικούς κλάδους όπως (χημικά, μεταλλουργία) που μπορούν να συμβάλουν περισσότερο στη ραγδαία ανάπτυξή του... Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '50 το ελληνικό κεφάλαιο, αναζητώντας πάντα μεγαλύτερα κέρδη και μικρότερους κινδύνους τοποθέτησης, προτίμησε να στραφεί, κυρίως με δανειακά χρήματα, στους μη βιομηχανικούς τομείς, και έπειτα να μεταφέρει ένα ουσιαστικό τμήμα των προσόδων του είτε σε τράπεζες του εξωτερικού είτε στη ναυτιλία. Αυτό όπως ήταν φυσικό, είχε σαν απότέλεσμα η Ελλάδα να παρουσιάσει τα συνηθισμένα χαρακτηριστικά μιας υπανάπτυκτης οικονομίας: ο τριτογενής τομέας (υπηρεσίες) επεκτάθηκε ταχύτατα, ο ασθενικός βιομηχανικός τομέας σχεδόν απότελματώθηκε και η γεωργία εξακολούθησε να είναι άσχημα οργανωμένη"(106). Ο Μουζέλης συμφωνώντας με άλλους θεωρητικούς όπως τον S.Amin ή

τον A. Emmanuel μέσα στα πλαίσια της θεωρίας του αντιπαραθέτει τους τρόπους παραγωγής της ελληνικής κοινωνίας που λειτουργούν κάτω από μια "στρεβλή άρθρωση" και αυτούς των αναπτυγμένων χωρών στις οποίες υπάρχει μια "οργανική συνάρθρωση" μεταξύ μεγάλων και μικρών επιχειρήσεων καθώς και μεταξύ τομέων και κλάδων της οικονομίας.

Αυτή η μη "οργανική συνάρθρωση" στις χώρες της περιφέρειας επιφέρει τη διόγκωση του τριτογενούς τομέα και τα άλλα συνηθισμένα χαρκτηρισκτιά μιας υπανάπτυκτης χώρας που αναφέραμε πιο πάνω για την περίπτωση της Ελλάδας. Σύμφωνα λοιπόν με αυτή τη θεωρητική απόψη η δυναμική του περιφερειακού καπιταλισμού στηρίζεται σε μορφές εκμετάλλευσης όπως η κερδοσκοπία, η τοκογλυφία και γενικά η αναζήτηση του εύκολου κέρδους. Η "οργανική" λοιπόν "συνάρθρωση" μεταξύ μικρών και μεγάλων επιχειρήσεων στις χώρες του κέντρου αντιδιαστέλλεται προς την αρνητική, "στρεβλή συνάρθρωση" αυτών στις χώρες της περιφέρειας που σημαίνει ότι οι κοινωνίες των χωρών της περιφέρειας συμπεριλαμβανομένης και της Ελλάδας χαρακτηρίζονται από εντονότερες κοινωνικές ανισότητες και βαθύτερες κοινωνικές διασπάσεις από ό,τι οι αναπτυγμένες καπιταλιστικές κοινωνίες.

Η θεωρία αυτή βέβαια έχει υποστεί κριτική από πολλούς μελετητές ο Bernstein για παράδειγμα έχει τονίσει ότι ένας τέτοιος ορισμός της υπανάπτυξης συνεπάγεται μια ουτοπική αντίληψη της ανάπτυξης· πώς είναι δυνατόν η "ανάπτυξη" να απότελεί μια υποθετική έννοια-μέτρο με βάση την οποία προσδιορίζεται η καθυστέρηση μιας χώρας; Αυτός ο ορισμός στρέφει το ενδιαφέρον της ανάλυσης μακριά από τα εγγενή χαρακτηριστικά της υπό εξέταση κοινωνίας. (107).

Άλλοι οικονομολόγοι υποστηρίζουν ότι το ερώτημα κατά πόσο μια αναπτυξιακή διαδικασία μπορεί να χαρακτηριστεί "ανάπτυξη" ή αντίστροφα, "υποανάπτυξη" είναι ένα ψευδοπρόβλημα που οδηγεί είτε στην ορθόδοξη θεωρία του Rostow με τα εξελικτικά στάδια ανάπτυξης είτε, χρησιμοποιεί τις κατηγορίες του καπιταλιστικού και προ-καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής-μια θεωρία που αναπτύχθηκε από τους ορθόδοξους μαρξιστές-και προσπαθεί να θέσει σε ένα τυποποιημένο μοντέλο τις σημερινές περιφερειακές δομές.

Εκείνο που πρέπει να τονίσουμε εδώ είναι ότι όλες οι θεωρητικές κατευθύνσεις γύρω από την "ανάπτυξη" και την "εξάρτηση" που αναφέραμε εδώ καταλήγουν σε συγκλίνουσες θέσεις σε ό,τι αφορά

την ανάλυση του ελληνικού καπιταλισμού, παρά τις διαφορετικές τους αφετηρίες. Οι θέσεις αυτές αναφέρονται κυρίως στο χαρακτήρα της καπιταλιστικής ανάπτυξης της Ελλάδας, την οποία παρουσιάζουν ως "στρεβλή, εξαρτημένη και περιορισμένη ανάπτυξη".

Η θεωρητική αυτή σύγκλιση πηγάζει από μια κοινή αντίληψη ότι, παρά τις σημαντικές μεταβολές που παρατηρούνται τις δύο τελευταίες δεκαετίες στην οικονομική δομή των χωρών της Νότιας Ευρώπης, λόγω της μεταφοράς κεφαλαίου από το κέντρο στην περιφέρεια, "η εμφάνιση του καινούργιου αυτού καταμερισμού δε συνεπάγεται οποιαδήποτε μείωση εξάρτησης αφού σημαντικά χαρακτηριστικά, όπως ο έλεγχος της τεχνολογίας, ο τόπος όπου διεξάγεται η έρευνα και εδρεύει η διοίκηση (των επιχειρήσεων) παραμένουν αμετάβλητα" (108) ή άλλες μελέτες τονίζουν ότι χώρες σαν τη Πορτογαλία, την Ισπανία, την Ελλάδα μπορούν στην καλλίτερη περίπτωση να χαρακτηριστούν μόνο ημι-περιφερειακές γιατί έχουν ένα κοινό γνώρισμα "την έλλειψη τοπικού ελέγχου στην χρήση των παραγωγικών πόρων. Οι σημαντικότερες οικονομικές απόφάσεις-τί θα παραχθεί, που και πως θας παραχθεί, η προέλευση των εισροών, το μάρκετινγκ των εκροών, τί θα καταναλωθεί, τί και πού θα επενδυθεί όλες αυτές οι απόφάσεις παίρνονται στο κέντρο ή επηρεάζονται βαθιά από απόφάσεις του κέντρου". (109).

Χωρίς να σταθούμε στις ιδιομορφίες από εξαρτημένη σε εξαρτημένη χώρα που οπωσδήποτε παρατηρούνται όπως άλλωστε αντίστοιχα παρατηρούνται και μεταξύ των μητροπόλεων, ιδιομορφίες που απόρρέουν από τις συγκεκριμένες ιστορικές διαδικασίες της ενσωμάτωσής τους στον παγκόσμιο καπιταλισμό, θα επικεντρωθούμε στην περίπτωση της Ελλάδας.

Για να μπορέσουμε ν' απαντήσουμε στο ερώτημα που μας αφορά άμεσα εάν η ανάλυση της οικονομικής διάρθρωσης της μεταπόλεμικής ελληνικής κοινωνίας που πραγματοποιήσαμε στο Μέρος Δεύτερο, Κεφ. 2 ικανοποιεί τα κριτήρια τα οποία την κατατάσσουν στην κατηγορία των εξαρτημένων χωρών θα πρέπει πρώτα να χρησιμοποιήσουμε ορισμένα απόδεκτά χαρακτηριστικά γνωρίσματα της εξαρτημένης ανάπτυξης. Για το σκοπό αυτό θα μεταχειριστούμε τα κριτήρια που διατύπωσε ο B. Sutcliff (110) και ορισμένα άλλα κριτήρια που δίνουν το χαρακτήρα εξάρτησης στην εκβιομηχάνιση μιας χώρας και χρησιμοποιεί ο Τ. Φωτόπουλος (Οικονομικός Ταχυδρόμος, 10.7.75, 17.7.75 και 24.7.75).

Σύμφωνα με τον Sutcliff η εκβιομηχάνιση μιας χώρας θεωρείται εξαρτημένη όταν:

1. Η ανάπτυξη βασίζεται στην εξωτερική αγορά
2. Η ανάπτυξη στηρίζεται στο ξένο επενδυτικό κεφάλαιο.
3. Η τεχνολογία της είναι εξαρτημένη
4. Υπάρχει έλλειψη ολοκληρωμένης βιομηχανικής βάσης.

Άλλα χαρακτηρισκτικά της εξάρτησης θεωρούνται τα εξής:

1. Εκβιομηχάνιση χωρίς απόρρόφηση του πλεονάζοντος εργατικού δυναμικού.
2. Χρόνιο έλλειμμα στο Ισοζύγιο Πληρωμών.
3. Ανισόμερη ανάπτυξη: Ανισομέρεια στην επέκταση των διαφόρων τομέων/κλάδων παραγωγής και συνεπαγόμενες διαφορές στην κατανομή παραγωγικότητας και εισοδημάτων.
4. Περιφερειακές ανισότητες.
5. Χαμηλή παραγωγικότητα στη γεωργία.
6. Διόγκωση παρασιτικού τριτογενούς τομέα. (111)

Συμπερασματικά θα μπορούσαμε να πούμε ότι αν ανατρέξουμε στην ανάλυση της εκβιομηχάνισης της Ελλάδας που έχινε διεξοδικά στο Μέρος Δεύτερο, Κεφ. 2... θα δούμε ότι η ελληνική διαδικασία ανάπτυξης ικανοποιεί όλο και περισσότερο, ιδιαίτερα μεταπόλεμικά, τα κριτήρια που την κατατάσσουν στην κατηγορία των εξαρτημένων χωρών.

Από την παραπάνω ανάλυση λοιπόν , βλέπουμε ότι αν και η δεκαετία του '60 θεωρείται η κατ' εξοχήν περίοδος της Οικονομικής Μεγένθυσης τόσο στο επίπεδο των επενδύσεων όσο και στο επίπεδο παραγωγικότητας δεν υπήρξε μια ισόρροπη ανάπτυξη των διαφόρων τομέων/κλάδων παραγωγής. Υπάρχει μια στροφή των εγχώριων επενδυτικών πόρων προς τομείς χαμηλού τεχνολογικού επιπέδου ενώ το ξένο κεφάλαιο συγκεντρώνεται κυρίως στα κεφαλαιουχικά/ενδιάμεσα αγαθά και ειδικά στους τομείς-κλειδιά της οικονομίας. Δεδομένου λοιπόν ότι το ξένο κεφάλαιο ελέγχει συνήθως τους πιο δυναμικούς τομείς της οικονομίας μιας εξαρτημένης χώρας, παρατηρείται ο επαναπατρισμός κεφαλαίου, κερδών, τόκων γεγονός που συντελεί στην απόρρόφηση ντόπιου πλεονάσματος και στη δημιουργία ενός χρόνιου ελλείμματος στο ισοζύγιο. Στην Ελλάδα ειδικά η επιβαλόμενη αύξηση εισαγωγών μηχανημάτων, πρώτων υλών, τεχνολογίας κ.λπ. από το εξωτερικό, η

μείωση των εξαγωγών και οι διακυμάνσεις των εξαγωγικών υπηρεσιών όπως τουριστικών μεταναστευτικών και ναυτιλιακών εμβασμάτων δημιουργούν μια συνεχώς αυξανόμενη εξάρτηση από τους άδηλους πόρους με τους οποίους καλύπτονται τα ελλείμματα επιφέροντας έτσι περιορισμό του ρυθμού ανάπτυξης.

Ένα άλλο βασικό χαρακτηριστικό της εξαρτημένης ανάπτυξης είναι η ύπαρξη εξογκωμένου και κατά κάνόνα παρασιτικού τριτογενούς τομέα ο οποίος όπως ήδη αναφέρθηκε δεν εξηγείται μέσα στα πλαίσια της μετα-βιομηχανικής εξέλιξης που συνεπάγεται την από-βιομηχάνιση των χωρών αυτών και την αντίστοιχη μερική μεταφορά της βιομηχανίας τους στην περιφέρεια όπως συμβαίνει στις μητροπολιτεικές χώρες. (112).

Στην Ελλάδα όπως είδαμε ο τριτογενής τομέας κατά την διάρκεια της μεταπόλεμικής περιόδου ήταν κατά πολύ μεγαλύτερος από το δευτερογενή και πρωτογενή τομέα τόσο από απόψη αναλογίας στο Α.Ε.Π. όσο και από την απόψη απασχόλησης. Το γεγονός ότι ή εκβιομηχάνισή μας δε δημιούργησε τις προϋποθέσεις για την απόρρόφηση του πλεονάζοντος εργατικού δυναμικού στο δευτερογενή τομέα δημιουργώντας ένα "βιομηχανικό προλεταριάτο" όπως συνέβη κατά την εκβιομηχάνιση των μητροπολιτικών χωρών είχε σημαντικές επιπτώσεις στη δομή του ενεργού πληθυσμού και αντίστοιχα στην κοινωνική δομή της χώρας ένα θέμα που θα εξετάσουμε εκτενώς στο Μέρος Τέταρτο, Κεφ. 3.

Επιπλέον, το γεγονός ότι οι μεταβολές στη διάρθρωση παραγωγής, προς όφελος του βιομηχανικού τομέα, δε συνοδεύτηκαν από αντίστοιχες μεταβολές στη διάρθρωση απασχόλησης (113) οδήγησε ένα μεγάλο μέρος του εργατικού δυναμικού σε μαζική μετανάστευση. Το υπόλοιπο δε τμήμα του πλεονάζοντος εργατικού δυναμικού είτε απόρροφήθηκε από το δημόσιο τομέα ή προστέθηκε στον παρασιτικό κύκλο των "αυτοαπασχολουμένων" και των "αεριτζήδων".

Όσον αφορά στον πρωτογενή τομέα είδαμε στο ίδιο Μέρος Κεφ. 2 παρ. 3β ότι η χαμηλή παραγωγικότητα στη γεωργία είχε σαν απότέλεσμα την εκδήλωση ανισομέρειας στην ανάπτυξη των παραγωγικών τομέων και προκάλεσε την υποαπασχόληση των αγροτών. Αυτό το φαινόμενο οδήγησε τους κατοίκους των αγροτικών περιοχών σε μαζική έξοδο προς τα αστικά κέντρα με σκοπό την εξεύρεση εργασίας που τις περισσότερες φορές ήταν παρασιτικές και

ευκαιριακές απασχολήσεις ή συναφείς με το δημόσιο τομέα. Η διαδικασία αυτή της σταθερής κινητοποίησης του αγροτικού πληθυσμού όπως ήδη αναφέρθηκε συνέτεινε στη δημιουργία ποσοτικών και ποιοτικών αλλαγών σε όλες τις σφαίρες της οικονομικής, κοινωνικής και πολιτιστικής δραστηριότητας της χώρας.

Τέλος, από την ανάλυση που κάναμε στο ίδιο Μέρος Κεφ. 2 παρ. 2γ, 4α και 4β μπορούμε να δούμε καθαρά ότι από τη μεριά της μεταπόίησης οι ντόπιες παραγωγικές μονάδες περιορίζονται στους παραδοσιακούς κλάδους, απευθύνονται ουσιαστικά στην εσωτερική αγορά, χαρακτηρίζονται από χαμηλή συγκέντρωση κεφαλαίου και εργασίας και αντίστοιχα χαμηλή παραγωγικότητα ενώ οι δυναμικοί τομείς-κλειδιά της οικονομίας- μεγάλες συνήθως εξαγωγικές μονάδες που χαρακτηρίζονται από υψηλή συγκέντρωση κεφαλαίου και εργασίας καθώς και από την μονοπωλιακή τους διάρθρωση και την υψηλή παραγωγικότητα τους- ελέγχονται από το ξένο κεφάλαιο. Στην Ελλάδα η εξάρτηση αυτών των επιχειρήσεων από το ξένο κεφάλαιο και στις περισσότερες περιπτώσεις από τα πολυεθνικά τους συγκροτήματα έχει σαν συνέπεια να έχουν οι θυγατρικές μονάδες περιορισμένη αυτονομία στο τομέα λήψεως επιχειρηματικών αποφάσεων και ενεργειών και η όλη δραστηριότητά τους να εναρμονίζεται, να κατευθύνεται και να εντάσσεται στη γενικότερη επιχειρηματική στρατηγική, που διαμορφώνεται στα μητρικά κέντρα με βάση τα συμφέροντα ολόκληρου του πολυεθνικού συγκροτήματος.

Οι συνέπειες της στήριξης της εκβιομηχάνισης στην ξένη επενδυτική δραστηριότητα αναφέρονται σε όλα τα διαρθρωτικά χαρακτηριστικά και κριτήρια της εξαρτημένης ανάπτυξης στην ανισόμερη ανάπτυξη, στην εκβιομηχάνιση χωρίς απορρόφηση του πλεονάζοντος εργατικού δυναμικού, στο χρόνιο έλλειμμα του ισοζυγίου πληρωμών, στην εξαρτημένη τεχνολογία καθώς και στην ανυπαρξία ολοκληρωμένης οικονομικής δομής.

Εδώ πρέπει να αναφερθεί παρενθετικά ότι το Κράτος με το Ν.Δ. 2687/1953, με άλλα διατάγματα και με μια σειρά προνομίων και παραχωρήσεων προς το ξένο κεφάλαιο έδωσε τεράστια κίνητρα και ώθησε την εισροή του ξένου επενδυτικού κεφαλαίου. Συγχρόνως το Κράτος προωθώντας άμεσα τον τριτογενή τομέα και ειδικά τις οικοδομικές δραστηριότητες και τις υπηρεσίες συνέβαλε σε μια διακδικασία διατήρησης μιας περιορισμένης εξαρτημένης ανάπτυξης η οποία δεν καθόρισε μονο τις διεθνείς σχέσεις μας αλλά οριοθέτησε -εκτός από την οικονομική- την κοινωνική, την πολιτική

και την πολιτιστική μας δομή.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Roland Barthes "Μυθολογίες, Μαθήματα", Ράππα, Αθήνα, 1979, σ. 39, 205
2. Louis Althusser, "Marxism and Humanism" στο Gerald Mast and Marshall Cohen (eds) "Film Theory and Criticism", Oxford, Oxford University Press, New York, 1985, σ. 830
3. Νίκος Σβορώνος "Επισκόπηση της Νεοελληνικής Ιστορίας", Θεμέλιο, Αθήνα, 1988, σ. 142
4. Βλ. Νίκος Ψυρούκης "Ιστορία της Σύγχρονης Ελλάδας, 1940-1967, Τομ. Α΄", Επικαιρότητα, Αθήνα, 1975, σ. 226
5. Νίκος Σβορώνος (1988), ό.π., σ.143
6. Νίκος Ψυρούκης (1975), ό.π., σ. 258-259
7. Ό.π., σ. 399
8. Constantinē Tsoucalas, "The Greek Tragedy", Benguin Books, Great Britain, 1969, σ. 123-126.
9. Βλ. Νίκος Μουζέλης, "Νεοελληνική κοινωνία: όψεις υπανάπτυξης", Εξάντας, Αθήνα, 1978, σ. 270-272.
10. Constantine Tsoukalas (1969) ό.π., σ. 169
11. Ό. π., σ. 195
12. Βλ. Νίκος Μουζέλης (1978) ό.π., σ. 288-289
13. Constantine Tsoukalas (1969) ό.π., σ. 206
14. Για μια ανάπτυξη των παραπάνω σημείων βλ. στο ίδιο Μέρος Κεφ. 2, παρ. 3.
15. Louis Althusser, "For Marx" , Allen Lane, London, 1969 στο Νίκος Μουζέλης (1978,) ό.π. σ. 79. Επίσης για μια διεξοδική συζήτηση πάνω στα θεωρητικά προβλήματα που παρουσιάζει η θέση του Althousser σε αυτά τα ζητήματα , πρβλ. Νίκος Μουζέλης (1978) ό.π., σ. 130-131
16. Ε.Σ.Υ.Ε: Στατικές Επετηρίδες, 1930-36
17. Στο ίδιο
18. Βλ. σχετικά με αυτό το θέμα Κωνσταντίνος Βεργόπουλος, "Εθνισμός και Οικονομική Ανάπτυξη", Εξάντας, Αθήνα, 1978 και Κωνσταντίνος Τσουκαλάς (1978) ό.π.
19. Κωστής Βαΐτσος-Τάσος Γιαννίτσης, "Τεχνολογικός Μετασχηματισμός και οικονομική ανάτυξη: Ελληνική Εμπειρία και διεθνείς προοπτικές", Gutenberg, Αθήνα, (1978).
20. Εθνικοί Λογαριασμοί 1948-1970, Αθήνα, 1972 στο Δημήτρης Σταματόπουλος, "Εκβιομηχάνιση και εξουσιαστική στρατηγική

στην Ελλάδα: Όψεις εξαρτημένης ανάπτυξης", Ιδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα, 1989, σ. 143.

21. Ο όρος απόγείωση (Take off) εμφανίστηκε για πρώτη φορά στο βιβλίο του αμερικανού οικονομολόγου W. W. Rostow "The Stage of Economic Growth" (1971 second revised edition) και υιοθετήθηκε από ορισμένους οικονομολόγους κατά τη δεκαετία του ΄60, την περίοδο της άνθησης του καπιταλισμού. Ο Rostow σε αντίθεση με τους Μαρξιστές θεωρητικούς της μοντέρνας Ιστορίας προσπάθησε να αναλύσει την οικονομική ανάπτυξη χωρίζοντάς την σχηματικά σε πέντε στάδια. Ο όρος "απογείωση" χρησιμοποιήθηκε για να υποδηλώσει το στάδιο όπου έχει ξεπεραστεί η υπανάπτυξη και η οικονομία βαδίζει προς το στάδιο της αυτοδυναμίας και της ωριμότητας. Η θεωρία αυτή έχει υποστεί σφοδρές κριτικές από τους Μαρξιστές οικονομολόγους. Όσο για την περίπτωση της Ελλάδας όπως θα απόδειχθεί παρακάτω η άνθηση του καπιταλισμού τη δεκαετία του ΄60 όχι μόνο δεν τη βοήθησε να ξεπεράσει την υπανάπτυξη αλλά μάλλον τη βύθισε περισσότερο στην εξάρτηση. Βλ. Eric Roll, "A History of Economic Thougth", Faber and Faber L.t.d., London, 1973, σ. 586-588

22. Εθνικοί Λογαριασμοί 1948-1970, Αθήνα, 1972.

23. Για το ζήτημα αυτό βλ. στο ίδιο Κεφ., παρ. 3β.

24. Για μια ολοκληρωμένη και εμπεριστατωμένη μελέτη πάνω στην καταναλωτική συμπεριφορά στην ελληνική Κοινωνία βλ. Βασίλης Καραπόστόλης "Η καταναλωτική συμπεριφορά στην ελληνική κοινωνία 1960-1975", Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών,Αθήνα, 1984.

25 Δ. Σταματόπουλος, ό.π., σ. 162-163.

26. Στο ίδιο Μέρος, Κεφ. 2, παρ. 5β.

27 Γι' αυτό το θέμα βλ. D. Psilos, "Capital Markt in Greece K.E.Π.E. Αθήνα, 1964, σ. 23-24.

28. Βλ. Δημήτρης Χαραλάμπης "Πελατειακές σχέσεις και λαϊκισμός· η εξωθεσμική συναίνεση στο ελληνικό πολιτικό σύστημα", Εξάντας, Αθήνα, 1989, σ. 185-188. Επίσης για το νόμο περί οριζοντίου ιδιοκτησίας βλ. απόστολος Μπουρνιάς, "Ιστορία της οριζοντίου ιδιοκτησίας" Αθήνα, 1982 και H. Ellis, "Industrial Capital in Greek Development, Athens, 1964.

29. Για τη δημιουργία και εγκαθίδρυση μιας "νεοπλουτίστικης" και "ασπόνδυλης" κοινωνικής διαστρωμάτωσης κατά τα πρώτα

μεταπόλεμικά χρόνια που επιβάλλει τον "τρόπο ζωής της" και απότελεί το νέο πολιτιστικό και ιδεολογικό στήριγμα για τη θεμελίωση και νομιμοποίηση του συστήματος βλ. Μέρος Τέταρτο, Κεφ. 3, παρ. 3γ.

30. Κώστας Βαϊτσος-Τάσος Γιαννίτσης, (1987) ό.π., σ. 87
31. Ξενοφών Ζολώτας, "Κατανάλωσις, επενδύσεις και νομισματική ισορροπία," Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα, 1977.
32. Βλ. Μέρος Τέταρτο, Κεφ. 3., παρ. 3α για την ανάπτυξη των κοινωνικών και ιδεολογικών παραμέτρων της μετανάστευσης.
33. α) ΕΣΥΕ, Στατιστική επετηρίδα β) Επεξεργασία στοιχείων Εθνικών Λογαριασμών της Ελλάδας.
34. Organization for Economic Cooperation and Development (DECD), Labour Statisitcs, 1957-1968, Paris, 1970.
35. Γι' αυτό το θέμα βλ. Κωσταντίνος Τσουκαλάς, "Εξάρτηση και αναπαραγωγή: Ο Κοινωνικός ρόλος των εκπαιδευτικών μηχανισμών στην Ελλάδα (1830-1922), Θεμέλιο, Αθήνα, 1977.
36. Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, "Κράτος, Κοινωνία, Εργασία στη μεταπόλεμική Ελλάδα, Θεμέλιο, Αθήνα, 1987, σ. 22-38.
37. Συνήθως η ανάπτυξη του τριτογενή τομέα είναι ανάλογη της οικονομικής αναπτυξης μιάς χώρας και στις πολύ αναπτυγμένες οικονομίες τόσο η απασχόληση όσο και η καταναλωτική δαπάνη αφορούν στην εποχή μας τον τριτογενή τομέα, σε ποσοστό που φθάνει μέχρι το 60%. Αυτό συμβαίνει επειδή η άνοδος του βιοτικού και πολιτιστικού επιπέδου προκαλεί συνεχή αύξηση της ζήτησης υπηρεσιών (επικοινωνιών, μεταφορών, υγείας, παιδείας, τουρισμού, καλλιτεχνικών, εκδηλώσεων κ.λ.π) Ενώ, δηλαδή, υπάρχει κορεσμός για τα προϊόντα της πρωτογενούς και δευτερογενούς παραγωγής, δε συμβαίνει το ίδιο με τις υπηρεσίες, που η ποικιλία τους και η ζήτησή τους αυξάνονται συνεχώς.
38. Κωνσταντίνος Τσουκαλάς (1987) ό.π., σ. 241-242
39. Βασίλης Καραπόστόλης (1984) ό.π., σ. 109-110
40. Βασίλης Φίλιας "Κοινωνική Ενταξη και Συνείδηση," Οικονομικός Ταχυδρόμος, 13.11.1975.
41. Στο ίδιο.
42. Βασίλης Καραπόστόλης (1984) ό.π., σ. 111,112
43. Constantine Tsoukalas (1969) ό.π., σ. 137
44. Μαρία Κομνηνού "Κριτικός διάλογος η κρίση του λόγου:

Ερμηνεία για τη διαφορετική θεωρητική πορσέγγιση των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης στη Δύση και στην Ελλάδα", στο "Κοινωνία, Εξουσία και Μ.Μ.Ε" ό.π., σ. 360. Βλ. επίσης, A. Gramsci, "Selections from the Prison Notebooks", Lawrence and Wishart, London, 1971, επιπλέον για ανάλυση της έννοιας "κινητικότητα" βλ. Μέρος Τέταρτο, Κεφ. 3, παρ. 3β.

45. Για περισσότερα στοιχεία βλ. Τράπεζα της Ελλάδας: Η Ελληνική Οικονομία (Σειρά 1960-1974).
46. Raymond Williams "The Long Revolution", Benguin Books, Books, 1961.
47. Βλ. Εισαγωγή, Σημείωση αρ. 28 Επίσης σχετικά με αυτό το θέμα, βλ. Eric Olin Wright, "Class, Crisis and the State", NLB, 1978, σ. 113. Για τις διαμάχες πάνω στο θέμα των αντιφάσεων στη διαδικασία συσσώρευσης κεφαλαίου και τις οικονομιές κρίσεις που συνδέονται με αυτές βλ. Paul Mattick, "Marx and Keynes": The limits of the Mixed Economy", Extending Horizons Books, Boston, Mass., 1969. Davide Yaffe, "The Marxian Theory of Crisis, Capital and the State," Economy and Society, vol. 2, 1973. Mario Cagoy, "Les Théories Néo-Marxistes, Marx et l' Aceumulaton du Capital", Les Temps Modernes, September-October, 1972.
48. D. Nabudere, "The Political Economy of Imperialism", Zed Press, London,1977, σ. 101.
49. Karl Marx "Capital vol I", Moscow Progress Publishers, 1970, σ. 585, 586, 626.
50. βλ. Nicos Poulantzas, "Les classes Sociales dans le capitalisme aujourd' hui, Seuil, Paris, 1974.
51. Βλ. Δημήτρης Σταματόπουλος, ό.π., σ. 171-172.
52. Δ. Σταματόπουλος, ό.π., σ. 173
53. Για τις ιδομορφίες της κυριαρχίας των μονοπωλίων βλ. Γιάννης Σαμαράς ό.π., σ. 82-98.
54. "Η Βιομηχανία της Ελλάδος" Εκδοσις ΣΕΒ, Αθήνα 1955, σ. 45
55. Στο ίδιο.
56. Βλ. στο Μ. Μάλιος "Η Σύγχρονη Φάση Ανάπτυξης του καπιταλισμού στην Ελλάδα", Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα. 1979
57. D. Psilos, ό.π., σ. 185-6
58. "Οικονομική Πορεία" Τεύχη: Δεκ. 1964, Δεκ. 1965, Δεκ. 1967, ό.π., σ. 91.
59. Στο ίδιο.
60. Ν. Μουζέλης (1978) ό.π., σ. 274.

61. Βλ. περιοδικό "Κύκλος" της Τράπεζας της Ελλάδας, Ιούνιος 1965.
62. Για την γενικότερη πολιτική των ΗΠΑ σε σχέση με την Ελλάδα βλ. Αργύρης Φατούρος "Πως Κατασκευάζεται ένα Επίσημο Πλαίσιο Διείσδυσης: Οι Ηνωμένες Πολιτείες στην Ελλάδα 1947-1949." Στο "Η Ελλάδα στη Δεκαετία 1940-1950, Θεμέλιο, Αθήνα 1984.
63. Βλ. Σ. Πουλόπουλος, "Η Νέα Οικονομική Πολιτική στην Ελλάδα", Αθήνα 1958. Επίσης βλ. C.A. Muckman, U,S Aid to Greece στο L.S Wittner, "Η Ελλάδα στη Δεκαετία 1940-1950" Ιστορική Βιβλιοθήκη, Θεμέλιο, Αθήνα 1984.
64. Για μιά συνολική αξιολόγηση της επίδρασης της βοήθειας στην ανάπτυη της οικονομίας βλ. Γ. Φ. Κουτσουμάρης "Analysis and Assessment of Economic Effects of the U.S. PL480 Program in Greece, ΚΕΠΕ, 1965
65. Βλ. προτάσεις της Αμερικανικής Οικονομικής απόστολής υπό τον πρέσβη Paul A. Porter στο Department of State, Foreign Relations of the United States, 5 1947, Washington 1971, σ. 136-137, στο Κ.Τσουκαλάς (1987) ό.π., σ. 19-20
66. L.S Wittner, "Η Αμερικανική Πολιτική Απέναντι στην Ελλάδα: 1944-49 στο, "Η Ελλάδα στη Δεκαετία 1940-1950, ό.π., σ. 168.
67. Ό.π., σ. 172
68. Βλ. Frank Smothers, William H. Mc Neill and Elizabeth D. Mc Neill, "Report on the Greeks", New York 1948, σ. 75
69. Μετά τον πόλεμο, οι Έλληνες εφοπλιστές ξεκίνησαν με 100 πλοία τύπου "Liberty" και 32 πλοία μικρής χωρητικότητας που δωρήθηκαν. από τις ΗΠΑ για να κατακτήσουν την παλιά τους θέση στις παγκόσμιες θάλασσες.
70. Σχετικά με τη δομή της αστικής εξουσίας μετά τον εμφύλιο Βλ. Σπύρος Λιναρδάτος, "από τον Εμφύλιο στη Χούντα" τόμος Α΄ 1942-1952 και τόμος Β΄ 1952-1957, Παπαζήσης, Αθήνα, 1977,1978.
71. Βλ. Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, "Η ιδεολογική επίδραση του Εμφυλίου Πολέμου" στο: "Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-50. Ένα έθνος σε κρίση", Θεμέλιο, Αθήνα, 1984 σ. 561-594, και 561-570. Επίσης βλ. Δημήτρης Χαραλάμπης "Στρατός και Πολιτική εξουσία: Η δομή της εξουσίας στη μετεμφυλιακή Ελλάδα," Εξάντας, Αθήνα, 1985. σ. 26-46 και 257-263.
72. Για το νόμο 2687/53 και για συμπληρωμένη ανάλυση των επενδύσεων ξένου κεφαλαιου βλ. Βάσω Παπανδρέου

"Πολλυεθνικές Επιχειρήσεις και Αναπτυσσόμενες Χώρες: Η περίπτωση της Ελλάδας", Gutemberg, Αθήνα, 1981 Δημήτρης Μπενάς, "Η εισβολή του Ξένου Κεφαλαίου στην Ελλάδα" Αθήνα Παπαζήσης, Αθήνα, 1976, Παν. Ρουμελιώτης, "Πολυεθνικές Επιχειρήσεις και Υπερκοστολογήσεις-Υποκοστολογήσεις στην Ελλάδα", Παπαζήσης, Αθήνα, 1978. Δημήτρης Χαραλάμπης, (1985) ό.π., σ. 59-94.

73. Βλ. Πίνακα 5.4 "Επενδύσεις ξένου κεφαλαίου στη μεταπόίηση (Ν.Δ. 2687/1953)", "Στοιχεία Υπουργείου Εθνικής Οικονομίας" στο Δ. Σταματόπουλος, ό.π., σ. 151

74. Τάσος Γιαννίτσης "Το ξένο κεφάλαιο στην Ελλαδα", Οικονομικός Ταχυδρόμος, 24-4-75.

75. Α. Γρηγοροχιάννης "Το ξένο κεφάλαιο στην Ελλάδα", Γραμμή, Αθήνα, 1975, σ. 22.

76. Π. Ρουμελιώτης - Γ. Καλογήρου, "Είναι Μονοπωλιακή ή όχι η Διάρθρωση της Ελληνικής Οικονομίας και ποιός ο Ιδιαίτερος Ρόλος των Πολυεθνικών Εταιρειών;" Οικονομικός Ταχυδρόμος 16-9-76.

77. Στο ίδιο.

78. Αυτό σημαίνει ότι σε μερικούς παραδοσικούς κλάδους όπως στα κλωστοϋφαντουργικά για παράδειγμα οι ελληνικές εισαγωγές των πρώτων υλών, ενδιαμέσων και ημι-ετοίμων προϊόντων φθάνουν στο ποσοστό των 82% ενώ οι εξαγωγές των τελικών προϊόντων στα 65% και των πρώτων υλών και ενδιαμέσων αγαθών στα 35% βλ. Ε. Ζολώτα, "Η συμβολή των εξαγωγών στην οικονομική ανάπτυξη", Τράπεζα της Ελλάδας, Αθήνα, 1976. Είναι λοιπόν ευνόητο ότι οι πολυεθνικές που εγκαθίστανται στην Ελλάδα, εισάγουν ένα σημαντικό μέρος της αξίας τελικού προϊόντος, χρησιμοποιούν τη σχετική με τις μητροπόλεις φθηνή ελληνική εργασία για την επεξεργασία των πρώτων υλών και επανεξάγουν όλο το σχεδόν τελικό προϊόν στη χώρα προσέλευσης. Βλ. Τάκης Φωτόπουλος "Εξαρτημένη ανάπτυξη: "Η ελληνική περίπτωση", Εξάντας, Αθήνα, 1985 σ. 219.

79. Βλ. Τ. Γιαννίτσης, Τ. Μηλιώτης, "Η βιομηχανία αλουμινίου στην Ελλάδα", "Οικονομία και Κοινωνία", αρ. 17, Ιούνιος 1981, σ. 31-45.

80. Τάκης Φωτόπουλος (1985), ό.π., σ. 190-191.

81. Α. Γρηγοροχιάννης ό.π., σ. 21

82. Συνήθως η έννοια της "εξάρτησης" αναφέρεται σε μιά

συγκεκριμένη οικονομική, κοινωνική και ταξική εξέλιξη σε χώρες στις οποίες το ξένο κεφάλαιο κυριαρχεί και καθορίζει τη λειτουργία, σύσταση και αναπαραγωγή των μηχανισμών συσσώρευσης διαφοροποώντας έτσι την εξέλιξή τους από αυτή των ανεπτυγμένων χωρών.
Η διαμάχη γύρω από τις έννοιες "εξάρτηση" και "υπανάπτυξη" εμφανίστηκε κυρίως στις αρχές τις δεκαετίας του '60. Ο Bernstein (ed) στο "Underdevelopment and Development", Penguin Books, London, 1971, σ 23 γράφει ότι "η ανάγκη κάθε κοινωνίας να περάσει από τις ίδιες φάσεις ανάπτυξης (μια ντετερμινιστική και μηχανιστική προσέγγιση που συμπίπτει με αυτή του W.W. Rostow, βλ. στο ίδιο Μέρος, Σημείωση αρ. 21, σωστά απορρήφθηκε". Επίσης η "εξάρτηση" σαν έννοια δηλαδή σαν επιστημονική κατηγορία με ερμηνευτικές ικανότητες προτάθηκε από τους κλασσικούς "dependetistas" όπως τους F. H. Cardosso, E. Faletto, Quizano, Weffort, T. Dos Santos κ.α. οι οποίοι δανείστηκαν τη μεθοδολογία των στρουκτουραλιστών οικονομολόγων και δίνουν σαν ορισμό της "εξάρτησης" "την κατάσταση στην οποία βρίσκεται η οικονομία μερικών χωρών και εξαρτάται από την ανάπτυξη και επέκταση μιάς άλλης οικονομίας" βλ. T. Dos Santos, "The Structure of Depentence", American Economic Review 60, 1970. Επίσης ο F. H. Cardosso, "Elements of a theory of Underdevelopment- the Bernstein(ed) ο.π. υποστηρίζει ότι "η υπανάπτηξη δεν είναι μια φάση από την οποία πέρασαν οι αναπτυγμένες χώρες, αλλά μια ιστορική διαδικασία που απόκρυσταλλώνεται στη διττή δομή της οικονομίας, τη συνύπαρξη δηλαδή του σύγχρονου, δυναμικού τομέα και του υπανάπτυκτου αγροτικού που παρεμποδίζει την ενοποίηση της εσωτερικής αγοράς. Η κυριαρχία του ξένου κεφαλαίου στο σύγχρονο τομέα διαιωνίζει αυτή την κατάσταση εφόσον το σύστημα συντηρείται σε μια κατάσταση στατικής ισορροπίας".

83. Βλ. Karl Marx, "Capital Vol. I (1970) ό.π. και Rosa Luxemburg, "The Accumulation of Capital", Routledge and Kegan Paul, London, 1963.
84. Βλ. John Ardagh, "Le Monde", 22.2.1973, σ. 22 .
85. Gunnar Myrdal, "Economic Theory and Underdeveloped Regions", Methuen, London, 1963, σ. 26
86. Βλ. Μάριος Νικολινάκος, "Η θεωρία της μη αυτόνομης

εκβιομηχάνισης και η διαδικασία ανάπτυξης στις Μεσογειακές χώρες", στο "Ε.Ο.Κ, Ελλάδα, Μεσόγειος, (επιμ.) Μάριος Νικολινάκος, Νέα Σύνορα, Αθήνα 1978, σ. 22-23.

87. André-Günder Frank, "Capitalism and Underdevelopment in Latin America", Modern Reader, London 1969.

88. Βλ. στο ίδιο Μέρος, Κεφ. 2, παρ. 6α.

89. Βλ. Paul Baran, "The Political Economy of Growth," Monthly Review Press, New York, 1957.

90. Βλ. A. G. Frank (1969), ό.π.,

91. Στο ίδιο. Επίσης για την επίδραση του Ιμπεριαλισμού στο θέμα της συνάρθρωσης των τρόπων παραγωγής στις χώρες της περιφέρειας, βλ. την κριτική του Ernesto Laclau στον A.G. Frank στο κεφ. Φεουδαρχισμός και καπιταλισμός στη Λατινική Αμερική σ. 19 στο "Πολιτική και Ιδεολογία στη Μαρξιστική θεωρία", Σύγχρονα Θέματα, Θεσσαλονίκη, 1983.

92. Βλ. Samir Amin, "Accumulation on a World Scale", Vol I, II, Monthly Review Press, New York 1974. Η απόψη του Samir Amin στηρίχθηκε κατά πολύ στη θεωρία της άνισης ανταλλαγής που ανέπτυξε ο Argiri Emmanuel στο "Unequal Exchange", Monthly Review Press, New York,1972.

93. Βλ. Τάκης Φωτόπουλος, "Εξαρτημένη Ανάπτυξη και Εκβιομηχάνιση", "Οικονομικός Ταχυδρόμος", 10.7.75, 17.7.75 και 24.7.75.

94. Βλ. Δημήτρης Μπενάς (1976), ό.π., σ. 318 βλ. ακόμη, Σ. Μπαμπανάσης και Κ. Σούλας "Η Ελλάδα στην περιφέρεια των αναπτυγμένων χωρών", Θεμέλιο, Αθήνα, 1976, σ. 166

95. Π. Αβδελίδης, "Η αγροτική οικονομία και οι προοπτικές ανάπτυξής της", Gutenberg, Αθήνα, 1975 σ. 18.

96. Βλέπε για τον όρο "απόχείωση" σημείωση 21 στο ίδιο Μέρος.

97. Βλ. Μάριος Νικολινάκος, "Εξάρτηση και οικονομική ανάπτυξη", Νέα Σύνορα, Αθήνα, 1977.

98. Βλ. Μ. Μάλιος (1979) ό.π., Βλ. επίσης, Γ. Σαμαράς (1978) ό.π., Βλ. ακόμη Μέρος Δεύτερο, Κεφ. 2, παρ. 4 όπου αναλύεται διεξοδικά η Συγκέντρωση και Συγκεντροποίηση του Κεφαλαίου στην Ελληνική οικονομία κατά τη δεκαετία του '60.

99. Γ. Σαμαράς (1978) ό.π., σ. 53 και 346

100. Μ. Μάλιος (1979) ό.π., σ. 131

101. Γ. Σαμαράς (1978) ό.π., σ. 95-96.

102. Βλ. Κώστας Βεργόπουλος, "Το αγροτικό ζήτημα στην Ελλάδα: Το πρόβλημα της κοινωνικής ενσωμάτωσης της γεωργίας,

Εξάντας, 1975, Αθήνα, σ. 17.

103. Νίκος Πουλουντζάς, "Η κρίση των δικτατοριών, Παπαζήσης, Αθήνα, 1975, σ. 10

104. Βλ. στο ίδιο.

105. Κων. Τσουκαλάς (1977) ό.π., σ. 23

106. Ν. Μουζέλης (1978) ό.π., σ. 274-275

107. H. Bernstein, "sociology of development," in Lehmann. D. (ed). Development theory, Frank Cass, London, 1979. σ. 92-93

108. A. Williams (ed), "Southern Europe Transformed: Political and Economic change in Greece, Italy, Portugal and Spain, Harper and Row, London,1984, σ. 15

109. P. Selwyn, στο P. Seers et. al. "Underdeveloped Europe: Studies in core-periphery relations", New York, Harvester, 1979, σελ. 37.

110. B. R. Owen and B. Sutcliffe, "Studies in the Theory of Imperialism, Longman, London, 1972, σ. 171.

111. Βλ. Τάκης Φωτόπουλος, (1975) ό.π.

112. Στο ίδιο. Βλ. επίσης F. Frobel et. al. "The New International Division of Labour", Cambridge University Press, England, 1980.

113. Το φαινόμενο αυτό παρατηρήθηκε σε όλες τις περιφερειακές χώρες κατά την περίοδο της "βιομηχανικής άνθησης" (1960-70). Ο P. Bairoch για παράδειγμα υπολογίζει ότι το ποσοστό του ενεργού πληθυσμού που απασχολείται στο δευτερογενή τομέα των περιφερειακών χωρών αυξήθηκε κατά την περίοδο της εκβιομηχάνισης μόνο: από 9,8% το 1900 σε 13% το 1970. Ενώ στις μητροπολικές χώρες το ποσοστό αυτό αυξήθηκε από 21,7% το 1900 σε 33,5% το 1960. Βλ. αντίστοιχα: P. Bairoch, "The economic development of the Third World since 1900", Methuen, London, 1975, σ. 160 και B. Sutcliff "Industry and Underdevelopment", Addison - Wesley, London, 1971, σ. 30-31

ΜΕΡΟΣ Τρίτο

Ο Κινηματογράφος ως Μέσον σύνδεσης, επικοινωνίας και πολιτισμού: Η περίπτωση του Ελληνικού κινηματογράφου κατά την περίοδο 1950-1967

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Μια σύντομη αναδρομή στις ρίζες του παγκόσμιου και Ελληνικού Κινηματογράφου

1. Η εμφάνιση του Κινηματογράφου και η επιρροή του ως ΜΜΕ

Πριν προχωρήσουμε στην ανάλυση της διαφημιστικής αφίσας σαν μέσο προώθησης του προϊόντος της "πολιτιστικής βιομηχανίας", του Κινηματογράφου και σαν μηχανισμού παραγωγής ιδεολογίας θα στραφούμε για λίγο στη δομή και λειτουργία της ίδιας της "πολιτιστικής βιομηχανίας".

Μέχρι πρόσφατα, στις πιό πολλές περιπτώσεις η πολύπλοκη διαδικασία διαμόρφωσης της κοινωνικής συνείδησης αναγόταν άμεσα στη συγκεκριμένη οικονομικο-πολιτική ολότητα· οι περισσότεροι μελετητές επικέντρωναν το ενδιαφέρον τους στους μηχανισμούς παραγωγής ιδεολογίας (π.χ σχολείο, οικογένεια, θρησκεία, κ.λ.π) θεωρώντας τους ως τον κύριο δίαυλο μέσα απο τον οποίο διοχετεύουν τα ιδεολογικά πρότυπα της κυρίαρχης τάξης. Ακόμη η προβληματική γύρω από τις έννοιες "κυριαρχία", "εξουσία", "εξάρτηση", "έλεγχος", "επιρροή" κ.λ.π. περιοριζόταν στις οικονομικές διαστάσεις των όρων και προσανατολιζόταν κυρίως στην έρευνα των οικονομικών επιπλοκών παραμελώντας τις πολιτιστικές προεκτάσεις των όρων.

Όσο περισσότερο γίνεται αποδεκτή η σημασία του ρόλου των επικοινωνιών και των άρρηκτων δεσμών ανάμεσα στην επικοινωνία

και τον πολιτισμό τόσο πιο συχνά τα φαινομενα της "πολιτιστικής κυριαρχίας", "πολιτιστικής εξάρτησης", "πολιτιστικής επιρροής" κ.λ.π αποτελούν αντικείμενα έρευνας και ερμηνείας σε συνάρτηση με τα μέσα επικοινωνίας. Στη διαδικασία αυτή παρατηρούμε μια υποκατάσταση της μηχανιστικής χρήσης του σχήματος "βάση" (οικονομικό επίπεδο) - "εποικοδόμημα" (πολιτιστικό επίπεδο, ιδεολογία, κ.λ.π) από μια ολιστική θεώρηση του πολιτισμικού ιδεολογικού επιπέδου αποτέλεσμα μιας πολύπλοκης συνέργειας μεταξύ κρατικών μηχανισμών, ιδεολογικών μηχανισμών, μέσων επικοινωνίας κ.λ.π - που από τη μια μεριά διατηρείται σχετικά αυτόνομο από την άλλη τοποθετείται σε ένα πλαίσιο συγκεκριμένων κοινωνικών και οικονομικών σχέσεων.

Ο κινηματογράφος ένα σύστημα επικοινωνίας συνδεόμενο άμεσα με τη διαμόρφωση πολιτιστικών προτύπων που επηρεάζουν σημαντικά την ανάπτυξη και την αναπαραγωγή της κουλτούρας σημείωσε την πρώτη απόπειρα δημιουργίας τέχνης για μαζικό κοινό στα τέλη του περασμένου αιώνα. Η ιστορία του περιλαμβάνει τα εξής στάδια: Η πρώτη περίοδος που αρχίζει το 1832 και τελειώνει το 1896 θεωρείται η περίοδος της "εφεύρεσης" και έχει ενδιαφέρον από άποψη κυρίως τεχνική. Η δεύτερη από το 1896 μέχρι το 1908 είναι η περίοδος κατά την οποία ο κινηματογράφος αρχίζει ν' αποκτά τα χαρακτήριστικά μιας υποτυπώδους βιομηχανίας και να μεταλλάσσεται σε τέχνη. Στις 28 Δεκέμβρη 1895 έχουμε τη δημόσια προβολή του: "Le Cinématographe des Frères Lumière" ("Κινηματογράφος Λυμιέρ") (βλ. Αφίσα No 4) στο "Grand Café" στο βουλευβάρτο των Καπουτσίνων στο Παρίσι που συνάντησε τεράστια επιτυχία. Την ίδια εποχή στις Ηνωμένες Πολιτείες ο Thomas Edison συνεργαζόμενος με άλλες κινηματογραφικές εταιρίες θέτουν τα θεμέλια της κινηματογραφικής βιομηχανίας στις ΗΠΑ. Αντίθετα στη Γαλλία η μηχανική παράθεση φωτογραφιών που δεν είχαν τίποτα να δώσουν από άποψη μύθου και διήγησης άρχισε να απομακρύνει το κοινό από τον κινηματογράφο.

Ο κόσμος από τις αρχές του περασμένου αιώνα είχε αρχίσει να εξοικειώνεται με τα θεατρικά έργα του βουλεβάρτου και το μυθιστόρημα σε επιφυλλίδες, τα πρώτα είδη τέχνης που αποπειράθηκαν να τη δημοκρατικοποιήσουν και να τη διαμορφώσουν για μαζικό κοινό απελευθερώνοντάς την από τα εξατομιστικά της στοιχεία. Επομένως, το κοινό του κινηματογράφου είχε ανάγκη απο αφηγηματικά στοιχεία και δραματικές φόρμουλες που συναντούσε στη

λογοτεχνία και στο θέατρο· στην κινηματογραφική ταινία αναζητούσε έναν κοινό χώρο ταύτισης, έναν ψυχολογικό χώρο συνάντησης. Ο Georges, Méliès ο οποίος γύρισε πάνω απο χίλιες ταινίες σε 16 χρόνια στο Παρίσι, χρησιμοποιώντας τα μέσα του θεάτρου, όπως υποστήριζε και ο ίδιος, ήταν ο πρώτος που έστρεψε "τον κινηματογράφο στη θεατρική θεαματική του κατεύθυνση". (1) Η ταινία έχει ανάγκη από ένα "θαυμαστό γεγονός" όποιο και αν είναι αυτό όταν εκτυλίσσεται στην οθόνη, ο θεατής γίνεται μάρτυρας και κατά κάποιο τρόπο μετέχει σε αυτό. Γι' αυτό το λόγο, ενώ έχει συνείδηση του μη πραγματικού χαρακτήρα αυτού που διαδραματίζεται μπροστά του, το νιώθει συγκινησιακά σαν πραγματικό γεγονός(2). Από αυτό το σημείο και μετά ο κινηματογράφος αρχίζει να αποκτά τα χαρακτηριστικά της αφηγηματικής τέχνης η οποία δανίζεται μιά σειρά τεχνικών εφευρέσεων και χρησιμοποιεί τα σημειωτικά τους συστήματα όπως τη γκραβούρα, τα εικονογραφημένα βιβλία, τη φωτογραφία κ.λ.π. Η τρίτη περίοδος της ιστορίας του κινηματογράφου αρχίζει από το 1908 και τελειώνει στο τέλος του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Αυτή την περίοδο ο κινηματογράφος θεμελιώνεται πλέον ως τέχνη και ως βιομηχανία. Η τέταρτη περίοδος είναι η εποχή του "βωβού κινηματογράφου",. Η πέμπτη αρχίζει με τη γέννεση του "ομιλούντος κινηματογράφου" και τελειώνει με την αρχή του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Η έκτη περίοδος περιλαμβάνει τις δεκαετίες '40 και '50 και η έβδομη τα μεταπολεμικά χρόνια.(3)

Οι δεκαετίες ΄20 και ΄30 θεωρούνται η εποχή της εδραίωσης και της επέκτασης σε παγκοσμια κλίμακα της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Ήδη από το 1935 πέντε μεγάλες εταιρίες παραγωγής: 20th Centary Fox, Paramount, M.G.M, RKO και Warner μαζί με τρείς μικρότερες United Artists,Columbia, Universal, ελέγχουν την μεγαλύτερη παραγωγή αμερικανικών ταινιών. Στην Αγγλία δύο εταιρίες η Associated British Cinemas (ABC) και η Rank ελέγχουν ολόκληρη την αγγλική κινηματογραφική βιομηχανία. Αυτές οι εταιρείες είναι αυτονόητο ότι δεν ελέγχουν μόνο την παραγωγή των ταινιών αλλά μονοπωλούν και διευθύνουν και τα αντίστοιχα δίκτυα διανομής και προβολής των ταινιών που παράγουν. (4) Είναι εμφανές ότι η "συγκέντρωση" και "συγκεντρωποίηση" της παραγωγικής διαδικασίας επεκτείνεται και στον τρόπο οικονομικής οργάνωσης των μέσων επικοινωνίας και πολύ περισσότερο στη βιομηχανία του κινηματογράφου.

Στα τέλη της περιόδου που εξετάζουμε οι αμερικανικές

κινηματογραφικές επιχειρήσεις στρέφουν το ενδιαφέρον τους στο εξωτερικό κατακτώντας κυρίαχες θέσεις σε πολλές αγορές με αποτέλεσμα να εξαλείψουν τον ανταγωνισμό σε μερικές άλλες. Με αυτό τον τρόπο η Χολλιγουντιανή παραγωγή θεμελιώνει μια εμπορική οργάνωση που εκπροσωπεί τα συμφέροντά της εντείνοντας τη δημιουργία ενός εξωτερικού τομέα ο οποίος διακατέχεται όχι μόνο από οικονομικά κίνητρα αλλά και από πολιτικά.

Σύμφωνα με τον Thomas Guback(5) κατά τα τελευταία εξήντα περίπου χρόνια η δραστηριότητα της αμερικανικής βιομηχανίας του κινηματογράφου στο εξωτερικό μπορεί να χωρισθεί σε τρία στάδια.

Αρχικά οι επιχειρήσεις ασχολήθηκαν αποκλειστικά με την εξαγωγή των προϊόντων τους μέσω της δημιουργίας ενός μεγάλου αριθμού θυγατρικών εταιρειών, στο επόμενο στάδιο παρατηρείται μια διεύρυνση της λειτουργίας των ξένων θυγατρικών εταιρειών έτσι ώστε να έχουν την δυνατότητα να προσφέρουν στον κινηματογράφο είτε εισαγόμενα προϊόντα είτε ταινιες που γυρίζονταν στην ξένη χώρα. Το τρίτο στάδιο ανάπτυξης καθορίζεται απο τη στιγμή που οι ταινίες οι οποίες γυρίζονται στο εξωτερικό από τις αμερικανικές θυγατρικές αρχίζουν να εξάγονται σε άλλα κράτη. Την ίδια στιγμή οι αμερικανικές επιχειρήσεις συμμετέχουν στην εκμετάλλευση των κινηματογραφικών αιθουσών, στις ξένες εγκαταστάσεις παραγωγής και στα συμφέροντα χια τη διανομή των ταινιών που γυρίζονται από ξένους παραγωγούς οι οποίοι όμως έχουν άμεση εξάρτηση από την αμερικανική παραγωγή, με αποτέλεσμα οι ταινίες που εκτελούνται κάτω από αυτήν την πολύπλοκη διαδικασία να χάνουν την εθνική τους ταυτότητα καθ' ότι το πολιτιστικό προϊόν όταν φθάνει πλέον στο τελικό του στάδιο είναι ακαθορίστου εθγικότητας.

Το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '60 αποτελεί μια περίοδο ανασυγκρότησης και αναβίωσης των εξωτερικών δραστηριοτήτων της αμερικανικής κινηματογραφικής βιομηχανίας γεγονός που θα παίξει σημαντικό, ρόλο στην πορεία και του ελληνικού κινηματογράφου. Η αμερικανική κινηματογραφική βιομηχανία μετά τον πόλεμο βρίσκεται σε πλεονεκτική θέση απέναντι στην ηττημένη Ευρώπη. Έχοντας διατηρήσει σχετικά άθικτο το έμψυχο και άψυχο υλικό της -κινηματογραφικά στούντιο, εργαστήρια, εγκαταστάσεις- προσπαθεί να κατακτήσει νέα σημεία ελέγχου, προχωρεί προς την αγορά νέων κινηματογραφικών αιθουσών, την ενίσχυση της διανομής των αμερικανικών ταινιών σε ήδη ελεγχόμενες ζώνες, την κατάκτηση

προμήθειας των νεοσυσταθέντων τηλεοπτικών καναλιών κ.λ.π. Η παγκόσμια διανομή που είχε ήδη πετύχει η αμερικανική κινηματογραφική βιομηχανία την βοήθησε να κατακλύσει την αγορά με ταινίες για κάθε γούστο τις οποίες όμως χρησιμοποιουσε και σαν ιδεολογικά όπλα για την εξάπλωση μηνυμάτων που ήθελε να προωθήσει όπως π.χ τη συντήρηση των προπαγανδιστικών απαιτήσεων του "ψυχρού πολέμου", την προβολή της αμερικανικής παντοδυναμίας στο επίπεδο του άτρωτου στρατού, της ακεραιότητας του προέδρου και της υπερέχουσας οικονομίας, τον υπερτονισμό της άψογης και απρόσκοπτης πορείας του δυτικού δηλαδή του αμερικανικού πολιτισμού κ.λ.π. Χωρίς βέβαια αυτά τα μηνύματα να έχουν κατασκευαστεί σύμφωνα με κυβερνητικές συνταγές "πλασάρονται" στο κοινό μεσω εκλεπτυσμένων συμβολισμών ηθικοπλαστικής χροιάς: Ελεύθερος Κόσμος και Σοβιετική Ένωση, Λευκός και Μαύρος, Ανώτερη και Κατώτερη Φυλή, Καλό και Κακό κ.λ.π. Βέβαια αυτοί οι συμβολισμοί αντανακλούν άμεσα ή έμμεσα τις αντιθέσεις, μιας κοινωνίας που τις παρήγαγε, αλλά συγχρόνως πορβάλλονται σαν παγκόσμιες αλήθειες.

Ολόκληρη η Ευρώπη διαισθάνεται τον κίνδυνο της αμερικανικής πολιτιστικής υπεροχής. Ο Luis Jouvet δηλώνει τον Ιούνιο του 1946 "Εξοικειωμένα τα στομάχια μας με τα κρασιά της Βουργουνδίας και του Μπορντό πρέπει τώρα να συνηθίσουν την Coca - Cola".

Κατά την περίοδο 1946-1953, την εποχή του "ψυχρού πολέμου" υπάρχει μια μαζική προσέλευση αμερικανικών ταινιών στη Γαλλία. Πάνω από 400 χιλιάδες θεατές συνωστίζονται στις γαλλικές αίθουσες για να παρακολουθήσουν αμερικανικές ταινίες(7). Από το 1946 μέχρι το 1948 οι αμερικανικές ταινίες συμμετέχουν στο συνολικό αριθμό των υπόλοιπων προβαλλομένων ταινιών στη Γαλλία κατά ποσοστό μεγαλύτερο των 50%. Από το παρακάτω Σχεδιάγραμμα μπορούμε να διακρίνουμε καθαρά τον αριθμό των αμερικανικών ταινιών κατά την εποχή του "ψυχρού πολέμου" (1947-1953).

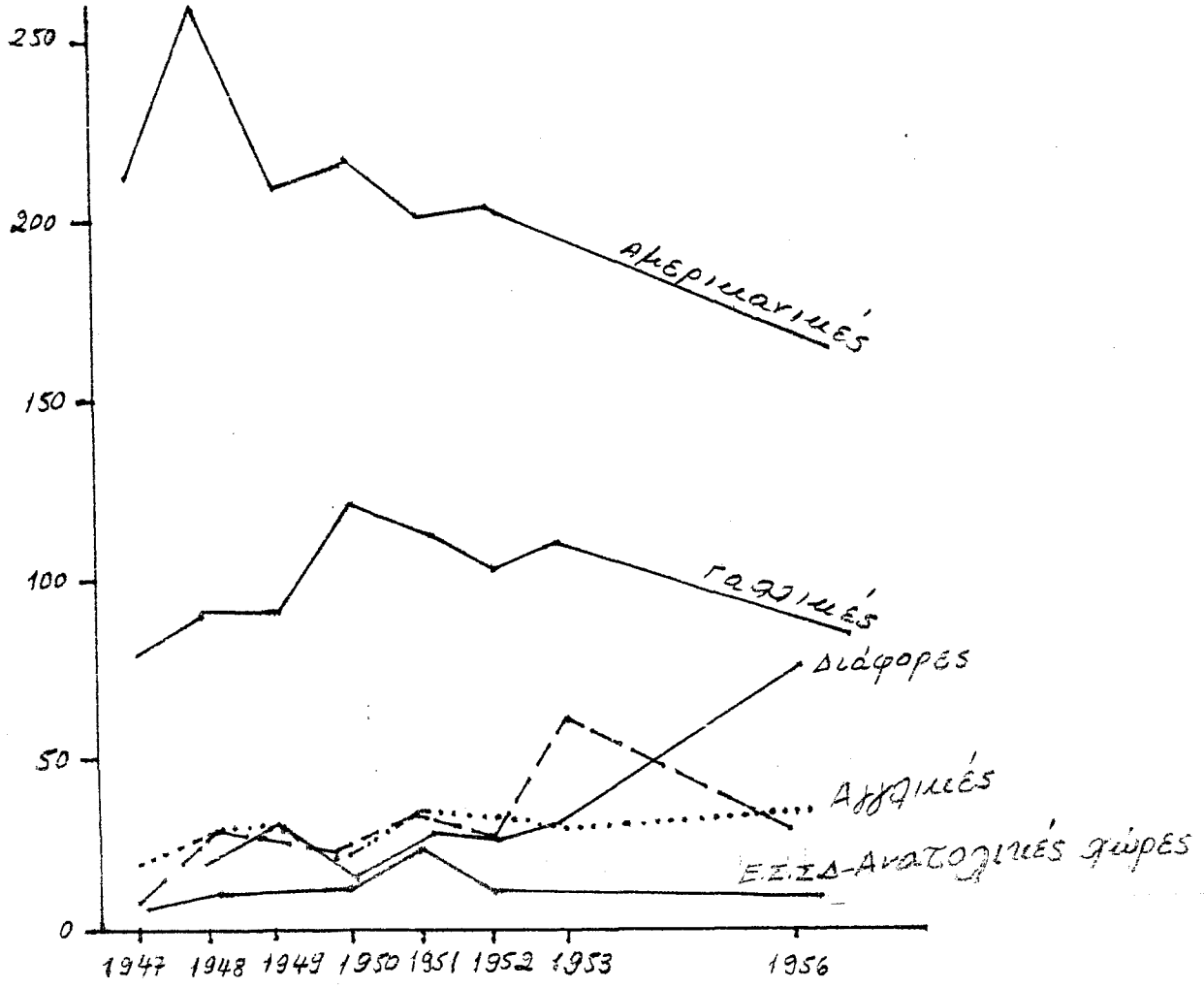
Η εφόρμηση του αμερικανικού κινηματογράφου προκάλεσε ανησυχίες στην Ευρώπη η οποία αντέδρασε με μια προσπάθεια ανάπτυξης της εθνικής της κινηματογραφίας. Η Αγγλία επιδιώκει τη συγκρότηση της εγχώριας παραγωγής της μέσω των εταιρειών "Rank" και "Associated British Cinemas" με τη συνεργασία σκηνοθετών όπως Carol Reed, Thorold Dickinson, David Lean, κ.λ.π. Η Γαλλία προσπαθεί να προβληθεί μέσω ορισμένων σκηνοθετών -René Clair, Jean Renoir, Georges Clouzot, Marcel Carné, René Clément κ.λ.π των οποίων οι ταινίες έφεραν έκδηλα τα σημάδια των πολιτιστικών

ιδιαιτεροτήτων της χώρας προέλευσής τους. Η Ιταλία επιβάλλεται με την πρώτη μετακατοχική της ταινία "Ρώμη Ανοχύρωτη Πόλη" του Rossellini. Η ταινία αυτή θεωρείται σταθμός στην ιστορία του Κινηματογράφου και οροθετεί την γένεση του "Νεορεαλισμού" και του μεταπολεμικού ιταλικού Κινηματογράφου, ο οποίος, όχι μόνο επικράτησε μέσα στα Ευρωπαϊκά σύνορα αλλά τα ξεπέρασε και άγγιξε τον "ιερό" κινηματογραφικό χώρο των Ηνωμένων Πολιτειών.

Είναι ευνόητο ότι χώρες που δεν μπορούν να αντισταθούν στην άμεση επιρροή εισαγομένων προτύπων, είναι αυτές που λόγω της ανίσχυρης οικονομικής και πολιτιστικής τους θέσης δεν έχουν τη δυνατότητα να αναπτύξουν μέσω μιας αυτόνομης οικονομικής και πολιτιστικής διαδικαστικής παραγωγής τις εθνικές τους ιδιαιτερότητες και την εθνική πολιτιστική τους ταυτότητα.

Όπως συνάγεται και από τη λεπτομερή ανάλυση του Δευτέρου Μέρους, κεφ. 2 η ανίσχυρη και εξαρτημένη οικονομικο-πολιτική θέση της Ελλάδας την καθιστά ευάλωτη στις ξένες επιδράσεις. Το γεγονός αυτό έχει ως αποτέλεσμα την υιοθέτηση από την ελληνική κινηματογραφική παραγωγή ξένων μοντέλων που μη έχοντας τη δυνατότητα να τα αφομοιώσει με κάποια ποιοτική πιστότητα περιορίζεται στη μαζική παραγωγή κακέκτυπών τους τα οποία παρουσιάζονται τελείως αλλότρια ως προς τα πολιτιστικά πρότυπα που συναντιώνται στην ελληνική κοινωνία.

ΟΙ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΣΤΗ ΓΑΛΛΙΑ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΟΥ ΨΥΧΡΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ



Νέες ταινίες προβαλλόμενες στη Γαλλία κατά περίοδο και κατά εθνικότητα

2. *Ο Ελληνικός Κινηματογράφος: Μια σύντομη Ιστορική επισκόπηση απο τη γένεσή του μέχρι την εμφάνιση των πρώτων "μαζικοποιημένων" κινηματογραφικών παραγωγών*

Το Αθηναϊκό κοινό έρχεται για πρώτη φορά σε επαφή με το θαύμα της Έβδομης Τέχνης -μια καινούργια τέχνη που συγκλονίζει την Αμερική και τη Δυτική Ευρώπη εδώ και αρκετά χρόνια - κάπως καθυστερημένα. Την άνοιξη του 1898, γίνεται στην πλατεία Κολοκοτρώνη στην Αθήνα σε μια αίθουσα για τυχερά παιχνίδια η πρώτη δημόσια προβολή κάποιων ταινιών των αδελφών. Lumière χωρίς αμφιβολία, το κοινό είχε κατακλυσθεί από αντικρουόμενα συναισθήματα γιατί από τη μια μεριά έβλεπε να εκτυλίσσεται μπροστά του ένας μαγικός κόσμος ο οποίος απευθυνόταν σε ένα πλατύ και μαζικό κοινό από την άλλη όμως αυτή η διαδικασία του αφαιρούσε τη δυνατότητα για άμεση επαφή με τους καλλιτέχνες και τους εκτελεστές των έργων κάτι που χαρακτήριζε σε μεγάλο βαθμό την παραδοσιακή και λαϊκή κουλτούρα.

Από άποψη παραγωγής το πρώτο "Ζουρνάλ" που γυρίζεται στην Ελλάδα είναι οι Ολυμπιακοί Αγώνες που γίνονται στην Αθήνα το 1906. Ένας Γάλλος οπερατέρ ονομαζόμενος Leons θεωρείται ο πρώτος πολιτογραφημένος Έλληνας σκηνοθέτης. Η εμφάνιση του φιλμ γίνεται στη Γαλλία και προβάλλεται αμέσως στην Αθήνα στην αίθουσα του "Φιλολογικού Συλλόγου Παρνασσού". Το "Ζουρνάλ" είχε ένθερμη υποδοχή από το κοινό το οποίο είχε αρχίσει να εξοικειώνεται με το κινηματογραφικό γεγονός και από άποψη τεχνικής εφεύρεσης αλλά και από άποψη προβολής ενός σημαντικού γεγονότος. Τον επόμενο χρόνο γυρίζεται άλλο ένα ζουρνάλ με θέμα την εορτή του Βασιλιά Γεωργίου Α΄. Ενώ στις λιγοστές κινηματογραφικές αίθουσες (διάφορες μικρές αίθουσες που έχουν διαμορφωθεί υποτυπωδώς σε κινηματογραφικές) προβάλλονται πολλές από τις επιτυχίες της ξένης παραγωγής π.χ ταινίες των Lumière, του Georges Méliès και άλλων.

Το 1910 ιδρύεται η πρώτη ελληνική εταιρεία παραγωγής κινηματογραφικών ταινιών η "Αθήνα Φιλμς". Ιδρυτής της είναι ο κωμικός του θεάτρου και σκηνοθέτης Σπύρος Δημητρακόπουλος γνωστός ως "Σπυριντιών" ο οποίος γυρίζει τέσσερις φαρσοκωμωδίες -ένα είδος ταινίας που συναντάμε σε όλες τις φάσεις της εξελικτικής πορείας του ελληνικού κινηματογράφου- "Κβοβάντις Σπυριντιών", "Ο

Σπυριντιών Χαμαιλέων", "Ο Σπυριντιών Μπέμπης", "Οι δυο τυχεροί". Είναι εμφανές από τους τίτλους των πρώτων Ελληνικών ταινιών ότι η απαρχή του κινηματογράφου στην Ελλάδα βάζει τα θεμέλια για τη μελλοντική "επίλεκτη θεματολογία του ". Επίσης και εδώ βλέπουμε τη μίμηση ξένων προτύπων τόσο απο άποψη τίτλων- την ίδια εποχή για παράδειγμα οι Lumière γυρίζουν μιά ταινία με τίτλο το "Τάϊσμα του μπέμπη" -όσο και απο άποψη προσώπων- Ο διάσιμος κωμικός του αμερικανικού κινηματογράφου Fatty Arbuckle αποτελεί πρότυπο μίμησης για το Σπυριντιών.

Εν τω μεταξύ από το 1908 και μετά αρχίζουν να διαμορφώνονται οι πρώτες κινηματογραφικές αίθουσες. Γύρω στα 1911 με 1915 η Αθήνα έχει να παρουσιάσει τρεις κινηματογράφους! Η ανάγκη για περισσότερες κινηματογραφικές αίθουσες γίνεται επιτακτική γιατί η μεγάλη εισαγωγή ξένων ταινιών αποτελεί δέλεαρ για το Αθηναϊκό κοινό το οποίο τρέχει να προλάβει μια από τις τέσσερις προβολές, αν και σε σχέση με την μετέπειτα προσέλευση του κοινού στους αθηναϊκούς κινηματογράφους όταν δηλαδή εμφανίζονται οι ομιλούσες ταινίες ο αριθμός θεατών που παρακολουθούσε το βουβό κινηματογράφο θεωρείται χαμηλός. Αυτό αποδίδεται στο ότι ο βουβός κινηματογράφος στην Ελλάδα δεν είχε τον τρόπο να αναπληρώσει την έλλειψη ομιλίας με άλλα εκφραστικά μέσα π.χ. μουσική, κατάλληλο φωτισμό, παράλληλη διήγηση έτσι όπως γινόταν στις ΗΠΑ και Ευρώπη όπου αυτό το είδος τέχνης είχε μεγάλη επιτυχία.

Το 1914-15 την εποχή που στο Χόλλυγουντ ετοιμάζονται να ανατείλουν τεράστια αστέρια όπως ο Charlrie Chaphin, ο David Wark Griffith, την ίδια εποχή που Ιταλία γυρίζεται η "Cabiria" με τον Pastrone, ο επιχειρηματίας Έλληνας της Σμύρνης Κώστας Μπαχατόρης παράγει την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία στην Ελλάδα, τη "Γκόλφω", το αγροτικό ειδύλιο του Περσιάδη, μια ακριβή μεταφορά του θεατρικού έργου που παίχτηκε για πρώτη φορά στην Αθήνα το 1877, με τη διαφορά ότι γυρίζεται σε φυσικούς χώρους. Ετσι, ένα είδος κινηματογραφικής ταινίας που κάνει τις αλλεπάλληλες αναμορφωμένες και ανασκευασμένες εμφανίσεις του καθ' όλη τη διάρκεια της πολυσχιδούς ζωής του ελληνικού κινηματογράφου, η "φουστανέλλα" εγκαινιάζει την έναρξη της κινηματογραφικής παραγωγής στην Ελλάδα. Εν τω μεταξύ, το 1912 οι έξι κινηματογράφοι της Αθήνας είναι συνεχώς γεμάτοι γιατί προβάλλονται Ιταλικές, Γαλλικές και Αμερικανικές ταινίες οι οποίες εισάγονται από τις νεοσυσταθείσες κινηματογραφικές εταιρείες όπως: την "Αστυ Φιλμ" την οποία αγοράζει ο Δήμος Βρατσάνος (ένας

Έλληνας διανοούμενος που ασχολειται με τον κινηματογράφο) από το Μπαχατόρη, τη "Σινέ Οριάν" η οποία ιδρύεται το 1915 από τον επιχειρηματία Γιώργο Βακογιάννη και προσανατολίζεται περισσότερο προς την εκμετάλλευση αιθουσών και την εισαγωγή ταινιών. Η "Αστυ Φιλμ" παράγει δύο ταινίες "Fiction" "με υπόθεση" η μια απο αυτές θρησκευτικού περιεχομένου και δυο-τρείς άλλες κωμωδίες μέχρι που φθάνουμε στην δεκαετία του '20 την εποχή που ο παγκόσμιος κινηματογράφος έχει να παρουσιάσει εκτός από τον Griffith και τον Chaplin τον Thomas Ince, το Harry Laygdon τους σκαπανείς της κινηματογραφικής τέχνης Ernst Lubitsch, Abel Gance, Louis Delluc, Germaine Dulac κ.α. Πιο συγκεκριμένα στην Γερμανία, στις αρχές της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης μέσα απο την καινούργια φιλοσοφική τάση του εξπρεσσιονισμού αναδύονται τρεις ισχυρές προσωπικότες του κινηματογράφου που ξεπερνούν τίς καθορισμένες φόρμουλες: ο Carl Mayer (σεναριογράφος), ο Fritz Lang και ο ανυπέρβλητος Friedrich Murnau οι οποίοι κατασκευάζουν αριστουργήματα. Στη σοβιετική ένωση το 1919 με την εθνικοποίηση του Τσάρικου κινηματογράφου έχουμε τη γέννηση του Σοβιετικου κινηματογράφου και την εμφάνιση των μεγάλων σκηνοθετών: Vertov, Poudovkine, Eisenstein, κ.α. και γενικά στη Γαλλία καθώς και σε όλο τον Κοσμο συναντάμε την Αβάν Γκαρντ του κινηματογράφου (8) λίγο καθυστερημένη βέβαια απέναντι στη ζωγραφική και στην ποίηση.

Αντίθετα στην Ελλάδα μόλις οι λεγόμενοι κινηματογραφιστές έχουν αρχίσει να μαθαίνουν να αγγίζουν τις κινηματογραφικές μηχανές, δέχονται τα χτυπήματα από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Κατά την περίοδο της Μικρασιατικής Καταστροφής οι Αδελφοι Γαζιάδη, ο Ζοζέφ Χεπ και Γεώργιος Προκοπίου γυρίζουν πολεμικά Ζουρνάλ και Ντοκυμανταίρ στα πεδία των μαχών της εποχής. Μετά το 1922 η "Αστυ Φιλμ" γυρίζει μια κωμωδία με ένα γνωστό ηθοποιό του μουσικού θεάτρου το Βιλλάρ. Τη δεκαετία του '20 γυρίζονται μερικές άλλες κωμωδίες με το Βιλλάρ και έναν άλλον κωμικό το Μιχαήλ Μιχαήλ. Οι δύο αυτοί κωμικοί μεσουρανούν τις δεκαετίες του '20 και του '30 και χρησιμοποιούν ένα είδος μιμικής το οποίο αναμφισβήτητα δανείζονται από τα αμερικανικά πρότυπα των μεγάλων κωμικών. Παρ' όλα αυτά το τυχόν ταλέντο τους που κατ' ομολογίαν υπήρχε θα μπορούσε να περάσει στο κοινό αν οι σκηνοθέτες, παραγωγοί κ.λ.π σε συνδυασμό με την σχεδόν ανύπαρκτη υλικο-τεχνική κινηματογραφική υποδομή το χρησιμοποιούσαν σωστά.

Την ίδια εποχή στην Αθήνα το ελαφρό θέατρο κάλυπτε τις ανάγκες ενός μεγάλου μέρους του κοινού και προσείλκυε κόσμο ενώ

οι κινηματογραφικές εταιρείες δεν μπορούσαν να ορθοποδίσουν και να διατηρηθούν για να αποκτήσουν την κατάλληλη υποδομή και πείρα. Η "Αστυ Φιλμ" κλείνει, ο Βρατσάνος γυρίζει μόνος του το 1924 "Της Μοίρας το αποπαίδι" το πρώτο μελό το οποίο έρχεται να συμπληρώσει την τριλογία του ελληνικού κινηματογράφου "φαρσοκωμωδία, φουστανέλλα, μελό". Παρενθετικά το μελό είναι το είδος το οποίο θα μεσουρανήσει τη δεκαετία του ΄60 και θα γεμίσει τα ταμεία των κινηματογράφων με χρήματα γεγονός το οποίο θα μπορούσε να συμβάλλει στη μετατροπή του ελληνικού κινηματογράφου από βιοτεχνία σε βιοτεχνία κάτι όμως που, όπως θα δούμε στις σελίδες που ακολουθούν, δεν έγινε.

Εν τω μεταξύ ενώ ο ελληνικός κινηματογράφος μέχρι στιγμής δεν έχει να παρουσιάσει τίποτα το ενδιαφέρον διάφοροι μικρο-επειχειρηματίες ανοίγουν κινηματογραφικές εταιρείες που γυρίζουν μια ή δυό ταινίες και αμέσως μετά κλείνουν ή ακόμη, μερικές από αυτές δεν κατορθώνουν να γυρίσουν ούτε μια ταινία. Σε αυτές συγκαταλέγονται οι: "Intexfilma Co, Ακρόπολις, Μακρής, η Σπλέντιτ της Θεσσαλονίκης.(9) Η πιό σοβαρή κινηματογραφική εταιρεία είναι η "Dag Film" η οποία ιδρύεται το 1923 από τους αδελφούς Γαζιάδη και λίγο αργότερα μετατρέπεται επισήμως σε εταιρεία παραγωγής ταινιών μεγάλου μήκους. Μετά την παρουσίαση ορισμένων ντοκυμανταίρ το 1927 γυρίζει μια ταινία μεγάλου μήκους. Η "Dag Film" θεωρείται η πλέον οργανωμένη παραγωγική κινηματογραφική μονάδα και μέχρι το 1932 που διαλύεται έχει στο ενεργητικό της αρκετές ταινίες μεγάλου μήκους.

Ένας άλλος παραγωγός ο Δημήτρης Μεραβίδης ιδρύοντας τη δική του εταιρεία παράγει ένα μεγάλο αριθμό ταινιών από τις οποίες η πιό σημαντική είναι η "Δάφνις και Χλόη" που γυρίζει με τον Ορέστη Λάσκο το 1931. Η ταινία αυτή θεωρείται πρωτοπόρα από άποψη ρυθμού, ευρημάτων, φωτογραφίας. Το 1931 προβάλλεται στο "Αττικόν" και σε μια βδομάδα κάνει 25.000 εισιτήρια ενώ συγχρόνως έχει μεγάλη απήχηση στο εξωτερικό. Μια άλλη σημαντική ταινία γυρίζεται το 1932 από το σκηνοθέτη Στέλιο Τατασόπουλο η "Κοινωνική Σαπίλα" μια τολμηρή ταινία η οποία καταγγέλλει την εκμετάλλευση και την εξαθλίωση των εργαζομένων, τη σωματεμπορία, το εμπόριο ναρκωτικών τη βία σε βάρος των εργατών, θέματα άκρως επικίνδυνα για εκείνη την εποχή που ισχύει ο περίφημος Νόμος του "Ιδιώνυμου".

Γενικά η τετραετία 1930-34 θεωρείται μια από τις πιό παραγωγικές περιόδους για τον ελληνικό κινηματογράφο, γυρίζονται

περίπου 30 ταινίες, ένας σεβαστός αριθμός για να μπορέσει κανείς να πει ότι η Ελλάδα έχει αναπτύξει εγχώρια παραγωγή και δεν περιορίζεται στις εισαγόμενες ταινίες. Στις ταινίες της περιόδου αυτής έχουν αρχίσει να διαφαίνονται τα σημάδια των κατοπινών κινηματογραφικών μας προϊόντων και να διακρίνονται καθαρά οι επιδράσεις των ξένων προτύπων που ακόμη και σήμερα σημαδεύουν θεματολογικά και μορφικά τις ταινίες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. (ΝΕΚ).

Με την παραγωγή των ελληνικών ταινιών να φθάνει σε σημαντικά επίπεδα, με την αλματώδη πλέον εξάπλωση του ήχου και με ζωντανή την αίσθηση μιας επερχόμενης δικτατορίας κλείνει η πρώτη φάση της εξελικτικής πορείας του ελληνικού κινηματογράφου.

Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι κατά την διάρκεια αυτής της περιόδου η μέριμνα του κράτους για την ελληνική κινηματογραφία περιορίζεται στην επιβολή ορισμένων νόμων όπως "Ο Νόμος περί ελέγχου της κινηματογραφικής δημιουργίας" που επιβάλλει ο Πάγκαλος και σημαίνει ότι για τη λήψη οποιασδήποτε κινηματογραφικής σκηνής είναι απαραίτητη η άδεια της αστυνομίας. Το Κράτος στρέφεται περισσότερο προς τις αίθουσες προβολής για τις οποίες εκδίδονται μια σειρά νόμων περί προστασίας τους και περί επιβολής ανάλογης φορολογίας καθ' ότι αντιμετωπίζονται σαν χώροι δημοσίου θεάματος.

Γενικά ο κινηματογράφος θεωρείται μια σημαντική πηγή φορολογικών εσόδων από τα οποία χρηματοδοτούνται άλλοι καλλιτεχνικοί τομείς κάτι που ίσχυε μέχρι πρόσφατα. -Άλλωστε η μείωση της φορολογίας των κινηματογραφικών αιθουσών αποτελεί κύριο αίτημα των αιθουσαρχών ακόμη και σήμερα. Μόνο κατά την διακυβέρνηση του Βενιζέλου ψηφίζεται ο Νόμος 5240/1932 που μειώνει τη φορολογία επί των ελληνικών ταινιών από το 30% σε 10%. Ο Νόμος αυτός καταργήθηκε μετά από δύο χρόνια(10).

Η δεύτερη περίοδος του ελληνικού κινηματογράφου μπορεί να οριοθετηθεί από την εμφάνιση της ομιλούσας ταινίας περίπου από το 1934 μέχρι το τέλος του εμφυλίου πολέμου στις αρχές δηλαδή της δεκαετίας του '50. Η επικράτηση του ομιλούντος κινηματογράφου στην Ελλάδα προκαλεί την ανάγκη διαρθρωτικών μεταβολών στο σύστημα παραγωγής κινηματογραφικών ταινιών. Οι παραγωγοί πρέπει να ενσωματωθούν στις νέες απαιτήσεις της αγοράς, να εκσυγχρονίσουν τα εργαστήρια τους εξοπλίζοντάς τα με ηχητικά μηχανήματα και γενικά να αλλάξουν την υλικοτεχνική τους υποδομή.

Οι σκηνοθέτες και το υπόλοιπο καλλιτεχνικό προσωπικό είναι αναγκασμένο να προβεί στην αναζήτηση νέων τρόπων έκφρασης. Από την άλλη μεριά η οικονομική κατάσταση της χώρας βαίνει προς το χειρότερο, η κοινωνικοπολιτική αναταραχή εντείνεται και αναπόφευκτα καταλήγει στην 4η Αυγούστου και αργότερα στην γερμανική κατοχή οπότε ο ελληνικός κινηματογράφος, τουλάχιστον για μια δεκαετία 1935-1945, βρίκεται σε πλήρη ανυπαρξία. Η δεύτερη περίοδος του ελληνικού κινηματογράφου (1934-1945) χαρακτηρίζεται ουσιαστικά από την ίδρυση ενός σχετικά μεγάλου αριθμού εταιρειών παραγωγής. Ήδη από την πρώτη περίοδο η μεγαλύτερη εταιρεία κινηματογραφικών παραγωγών η "Dag Film". έχει κατορθώσει να επιβιώσει -μέχρι το 1932- και να γυρίσει έξι ταινίες. Μια άλλη κινηματογραφική εταιρεία παραγωγής η "Ολύμπια Φιλμ" ιδρύεται το 1929 και διατηρείται 30 χρόνια γυρίζοντας δεκατέσσερις ταινίες· το 1932 παράγει την πρώτη ελληνική ομιλούσα ταινία τον "Αγαπητικό της Βοσκοπούλας" -θα εμφανιστούν άλλοι τρεις αγαπητικοί μέχρι το 1955- και συνεχίζει τις παραγωγές της μέχρι το 1959. Το 1937 ιδρύεται η "Νόβακ Φιλμ" και μέχρι το 1959, που διαλύεται, παράγει δεκαέξι ταινίες του καθιερωμένου τύπου φαρσοκωμωδία, μελό.

Το σημαντικότερο όμως γεγονός εκείνης της περιόδου σε σχέση με την ελληνική παραγωγή θεωρείται η ίδρυση της "Φίνος Φιλμ" μια εταιρεία που διαθέτει όλα τα εχέγγυα (τεχνικά, οικονομικά, επαγγελματικά) για να αποτελέσει τη βασική παραγωγική μονάδα του μεταπολεμικού ελληνικού κινηματογράφου. Η πρώτη ταινία που γυρίζει η "Φίνος Φίλμ" είναι το "Τραγούδι του Χωρισμού" μια ταινία που θα σημειώσει αποτυχία. Εν τω ματαξύ θα κηρυχθεί ο πόλεμος και η εταιρεία θα διαλυθεί. Στα τέλη το 1942 ο Φίνος με τη βοήθεια του Γιώργου Καβουκίδη ιδρύει νέα εταιρεία "Φίνος Φιλμ" και γυρίζει τη "Φωνή της Καρδιάς" μια ταινία που τη δέχεται το κοινό με τεράστιο ενθουσιασμό και που συγχρόνως βάζει τα θεμέλια για μια μαζική παραγωγή ταινιών. Από αυτό το σημείο ο ελληνικός κινηματογράφος μπαίνει σε ένα στάδιο βαθμιαίας ανάπτυξης και τεχνικής φερεγγυότητας που θα οδηγήσει σε μια μεγένθυνση του δείκτη της κινηματογραφικής βιομηχανίας η οποία φθάνει στο απόγειό της στις αρχές της δεκαετίες του "60. Και ενώ ο Φίνος συνεχίζει τις παραγωγές του δύο σημαντικά ονόματα στο χώρο της τέχνης κάνουν την εμφάνισή τους προς το τέλος της κατοχής ο Γιώργος Τζαβέλλας το 1944 με παραγωγό τη "Νόβακ και Ωρίων ΑΕ" σκηνοθετεί τα "Χειροκροτήματα" μια ταινία που διακρίνεται για τη λιτότητα και την

αληθοφάνειά της, και ο Αλέκος Σακελλάριος, θεατρικός συγγραφέας μεταφέρει τις θεατρικές του επιτυχίες στον κινηματογράφο πολλές από τις οποίες σκηνοθετεί ο ίδιος.

Την ίδια εποχή αμέσως μετά το τέλος της γερμανικής κατοχής η Ευρώπη επιστρέφει στην προσπάθεια κατάκτησης των εθνικών της οθονών και μάλιστα με ταχύ ρυθμό για να μπορέσει να υπερκαλύψει το χαμένο χρόνο, βέβαια η έλλειψη ηθοποιών, κεφαλαίων, στελεχών, τεχνικών, ειδικώτερα στις πιό αδύναμες ευρωπαϊκές χώρες δημιουργεί αντικειμενικά εμπόδια και έναν κίνδυνο μονοπώλησης των κινηματογραφιών τους από τις ταινίες των πιό αναπτυγμένων χωρών και ιδιαίτερα τις χολλυγουντιανές οι οποίες έχουν διατηρήσει την ικανότητα διείσδυσής τους και μετά τον πόλεμο.

Η Γαλλία όπως είδαμε είχε κατακλυσθεί από τον αμερικανικό κινηματογράφο. Το μερίδιο του Χόλλυγουντ στη Γαλλία διπλασιαζόταν, παίρνοντας περισσότερες από τις μισές γαλλικές εισπράξεις ενώ ο φόρος αφαιρούσε πάνω απο το 40% απο το αντίτιμο των εισιτηρίων. Ο ξένος ανταγωνισμός και οι δυσβάσταχτοι φόροι οδήγησαν τη γαλλική βιομηχανία στα πρόθυρα της καταστροφής. Τα στούντιο έκλεισαν, οι κινηματογράφοι έμεναν ανενεργοί αλλά το κοινό δημιούργησε "Επιτροπές για την άμυνα του γαλλικού κινηματογράφου" και πέτυχε το 1948 ένα "νόμο βοήθειας". Η γαλλική παραγωγή το 1948 άρχισε να ανεβαίνει λίγο και οι αμερικανικές ταινίες άρχισαν να χάνουν έδαφος γιατί δεν είχαν αρκετή απήχηση στο κοινό. Το γεγονός όμως του τεράστιου ανταγωνισμού και της έλλειψης χρημάτων και υλικο-τεχνικής υποδομής συνέτειναν στο να στραφεί η γαλλική παραγωγή προς άγνωστους σκηνοθέτες λιγότερο δαπανηρούς. Ετσι, μεταπολεμικά βλέπουμε την ανάδυση αστεριών σαν: το René Clair,, το Jacques Becker,, το Renoir, τον Cocteau, τον Marcel Carné,τον Bresson, τον Klouzot, το Rouquier κ.α. Οι καλλιτέχνες αυτοί ως γνωστόν δημιουργησαν αριστουργήματα όπως η "Σιωπή είναι χρυσός", "Πόρτες της Νύχτας", τα "Παιδιά του Παραδείσου" κ.α. επανέφεραν το γαλλικό κινηματογραφο στα προπολεμικά υψηλά-επίπεδα και τον έκαναν να θριαμβεύει στα διεθνή φεστιβάλ. (11)

Η Σοβιετική Ένωση συνεχίζει με τον "Ιβάν τον Τρομερό" του Eisenstein και το "Ουράνιο Τόξο" του Donskoi αλλά μεγαλύτερη έμφαση δίνεται πλέον στη μαζική παραγωγή σοβιετικών ταινιών αφιερωμένων στα ηρωϊκά κατορθώματα του Κόκκινου Στρατού και λιγότερο στη δημιουργία ταινιών όπως οι προπολεμικές που χαρακτηρίζονταν από μια τάση αισθητικών αναζητήσεων.

Στις Ηνωμένες Πολιτείες μέσα σε ένα κλίμα ρουζβελτικού φιλελευθερισμού και ψυχροπολεμικής προπαγάνδας που είχε ενταθεί μέχρι υστερίας απο τον τύπο, το ραδιόφωνο, τη τηλεόραση σκηνοθέτες σαν τον William Wellmar με το "Σιδηρούν Παραπέτασμα" άρχισαν μια σκυταλοδρομία με "αντικομμουνιστικές σειρές" την οποία ήλθαν να συμπληρώσουν και άλλοι σκηνοθέτες όπως ο Hitchcock που καταπιάστηκε πρώτα με μια υπεραπλουστευμένη ψυχανάλυση και μετά και αυτός με τα "Σιδηρά Παραπετάσματα". Σε αυτές τις ταινίες οι "ήρωες" και "αντι-ήρωες" οι "καλοί" και οι "κακοί", οι "κακοί αλλά κατά βάθος καλοί χκάχκστερς", οι "καλοί και κακοί μαύροι" οι "καλοί και κακοί αστυνομικοί" κατέκλυζαν τις οθόνες προσφέροντας σημεία αναφοράς στο κοινό το οποίο πάσχιζε από τη μια μεριά για την εξιλέωση και την άφεση αμαρτιών των καλών και απο την άλλη για την τιμωρία των κακών.

Το μεγαλύτερο όμως θαύμα της μεταπολεμικής περιόδου προκλήθηκε από τον ιταλικό κινηματογράφο. Η "Ρώμη Ανοχύρωτη Πόλη" του Ροσσελίνι επιβλήθηκε παγκοσμίως και απέδειξε ότι μπορεί να υπάρξει κινηματογράφος χωρίς πολλά χρήματα. Η ανάπτυξη της "Νεορεαλιστικής" Ιταλικής Σχολής αποτέλεσε το πιό σημαντικό φαινόμενο της μεταπολεμικής Ευρώπης και σφράγισε την πορεία του κινηματογράφου σε ολόκληρη την Ευρώπη βάζοντας έτσι κάποιο φραγμό στις δυνατότητες επέκτασης και επικράτησης του Χολλυγουντιανού μοντέλου. Αυτό συνέβη γιατί τόσο το ιταλικό λαϊκό κοινό που είχε ξεσηκωθεί μετά τον πόλεμο όσο και το μεγαλύτερο μέρος του μεταπολεμικού κοινού στις άλλες χώρες της Ευρώπης έδειξαν προτίμηση στις νεορεαλιστικές ταινίες οι οποίες εκτός απο την άψογη αισθητική τους πρόβαλαν συνήθως με πιστικότητα την εξέγερση κάποιων καταπιεσμένων -εργατών, ψαράδων, παιδιών, γυναικών, φτωχών- και έκαναν τους θεατές να αισθάνονται ένα είδος κάθαρσης που προερχόταν από την πλήρη ταύτιση του συν-πάσχοντος.

Σε σύντομο χρονικό διάστημα μια σειρά σκηνοθετών προστέθηκε στην Ιταλική Σχολή: Ο Aldo Vergano με τον "Ήλιο θα ανατείλει και πάλι" ο Vittorio De Sica με τον "Κλέφτη των Ποδηλάτων", ο Luchino Visconti με τη "Γη Τρέμει" και μερικοί άλλοι πιό απλοϊκοί και γραφικοί σκηνοθέτες όπως ο Renato Castellani με την "Ανοιξη" και "Κάτω απο την ήλιο της Ρώμης" ο De Santis με τους "Πόθους στους Βάλτους" ο Germi με το "Εν ονόματι του Νόμου" κ.α. που και αυτοί με διαφορετικούς τρόπους κατόρθωσαν να απεικονίσουν και να διαγράψουν τις άθλιες συνθήκες που εκπικρατούσαν για τους εργαζόμενους σε διάφορες περιοχές της Ιταλίας.

Στην Ελλάδα τα πρώτα μετακατοχικά χρόνια γύρω στο 1945 γίνεται μια προσπάθεια από τον Ορέστη Λάσκο με τις "Ραγισμένες Καρδιές" -παραγωγή: "Ολύμπια Φιλμ"- το Γιάννη Χριστοδούλου με την "Εξόρμηση" -παραγωγή του ίδιου- και το Δημήτρη Ιωαννόπουλο με τη "Βίλλα με τα Νούφαρα" -παραγωγή "Φίνος Φιλμ"- να προσεγγίσουν τη Νεορεαλιστική Σχολή χρησιμοποιώντας κάποια συναφή θεματολογία με αυτή του Rossellini αλλά ξεπέφτουν στο κλισαρισμένο μελό και δραματικό ρομάντζο. Από την άλλη μεριά οι καλοστημένες συνταγές των Χολλυγουντιανών μοντέλων -χορευτικά, φαρσοκωμωδίες- αποτελούν πρόκληση για τους Έλληνες σκηνοθέτες και παραγωγούς που ονειρεύονται έναν προσοδοφόρο εμπορικό κινηματογράφο, αλλά τελικά το μόνο που καταφέρνουν λόγω της οικονομικής ανεπάρκειας και της έλλειψης ταλέντου είναι να αντιγράφουν τα θέματα και τους τίτλους αυτών των ταινιών και να τα προσαρμόζουν σε ένα εκχυδαϊσμένο κακέκτυπο του πρωτοτύπου.

Το 1946 αρχίζει η συνεργασία Φίνου και Τζαβέλλα οι οποίοι βγάζουν ορισμένες ασήμαντες ταινίες και την ίδια εποχή διάφοροι άλλοι σκηνοθέτες και παραγωγοί εκμεταλλευόμενοι τα βιώματα και τις αναμνήσεις των κατοχικών χρόνων χρησιμοποιούν τις ηρωϊκές ή αντι-ηρωϊκές πράξεις και τις περιπέτειες του πολέμου ως αντικείμενα για μαζική κατανάλωση. Η μόνη αξιόλογη ταινία πάνω σε αυτό το μοτίβο είναι οι "Γερμανοί ξανάρχονται" του Σακελλάριου που γυρίζεται σε συνεργασια με το Φίνο και είναι μεταφορά θεατρικού έργου που υπηρετείται άψογα από ταλαντούχους ηθοποιούς. Αυτή είναι η πρώτη ελληνική ταινία στην οποία γίνεται ταυτόχρονη λήψη εικόνας και ήχου και χρησιμοποιείται ως θέμα η εθνική συμφιλίωση. Το κοινό τη δέχεται με ενθουσιασμό γεγονός που σηματοδοτεί ότι ο κόσμος έχει ανάγκη πλέον απο μηνύματα που καταδικάζουν τη διχόνοια και εξαίρουν την ταξική και εθνική σύμπνοια. Το 1950 είναι μια προφητική χρονιά όσον αφορά στο μέλλον του εμπορικού ελληνικού κινηματογράφου γιατί ο "Μεθύστακας" μια τιανία σε σκηνοθεσία Γιώργου Τζαβέλλα και σε παραγωγή "Φίνος Φίλμ" οροθετεί την απαρχή του αποκαλούμενου "εμπορικού" ή "Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου" (ΠΕΚ) (12). Αυτή η ταινία απέδειξε περίτρανα ότι μια κινηματογραφική συνταγή με τα παρακάτω συστατικά στοιχεία θα μπορούσε να αποτελέσει εχέγγυο για προσπέλαση προς το πλατύ κοινό. Τα στοιχεία αυτά ήταν:

1) Το χτύπημα της μοίρας
2) Η εγκατάλειψη μπροστά στο μοιραίο

3) Το μοιραίο ως πρόσχημα μόνιμης κακής συνήθειας
4) Ο κοινωνικός στιγματισμός
5) Η κοινωνική αδικία.
8) Ο τραυματισμός του ονείρου
9) Η αποκατάσταση του ονείρου
10) Η θυσία
11) Δευτερεύουσες μελοδραματικές ιστορίες
12) Νοσταλγικά και πονεμένα τραγούδια ή αργότερα βαρειά ζεϊμπέκικα που οδηγούν προς την κάθαρση
13) Λαϊκός περίγυρος: Ταβέρνες, γειτονιές παλιές, αργότερα, μπουζούκια και βίλες σε πλούσιες γειτονιές
14) Αίσιον Τέλος(13)

Αυτός ήταν ο σκελετός της συνταγής γιατί την επόμενη δεκαετία θα δούμε ότι θα εμπλουτισθεί με μάνες, νόθα παιδιά, εργοστάσια, μετανάστες κ.λ.π. Όπως αποδείχθηκε σε αυτή τη φάση σαν πρώτη πορσέγγιση του κοινού η συνταγή απέβη τελεσφόρα και ο "Μεθύστακας" έφερε ουρές στα ταμεία των κινηματογράφων φτάνοντας το πρωτοφανές ρεκόρ των 305.000 εισιτηρίων μόνο στην Α' προβολή Αθηνών, Πειραιώς, Προαστίων.

Η κινηματογραφική αυτή επιτυχία ως καλός οιωνός έδωσε ώθηση σε σκηνοθέτες , παραγωγούς και ιδιαίτερα στο Φίνο να προσανατολιστούν προς μια αύξηση της μαζικής προσφοράς ταινιών οι οποίες θα πληρούσαν τις προδιαγραφές ενός μοντέλου που στηριζόταν στα παραπάνω πρότυπα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2.

Διαδικασία βιομηχανοποίησης της ελληνικής κινηματογραφίας

1. Δεκαετία του '50: Πορεία ανάπτυξης της κινηματογραφικής βιομηχανίας

Η κατάσταση στην αμέσως μετεμφυλιακή Ελλάδα διαμορφώνεται -πολιτικά, οικονομικά, ιδεολογικά- με ένα ιδιόρρυθμο τρόπο τον οποίο αναλύσαμε λεπτομερώς παραπάνω. (βλ. Μέρος Δεύτερο, Κεφ. 1. και Κεφ. 2.)

Συνοπτικά θα μπορούσαμε να επαναναφερθούμε στο ότι το μετεμφυλιακό κράτος συγκροτείται στα τέλη της δεκαετίας του "40, οργανώνεται πάνω σε μια σαθρή βάση τη δεκαετία του '50 για να αρχίσει να κλονίζεται και πάλι κατά τα τέλη της δεκαετίας του '60. Ακόμη, τα γνωρίσματα που χαρακτηρίζουν τη μεταφυλιακή κοινωνία είναι εν συντομία:

α) Η καταστρατήγηση των δικαιωμάτων -συνταγματικών και άτυπων- εν ονόματι του έθνους

β) Η οργάνωση καταναγκαστικών μηχανισμών με το στρατό να καταλαμβάνει κομβική θέση μέσα στο κράτος και να επιβάλει τα όρια και το πλαίσιο των διαδικασιών λήψης αποφάσεων

γ) Η πολιτική-στρατιωτική νίκη στον εμφύλιο να δίνει στους νικητές την δυνατότητα να αγνοήσουν την ανάγκη κάποιου κοινωνικού συμβολαίου.

δ) Η περιθωριοποίηση των αριστερών δυνάμεων και η αντιμετώπισή τους ως άτομα μη ενσωματωμένα στο εθνικό σύνολο

ε) Η ιδεολογική εκλογίκευση της συγκεκριμένης μορφής της κοινωνικής καταπίεσης μέσω της εξιδανίκευσης των "Ελληνικών Εθνικών Ιδεωδών" και

ζ) Η προβολή ενός ψυχροπολεμικού κλίματος και η ερμηνεία της Εθνικής μας Ταυτότητας ως το αντίθετο της Εαμοβουλγαρικής και της Εαμοσλαβικής.

Ο πολύς κόσμος κουρασμένος από τα δύσκολα χρόνια και αναζητώντας πρότυπα που θα τον φέρουν κοντά στη χαλήνη και στο όνειρο (βλ. Μέρος Τέταρτο, Κεφ. 3) εναποθέτει τις ελπίδες του στον

κινηματογράφο, το κατ' εξοχήν μαζικό μέσο της εποχής λόγω έλλειψης τηλεοπτικών καναλιών. Ο ελληνικός κινηματογράφος δράττεται της ευκαιρίας και μπαίνει στη διαδικασία παραγωγής προϊόντων με ανταλλακτική αξία τυποποιώντας τη θεματική και τα μέσα με αποκλειστικό σκοπό τη συναισθηματική αντίδραση του θεατή. Αυτό επιτυγχάνεται με τη χονδροειδή διχοτόμηση γέλιο-κλάμα δηλαδή κωμωδία - δράμα χωρίς αποχρώσεις και διαβαθμίσεις φθάνοντας στις ακραίες περιπτώσεις της φαρσοκωμωδίας και του μελό. Τα τυποποιημένα αυτά είδη επαναλαμβάνονται με ένα στερεότυπο μονοσήμαντο τρόπο στερώντας από το θεατή κάθε δυνατότητα καλλιέργειας και προβληματισμού. Ετσι, ο κινηματογράφος θα παίξει με ευκολία το ρόλο μιας συγκεκριμένης πρακτικής μέσω της οποίας παράγεται ένα συμβολικό προϊόν προσιτό στον καθένα εκτονώνοντας με αυτό τον τρόπο τις κοινωνικές αντιθέσεις και συγχρόνως προβάλοντας το μοντέλο της κοινωνικής συναίνεσης. Ο κινηματογράφος πλέον θα πάρει τις διαστάσεις μιας "πολιτιστικής βομηχανίας" όπως την περιγάφουν ο Max Horkheimer και Theodor Adorno το 1947. "Ο τραγικός κινηματογράφος γίνεται ένας θεσμος που αποβλέπει στην ηθική βελτίωση. Οι μάζες, που έχουν εξαχρειωθεί ηθικά λόγω των πιέσων του συστήματος και που δείχνουν σημάδια πολιτισμού μόνο σε τρόπους συμπεριφοράς που εμπεριέχουν σποραδικές εκρήξεις οργής και εξέργεσης, διδάσκονται μπροστά στην οθόνη πόσο ανελέητη είναι η ζωή και ποιά είναι η υποδειγματική συμπεριφορά. Η κουλτούρα συνέβαλε πάντα στο δαμασμό των επαναστατικών ενστίκτων. Η βιομηχανία της κουλτούρας κάνει κάτι παραπάνω. Το άτομο που είναι εντελώς βαριεστημένο οφείλει να χρησιμοποιήσει τη βαριεστημάρα του ως ενέργεια για την παράδοσή τυ στη συλλογική δύναμη που το κάνει να βαριέται. Οι καταστάσεις που εξουθενώνουν τον άνθρωπο στην καθημερινή ζωή τον αναζωογονούν όταν μεταφερθούν στην οθόνη, γιατί του υπόσχονται ότι θα συνεχίσει τη ζωούλα του. Αρκεί να αντιληφθεί τη μηδαμινότητά του, να αναγνωρίσει την ήττα του, για να γίνει ένα με τους άλλους. Η κοινωνία είναι μια κοινωνία απελπισμένων και γι' αυτό, μια εύκολη λεία για τον γκαγκστερισμό"(14).

Παρ' όλα αύτά για τον ελληνικό κινηματογράφο η δεκαετία του '50 ξεκινάει με τις προσπάθειες δύο Ελλήνων σκηνοθετών να αποφευχθεί η χρήση τόσο των αφηγηματικών δομών -μορφές ή τρόποι με τους οποίους θα ειπωθούν τα πράγματα- όσον και του περιεχομένου- αυτά πού θα ειπωθούν- με την κλασσική μέθοδο που

χρησιμοποιείται απο τη μαζική βιομηχανία του "εμπορικού κινηματογράφου".

Το 1951 ο Γρηγόρης Γρηγορίου με παραγωγό την "Ολύμπια Φιλμ" γυρίζει το "Πικρό ψωμί". Καταγράφει την ελληνική πραγματικότητα αφ' ενος αποφεύγοντας όσο είναι δυνατόν τις συνταγές του μελοδράματος με το κατ' επανάληψιν αίσιο τέλος αφ' ετέρου κάνοντας χρήση πολλών εξωτερικών χώρων. Η ταινία κατορθώνει να έχει μια θερμή υποδοχή απο τους κριτικούς χαρακτηρίζεται σαν η πρώτη "Νεορρεαλιστική" ελληνική ταινία και ο Γρηγορίου αποκαλείται πατέρας του "Ελληνικού Νεορρεαλισμού". (Ο ίδιος έχει τις αντιρρήσεις του γι' αυτόν το χαρακτηρισμό). Στο κοινό η ταινία δε λειτούργησε θετικά γιατί αυτό είχε ήδη εντρυφήσει κατά πολύ στη φουστανέλλα και στο δάκρυ. Έκανε μόνο 33.824 εισιτήρια ενώ η πρώτη σε εισπράξεις ταινια της ίδιας χρονιάς "Τα Ματωμένα Χριστούγεννα" σε σκηνοθεσία Γιώργου Τζαβέλλα και παραγωγή "Ανζερβος" έκανε 178.562 εισιτήρια.(15) Ο λόγος βέβαια της εμπορικής αποτυχίας της ταινίας δεν οφειλόταν μόνο στην αρνητική αντίδραση του κοινού αλλά και στο γεγονός ότι δεν προβλήθηκε σε καλές αίθουσες, γιατί το κύκλωμα της εκμεταύλευσης δεν παραχωρούσε αυτές τις αίθουσες στους μικρούς παραγωγούς όπως ήταν η "Ολύμπια Φίλμ", του Π. Δαδήρα, αλλά τους επέβαλε να προβάλουν τις ταινίες τους σε αίθουσες δευτέρας διαλογής που δε σύχναζε καλλιεργημένο κοινό.

Η αποτυχία αυτής της ταινίας έδωσε έναυσμα στους χρηματοδότες και παραγωγούς του ελληνικού κινηματογράφου να υποστηρίζουν ένθερμα την επιστροφή στο μελό, στη φαρσοκωμωδία και στη φουστανέλλα όπου τουλάχιστον δε θα ρισκάραν τις επενδύσεις τους.

Η δεύτερη "Νεορρεαλιστική" ελληνική ταινία η "Μαύρη Γή" γυρίστηκε απο το σκηνοθέτη της "Κοινωνικής Σαπίλας" Στέλιο Τατασόπουλο ο οποίος το 1952 με τη συνεργασία του συγγραφέα Νίκου Σφυρόερα, του φωτογράφου Τζανή Αλιφέρη και άλλων φίλων που δούλευαν εθελοντικά ίδρυσαν το "Συνεταιρισμό Παραγωγής Ταινιών" με την επωνυμία "Σπεκτ Φιλμ", και με το κινητό τους συνεργείο κατέγραψαν τη σκληρή ζωή των ανθρακορύχων των σμυριδωρυχείων της Νάξου. Παρακάπτοντας τις παχίδες της υπερβολής και της μονοσημίας ο Τατασόπουλος πλησίασε το Νεορρεαλισμό περισσότερο από ότι ο Γρηγορίου τουλάχιστον σε ότι αφορούσε τον τρόπο λήψεως των σκηνών που έχινε εξ' ολοκλήρου σε εξωτερικούς χώρους. Το 1952 η ταινία βραβεύτηκε με το πρώτο βραβείο των

Κριτικών Κινηματογράφου και το 1973 πήρε την πρώτη διάκριση στο Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης . Η ταινία αυτή που σε αντίθεση με το "Πικρό ψωμί" προβλήθηκε στις τρεις καλλίτερες αίθουσες της Αθήνας (Ρέξ - Πάνθεον - Άστυ) δε σημείωσε εμπορική επιτυχία παρά τη θερμή υποδοχή που της έγινε ομόφωνα απο τους κριτικούς γιατί είχε την ατυχία η πρώτη προβολή της να συμπέσει με την εβδομάδα των εκλογών. Ο "Συνεταιρισμός Καλλιτεχνών και Τεχνικών Κινηματογράφου" διαλύεται και ο Τατασόπουλος αναγκάζεται να στραφεί προς τον "εμπορικό κινηματογράφο".

Μετά από ορισμένες αποτυχημένες προσπάθειες προσέγγισης του νεορρεαλιστικού μοντέλου η ελληνική παραγωγή προσανατολίζεται εξ ολοκλήρου - για να παραμείνει εκεί περισσότερο από δύο δεκαετίες(16) -προς τα γνώριμα και σίγουρα εδάφη της τριλογίας, "φουστανέλλα" "φαρσοκωμωδία, μελό". Από κεί και πέρα, κάνουν την εμφάνισή τους δεκάδες: "Γκόλφω", "Αγαπητικός της Βοσκοπούλας", "Αστέρω", εκατοντάδες: "Μήτροι και Μητρούσηδες", "Στραβόξυλα" "Καπετάνιοι", "Δόκτωρες", "Παιδιά της πιάτσας" "Κατεργάρηδες" χιλιάδες επι χιλιάδων "Περιφρονημένες", "Παραστρατημένες", "Εγκαταλλειμμένες", "Ορφανές", "Ξεχασμένες από τη Μοίρα και από το Θεό", "Ατιμασμένες", "Πονεμένες Μάννες", "Νόθα Παιδιά" κλπ. Τίτλοι που λειτουργώντας - όπως θα αποδείξουμε στις σελίδες που ακολουθούν- μέσω της γλώσσας και των συμβόλων της στο πεδίο της ιδεολογίας σημασιοδοτούν την κοινωνική πραγματικότητα της μετεμφυλιακής Ελλάδας.

Η τυποποίηση του ελληνικού κινηματογράφου συνεχίζεται απρόσκοπτη καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του `50 με εξαίρεση τρεις ή τέσσερις ταινίες που προσπάθησαν να ξεφύγουν από τα δεδομένα πρότυπα και να απαλλαγούν από την ισοπεδωτική διεργασία των λειτουργιών ανάμεσα στη ταινία και το θεατή που συνήθως πραγματωνόταν με αυτές τις ταινίες της σειράς.

Η μόνη βέβαια ταινία που κατόρθωσε να απαλείψει πλήρως αυτά τα συμπτώματα ήταν ο "Δράκος" του Νίκου Κούνδουρου που εμφανίστηκε το 1956 ενώ το 1954 είχε προβληθεί η πρώτη του ταινία η "Μαγική Πόλη" η οποία έφερνε καθαρά τα σημάδια της επιρροής του από τον ιταλικό νεορρεαλιστικό κινηματογράφο και ιδιαίτερα από τις ταινίες ο "Κλέφτης των Ποδηλάτων", "Ρώμη, Ανοχύρωτη Πόλη" κ.α. Στο "Δράκο", μια ταινία πιό ώριμη και ολοκληρωμένη θεματικά και μορφικά, το αρχέγονο μυθικό πρόσωπο που αποζητά την κάθαρση μέσω μιας τελετουργικής αναπαράστασης μεταφέρεται στη σύγχρονη Ελλάδα. Ο μύθος σαν στοιχείο που

βρίσκεται στη ρίζα της καταγωγής μας λειτουργεί καταλυτικά· συγχρόνως η εικαστική τελειότητα, η λιτότητα του στυλ και η υπέροχη ερμηνεία των ηθοποιών δίνουν τα φόντα στην ταινία ώστε να μπορέσει να καταταχεί ανάμεσα στις κορυφαίες ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου.

Οι γνώμες των κριτικών διίστανται ενώ ο Αχ. Μαμάκης και ο Άδωνις Κύρου "κάνουν έκκληση για την εξαφάνιση αυτού του εκτρώματος", ο Φρανσουά Τρυφφώ την αποκαλεί "Φιλμ συναρπαστικό με ποιητική έμπνευση που φτάνει σε στιγμές αληθινής έκστασης" (17). Βέβαια πολλοί απο τους κριτικούς αργότερα αναθεώρησαν αυτά που έγραψαν για το "Δράκο" και δήλωσαν ότι έκαναν λάθος. Πάντως η εμπορική αποτυχία της ταινίας θεωρείται σίγουρη τη στιγμή που έκανε μόνο 35.784 εισιτήρια ενώ η πρώτη ταινία σε εισπράξεις εκείνη τη χρονιά η "Στέλλα" του Κακογιάννη έκανε 134.142 εισιτήρια.

Ο Κακογιάννης με τη "Στέλλα" το "Κορίτσι με τα μαύρα" "Ηλέκτρα", χρησιμοποιώντας τις δομές της αρχαίας τραγωδίας και ήρωες που μετά απο τις προσωπικές και κοινωνικές τους συγκρούσεις αναζητούν την κάθαρση δίνει στον ελληνικό κινηματογράφο μια σοβαρή χροιά με θετικά αισθητικά αποτελέσματα. Μάλιστα, για πρώτη φορά επιχειρείται ταύτιση εμπορικότητας και καλλιτεχνικής ποιότητας. Μεγαλύτερη εμπορική επιτυχία έχει η "Στέλλα" που όπως ήδη αναφέραμε έρχεται πρώτη σε εισπράξεις την περίοδο 1955/56.

Μια άλλη ταινία που ο Sadoul την κατατάσσει ανάμεσα στις χίλιες καλλίτερες που γύρισε ο παγκόσμιος κινηματογράφος από την αρχή της ιστορίας του είναι η "Κάλπικη Λίρα" του Γιώργου Τζαβέλλα, σε παραγωγή "Ανζερβός"· μια σπονδυλωτή ταινία που όπως λέει ο Μάριος Πλωρίτης ,ο Γιώργος Τζαβέλλας γύρισε ένα έργο, που με τις δύο του (για την Ελλάδα) πρωτοτυπίες - να συγκεντρώνει 8 πρωταγωνιστές και να προσφέρει 4 ιστορίες σε μια ταινία- θα πετύχει, το δίχως άλλο, το σκοπό του : να προκαλέσει ζωηρότατη κίνηση γύρω στα ταμεία του. Όχι πως λείπει από την ταινία η πρόθεση για κάτι καλλίτερο από το συνηθισμένο επίπεδο της ελληνικής κινηματογραφίας. Ούτε πως η σκηνοθετική συμβολή του Τζαβέλλα είναι αμελητέα - καθόλου μάλιστα. Αλλά όπως και στις άλλες του ταινίες, ο σεναρίστας Τζαβέλλας υπολείπεται από το σκηνοθέτη Τζαβέλλα που ξέρει τα μυστικά του φακού και τις δυνατότητες που παρουσιάζει (όσο φτωχός και νά ναι) ο ελληνικός κινηματογράφος"(18). Η ταινία παίρνει μέρος στα Φεστιβάλ Κάρλοβυ-Βάρυ, Βενετίας και Μπάρι όπου διακρίνεται ενώ στην Ελλάδα

συναντάει μεγάλη εμπορική επιτυχία φτάνοντας τα 208.410 εισιτήρια, τα περισσότερα δηλαδή εισιτήρια που κάνει ελληνική ταινία από το 1948 μέχρι το 1960 τη χρονιά που αρχίζει η χρυσή εποχή του ελληνικού Κινηματογράφου από άποψη εισπράξεων.

Ο Τζαβέλλας συνεχίζει με τις καλοστημένες και τεχνικά άρτιες εμπορικές του ταινίες αλλά οι σεναριακές και σκηνοθετικές του ανεπάρκειες γίνονται όλο και πιό αισθητές.

Ο Κούνδουρος επανεμφανίζεται το 1959 με τους "Παρανόμους" και μαζί του ο Φίνος σαν παραγωγός σε μια προσπάθεια να προωθηθεί εμπορικά η ταινία που τελικά όμως αποτυγχάνει γιατί ο αριθμός εισιτηρίων φθάνει μόλις τις 13.364.

Τέλος, εκτός από κάποιες μεμονωμένες προσπάθειες ορισμένων καλλιτεχνών να στραφούν προς μη τυποποιημένα κινηματογραφικά μοντέλα από εδώ και στο εξής ο όγκος της κινηματογραφικής παραγωγής στοχεύει ουσιαστικά στην ποσότικη διεύρυνση με μοναδικό σκοπό να φθάσει το ρεκόρ των 100 ταινιών τη χρονιά. Ο στόχος αυτός πραγματικά επιτυγχάνεται στα μέσα της δεκαετίας του '60.

1.α. Παραγωγή

Κανείς δεν αμφιβάλλει ότι ο ελληνικός κινηματογράφος από τα μέσα της δεκαετίας του '50 μέχρι και μετά την πτώση της δικτατορίας αντιμετωπιζόταν σαν ένα βιομηχανικό προϊόν το οποίο ενέπιπτε στους νόμους της προσφοράς και της ζήτησης. Κάποιοι οικονομολόγοι υποστηρίζουν ότι η επιχειρηματική κινηματογραφική δραστηριότητα της περιόδου 1957-1971, μπορεί να παραλληλιστεί με την ανέργεση των πολυκατοικιών. Όπως όποιος έχτιζε πολυκατοικίες εκείνη την περίοδο δεν έχανε λόγω της υπερβολικής ζήτησης, παρόμοια και οι κινηματογραφικοί παραγωγοί απευθύνονταν σε μιά σίγουρη αγορά, όπου ο νόμος προσφοράς και ζήτησης λειτουργούσε μόνιμα υπέρ των ταμείων τους. (19) Έτσι, δεν είναι περίεργο το ότι το 1955 γυρίστηκαν δύο "Αγαπητικοί της Βοσκοπούλας" που είχαν και οι δύο εμπορική επιτυχία, γεγονός που παρέσυρε το 1956 το σκηνοθέτη Ηλία Παρασκευά να γυρίσει και μιά τρίτη "Βοσκοπούλα" σε έγχρωμη κόπια -την πρώτη έγχρωμη ελληνική ταινία- η οποία όμως δεν έγινε δεχτή από το κοινό με ενθουσιασμό καθ' ότι είχε εκδηλωθεί ένας προσωρινός κορεσμός για τα προϊόντα που είχαν σχέση με την ελληνική ύπαιθρο.

Επίσης, ο Γιώργος Μπράμος και η Μαρία Κατσουνάκη σε μια

συνέντευξη στο περιοδικό "Τέταρτο" επισημαίνουν ότι: Οι ελληνικές ταινίες είναι σαν τα ελληνικά παπούτσια: ένας εύρωστος βιομηχανικός κλάδος στην εικοσαετία ΄50-΄70, κατάντησε προβληματικός από το 1980 και μετά. Για τα παπούτσια, είναι άλλοι αρμοδιότεροι να εξηγήσουν τις αιτίες της πτώσης Για τον κινηματογράφο θα μπορούσε να πει κανείς ότι στην περίοδο της οργανωμένης παραγωγής της "Φίνος" περισσότερο κυριαρχούσαν ταινίες "αυστηρών προδιαγραφών", με επαρχιακά, στρεβλά, πλαστά έστω στοιχεία, αλλά, οπωσδήποτε, χωρίς μεγάλα περιθώρια ρωγμής στη συνταχή.

Η επιτυχία τους στο κοινό θα έπρεπε, ίσως, να αποτιμηθεί με εξω-κινηματογραφικά κριτήρια: Στηρίχθηκαν στη μεγάλη παράδοση των ηθοποιών, στην ηθογραφική αποτελεσματικότητα κάποιων σεναρίων, θεατρικής κυρίως καταγωγής και στο εκρηκτικό σκιτσάρισμα κάποιων "τύπων" που είναι απόγονοι των επιθεωρήσεων.... Απαγορευμένα θέματα της ελληνικής κινηματογραφίας όπως ο Εμφύλιος, το κοινωνικό περιθώριο, οι χαμένες συνειδήσεις, οι υπαρξιακές αγωνίες με τα οποία καταπιάστηκε ο σύγχρονος ελληνικός κινηματογράφος, δεν τόλμησε να αγγίξει ο παλιός. Αυτά, μόνο ως εξαιρέσεις υπήρχαν στις ταινίες του Νίκου Κούνδουρου, κυρίως, του Μιχάλη Κακογιάννη, του Γρηγόρη Γρηγορίου, του "Πικρού ψωμιού" του Τάκη Κανελλόπουλου"(20).

Ορισμένοι παρατηρητές πιστεύουν ακόμη, ότι από τη μια μεριά οι ειδικές συγκυρίες της εποχής επέτρεπαν να περνούν τέτοιες προχειρότητες από την άλλη το κοινό ήταν τόσο ταλαιπωρημένο από τους πολέμους ώστε αποζητούσε την πνευματική αδράνεια και τις συνταχές που καθησύχαζαν τους φόβους δίνοντας ελπίδες. Επίσης, υπάρχει ο ισχυρισμος ότι το θανάσιμο λάθος του εμπορικού κινηματογράφου της περιόδου εκείνης ήταν ότι υποτίμησε τη νοημοσύνη του κοινού σε τέτοιο βαθμό που παρ' όλη τη πνευματική αδράνεια που του προκάλεσε κάποια στιγμή αυτή η απαθής μάζα αντέδρασε και σταμάτησε να πηγαίνει στις αίθουσες. Οι κινηματογραφικοί παραγωγοί έχοντας την ίδια νοοτροπία με αυτή του παραδοσιακού Ελληνα επιχειρηματία, που αναζητούσε πάντοτε το ευκαιριακό και γρήγορο κέρδος, αποφεύγοντας το μακροπρόθεσμο προγραμματισμό (βλ. Μέρος Δεύτερο, Κεφ. 2) στόχευσαν και αυτοί στο όσο το δυνατόν μεγαλύτερο βραχυπρόθεσμο κέρδος και στέρησαν την ελληνική ταινία από κάθε δυνατότητα ποιοτικής και καλλιτεχνικής ανάπτυξης. Ο επιχειρηματικός κινηματογραφικός κόσμος της δεκαετίας του '60 στηριζόμενος πάνω στην υπερβολική ζήτηση για το μοναδικό

μαζικό και προσιτό σε όλες τις κοινωνικές τάξεις μέσο τέρψης εξάντλησε όλα τα περιθώρια της παραγωγής σε ποσότητα εις βάρος της ποιότητας. Οι παραγωγοί της εποχής στερούμενοι κάθε προνοητικότητας δεν έκαναν καμμιά προσπάθεια να καλλιεργήσουν τις αισθητικές ικανότητες του μέσου θεατή ούτε πρόσφεραν τουλάχιστον ένα μικρό αριθμό ταινιών ο οποίος να απέβλεπε στον κοινωνικό και αισθητικό προβληματισμό με αποτέλεσμα η είσοδος της τηλεόρασης να δουλέψει σαν καταλύτης και να πάρει μαζί της ολόκληρο το κινηματογραφικό κοινό, ένα κοινό που συνωστιζόταν στις κινηματογραφικές αίθουσες προς αναζήτηση μιας "πλήρωσης" που είχε φθάσει ο ήρωας της ταινίας.

Επιπλέον, η κοντόφθαλμη πολιτική των παραγωγών των εμπορικών ταινιών της "χρυσής δεκαετίας" του '60 δεν τους άφησε να επανεπενδύσουν τα υπερκέρδη που έβγαλαν. Έτσι, ποτέ δεν κατόρθωσαν να στήσουν μια υλικοτεχνική υποδομή -στούντιο, μηχανήματα κ.λ.π. - η οποία θα λειτουργούσε για τους μετέπειτα κινηματογραφικούς δημιουργούς ως αφετηρία μιας περαιτέρω αναπτυξιακής διαδικασίας. Σαν μόνη εξαίρεση θα μπορούσε να αναφερθεί το όνομα του "Φίνου", ο οποίος έστησε ένα μίνιμουμ κινηματογραφικού μηχανισμούπου συνέβαλε στην επίτευξη κάποιας τεχνικής αρτιότητας της ελληνικής ταινίας. Το πλείστον πάντως των κινηματογραφικών παραγωγών της περιόδου εκείνης αποβλέποντας στο εύκολο κέρδος χρησιμοποίησε αισχρά σενάρια, αγνόησε τελείως τον παράγοντα "σκηνοθεσία" και μη εκμεταλλευόμενο ακόμη και τους πλέον ταλαντούχους ηθοποιούς δε δημιούργησε ποτέ τις προϋποθέσεις για μια εξελικτική πορεια τόσο στον ελληνικό κινηματογράφο σαν σύνολο όσο και στον αποκαλούμενο "εμπορικό κινηματογράφο". Αυτή ακριβώς η βραχυπρόθεσμη οπτική των παραγωγών αλλά και του μεγαλύτερου μέρους των σκηνοθετών και ηθοποιών που όπως ήδη αναφέρθηκε είχαν ενδώσει και μάλιστα βολευτεί στην υπάρχουσα κατάσταση τους στέρησε την ικανότητα να προβλέψουν τις επιπτώσεις της τηλεόρασης, του ακαταμάχητου ανταγωνισμού των καλών ξένων εμπορικών ταινιών οι οποίες όλο και περισσότερο κέρδιζαν το πλατύ κοινό με αποτέλεσμα να κατακλύσουν την ελληνική αγορά καθώς και την τελικά ολοκληρωτική υποκατάσταση της ελληνικής "εμπορικής" ταινίας από το υποπροϊόν της βιντεοταινίας. Ακόμη, οι Έλληνες παραγωγοί αντί να εκμεταλλευτούν την τάση αναζήτησης μιας καινούργιας κινηματογραφικής αισθητικής ορισμένων νέων σκηνοθετών και να υποστηρίξουν οικονομικά κάτι που όπως αποδείχτηκε εκ των υστέρων μακροπρόθεσμα θα απέβαινε προς

όφελός τους τάχθηκαν μαζί με το Κράτος εναντίον τους σχηματίζοντας έτσι ένα αντίθετο μπλοκ. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργήθηκε ένα τεράστιο ρήγμα μεταξύ "Εμπορικού" και "Νέου" κινηματογράφου το οποίο συνεχώς βάθαινε μέχρι να φθάσει στο σημερινό αγεφύρωτο χάσμα. Αυτό το φαινόμενο στο χώρο του Κινηματογράφου αποτελεί μια ιδιαιτερότητα της Ελλάδας γιατί σε καμμιά χώρα δεν παρατηρείται τόση μεγάλη απόσταση μεταξύ των δύο κινηματογραφικών ειδών έτσι ώστε από τη μια μεριά να υπάρχει ο "Νέος Κινηματογράφος" απευθυνόμενος σε ένα περιορισμένο κοινό και από την άλλη ο "Εμπορικός Κινηματογράφος" με μια συνεχώς φθίνουσα ροπή και μη δυνάμενος ποτέ να παράγει, μια ελληνική "εμπορική ταινία" που έστω κατά προσέγγιση να είναι εφάμιλλη με τις ξένες "εμπορικές ταινίες". Ακόμη, και οι ελάχιστες προσπάθειες μιας μειονότητας ελλήνων παραγωγών και σκηνοθετών να κάνουν κάποια σύζευξη εμπορικού και ποιοτικού κινηματογράφου εκμεταλλευόμενοι δημοφιλείς ηθοποιούς (εκτός, ορισμένων εξαιρέσεων που αναφέραμε πιο πάνω) απέτυχαν και τελικά το έργο τους ξέπεσε στην κοινοτυπία.

Ενώ Ευρωπαίοι και κυρίως Αμερικανοί παραγωγοί ή σκηνοθέτες παραμένοντας στα κλασσικά πρότυπα φιλμικής γραφής και θεματολογίας, προσιτά σε ένα πλατύ και ανομοιογενές κοινό κατόρθωσαν αφ' ενός να κερδίσουν μια τεράστια εμπορική επιτυχία και διεθνή αποδοχή αφ' ετέρου -όχι βέβαια πάντα δικαιολογημένα- να κομπάσουν για την καλλιτεχνική τους αρτιότητα και πολλές φορές, για την αισθητική τους ολοκλήρωση σε σημείο που οι έννοιες "εμπορική ταινία" και "ταινία ποιότητας" να χάσουν τη σημασία τους. Εδώ ίσως θα έπρεπε να αναφέρουμε ότι στο εξωτερικό πολλοί μεγάλοι ανεξάρτητοι παραγωγοί επένδυσαν και συνεχίζουν να επενδύουν τεράστια χρηματικά ποσά σε σκηνοθετικά ταλέντα τα οποία αποκλίνουν από στυλιστικούς κανόνες του Χόλλυγουντ και βρίσκονται σε ιδεολογική, πολιτική και αισθητική ρήξη με τον κλασσικό κινηματογράφο. Τέτοια παραδείγματα θα μπορούσαν να θεωρηθούν: ο Dino De Laurentiis ο οποίος χρηματοδότησε σκηνοθέτες όπως τους: De Santis, Rossellini Fellini, De Sica κ.α. Ο Carlo Pontio οποίος χρηματοδότησε τον Fellini, ο Francis Coppola το Wim Wenders κ.λ.π. Αυτό βέβαια εμπεριέχει κινδύνους εμπορικής αποτυχίας αλλά εντάσσεται σε μια μακροπρόθεσμη πολιτική επιλογών η οποία αποβλέπει στην αναγκαιότητα ανάδειξης νέων μορφών τέχνης.

Πριν όμως κρυσταλλώσουμε κάποια γνώμη σχετικά με τα αίτια της ακμής και της παρακμής του "εμπορικού κινηματογράφου" της "χρυσής δεκαετίας" του '60 κάτι που θα γίνει πιο εφικτό μετά τη

μακροσκελή ανάλυση των τίτλων των ταινιών στο Μέρος Τέταρτο θα πρέπει να προσεγγίσουμε εν συντομία τον ελληνικό κινηματογράφο ως "βιομηχανία" έτσι όπως αυτή διαμορφώθηκε τη συγκεκριμένη περίοδο. Ορισμένα στοιχεία που θα παραθέσουμε σε αυτό το κεφάλαιο θα μας βοηθήσουν να σχηματίσουμε μια πιο σφαιρική εικόνα σχετικά με την "αποχείωση" και την "πτώση" της ελληνικής κινηματογραφικής "βιομηχανοποίησης".

Από άποψη παραγωγής κατά την περίοδο 1950-1960 επικρατεί η ακόλουθη κατάσταση.

Στον Πίνακα 14 απεικονίζεται καθαρά η ανοδική πορεία της κινηματογραφικής παραγωγικής διαδικασίας μετά το 1950 με μόνη εξαίρεση τη χρονιά 1954-1955 κατά την οποία ο αριθμός των παραγομένων ταινιών μειώνεται από 19 που ήταν την προηγούμενη περίοδο σε 14. Έχει αρχίσει πλέον η προσπάθεια διαμόρφωσης της ελληνικής κινηματογραφίας σε βιομηχανική μονάδα. Οι περισσότεροι κινηματογραφικοί παραγωγοί στοχεύουν στη μετάβαση της κινηματογραφικής βιοτεχνίας σε βιομηχανία και οι εταιρείες έχουν μετατρέψει τα πρόσωπα που παίρνουν μέρος στην παραγωγή μιας ταινίας σε μισθωτούς εργάτες αμοιβόμενους είτε με ημερομίσθια ή με μηνιαίο μισθό. Ο σκηνοθέτης όχι μόνο δεν μπορεί να εκφραστεί ή να τολμήσει να αποκαλέσει τον εαυτό του δημιουργό αλλά είναι ανύπαρκος· απλώς, ο εκάστοτε παραγωγός χρησιμοποιεί το όνομά του για διαφημιστικούς λόγους.

Πίνακας 14

Αριθμός παραγομένων ταινιών κατά την περίοδο 1950-1960

Χρονολογία	Αριθμός ταινιών
1949-1950	6
1950-1951	10
1951-1952	13
1952-1953	22
1953-1954	19
1954-1955	14
1955-1956	22
1956-1957	30
1957-1958	28
1958-1959	46
1959-1960	52
ΣΥΝΟΛΟ	262

Πηγή: 1. "Φιλμογραφία Ελληνικού Κινηματογράφου", Στάθης Βαλούκος (Γενική σύνταξη - επιμέλεια) εκδ. Εταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών, 1984
2. "Κινηματογραφικαί Στατιστικαί Εκδόσεις", Σοφία Βλαντή

Το βέτο το έχει ο παραγωγός από την αρχή μέχρι το τέλος του γυρίσματος,
επεμβαίνει και καθοδηγεί καθ' όλη τη διάρκειά του ενώ ο σκηνοθέτης υπακούει και επιβλέπει μόνο ότι έχει εγκριθεί από τον παραγωγό. Πολλοί σκηνοθέτες που ανήκαν στον "κινηματογράφο του παραγωγού" έχουν παραδεχθεί ότι ποτέ δεν μπόρεσαν να περάσουν την άποψη τους σε ισχυρούς παραγωγούς όπως για παράδειγμα στο Φίνο γιατί πάντα είχαν το απόλυτο βέτο. Αποτέλεσμα όλων αυτών ήταν η πλήρης ακύρωση του σκηνοθέτη από τον παραγωγό.

Εν τω μεταξύ στις αρχές της δεκαετίας το '50 οι εταιρείες παραγωγής αρχίζουν και αυτές -όσες ήδη υπάρχουν ή έχουν δημιουργηθεί πρόσφατα- να προσπαθούν να αποκτήσουν την κατάλληλη υποδομή για να μπορέσουν να ακολουθήσουν τα μηνύματα των καιρών να επιτύχουν δηλαδή το ρεκόρ των 100 ταινιών το χρόνο. Από την άλλη μεριά ο Φίνος κομπάζοντας για την τεχνική

πρόοδο και αρτιότητα των στούντιό του -"δεν έχουν να ζηλέψουν τίποτα από τα ξένα"- πνέει μένεα κατά των τυχάρπαστων παραγωγών "Προχειρολογία, σαλταδορισμός και αυτοσχεδιασμός χαρακτηρίζει κατά κανόνα του διάφορους αυτοαποκαλούμενους κινηματογραφικούς παραγωγούς της χώρας μας. Βασική επιδίωξή τους το εμπορικό κέρδος: Πώς να βγάλουν περισσότερα χρήματα απο την προβολή της ταινίας διαθέτοντας όσο γίνεται λιγότερα. Οι περισσότεροι από αυτούς ξεκινάνε με ελάχιστα οικονομικά μέσα. Η συνταγή τους είναι γνωστή: Μια μηχανή λήψεως, μερικοί "ηθοποιοί" και... "γυρίζουμε ταινία".(21)

Πράγματι είναι γεγονός ότι οι περισσότερες εταιρείες κινηματογραφικής παραγωγής δεν μπόρεσαν να αντέξουν τον ανταγωνισμό της "Φίνος Φίλμ" και μερικών άλλων εταιρειών οπότε μετά απο το γύρισμα μιας ή το πολύ δύο και τριών ταινιών έκλεισαν. Έτσι, η συνεχής βελτίωση της τεχνικής της "Φίνος Φίλμ" οδήγησε στη μονοπωλιοποίηση της κινηματογραφικής παραγωγής.

Για να γίνουμε πιό συγκεκριμένοι οι κυριότερες εταιρείες παραγωγής κατά την περίοδο 1950-1960 είναι είκοσι. Στον Πίνακα 15 δίνονται τα ονόματα αυτών των εταιρειών και ο αριθμός των ταινιών που παράγεται από κάθε εταιρεία την ίδια περίοδο. Όπως βλέπουμε από το 1955 υπάρχει αύξηση του αριθμού των εταιρειών παραγωγής· μέσα σε πέντε χρόνια (1955-1960) ιδρύονται δέκα νέες εταιρείες παρατηρείται δηλαδή μια υπερ προσφορά κινηματογαραφικού προϊόντος. Μετά τα τέλη της δεκαετίας του "50 όπως θα δούμε και στις σελίδες που ακολουθούν αρχίζει πλέον η ζήτηση να ανταποκρίνεται στην προσφορά ένα φαινόμενο το οποίο για λόγους που αναφέραμε πιο πάνω μέχρι το 1972 οπότε και αρχίζει η κάθετη πτώση των εισιτηρίων.

Πίνακας 15

Αριθμός Παραγωγής ταινιών κατά εταιρεία

ΕΤΑΙΡΕΙΕΣ	ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΗΣ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΤΑΙΝΙΩΝ
1. Ολύμπια Φιλμ	1929	1951-1960	7
2. Νόβακ Φιλμ	1937	1950-1960	12
3. Φίνος Φιλμ	1942	1950-1960	28

4. Τόνις Φιλμ	1944	1950-1957	4
5. Ηλ. Περγαντής	1944	1950-1960	8
6. Ανζερβός	1947	1950-1960	24
7. Σπέντζος Φιλμ	1947	1950-1954	6
8. Τζαλ Φιλμ	1948	1952-1960	9
9. Μερ Φιλμ	1950	1950-1959	4
10. Μήλλας Φιλμ	1952	1952-1956	6
11. Παρθενών	1955	1955-1958	3
12. Όλυμπος Φιλμ	1956	1956-1958	3
13. Δαμιανός-Μιχαηλίδης	1956	1956-1960	3
14. Α. Λαμπρινός	1956	1956-1960	4
15. Χρήσμα Φιλμ	1957	1957-1960	7
16. Ι. Καρατζόπουλος	1957	1957-1960	7
17. Φάρος Φιλμ	1958	1958-1960	2
18. Κλ. Κονιτσιώτης	1958	1958-1960	2
19. Ν. Σαμπατάκος	1958	1958-1960	2
20. Αφοι Ρουσσόπουλοι -Γ. Λαζαρίδης -Δ. Σαρρής -Κ. Ψαρράς	1959	1959-1960	3

Πηγή: "Κινηματογραφικαί Στατιστικαί Εκδόσεις", Σοφία Βλαντή

Από τον Πίνακα 15 καθίσταται επίσης προφανές ότι το προβάδισμα στην παραγωγή έχει η "Φίνος Φίλμ" με 28 ταινίες και η "Ανζερβος" με 24 ταινίες. Δηλαδή από το σύνολο των 262 ταινιών που παράγονται την περίοδο 1950-1960 (βλ. Πίνακα 14) 52 από αυτές, περίπου το 20% της παραγωγής πραγματοποιείται από τις δύο μεγαλύτερες εταιρείες τη "Φίνος" και την "Ανζερβός"

Πέντε από τις παραπάνω εταιρίες διαλύονται πριν από το 1960 με την ακόλουθη χρονολογική σειρά:
α)"Σπέντζος Φιλμ": 1954,
β) "Μήλλας Φιλμ" : 1956,

γ) "Τόνις Φιλμ" : 1957,
δ) "Όλυμπος Φιλμ" : 1958, και
ε) "Μερ Φιλμ" : 1959.

Σημειωτέον ότι η "Σπέντζος Φιλμ" έπαψε να λειτουργεί ως εταιρεία παραγωγής και μετατράπηκε σε γραφείο διανομής. Παρενθετικά θα πρέπει να επισημάνουμε ότι στις περισσότερες περιπτώσεις το δίκτυο εκμετάλλευσης και διανομής διακινείται από τους ίδιους τους παραγωγούς. Σαν τέτοια παραδείγματα θα μπορούσαμε να αναφέρουμε τις εταιρείες: "Ολύμπια Φιλμ", "Νόβακ Φιλμ", "Ηλ. Περγαντή", "Ανζερβός", "Σπέντζος Φιλμ", "Παρθενών", "Θ. Δαμασκηνός - Β. Μιχαηλίδης", "Ι. Καρατζόπουλος", "Κλέαρχος Κονιστιώτης", "Ν. Σαμπατάκος" "Αφοί Ρουσσόπουλοι-Γ. Λαζαρίδης-Δ. Σαρρής-Κ. Ψαρράς" κ.α. Μερικές από τις εταιρείες όπως οι: "Σπέντζος Φιλμ" "Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης", "Καρατζόπουλος -Καραγιάννης" κ.α. διακινούν το μεγαλύτερο μέρος των ελληνικών και ξένων ταινιών ακόμη και σήμερα. (βλ. στο ίδιο Μέρος Κεφ. 2 παρ. 2β).

Η παράλληλη λειτουργία των μεγαλύτερων εταιρειών παραγωγής και ως γραφεία διανομής επέφερε μεγάλα κέρδη που συνήθως προέρχονταν από τις εισαγωγές ξένων εμπορικών ταινιών. Αυτή η διαδικασία είχε σαν αποτέλεσμα τη συγκέντρωση κεφαλαίων και τη δημιουργία μονοπωλιακών μονάδων οι οποίες ελέγχουν το μεγαλύτερο ποσοστό της παραγωγής ελληνικών ταινιών. Στον Πίνακα 16 απεικονίζετια καθαρά ότι από το 1950 μέχρι το 1960 κατά μείζονα λόγο (πλήν ορισμένων εξαιρέσεων) οι εταιρείες "Φίνος Φίλμ" και "Ανζερβός" γυρίζουν τις τρεις πρώτες σε είσπραξη ελληνικές ταινίες. Είναι ευνόητο ότι η μεγάλη εμπορική επιτυχία αυτών των ταινιών οφείλεται ως ένα μεγάλο βαθμό και στην οικονομική δυνατότητα που είχαν τα γραφεία αυτά να προωθούν το προϊόν τους μέσω της διαφήμισης, του ελέγχου των αιθουσών κ.λ.π. Έτσι, ώστε να ανπτύσσεται ένας φαύλος κύκλος όπου η αλληλεπίδραση παραγωγής - διανομής να διαιωνίζει μια κατάσταση ισχύος σε μιά μερίδα της κινηματογραφικής παραγωγής και διανομής.

Ενα άλλο γεγονός το οποίο καθίσταται σαφές από τον Πίνακα 16 είναι ότι τα ονόματα των ίδιων σκηνοθετών εμφανίζονται κατ' επανάληψιν με αποτέλεσμα να φθάνουμε στην ακραία περίπτωση όπου από τις τριάντα ταινίες που παραθέτουμε στο Πίνακα 16 οι εννέα να έχουν γυριστεί από τον Αλέκο Σακελλάριο, και οι έξι από το Γιώργο Τζαβέλλα. Η εικόνα της πολυ-παραγωγικότητας των σκηνοθετών γίνεται περισσότερο εμφανής με την έκθεση των παρακάτω στοιχείων. Εαν πάρουμε δειγματοληπτικά μερικούς από τους πολυπράγμονες του

Πίνακας 16

ΕΤΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ	ΠΑΡΑΓΩΓΟΣ	ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ	ΑΡ. ΕΙΣ.
1950-51	1. Τα 4 σκαλοπάτια	Ανζερβός	Γιώργος Ζερβός	194.493
	2. Εκείνες που δεν πρέπει ν'αγαπούν	Φινος Φιλμ	Αλέκος Σακελλάριος	148.300
	3. Ελα στο θείο	Φινος Φιλμ	Νίκος Τσιφόρος	124.740
1951-52	1. Ματωμένα Χριστούγενα	Ανζερβός	Γιώργος Τζαβέλλας	178.562
	2. Η Αγνή του λιμανιού	Φίνος Φιλμ	Γιώργος Τζαβέλλας	165.475
	3. Ο Βαφτιστικός	Ανζερβός	Μαρία Πλυτά	141.854
1952-53	1. Το σωφεράκι	Φινος Φιλμ	Γιώργος Τζαβέλλας	190.589
	2. Ενα βότσαλο στη λίμνη	Μήλας Φιλμ	Αλέκος Σακελάριος	151.058
	3. Ο γρουσούζης	Φίνος Φιλμ	Γιώργος Τζαβέλλας	121.007
1953-54	1. Κυριακάτικο ξύπνημα	Μήλας Φιλμ	Μιχάλης Κακογιάννης	103.252
	2. Σάντα Τσικίτα	Μήλας Φιλμ	Αλέκος Σακελλάριος	89.572
	3. Το ξυπόλητο τάγμα	Πήτερ Βουδούρης	Γκρεγκ Τάλλας	85.394
1954-55	1. Κάλπικη λίρα	Ανζερβός	Γιώργος Τζαβέλλας	208.410
	2. Χαρούμενο ξεκίνημα	Φίνος Φιλμ	Ντίνος Δημόπουλος	124.749
	3. Γκόλφω	Φίνος Φιλμ	Ορέστης Λάσκος	115.285
1955-56	1. Στέλλα	Μήλας Φιλμ	Μιχάλ. Καραγιάννης	134.142
	2. Λατέρνα, φτώχεια και φιλότιμο	Φίνος Φιλμ	Αλέκος Σακελλάριος	126.530
	3. Η άγνωστος	Φίνος Φιλμ	Ορέστης Λάσκος	111.065
1956-57	1. Το αμαξάκι	Φινος Φιλμ	Ντίνος Δημόπουλος	138.620
	2. Η καφετζού	Φίνος Φιλμ	Αλέκος Σακελλάριος	137.267
	3. Λατέρνα, φτώχεια και γαρύφαλλο	Φίνος Φιλμ	Αλέκος Σακελλάριος	113.641
1958-59	1. Αστέρω	Φίνος Φιλμ /Κονιτσιώτης	Ντίνος Δημόπουλος	139.501
	2. Ο Μιμίκος και η Μαίρη	Ι. Καρατζόπουλος	Γρηγόρης Γρηγορίου	130.209
	3. Ο Ηλίας του 16ου	Φίνος Φιλμ	Αλέκος Σακελλάριος	77.598
1957-58	1. Η θεία από το Σικάγο	Φίνος Φιλμ	Αλέκος Σακελλάριος	142.459
	2. Η λίμνη των πόθων	Ανζερβός	Γιώργος Ζερβός	110.194
	3. 3. Μια ζωή την έχουμε	Φίνος Φιλμ	Γιώργος Τζαβέλλας	98.584
1959-60	1. Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο	Φίνος Φιλμ	Αλέκος Σακελλάριος	239.530
	2. το Κλωτσοσκούφι	Φίνος Φιλμ	Ντίνος Δημόπουλος	202.542
	3. Το Κοροϊδάκι της δεσποινίδας	Αφ. Ρουσόπουλοι- Γ. Λαζαρίδης- Δ. Σαρρής - Κ. Ψαρράς	Γιάννης Δαλιανίδης	115.029

ελληνικού κινηματογράφου της δεκαετίας του ΄50 θα δούμε ότι ο αριθμός ταινιών κατά σκηνοθέτη απο το 1950 μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του ΄70 είναι: Αλέκος Σακελλάριος (1946-1972) 49, Ορέστης Λάσκος (1953-1971) 51, Ντίνος Δημόπουλος (1953-1975) 43, Ντίμης Δαδήρας (1953-1974) 38, Κώστας Ανδρίτσος (1952-1974) 36, Γρηγόρης Γρηγορίου (1949-1971) 30, Κώστας Στράντζαλης (1958-1971) 28, Στέλιος Τατασόπουλος (1952-1972) 26, Βασίλης Γεωργιάδης (1955-1976) 20, Νίκος Τσιφόρος (1952-1974) 14, κ.λ.π.(22)

Εαν τώρα στραφεί κανείς προς τα ονόματα των ηθοποιών θα ανακαλύψει την ίδια επαναληπτικότητα· ως επί τω πλείστον θα ξεχωρίσει τα ονόματα των πλέον διάσημων και κυρίως των πλέον κερδοφόρων ηθοποιών να συμπαρατίθενται με αυτά των μεγάλων παραγωγών· Για παράδειγμα "Φίνος Φιλμ" -Ορέστης Μακρής, Γεωργία Βασιλειάδου, Βασίλης Λογοθετίδης, Αλίκη Βουγιουκλάκη, κ.λ.π., η "Ανζερβός" -Μίμης Φωτόπουλος Ντίνος Ηλιόπουλος, Τζένη Καρέζη, Γιώργος Φούντας κ.λ.π. Αυτό σημαίνει ότι η τυποποίηση και η ομογενοποίηση της παραγωγής έχει επεκταθεί σε όλους τους συντελεστές της με τελικό σκοπό αυτόν που έχει κάθε κερδοσκοπική επιχείρηση, τη μεγιστοποίηση του κέρδους.

Όπως ορισμένως γράφει ο Γιώργος Λαζαρίδης το 1952: "Ο ελληνικός κινηματογράφος δεν κατόρθωσε ποτέ μέχρι σήμερα να ξεφύγει από την συνταγοποιημένη ταινία που αν θέλαμε να μετρήσουμε με φαρμακευτικά γαδόμετρα θα την βλέπαμε κάπως έτσι:

10 γραμμάρια "άτυχος έρωτας"

10 γραμμάρια "νόθο παιδί"

10 γραμμάρια "τραμπουκισμός" ή "ρεμπετιά" η "μαγκοειδή φιλολογία"

10 γραμμάρια "εκμεταλλευτού της αγνότητας"

10 ως 100 γραμμάρια βροντόηχες φράσεις όπως: "σου χάρισα την αγάπη μου και την πέταξες στο βούρκο της κοινωνίας",.... "είμαι μια μάνα που πεθαίνει για το παιδί μου", ή "είμαι ένα τίμιο κορίτσι του λαού που εργάζομαι για να ζήσω"...(23) ή όπως αναφέρει ο Μάριος Πλωρίτης το 1958 "Δεν είναι άγνωστη η ποσοτική "άνθηση" του ελληνικού κινηματογράφου στα 15 χρόνια της ζωής του. Με τις 50 πάνω-κάτω ταινίες που γυρίζονται εδώ κάθε χρόνο, κατέχουμε, ούτε λίγο ούτε πολύ, το παγκόσμιο ρεκόρ(!) παραγωγής -ανάλογα, φυσικά με τον πληθυσμό μας. Στις ΗΠΑ τη Ρωσία, τη Γαλλία, την Ιταλια, την Αγγλία, τις Ινδίες, αναλογεί 1 ταινία σε 500.000, 1.000.000 ή 2.000.000 κατοίκους. Στην Ελλάδα, 1 ταινία σε 160.000. Οι "στατιστικοί" μπορούν να περηφανεύονται γι' αυτή την επίδοση, αλλά η πραγματικότητα δεν είναι

το ίδιο ρόδινη. Γιατί αν αυτό το "ρεκόρ" μαρτυράει την αγάπη του κοινού για τον κινηματογράφο, επιβεβαιώνει όμως και την αγιάτρευτη μανία του Ρωμιού: μόλις "πιάσει" μια δουλειά, αμέσως ρίχνονται αμέτρητοι πάνω της- ειδικοί και μη, γνώστες ή όχι, κεφαλαιούχοι ή αδέκαροι.

Αυτή όμως η συρροή (κερδοσκόπων, συνήθως) είχε σαν αποτέλεσμα να ρίξει απελπιστικά τη στάθμη του νηπιακού κινηματογράφου μας... η διαφανέστατη πρόθεση των περισσοτέρων να εκμεταλλευθούν τα πιό ταπεινά ένστικτα του "κοσμάκη" και τη δίψα του για το ελληνικό, κατάντησαν τις ταινίες μας κονσέρβα του χειρότερου "βαριετέ" και της βλακωδέστερης "φυλλάδας". Οι εξαιρέσεις φυσικά, δεν έλειψαν. Αλλά η μεγάλη πλειονότητα των ελληνικών ταινιών κυμαίνεται ανάμεσα στη χυδαιότητα και την ηλιθιότητα...

Δεν είναι, λοιπόν τα "μέσα" το πλατύ κοινό, η τεχνική που λείπουν απ' τον ελληνικό κινηματογράφο. Τι περισσότερα εφόδια (οικονομικά και τεχνικά) είχαν οι άνθρωποι που γύρισαν τη Ρώμη; ανοχύρωτη πόλη, ή του Κλέφτη των ποδηλάτων, το Ρασομόν ή τη Σύντομη συνάντηση, τη Δίδα Τζούλια ή το Θάνατο του ποδηλάτη, το Κανάλι, τη Μαρία Καντελάρια ή τους 12 ενόρκους: Ποιά απ' αυτές τις ταινίες δε θα μπορούσε (από την άποψη μέσων") να γυριστεί κι εδώ; Ποιά ήταν τα "πλούτη" τους; Δύο-τρεις ηθοποιοί τέσσερα-πέντε φτηνά ντεκόρ, συχνά στην ύπαιθρο, συχνότερα ο ανώνυμος κόσμος της πόλης ή του χωριού. Είχαν όμως έναν άλλο πλούτο: εμπνευσμένα σενάρια και εμπνευσμένους σκηνοθέτες. Και αυτά - προ πάντων λείπουν από τον ελληνικό κινηματογράφο" (24)

Όταν σε μια έρευνα του "Ταχυδρόμου" το 1968 που γιόρταζε τα "Σαράντα χρόνια του Ελληνικού Φιλμ" (1928-1968) ρώτησαν τον Ορέστη Λάσκο, το Γιώργο Τζαβέλλα, τον Αλέκο Σακελλάριο, το Βασίλη Γεωργιάδη, και άλλους ποιός φταίει για την "κατάντια" του ελληνικού κινηματογράφου μεταξύ άλλων είπαν:

Ο πρώτος: "Τα λεφτά μου και τα μάτια σου!... Αυτή είναι η πρώτη και τελευταία παραγγελία του σημερινού παραγωγού προς το σκηνοθέτη..."

Ο δεύτερος: "Ποιός φταίει; Μα πρώτα οι παραγωγοί και μετά οι σκηνοθέτες. Οι πρώτοι γιατί έχουν σα μοναδική επιδίωξη να κερδίσουν πολλά λεφτά, χωρίς να τους ενδιαφέρει τι θα παρουσιάσουν στο κοινό και οι δεύτεροι γιατι επιτρέπουν να μεταβάλωνται σε υπάλληλοι..."

Ο τρίτος: "...το μεγαλύτερο ελάττωμα του ελληνικού κινηματογράφου είναι ότι μόνο στην Ελλάδα θα μπορούσαν να εμφανίζονται οι διάφοροι συνταξιούχοι ως παραγωγοί κινηματογραφικών ταινιών. Αυτοί, δυστυχώς έχουν διαφθείρει τα πάντα... Πρέπει να παρέμβει το κράτος να

δίνει επιχορηγήσεις στους σκηνοθέτες και να ιδρύσει κρατική σχολή σκηνοθετών....

Ο τέταρτος: "....Η ποιότητα στις περισσότερες ταινίες είναι κάτι ανύπαρκτο. Οι παραγωγοί για να κερδίσουν λεφτά παραγγέλλουν σενάρια που είναι για χαμηλής στάθμης κοινό..."

Επειδή μεγαλύτερη εμμονή πάνω στο θέμα "ποιότητα της ελληνικής ταινίας" θα μας έκανε να βγούμε από τα πλαίσια της μελέτης αυτής και επειδή το ίδιο ζήτημα θα επανεμφανισθεί στις σελίδες που ακολουθούν θα προχωρήσουμε στην εξέταση της ζήτησης, μιας άλλης συνισταμένης που καθορίζει την ποσοτική αύξηση ή μείωση του προϊόντος που εξετάζουμε.

1.β. Διανομή

Με την απλή ανάγνωση του Πίνακα 17 καθίσταται προφανές ότι καθ'

Πίνακας 17

Εισιτήρια των ταινιών πού προβλήθηκαν

Κινηματοφραφικό έτος	Συνολικός αριθμός εισιτηρίων	Ξένες ταινίες Συνολικός αριθμός	Ποσοστό%	Συνολικός αριθμός	Ποσοστό%
50/51	24.825.992	21.473.098	86.49	3.352.903	13.51
51/52	26.458.110	22.614.140	85.47	3.843.970	14.53
52/53	27.279.532	23.333.328	85.53	3.946.204	14.47
53/54	28.993.078	24.302.104	83.82	4.690.974	16.18
54/55	31.663.190	27.606.363	87.19	4.056.827	12.81
55/56	36.357.353	29.976.770	82.45	6.380.583	17.55
56/57	39.860.689	32.982.656	82.74	6.878.033	17.26
57/58	40.918.898	33.568.830	82.04	7.350.068	17.96
58/59	46.064.716	36.081.739	78.33	9.982.977	21.67
59/60	54.294.408	38.629.064	71.15	15.665.344	28.85

Σημείωση: Οι αριθμοί (και τα επί τοίς εκατό ποσοστά) φανερώνουν εισιτήρια πού κόπηκαν καθ' όλη τη διάρκεια του κινηματογραφικού έτους στην Α' προβολή της Αθήνας, του Πειραιά και των Προαστείων καθώς και της Θεσσαλονίκης, εκτός από εκείνους των περιόδων 1947/48 και 1969/70 πού φανερώνουν τα εισιτήρια του Χειμώνα στην Α' προβολή Αθηνών-Πειραιώς-Προαστείων.

Πηγή: "Ελληνικός Κινηματογράφος" στο "Φίλμ" Τόμος Δ - Τεύχος 15, Χειμώνας/Άνοιξη, 77/78

όλη τη διάρκεια της περιόδου 1950-1960 διακρίνεται μια σαφής ανοδική πορεία στον αριθμό εισιτηρίων τόσο για τις ξένες ταινίες όσο και για τις ελληνικές. Από τον ίδιο Πίνακα συνάγεται ότι ενώ το ποσοστό τοις εκατό επί των εισιτηρίων για τις ξένες ταινίες παρουσιάζει πτωτική τάση εκτός απο τη χρονολογία 54/55 που βλέπουμε κάποια άνοδο, το ποσοστό της εκατό επί των εισιτηρίων για τις ελληνικές ταινίες παρουσιάζει μια ανοδική πορεία καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας, εκτός από την περίοδο 54/55 (την ίδια χρονολογία που παρουσιάζει άνοδο το ποσοστό εισιτηρίων των ξένων ταινιών) που βλέπουμε κάποια πτώση. Αυτό σημαίνει ότι η πληθωρική παραγωγή ελληνικών ταινιών που άρχισε να διαφαίνεται από τα μέσα της δεκαετίας του '50 κατάφερε να κυριαρχήσει στην ελληνική αγορά.

Ο Πίνακας 18 που ακολουθεί είναι περισσότερο από εύγλωτος καθώς

Πίνακας 18

Εισιτήρια των ταινιών πού προβλήθηκαν
Ξένες ταινίες

Κινηματοφραφικό έτος	Συνολικός αριθμός ταινιών	Συνολικός αριθμός	Ποσοστό% αριθμός	Συνολικός	Ποσοστό%
50/51	384	370	96.35	14	3.65
51/52	392	377	96.17	15	3.83
52/53	386	367	95.08	19	4.92
53/54	372	351	94.35	21	5.65
54/55	413	399	96.61	14	3.39
55/56	395	372	94.18	23	5.82
56/57	447	415	92.84	32	7.16
57/58	483	452	93.58	31	6.42
58/59	560	512	91.43	48	8.57
59/60	559	500	89.44	59	10.56

Σημείωση: Οι αριθμοί (και τα επί τοις εκατό ποσοστά) φανερώνουν τις ταινίες που προβλήθηκαν καθ' όλη τη διάρκεια του κινηματογραφικού έτους εκτός από εκείνους της περιόδου 1969/70 που φανερώνουν τους αριθμούς των ταινιών που προβλήθηκαν το Χειμώνα μόνο.

Πηγή: "Ελληνικός Κινηματογράφος" στο Φιλμ" Τόμος Δ'- Τεύχος 15, Χειμώνας/Άνοιξη, 77/78 σελ. 528.

γίνεται προφανές ότι ενώ ο συνολικός αριθμός ξένων και ελληνικών

ταινιών αυξάνει το ποσοστό των ξένων ταινιών αυξάνει επί του συνολικού αριθμού των ταινιών που προβάλλονται μειώνεται και το ποσοστό ελληνικών ταινιών επί του συνολικού αριθμού των ταινιών που προβάλλονται παρουσιάζει μια συνεχή αύξηση με εξαίρεση πάλι την περίοδο 1954/55 που παρουσιάζεται κάποια πτώση στο ποσοστό των ελληνικών τιανιών και κάποια αντίστοιχη αύξηση στο ποσοστό των ξένων ταινιών.

Αυτό σημαίνει ότι η ζήτηση έχει αρχίσει να ανταποκρίνεται στην προσφορά, μ' έναν αργό ρυθμό στην αρχή όπως φαίνεται και από τον Πίνακα 19 ο οποίος όμως σταδιακά επιταχχύνεται για να φτάσει στο απόγειο του στα μέσα της δεκαετίας του '60 όπου την περίοδο 1968/1969 (βλ. Πίν. 19) η προσφορά με 108 παραγόμενες ταινίες συναντάει τη ζήτηση με συνολικό αριθμό εισιτηρίων 137.400.996 (25).

Πίνακας 19

Ελληνικές ταινίες με πάνω από 100.000 θεατές σε κινηματογράφους Α' προβολής
Αθηνών - Πειραιώς - Περιχώρων (Α.Π.Π).
Περίοδος 1950-1960

Χρονολογία	Αριθμός ταινιών
1950-1951	4
1951-1952	3
1952-1953	4
1953-1954	1
1954-1955	3
1955-1956	3
1956-1957	5
1957-1958	2
1958-1959	2
1959-1960	4

Πηγή: "Φιλμογραφία Ελληνικού Κινηματογράφου" , Στάθης Βαλούκος ό.π

1.γ. Εξαγωγές

Εάν ανατρέξουμε στο Μέρος Δεύτερο, Κεφ. 1 και 2 όπου αναλύονται

εκτενώς η πολιτικο-οικονομική κατάσταση της Ελλάδας θα μπορέσουμε ίσως να διακρίνουμε κάποια κοινά χαρακτήριστικά μεταξύ:

α) του προπαρασκευαστικού σταδίου (1953-60), β) της περιόδου της οικονομικής μεγέθυνσης (1960-1967) και των αντιστοίχων φάσεων ανάπτυξης και εξέλιξης της ελληνικής κινηματογραφίας. Όπως οι Έλληνες επιχειρηματίας αποβλέποντας στην εξεύρεση βραχέων λύσεων θυσίασαν την ποιότητα και το μακροπρόθεσμο αναπτυξιακό πορχραμματισμό έτσι και οι έλληνες κινηματογραφικοί παραγωγοί σκοπεύοντας πάντα προς τον ίδιο στόχο όχι μόνο υποτίμησαν και περιόρισαν ακόμα περισσότερο τη νοημοσύνη του κοινού των "αιθουσών" προβάλλοντας επαναληπτικά πλαστά πρότυπα και οικτρά κακέκτυπα των ξένων εμπορικών μοντέλων αλλά δεν εκμεταλεύτηκαν στο ελάχιστο τις δυνατότητες που τους έδωσε ο κινηματογράφος σαν καθαρή βιομηχανία. Δεν επωφελήθηκαν από τις ευνοϊκές συγκυρίες ώστε να αυξήσουν χια παράδειχμα την εισαγωγή συναλλάγματος από την εξαγωγή ελληνικών ταινιών και να μειώσουν την αντίστοιχη εξαγωγή συναλλάγματος χια την εισαγωγή ξένων ταινιών. Από το συγκριτικό Πίνακα 20 φαίνεται καθαρά ότι το εξαχθέν

Πίνακας 20

Εισαχθέν Συνάλλαγμα Από εξαγωγή ταινιών σε $ δολλάρια		Εξαχθέν συνάλλαγμα χια την εισαγωγή και εκμετάλλευση ταινιών σε $ δολλάρια	
		1954	349.789
190	62.000	1955	588.866
1956	112.000	1956	675.742
1957	134.000	1957	781.813
1958	73.000	1958	1.452.400
1959	277.000	1959	1.593.996
1960	276.000	1960	1.513.906

Πηγή: Τράπεζα της Ελλάδας.

συνάλλαγμα υπερέχει πολύ από το εισαχθέν. Με άλλα λόχια οι Έλληνες κινηματογραφικοί παραγωγοί δεν κατάλαβαν ποτέ πόσο πολύτιμο χια την ελληνική οικονομία θα ήταν να μπορέσει η ελληνική ταινία σαν βιομηχανικό προϊόν να φτάσει να χίνει ανταγωνίσιμο και να ξεπεράσει τα εθνικά σύνορα.

Δεν ήταν τυχαίο το ότι η Κυβέρνηση του Ντε Γκωλ τίμησε την

Μπριζίτ Μπαρντό για την προσφορά της στην άνθηση της βιομηχανίας του κινηματογράφου τη στιγμή που οι ταινίες της έφεραν στη Γαλλία (αναλογικά) περισσότερο συνάλλαγμα από ότι η βιομηχανία αυτοκινήτων "Citroen". Αυτό εξηγείται αν σκεφθεί κανείς ότι το κόστος σε εξαχθέν συνάλλαγμα των πρώτων υλών που είναι αναγκαίες για την παραγωγή μιας ταινίας και που εισάγονται από το εξωτερικό είναι ελάχιστο σε σχέση με το κόστος των εισαγομένων πρώτων υλών για την παραγωγή άλλων βιομηχανικών αγαθών. Για παράδειγμα, για την παραγωγή μιας κινηματογραφικής ταινίας συνολικού κόστους 50.000.000 Γαλλικών Φράγκων το ποσό αγοράς πρώτων υλών δεν ξεπερνάει τις 50.000 Γαλλικά Φράγκα, δηλαδή ποσοστό 0,1%, κάτι που φυσικά δε συμβαίνει με καμμιά από τις βιομηχανίες.

Οι Έλληνες παραγωγοί από κοινού με τους σκηνοθέτες και τους ηθοποιούς επικεντρώθηκαν σε μιά κακώς εννοούμενη "Ελληνικότητα" η οποία είτε πρόβαλε με έναν αυτάρεσκο, πομπώδη τρόπο και έναν υπερτονισμό των ηρώων μηδαμινές καθημερινότητες μεταλαγμένες σε εκχυδαϊσμένα "μελό" ή διατυμπάνιζε με στόμφο τα φολκλορίστικα και λαϊκίστικα στοιχεία της ελληνικής λεβεντιάς υπονομεύοντας το εγχώριο πολιτιστικό πρότυπο και καλλιεργώντας την περιφρόνηση προς τις αξίες και τους κώδικες συμπεριφοράς των ελληνικών αγροτικών και λαϊκών στρωμάτων. Ενώ αν στραφεί κανείς προς τον παγκόσμιο κινηματογράφο θα μπορέσει να βρεί ταινίες με μια "εθνική γλώσσα" -εικονική και γλωσσική- με τοπικές ιδιομορφίες και εθυμοτυπικές τελετουργίες με τις οποίες ακόμη και κάτοικοι των ιδίων χωρών που ζουν σε άλλες περιοχές δεν είναι οικείοι, ταινίες όπως ο "Ρασομόν", του Kurosawa, -που δεν θα μπορούσε να γίνει πιό Ιαπωνέζική- το "Δένδρο και τα Τσόκαρα" του Olmi, η "Τελετή" του Oshima, ή ακόμη και η τελευταία ταινία του Kusturica "Ο Μπαμπάς πάει για δουλειές" -μια λιτή, απλή ταινία που όμως παρά την κέντρωσή της σε συγκεκριμένες ιδιαιτερότητες της χώρας της μπόρεσε να κοινωνήσει με το θεατή κάθε τόπου και χρόνου- οι οποίες κατόρθωσαν να περάσουν τα εθνικά σύνορα επιβάλλοντας τον ευατό τους παγκοσμίως και συγκινώντας χιλιάδες ετερόκλιτους θεατές γιατί άγγιξαν μια διαχρονική και οικουμενική αλήθεια. Δεν έπαιξε αρνητικό ρόλο ούτε στο ελάχιστο το γεγον΄ος ότι οι αλλεπάλληλες αναφορές περιστρέφονταν γύρω από εθνικές ιδιομορφίες διαφορετικών κόσμων, Ανατολής, Μεσαίωνα, Υπαρκτού Σοσιαλισμού, κ.λ.π. σημασία είχε ότι κάθε εννοιολογική υπόσταση εύρισκε τον κατάλληλο αισθητικό και μορφικό δίαυλο για να φθάσει και να μετουσιώσει τον εκάστοτε θεατή ανεξαρτήτου εθνικότητας, γενιάς ή κουλτούρας.

2. Δεκαετία του ΄60: Η δεκαετία της ποσοτικής αύξησης και της ποιοτικής παρακμής

Εάν από τις αναφορές του προηγούμενου κεφαλαίου έχινε σαφές ότι οι εξελικτικές διαδικασίες της κινηματογραφικής παραγωγής και διανομής κατά την περίοδο 1950-1960 έθεσαν τα θεμέλια τόσο για την τυποποίηση και μαζικοποίηση του παραγόμενου προϊόντος όσο και για την ομογενοποίηση των αισθητικών αναγκών του κοινού τότε θα μπορούσαμε να πούμε ότι κατά τη δεκαετία του ΄60 οι ίδιες διαδικασίες επισφράγισαν την ολοκλήρωση των στόχων αυτών. Εδώ θα μπορούσαμε να αναφέρουμε σαν μοναδική εξαίρεση το Νίκο Κούνδουρο ο οποίος εμφανίζεται το 1959 με τους "Παράνομους" όπου λόγω της υπάρχουσας λογοκρισίας προσπαθεί με συμβολισμούς και αλληγορίες ΄να καταγράψει στιγμές και να μεταφέρει την ατμόσφαιρα του ελληνικού εμφυλίου. Μετά από ένα χρόνο, το 1960 προβάλλεται στην Πρώτην Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου το "Ποτάμι" το οποίο εκδίδεται σε δυο κόπιες με δύο διαφορετικά μοντάζ. Η ταινία λόγω διαφωνιών και δικαστικών αγώνων αφού βραβεύεται στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 1960 αποσύρεται και κυκλοφορεί πολύ αργότερα. Την παραγωγή και των δυο ταινιών αναλαμβάνει ο Φίνος σε μια προσπάθεια να υποστηρίξει τον πρωτοποριακό κινηματογράφο η οικτρή όμως εμπορική αποτυχία και των δύο αυτών ταινιών έκανε τις καλές διαθέσεις του να σταματήσουν σε αυτό το σημείο.

Με παραγωγούς τις εταιρείες "Ανζερβός" και "Μίνως Φιλμ" το 1963 ο Κούνδουρος παρουσιάζει τη λυρική, αισθητικά επιβλητική ταινία του "Μικρές Αφροδίτες" η οποία τον καθιστά γνωστό διεθνώς και τον κατατάσσει μεταξύ των μεγάλων αισθητικών του κινηματογράφου. Η ταινία κερδίζει α) Βραβείο σκηνοθεσίας στο Φεστιβάλ Βερολίνου 1963 β) Βραβείο καλλίτερης ταινίας Διεθνούς Ένωσης Κριτικών του Φεστιβάλ Βερολίνου 1963 γ) τρία βραβεία στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1963 (καλλίτερης ταινίας, σκηνοθεσίας, μουσικής) δ) Βραβείο Κριτικών Αθηναϊκού και Μακεδονικού τύπου στα πλαίσια του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1963.

Παρ' όλα αυτά, αν εξαιρέσουμε τον Κούνδουρο, ακόμη και οι ελάχιστες μεμονωμένες απόπειρες ορισμένων σκηνοθετών να διαφοροποιηθούν από το κύριό σώμα της μαζικής παραγωγής και να

ξεφύγουν από τα καθιερωμένα εμπορικά δεδομένα χάριν κάποιας ποιοτικής αναζήτησης εγκαταλείφθηκαν παντελώς. Η φαρσοκωμωδία και η φουστανέλλα μπήκαν στο περιθώριο και εκτός από μερικές ταινίες αυτού του είδους που έκαναν την εμφάνισή τους κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του ΄60 η παραγωγή προσανατολίστηκε κατά κύριο λόγο προς το μελό. Με το πρόσχημα ότι ο θεατής είναι πολύ κουρασμένος, και δεν θέλει να προβληματίζεται, ότι το μόνο που αποζητά είναι ο εξαγνισμός μέσω της ταύτισής του με το άνευ ορίων "τραγικό" ή "τριανδρία: παραγωγοί, σκηνοθέτες και ηθοποιοί σφετεριζόμενοι τις περιστασιακές συγκυρίες κατακλύζουν τις κινηματογραφικές αίθουσες με ταινίες όπως: "Κλάψε φτωχή μου καρδιά" (1960) του Κώστα Στράντζαλη με την Μαριάννα Κουράκου, εισιτήρια 1.325.000. "Μάνα μου παραστράτησα" (1962) του Κώστα Στράντζαλη, με τη Χριστίνα Σύλβα, εισιτήρια 1.450.000. "Μάνα γιατί με γέννησες" του Κώστα Στράντζαλη με την Κάκια Αναλυτή, εισιτήρια 1.635.000. "Καρδιά μου πάψε να πονάς" (1965) του Απόστολου Τεχόπουλου με τη Μάρθα Βούρτση, το Νίκο Ξανθόπουλο. "Σκλάβοι της μοίρας" (1966) του Απόστολου Τεχόπουλου με τον Νίκο Ξανθόπουλο και την 'Ανζελα Ζήλια κ.λ.π. (26). Θα ήταν περιττό να συνεχίσουμε την παράθεση τίτλων ελληνικών ταινιών οι οποίες σε αυτή τη φάση δεν έβγαιναν απλώς σε τυποποιημένες συνταγές αλλά συλλήβδην σε "καρμπόν" γιατί αφ' ενός η απόλυτη ταυτοσημία τους και επαναληπτικότητα θα μας οδηγούσε σε πεδία απέραντης ανίας, αφ' ετέρου θα επανέλθουμε σε αυτές τις ταινίες όταν αναλύσουμε τις γραφικές και εικονικές μηνυματοποιήσεις τους.

2.α. Παραγωγή:

Αν σ' αυτή τη φάση θελήσουμε να γίνουμε πιο συγκεκριμένοι θα πρέπει να παραθέσουμε τον Πίνακα 21 ο οποίος είναι περισσότερο από

Πίνακας 21

Αριθμός παραγομένων ταινιών κατά την περίοδο 1960-1967

Περίοδοι	Αριθμός ταινιών
1960-1961	58
1961-1962	68

1962-1963	82
1963-1964	92
1964-1965	93
1965-1966	101
1966-1967	117
Σύνολο	611

Πηγή:1. "Φιλμογραφία Ελληνικού Κινηματογράφου", Στάθης Βαλούκος
2. "Κινηματογραφικαί Στατιστικαί Εκδόσεις", Σοφία Βλαντή

εύχλωττος και μας δείχνει καθαρά τη σταθερή ανοδική τάση της προσφοράς των ελληνικών ταινιών. Βλέπουμε ότι την περίοδο 1966-1967 όπου η παραγωγή φθάνει στο ζενίθ της -από το 1969 και μετά όπως ήδη αναφέρθηκε θα αρχίσει η σταδιακή πτώση της παραγωγής- ο αριθμός παραγομένων ταινιών υπερδιπλασιάστηκε μέσα σε έξι χρόνια. Μια σύγκριση με το Διεθνή χώρο θα μας βοηθήσει να καταλάβουμε το μέγεθος της ποσοτικής αύξησης του κινηματογραφικού προϊόντος στην Ελλάδα.

Στις Ηνωμένες Πολιτείες ο αριθμός των ταινιών που παράγεται κατά τη δεκαετία 1950-1960 είναι ο ακόλουθος:

1950	380
1955	245
1958	241
1959	187
1960	170

Όπως βλέπουμε ο αριθμός των ταινιών μειώθηκε κατά το ήμισυ της παραγωγής μέσα σε μια δεκαετία πρέπει βέβαια να λάβουμε υπ' όψιν ότι στις Ηνωμένες Πολιτείες το 1960 λειτουργούσαν 573 πομποί τηλεοράσεως και 43.000.000 δέκτες που τροφοδοτούσαν τα 85% των οικογενειών (27). Η τηλεόραση προσέφερε 4.000 ώρες προβολής, από τις οποίες 2.000 ώρες αφιερώνονταν σε ταινίες που προωρίζονταν για τον κινηματογράφο και 2.000 σε ειδικές τηλεταινίες. Και στην Ευρώπη

την ίδια περίοδο υπήρχε μια πτώση στην παραγωγή ταινιών που θα μπορούσε επίσης να αποδοθεί στη διείσδυση της τηλεόρασης.

Στη Μεγάλη Βρετανία ενώ οι δέκτες τηλεόρασης αυξήθηκαν από 5.000.000 σε 10.000.000 η παραγωγή μειώθηκε απο 91 ταινίες μεγάλου μήκους και 55 μικρού το 1955 σε 85 και 45 ταινίες αντιστοιχα το 1960.

Στη Γερμανία η παραγωγή ταινιών από 128 το 1955 μειώθηκε σε 106 το 1959, σε 98 το 1960 και σε 72 το 1963 δηλαδή έχουμε 100% μείωση στα ακέραια γερμανικά φιλμ ή της συμπαραγωγής με μεγαλύτερη γερμανική αναλογία, ενώ ο αριθμός των συσκευών τηλεόρασης ξεπέρασε τις 4.000.000 (συμπεριλαμβανομένων και των συνδρομητών).

Όσον αφορά τη Γαλλία το 1960 η παραγωγή ταινιών είχε φτάσει στις 222 ενώ την ίδια χρονιά η παραγωγή ταινιών στις Ηνωμένες Πολιτιείες ήταν κατά 20% μικρότερη από την παραγωγή ταινιών στη Γαλλία.

Στην Ιταλία το 1963, ο αριθμός των ταινιών μεγάλου μήκους -εκατό τοις εκατό ιταλικών ή συμπαραγωγών με μεγαλύτερη ιταλική συμμετοχή- έφτασε στις 177. Κατά το 1974 ο ρυθμός της παραγωγής μειώθηκε κατά το 10% εν σχέσει με το προηγούμενο έτος.(28)

Από τα παραπάνω στοιχεία είναι έκδηλο ότι μετά τα μέσα της δεκαετίας του ΄50 στην Ευρώπη και στις ΗΠΑ παρατηρείται μια πτώση της κινηματογραφικής παραγωγής η οποία ως ένα μεγάλο βαθμό μπορεί να αποδοθεί στην εισβολή της τηλεόρασης. Ετσι φθάνουμε στο σημείο να έχουμε κάποια σύγκλιση στον αριθμό παραγωγής ταινιών μεταξύ Ελλάδας, Ευρώπης και Αμερικής.

Εάν επανέλθουμε στην ελληνική παραγωγή από άποψη εταιρειών η συγκεντροποίηση συνεχίζεται και το προβάδισμα το έχει ένας μικρός αριθμός παραγωγικών μονάδων με επικεφαλής και πάλι το Φίνο. Οι τρεις "μεγάλοι" (majors) (29) είναι: "Φίνος Φιλμ", "Θ. Δαμασκηνός- Β. Μιχαηλίδης", και "Αφοί Ρουσσόπουλοι- Γ. Λαζαριδης- Δ. Σαρρής- Κ. Ψαρράς". Η τέταρτη εξελισσόμενη σε "μεγάλη" εταιρεία παραγωγής είναι του "Καραγιάννη Καρατζόπουλου" η οποία με σκηνοθέτη τον Κώστα Καραγιάννη και το Γιάννη Δαλιανίδη μετά τα μέσα της δεκαετίας του ΄70 συγκεντρώνουν το μεγαλύτερο ποσοστό της εμπορικής κινηματογραφικής παραγωγής. (Μετά τα μέσα της δεκαετίας του ΄80 με την επικράτηση του βίντεο στην εγχώρια αγορά στρέφονται προς την παραγωγή βιντεο-ταινιών).

Την περίοδο 1964-1965 οι τρεις "μεγάλοι" παράγουν το 25% των ελληνικών ταινιών που σημαίνει ότι επενδύουν το 40% περίπου των συνολικών κεφαλαίων που διατίθενται για τον ελληνικό κινηματογράφο.

Γύρω στο 1965 η "Φίνος Φιλμ" και η "Θ. Δαμασκηνός - Γ. Μιχαηλίδης" συγχωνεύονται δημιουργώντας το πρώτο "τραστ" στον Ελληνικό Κινηματογράφο, αφού θα ελέγξουν και τα 50% σχεδόν της κατανάλωσης.(30)

Η κινηματογραφική βιομηχανία μας όπως άλλωστε και όλοι οι άλλοι βιομηχανικοί κλάδοι της χώρας μας ακολούθησε με αργό ρυθμό και όχι τελεσφόρα τα εξελικτικά στάδια παραγωγής που πέρασε η υπόλοιπη Ευρώπη. Εκπρόσωποι αυτής της εξελικτικής πορείας και μερικώς επιτυχώντες στη διαδικασία μεταβίβασης των επιχειρήσεών τους από βιοτεχνία σε βιομηχανία θεωρήθηκαν μόνον οι τρεις "μεγάλοι". Ορισμένες άλλες εταιρείες παρά την προσπάθειά τους να μετατρέψουν την κινηματογραφική τους βιοτεχνία σε βιομηχανία δεν το κατόρθωσαν με αποτέλεσμα οι περισσότερες από τις μικρές εταιρείες να διαλυθούν μετά από το γύρισμα δύο η τριών ταινιών. Μέσα στις εταιρείες που πέτυχαν κάποια μακροβιότητα συγκαταλέγονται και εταιρείες που συστάθηκαν από παραγωγούς οι οποίοι χρίσθηκαν και τον τίτλο του σκηνοθέτη όπως ο Κλέαρχος Κονιτσιώτης -σε πολλές ταινίες συμπαραγωγός του Φίνου- ο Ντίνος Κατσουρίδης και ο Κώστας Στράντζαλης ο οποίος ειδικεύθηκε στο "μελόδραμα". Ο Στράντζαλης μαζί με τον Απόστολο Τεγόπουλο της "Κλακ Φιλμ" και τον Π. Δαδήρα και Σια της "Ολύμπια Φιλμ" κατασκεύασαν το μεγαλύτερο όγκο των ταινιών "μελό" της εποχής.

Με την ανάγνωση του Πίνακα 22 καθίσταται σαφής η υπερίσχυση των δύο μεγαλύτερων εταιρειών "Φίνος Φίλμ" και "Θ. Δαμασκηνός - Β. Μιχαηλίδης" οι οποίοι γυρίζουν το 85% περίπου των τριών πρώτων σε είσπραξη ελληνικών ταινιών που προβάλλονται στους κινηματογράφους Α' προβολής Αθηνών, Πειραιώς, Προαστίων. Στον Πίνακα 22 παρατηρούμε επίσης, τα ονόματα των ίδιων σκηνοθετών εμφανίζονται κατ' επανάληψιν ένα φαινόμενο που είχαμε επισημάνει και στην δεκαετία του ΄50. Γιά παράδειγμα μερικοί νέοι σκηνοθέτες που δεν αναφέραμε στην δεκαετία του ΄50 πέτυχαν το παρακάτω σκόρ αριθμού ταινιών: Γιώργος Παπακώστας (1959-1973) 36, Ερρίκος Θαλασσινός (1958-1974) 34, Οδυσσέας Κωστελέτος (1957-1973) 32, Κώστας Στράντζαλης (1958-1971) 28, Νίκος Αβραμέας (1962-1972) 26, Στέλιος Τατασόπουλος (1952-1972) 25, Όμηρος Ευστρατιάδης (1964-1975) 22, ο Κώστας Καραγιάννης (αμέτρητες) κ.α. (31)

Σε αυτή τη βάση βέβαια η σύμπνοια σκηνοθέτη - παραγωγού είναι απόλυτη και οι σκηνοθέτες που δουλεύουν υπό την αιγίδα των μεγάλων παραγωγών ταυτίζονται με την επιδίωξη της μεγιστοποίησης του κέρδους. Κάθε καλλιτεχνική ευαισθησία ή ακόμα κάποια απόπειρα

Ετη	ΤΙΤΛΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ	ΠΑΡΑΓΩΓΟΣ	ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ	ΑΡ. ΕΙΣ
1960-61	1. Η Αλίκη στο Ναυτικό	Θ. Δαμασκηνός-Β.Μιχαηλίδης	Α. Σακελλάριος	213.409
	2. Μανταλένα	/Φίνος Φίλμ	.	.
	.	Φίνος Φίλμ	Ντ. Δημόπουλο	192.378
	3. Ποτέ την Κυριακή	Β. Λαμπίρης-Μελ. Μερκούρη	Ζυλ Ντασσέν	184.524
1961-62	1. Κατήφορος	Φίνος Φιλμ	Γ. Δαλιανίδης	161.331
	2. Η Λίζα και η άλλη	Φινος Φιλμ	Ντ. Δημόπουλος	152.986
	3. Η Αθήνα τη νύχτα	Κ. Κονιτσιώτης	Κ. Κονιτσιώτης	85.013
1967-68	1. Το πιο λαμπρό αστέρι	Καραχιάννης-Καρατζόπουλος	Κ. Καραχιάννης	652.661
	2. Μια κυρία στα μπουζούκια	Φίνος Φιλμ	Γ. Δαλιανίδης	615.483
	3. Νύχτα γάμου	Φίνος Φιλμ	Γ. Δαλιαννίδης	525.647
1962-63	1. Μερικοί το προτιμούν.. κρύο	Φίνος Φιλμ	Γ. Δαλιανίδης	212.247
	2. Η ψεύτρα	Φίνος Φιλμ	Γ. Δαλιανίδης	196.250
	3. Οργή	Αφ.Ρουσόπουλοι - Γ. Λαζαρίδης - Δ. Σαρρης - Κ. Ψαρράς	Β. Γεωργιάδης	132.102
1963-64	1. Κάτι να καίει	Φίνος Φιλμ	Γ. Δαλιανίδης	660.791
	2. Χτυποκάρδια στο θρανίο	Κ. Κονιτσιώτης/Birsel Film	Α. Σακελλάριος	591.675
	3. Τα κόκκινα Φανάρια	Θ. Δαμασκηνός -Β. Μιχαηλίδης	Β. Γεωργιάδης	473.686
1964-65	1. Κορίτσια για φίλημα	Φίνος Φιλμ	Γ. Δαλιανίδης	619.236
	2. Το δόλωμα	Φίνος Φιλμ	Α. Σακελλάριος	557.302
	3. Η χαρτοπαίκρτα	Φίνος Φιλμ	Γ. Δαλιανιδης	534.085
1965-66	1. Ραντεβού στον αέρα	Φίνος Φιλμ-Θ. Δαμασκηνός -Β. Μιχαηλίδης	Γ. Δαλιανίδης	617.423
	.	.	.	.
	2. Το χώμα βάφτηκε κόκκινο	Φίνος Φιλμ-Δαμασκηνός-Μιχ.	Β. Γεωργιάδης	588.101
	3. Τζένη - Τζένη	Φίνος Φιλμ	.	.
			Ν. Δημόπουλος	587.323
1966-67	1. Η κόρη μου η σοσιαλίστρια	Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης	Α. Σακελλάριος	659.671
	2. Κοινωνία ώρα μηδέν	Φίνος Φιλμ	Ντ. Δημόπουλος	596.289
	3. Οι θαλασσιές οι χάντρες	Φίνος Φιλμ	Γ. Δαλιαννίδης	531.287

σύμπραξης τέχνης - εμπορίου από τη μεριά των σκηνοθετών έχει εγκαταλειφθεί. Στις περισσότερες εταιρείες όπως παρατηρεί ο Τάκης Παπαγιαννίδης "ο σκηνοθέτης είναι και παραγωγός των παραγομένων προϊόντων (Καραγιάννης, Τεγόπουλος, Αβραμέας και όλοι σχεδόν οι μικροί παραγωγοί) ή μετέχει με ποσοστό στα κέρδη της ταινίας που γυρίζει (Δαλιανίδης, Δημόπουλος) ή προσλαμβάνεται με καθορισμένη αμοιβή όντας γνώστης μιας εγκεκριμένης απ;ο τον παραγωγό τεχνικής (Γεωργιάδης, Δαδήρας, Γρηγορίου, Ανδρέου, Γλυκοφρίδης, Λάσκος, Φώσκολος κ.α).

Ο διαχωρισμός αυτός είναι αναγκαίος για να επισημάνουμε τις διαφορές: την πρώτη κατηγορία μπορούμε να παρομοιάσουμε με τον επιχειρηματία που κάθε πρωί ανοίγει το μαγαζί του. Στην περίπτωσή μας αντί να παράγει κονσέρβες ή πλαστικά, παράγει φιλμ. Η εργασία εδώ υπάγεται στους γενικότερους οικονομικούς όρους παραγωγής: λιγότερες ώρες εργασίας περισσότερα προϊόντα. Ο Καραγιάννης ή ο Τεγόπουλος σε έξι γυρίσματα έχουν φτάσει ή και συχνά έχουν περάσει τη μέση του φιλμ.

Όσοι ανήκουν στη δεύτερη κατηγορία ακολουθούν την ίδια τακτική, με τη διαφορά ότι οι δικαιοδοσίες τους δεν καλύπτουν τους κλάδους της διανομής κα της εκμετάλλευσης. Ο Δαλιανίδης χρειάζεται το μισό χρόνο για μια μαυρόασπρη ("φτηνή") ταιν;ια, απ' ότι για ένα έγχρωμο μιούζικαλ. Εδώ πρέπει να υπογραμμισθεί ο ρόλος του οικονομικού παράγοντα σαν ρυθμιστή του ετήσιου προγράμματος παραγωγής για κάθε εταιρεία. Στις μεγάλες εταιρείες τα προγράμματα παραγωγής χωρίζονται σε κατηγορίες. Κάθε ετήσιο πρόγραμμα περιλαμβάνει 5 έγχρωμες ("πολυέξοδες") και 7 μαυρόασπρες ("φτηνές") που οι εισπράξεις τους καλύπτουν τις τυχόν αποτυχίες των έγχρωμων.

Η τρίτη κατηγορία αποτελείται απο "μάστορες" που έμαθαν μια τέχνη. Σε πολλές περιπτώσεις οι ικανότητες και οι στόχοι τους μπορεί να ξεπερνούν τους στόχους των ταινιών που φτιάχνουν (σε αντίθεση με τους υπόλοιπους) όμως, αυτό είναι το επάγγελμα που ασκούν και πρέπει να ζήσουν απ' αυτό. Με την πρώτη δυσκολία επιστέφουν στη βάση τους: το βελησνέκές τους είναι περιορισμένο". (32)

Εάν στον Πίνακα 22 δίπλα από τα ονόματα των παραγωγών και σκηνοθετών αναγράφαμε τα ονόματα των ηθοποιών θα βλέπαμε ότι θα εμφανίζονταν και αυτά με την ίδια επαναληπτικότητα που προβάλλονται τα ονόματα παραγωγών και σκηνοθετών.

Βλέπουμε λοιπόν ότι έχει επιτευχθεί μια αγαστή συνεργασία μεταξύ των πλέον εμπορικά επιτυχημένων ηθοποιών και των πλέον ποσοτικά γόνιμων παραγωγών και σκηνοθετών στην προσπάθειά τους να

προωθήσουν ένα προϊόν το οποίο πλασάρουν σαν "σοβαρό", "τεχνικά άρτιο" και απευθυνόμενο σε ένα "καθώς πρέπει" κοινό. Με αυτό τον τρόπο προσπαθούν να διαφοροποιηθούν από το άλλο μπλοκ των μελό -Στράντζαλη, Τεχόπουλο, Αβραμέα, Ξανθόπουλο, Βούρτση, Ζήλια κ.λ.π.- το οποίο απευθύνεται σε ένα υποδεέστερο κοινό.

Εδώ πρέπει να επισημάνουμε ότι οι πρώτες σε είσπραξη ταινίες που εξετάσαμε προέρχονται από τον πίνακα των εισιτηρίων Α' προβολής Αθηνών, Πειραιώς, Προαστίων από τις περιοχές δηλαδή που υπερέχει το "πεφωτισμένο" κοινό του ελληνικού κινηματογράφου. Η ανωτέρω "ελιτ" στράφηκε περισσότερο προς την κωμωδία και το μιούζικαλ δείχνοντας προτίμηση στα ξένα και ειδικά στα αμερικανικά φιλμικά πρότυπα. Κυρίως, μετά τα μέσα της δεκαετίας του "60 η ελληνική ταινία Δαλιανίδη-Καραγιάννη ακολουθεί τα πρότυπα του Χολλυγουντιανού μιούζικαλ. Σε αυτό το είδος συνυπάρχουν στοιχεία μελό και κωμωδίας με ελαφρό μπαλέτο και τραγούδι τα οποία μεταγράφοντας μέσω του ντυσίματος, των χώρων, των χορών ευρωπαΐζοντα πολιτισμικά συστήματα συμπράττουν με την τοπική μας γραφικότητα: Αρχαιότητες, ερείπια, μέσα στη μεσογειακή φύση και στο ελληνικό φως το λαμπρό ήλιο πάνω σε κυκλαδίτικα άσπρα σπίτια κοντά στην πλατειά γαλάζια θάλασσα για να δώσουν μια πλαστή εικόνα ευδαιμονίας διαμορφωμένη σύμφωνα με τους κανόνες της διαφίμησης. Έτσι, εκτός από την εσωτερική αγορά αυτού του είδους οι ταινίες στοχεύουν και στην εξαγωγικότητα προσπαθώντας να ερεθίσουν τη φαντασία των κουρασμένων από τον πολιτισμό ανθρώπων της Δύσης. Οι ταινίες αυτές επιδιώκοντας την ελληνική κοινωνία εξωραϊσμένη και ειδυλλιακή σύμφωνα με ορισμένες διεθνείς συνταχές αντλούν τη θεματική τους ύλη από την οικεία ελληνική πραγματικότητα της πόλης προβάλλοντας το μεγαλοαστικό πρότυπο ζωής ως βασικό κίνητρο και τελικό στόχο εφικτό και πραγματώσιμο από όλα τα κοινωνικά στρώματα. Σε όλες τις τεχνικά προηγμένες ταινίες της "πρωτοπορίας" είναι παρόν το ονειρο της άνεσης και του Δυτικού τρόπου ζωής. Οι ταινίες εκτυλίσσονται σε βίλες, σε κότερα, χρησιμοποιούνται πανάκριβα αυτοκίνητα, οι ηρωΐδες φοράνε γούνες, τουαλέτες, χρυσαφικά, διαθέτουν υπηρέτριες, νταντάδες, και έχουν την άνεση να ταξιδεύουν ανά την Ευρώπη κινούμενες σε κύκλους εφοπλιστών μεγαλοεπιχειρηματιών και βιομηχάνων. Το τυποποιημένο κλισέ επαναλαμβάνεται ως σκηνοθετικό φόντο σε κάθε ταινία αυτού του είδους στήνοντας ένα μεγαλοαστικό πρότυπο ζωής που οπωσδήποτε προηγείται απο την εξέλιξη και διαμόρφωση της κοινωνίας μας. Οι ταινίες αυτές απευθύνονται κυρίως σε μικροαστούς και αστούς κατοίκους της πόλης με περισσότερο αναπτυγμένους τέτοιου είδους

προβληματισμούς.

Αντίθετα οι ταινίες του άλλου μπλοκ που προωθούν το "μελοδραματισμό" και την "τραγικότητα" απευθύνονται κυρίως στο κοινό της επαρχίας. Όταν για παράδειγμα η ταινία "Μάνα γιατί με γέννησες" κάνει 9.475 εισιτήρια στους κινηματογράφους Α' Προβολής Αθηνών, Πειραιώς, Προαστίων και συνολικά φθάνει στα 1.635.000 εισιτήρια ή το "Μάνα μου παραστράτησα" 12.319 και 1. 450.000 αντίστοιχα σημαίνει ότι το μεγαλύτερο ποσοστό εισιτηρίων προέρχεται από τους κινηματογράφους Β' προβολής των λαϊκών συνοικιών και από την επαρχία.

Η θεματολογία αυτών των ταινιών τρίτης διαλογής περιστρέφεται γύρω από γεγονότα που μεταβάλλουν σε καθημερινή τραγωδία τη ζωή των φτωχών ανθρώπων και γύρω από την έννοια "ξενιτιά" με την οποία ο τύπος της εποχής τροφοδοτεί το κοινό καθημερινά. (33).

Απαραίτητο συστατικό στοιχείο της κινηματογραφικής "δημιουργίας μελόδραμα" υπήρξε το λαϊκό τραγούδι και το μπουζούκι. Η συναισθηματική φόρτιση της σκηνής ήταν πάντα σε άμεση συνάρτηση με τη βαρύτητα του λαϊκού ταγουδιού. Όσο πιό "αβάσταχτη" η μουσική, τα λόγια και το "ύφος" του τραγουδιστή τόσο πιό αποτελεσματική η μετάδοση της έντασης του πόνου και του πάθους. Όσο πιό κοινότοπη η ρεαλιστική γραφή τόσο πιό πειστική η ψευδαίσθηση της αληθοφάνειας. Όσο πιο άφθονο το μήνυμα τόσο πιό μονοσήμαντο και εύληπτο από το δέκτη. Άρα ο τρόπος είναι καθορισμένος, τα αφηγηματικά κλισέ τα ίδια ανεξάρτητα απο το θέμα της ταινίας και ο σκοπός ένας, η επίτευξη ταύτισης ήρωα-θεατή στο φανταστικό επίπεδο. Έτσι, με τη χρήση των πλέον ευτελών μέσων επιτυγχάνεται η πώληση ονείρου σε χαμηλή τιμή. Είναι βέβαια προφανές ότι για την προσέλκυση υπάρχοντος κοινού μέσω προσφοράς μεγάλων δόσεων "ονείρου" "φυγής" και "πόνου" συνεργάστηκε και εδώ άψογα ένα επιτελείο παραγωγών, σκηνοθετών, ηθοποιών, λαϊκών τραγουδιστών, μουσικοσυνθετών, γραφείων εκμετάλλευσης, αιθουσαρχών κ.α. οι οποίοι σαν συμπαγές σώμα έκανε έκδηλη την παρουσία του σε κάθε εμφάνιση του υπο-προϊόντος.

Συμπερασματικά θα μπορούσαμε να πούμε ότι ενώ τεχνικά η ελληνική ταινία εξελίχτηκε από την εποχή των πρωτοπόρων λόγω της εξειδίκευσης των διαφόρων συντελεστών παραγωγής (φωτογράφων, ηχοληπτών, σκηνογράφων, κ.λ.π) από άποψη ουσίας, πληρότητα μορφής, κατάκτηση φιλμικής γραφής και άλλων στοιχείων που θεωρούνται απαραίτητα για την αναγωγή του κινηματογραφικού προϊόντος από βιομηχανικό σε καλλιτεχνικό όχι μόνο δεν υπήρξε πρόοδος αλλά

αντιθέτως παρατηρήθηκε ένας συνεχής εκφυλισμός. Για παράδειγμα η κωμωδία στις αρχές της δεκαετίας του '50 πριν οδηγηθεί στην τυποποίηση, παρουσίασε αξιόλογα δείγματα γεγονός που οφειλόταν κατά κύριο λόγο στο ότι υπηρετείτο από σπουδαίους ηθοποιούς η έμφυτη αντίσταση των οποίων στα φτηνά, γεμάτα υπερβολή και στερεότυπα σενάρια δεν ήταν δυστυχώς ευδιάκριτη για το πλατύ κοινό. Οι ίδιοι αυτοί ηθοποιοί με τις γνωστές "ατάκες" και αυτοσχεδιασμούς που κράταγαν τις ρίζες τους από το θέατρο και ειδικά από την επιθεώρηση άφησαν το ταλέντο τους να εκδηλωθεί δημιουργώντας έτσι έργα κάποιας ποιότητας η οποία αργότερα μπόρεσε να γίνει αντιληπτή και από ένα πιό ευρύ και καλλιτεχνικά καλλιεργημένο κοινό.

2.β Διανομή

Η κινηματογραφική ταινία λόγω της διττής της υπόστασης, αυτής του πολιτιστικού προϊόντος και αυτής του βιομηχανικού που την κάνει να εμπίπτει πρωτίστως στους κανόνες που διέπουν την αγορά του χρειάζεται διερεύνηση και από τις δυο πλευρές. Πολύ συχνά αυτό αγνοείται από τους μελετητές και τους διάφορους ενασχολούμενους περί τα κινηματογραφικά. Ειδικά, παραλείπεται η δέουσα προσοχή στα προσκόμματα τα οποία θέτει η διανομή στον τρόπο προώθησης της ταινίας. Με τον όρο διανομή εννούμε όλο το κύκλωμα που παρεμβάλλεται μεταξύ παραγωγού και θεατή δηλαδή γραφείο εισαγωγής και διανομής ή αλλιώς γραφείο εκμετάλλευσης και αίθουσας.

Η υπερβολική αύξηση της προσφοράς ταινιών στην Ελλάδα στα τέλη της δεκαετίας του '50 έδωσε έναυσμα σε πολλούς τυχάρπαστους κερδοσκόπους να στραφούν προς την εκμετάλλευση του παραγόμενου προϊόντος. Από το 1960 μέχρι το 1973 βλέπουμε δίπλα στα μεγάλα γραφεία εκμετάλλευσης να αναπτύσσεται παράλληλα ένας αριθμός μικρο-επιχειρηματιών που προσπαθούν "να πιάσουν την καλή" και να ανταγωνιστούν τους "μεγάλους" τις περισσότερες φορές βέβαια οι προσπάθειές τους βαίνουν άκαρπες και αναγκάζονται να αποσυρθούν με την ίδια ευκολία που εισήλθαν. Για παράδειγμα τη χρονιά 1960-61 λειτουργούσαν 41 γραφεία διανομής και μετά το 1964 παρουσιάζεται η εξής εικόνα: (βλ. Πίν. 23)

Πίνακας 23

Γραφεία Διανομής

1964-65	61
1965-66	66
1966-67	57
1967-68	67
1968-69	64
1969-70	62
1970-71	67
1971-72	73
1972-73	78
1973-74	83
1974-75	69

Πηγή:"Κινηματογραφικαί Στατιστικαί Εκδόσεις" Γ. Ι. Γεωργόπουλος

Από τον παραπάνω Πίνακα χίνεται σαφές ότι αφ' ενός υπάρχει μια κινητικότητα στο κύκλωμα διακίνησης ταινιών αφ' ετέρου παρατηρείται μια ανοδική τάση στον αριθμό χραφείων διανομής η οποία συμβαδίζει με τη μείωση της παραχωχής που έχει ήδη αρχίσει από το 1973. Απο το 1973 και μετά η παραχωχή παρουσιάζεται ως εξής: (βλ. Πίν. 24).

Πίνακας 24

Αριθμός Παραγομένων ΤΑΙΝΙΩΝ
κατά την περίοδο 1973-1977

Περίοδος	Ταινίες
1973-74	44
1974-75	47
1975-76	38
1976-77	16

Πηγή: "Κινηματογραφικαί Στατιστικαί Εκδόσεις" Γ. Ι. Γεωργόπουλος 1973/74-1976/77

Βέβαια θα έπρεπε να επισημάνουμε ότι μέσα στα γραφεία διανομής που δεν μπόσεσαν να επιβιώσουν εκτός από τους κερδοσκόπους που παρασύρθηκαν από το μύθο του "χρυσοφόρου ελληνικού κινηματογράφου" συμπεριλαμβάνονταν και τα μικρά γραφεία διανομής τα οποία προσπάθησαν να προωθήσουν καλλιτεχνικές ταινίες. Τέτοια ήταν του Σωτήρη Καψάσκη το οποίο είχε την αποκλειστικότητα της αίθουσας "Στούντιο", η "Αλκυονίς-Φιλμ" και ο Ι. Μητρόπουλος ο οποίος όμως δεν περιοριζόταν μόνο σε ταινίες αυτού του είδους. Για αυτά τα γραφεία ίσχυσε ο νόμος της υποχρεωτικής κατάργησης των λιγότερο αποδοτικών επιχειρήσεων σύμφωνα με τον οποίο η διαδικασία συσσώρευσης του κεφαλαίου και συγκέντρωσης της παραγωγής συντελεί με την πάροδο του χρόνου είτε στην εξαφάνιση πολλών επιχειρήσεων ή στη συγκεντροποίησή τους μέσω της συγχώνευσης.
Για τη διάλυση αυτών των γραφείων τα οποία θα μπορούσαν να λειτουργήσουν σαν αντίποδες στην "κακογουστιά" συνέβαλαν δύο γεγονότα. Πρώτον, η υποτίμηση της δραχμής σε σχέση με το δολλάριο και τα άλλα ξένα νομίσματα έκανε το κόστος αγοράς των δικαιωμάτων της ταινίας και το κόστος των άλλων υλικών - κόπιας, φωτογραφικού ή διαφημιστικού υλικού- ασύμφορο για τα δεδομένα της ελληνικής αγοράς. Δεύτερον η κατακόρυφη μείωση της συχνότητας προσέλευσης του κοινού στον κινηματογράφο και ειδικά σε έργα τέχνης συνέτεινε στην

αδυναμία αυτών των γραφείων να βγάζουν ακόμα και τα έξοδά τους. Η μόνη περίοδος που τα γραφεία αυτά γνώρισαν κάποια άνθηση ήταν στις αρχές της μεταπολίτευσης μια περίοδο κατά την οποία υπήρχε αθρόα προσέλευση του κοινού στους κινηματογράφους "Στούντιο" και "Αλκυονίδα" αφ' ενός γιατί προβάλονταν ταινίες που δεν είχαν έλθει ακόμη στην Ελλάδα λόγω δικτατορίας αφ' ετέρου γιατί ο κόσμος είχε ανάγκη από ποιοτικές και διαφορετικές ταινίες. Σημειωτέον ότι τώρα πλέον στην Ελλάδα αυτού του είδους οι ταινίες δεν παίζονται ούτε από τις κινηματογραφικές λέσχες γιατί αυτές προτιμούν να προωθούν τις πιό πλατειά αποδεκτές ταινίες, τις επονομαζόμενες εμπορικές.
Για να επιστρέψουμε στο πρόβλημα που μας αφορά άμεσα και πριν αναφερθούμε στην κατάσταση που επικρατεί σήμερα στο κύκλωμα διανομής το οποίο γίνεται όλο και πιό συγκεντρωτικό θα πρέπει να τονίσουμε ότι και κατά την περίοδο που εξετάζουμε συναντάμε μονοπωλιακές πιέσεις από τη μεριά των ισχυρών γραφείων διανομής που συγχρόνως καλύπτουν και το μεγαλύτερο μέρος παραγωγής των ελληνικών ταινιών.
Από την παράθεση του Πίνακα 25 όπου βλέπουμε την κατάταξη των

Πίνακας 25

Κατάταξη γραφείων εκμετάλευσης της περιόδου 1961-62
(σε εισιτήρια Α' προβολής Αθηνών)

Γραφεία Εκμετάλευσης	Εισιτήρια	ταινίες
1. Δαμασκηνός- Μιχαηλίδης	2.902.166	163
2. Σκούρας - Φιλμ	1.499.782	71
3. Σάββας - Φιλμ	733.233	38
4. Σπέντζος - Φιλμ	618.889	31
5. Φίνος - Φιλμ	55.992	10
6. Ανζερβός Ο.Ε	294.796	19
7. Χαλιώτης	258.303	21
8. Κουρουνιώτης - Πετρολέκας	215.905	10
9. Αφοί Ρουσσόπουλοι κλπ.	169.473	4
10. Αστυ - Φιλμ	132.668	10
11. Β. Λαμπίρης	124.565	7
12. Ιωαννίδης - Φιλμ	120.186	9
13. Ν. Σαμπατάκος και Υιός	115.844	6
14. Ακρόπολις - Φιλμ	94.134	9

15. Πυρσός - Φιλμ	90.178	2
16. Ι. Καρατζόπουλος	75.737	3
17. Δ. Αθανασιάδης	44.479	9
18. Μιχ Τσέντος	40.828	1
19. Φάρος - Φιλμ	36.993	1
20. Τζάλ - Φιλμ	25.485	1
21. Νόβακ - Φιλμ	21.881	1
22. Κορονέτ - Φιλμ	20.931	2
23. Χρ. Μανιάτης	20.504	1
24. Άττικα	13.558	1
	3.824.562	196

Πηγή: Περιοδικό "Θεάματα" εκδ. Αφοί Βαρελά, Συγκεντρωτικοί Τόμοι 1961-1962

γραφείων εκμετάλλευσης κατά πραγματοποιηθέντα εισιτήρια και κατά αριθμό ταινιών που διανέμουν την περίοδο 1961-1962 συνάγεται ότι τα δύο πρώτα γραφεία εκμετάλλευσης (Δαμασκηνός - Μιχαηλίδης και Σκούρας Φιλμ) ελέγχουν περισσότερο από τα 50% της διανομής των προβαλομένων ταινιών και των εισπράξεων από εισιτήρια Α' Προβολής Αθηνών.

Στο Πίνακα 26 φαίνεται καθαρά ότι τη χειμερινή περίοδο 1962-63

Πίνακας 26

Χειμερινή περίοδος 1962-63

Τα πραγματοποιηθέντα εισιτήρια από τα γραφεία εκμεταλλεύσεως ταινιών

Αθήνα, Πειραιάς, Περίχωρα, Θεσσαλονίκης

Γραφείο εκμετάλλευσης	Εισιτήρια	Σύνολο ποσοστ. %
ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ-ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ ΑΕ	14.722.216	35,83%
Δ. Π. ΣΚΟΥΡΑΣ-ΦΙΛΜΣ ΑΕ	4.167.219	10.14%
ΜΑΓΓΛΗΣ ΑΠΟΛΛΩΝ	3.963.715	9.65%
ΣΑΒΒΑΣ ΦΙΛΜ ΑΕ	2.614.287	6.36%
ΣΠΕΝΤΖΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ	10546.916	3.76%
ΡΟΥΣΟΠΟΥΛΟΙ ΑΦ. Γ. ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ - Δ. ΣΑΡΡΗΣ - Κ. ΨΑΡΑΣ	1.424.565	3.47%
ΧΑΛΙΩΤΗΣ ΑΝΔΡΕΑΣ	1.209.013	2.94%
ΣΤΡΑΝΤΖΑΛΗΣ - Κ. ΣΠΗΛΙΩΤΗΣ-		

Θ. ΒΕΔΟΥΡΑΣ-ΜΗΛΑΣ	10.206.862	2.94%
ΑΝΖΕΡΒΟΣ ΑΕ	1.177.524	2.87%
ΚΟΥΡΟΥΝΙΩΤΗ ΑΦΟΙ ΠΕΤΡΟΛΕΚΑΣ Μ.	1.142.754	2.78%
ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ ΦΙΛΜΣ	731.748	1.78%
ΚΑΡΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ Ι. ΣΙΑ	619.571	1.51%
ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ ΦΙΛΜΣ	580.484	1.41%
ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΝΙΚ.	578.429	1.41%
ΝΟΒΑΚ - ΓΚΡΕΤΣΗΣ	567.561	1.38%
ΛΑΜΠΙΡΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ	564.373	1.37%
ΚΟΣΜΙΔΗΣ Φ. & ΣΙΑ	369.186	0.90%
ΦΟΙΝΙΞ ΦΙΛΜ	299.100	0.73%
ΑΘΗΝΑ ΦΙΛΜΣ	284.044	0.69%
ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ ΔΗΜ.	224.660	0.55%
ΔΑΔΗΡΑΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ	201.521	0.49%
ΣΚΑΛΟΘΕΟΛ. ΔΕΣΠΟΙΝΑ	197.281	0.48%
ΜΑΝΙΑΤΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ	157.056	0.38%
ΣΕΓΟΥΡΑΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ	156.009	0.38%
ΤΖΑΛ-ΒΑΜΠ ΦΙΛΜ	125.419	0.31%
ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ ΔΗΜ.	124.002	0.30%
ΑΛΚΗΣ ΦΙΛΜ	119.351	0.29%
ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ ΦΙΛΣ	115.185	0.28%
ΚΡΟΝΟΣ ΦΙΛΜΣ	114.102	0.28%
ΛΑΜΠΡΙΝΟΣ ΑΝΔΡΕΑΣ	113.056	0.28%
ΚΥΡΙΑΚΟΠΟΥΛΟΙ ΑΦΟΙ	105.385	0.26%
ΚΡΙΑΔΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ	81.043	0.20%
ΠΕΡΓΑΝΤΗΣ ΗΛΙΑΣ	54.709	0.13%
ΗΛΕΚΤΡΑ ΦΙΛΜΣ	41.870	0.10%
ΓΟΥΝΑΡΗΣ ΑΛΚΗΣ	38.221	0.09%
ΔΑΝ ΦΙΛΜΣ	37.464	0.09%
ΜΑΡΓΑΡΙΤΗΣ ΑΛΕΞ.	34.793	0.08%
ΠΕΡΓΑΝΤΗΣ ΤΑΚΗΣ	31.966	0.08%
ΟΡΕΣΤΗΣ ΦΙΛΜΣ	28.027	0.07%
ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	25.560	0.06%
ΤΟΥΛΗΣ ΜΙΧΑΗΛ	13.054	0.03%
ΚΟΛΑΡΟΣ ΦΙΛΜΣ	25.308	0.06%
ΔΙΕΘΝΗΣ ΚΙΝ/ΚΗ ΕΝΩΣΙΣ	22.918	0.06%
ΣΤΕΦΟΣ ΣΠΥΡΟΣ	21.688	0.05%
ΑΣΠΙΣ ΦΙΛΜ	18.075	0.04%
ΕΠΙΚΑΙΡΑ	407.226	0.99%
ΠΙΚΑ-ΚΑΤΡΑΜΑΔΟΣ	17.983	0.04%
ΥΦΟΣ ΚΑΤΑ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΝ		100%
ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΗΣ Ι..	15.296	0.04%
ΙΓΓΛΕΣΗΣ Ι. & Π.	14.678	0.04%
ΔΑΦΝΗ ΦΙΛΜ	13.915	0.03%
ΦΑΝ ΦΙΛΜ	3.908	0.01%
ΡΕΞ ΦΙΛΜ	4.351	0.01%
ΑΚΙΝΤΟΥΝΤΖ ΦΙΛΜ	9.668	0.02%
ΑΤΛΑΣ ΦΙΛΜ	4.673	0.01%
ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΝΟΛΑ	41.089.519	100%
ΑΤΛ. ΚΙΝ/ΚΑΙ ΕΠΙΧ/ΣΕΙΣ	7.081	0.02%
ΔΙΑΦΟΡΑ ΓΡΑΦΕΙΑ	11.069	0.03%

Πηγή: Στατιστικές Μελέτες, Γ. Ι. Γεωργόπουλος Τεύχη 1962 - 1963

τα δύο πρώτα γραφεία εκμετάλλευσης συγκεντρώνουν τα 45.97% των εισπράξεων από τις ταινίες που προβλήθηκαν στην Αθήνα, Πειραιά, Πρίχωρα και Θεσσαλονίκη.

Εδώ πρέπει να σημειώσουμε ότι η εταιρεία "Δαμασκηνός - Μιχαηλίδης" συνεργάζεται άμεσα με τη "Φίνος - Φιλμ" και στην παραγωγή, άλλωστε στο Πίνακα 22 φαίνεται καθαρά πόσες συμπαραγωγές έχουν κάνει οι δυο εταιρείες. Επιπλέον, όπως ήδη αναφέραμε, γύρω στο 1965 οι δύο αυτές εταιρείες συγχωνεύονται επισήμως και στη διανομή.

Επίσης, το τράστ "Δαμασκηνός - Μιχαηλίδης Α.Ε, Δ. Π. Σκούρας - Φιλμ Α.Ε και Σάββας Φιλμ Α.Ε. (τρίτο γραφείο κατά σειρά εισπράξεων εισιτηρίων (βλ. Πίνακα 25) χρησιμοποιούσαν ένα άλλο όπλο για τη δημιουργία μονοπωλιακών πιέσεων. Όλη η αμερικανική εισαγωγή ταινιών στην Ελλάδα πραγματοποιείτο μέσω αυτών των εταιρειών οι οποίες δεν αγόραζαν τις ταινίες όπως έκαναν συνήθως οι άλλοι εισαγωγείς αλλά ήταν άμεσοι αντιπρόσωποι των αμερικανικών εταιρειών. Η εταιρεία Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης αντιπροσώπευε τη Metro-Goldwyn-Mayer, τη Universal, την Columbia Pictures και τη Warner Bros Company, εισάγοντας 150 ταινίες το χρόνο δηλαδή το 50% των εισαγομένων ταινιών. Η "Δ.Π. Σκούρας - Φιλμ Α.Ε." αντιπροσώπευε την Twentieth Century Fox, την United Artists και την Disney Production, εισάγοντας 100 ταινίες το χρόνο δηλαδή το 33% των εισαγομένων ταινιών και η "Σάββας Φιλμ Α.Ε" την Paramount με 50 ταινίες δηλαδή το 17% των εισαγομένων ταινιών. Η δύναμη αυτών των εταιρειών στην πραγματικότητα ήταν μεγαλύτερη. Για παράδειγμα η "Δαμασκηνός - Μιχαηλίδης" αντιπροσώπευε επίσης τη μεγαλύτερη Αγγλική εταιρεία Arthur Rank και πραγματοποιούσε τη διανομή ακόμη 150 τουλάχιστον ταινιών που προέρχονταν από ευρωπαϊκές ή άλλες χώρες. Καθίσταται, λοιπόν, σαφές, ότι αυτή η συγκέντρωση στις τρεις "μεγάλες" (majors) τους έδινε τη δυνατότητα δημιουργίας μιας μονοπωλιακής παντοδυναμίας η οποία επεκτείνετο και στον άμεσο ή έμμεσο έλεγχο των αιθουσών.(34)

Η διαμόρφωση της κατάστασης γύρω από τις αίθουσες ακολουθεί μια παράλληλη πορεία με αυτή των υπόλοιπων τομέων του κινηματογράφου.

Ο έλεγχος των "μεγάλων" επεκτείνεται και στο τελευταίο στάδιο διανομής δηλαδή στην αίθουσα. Στην Α' αθηναϊκή προβολή παρατηρείται ότι οι τρεις "μεγάλοι" ελέγχουν τα 4/5 των κεντρικών αιθουσών και 2/3 σχεδόν του συνολικού αριθμού θέσεων. Επειδή όπως είναι ευνόητο, οι αιθουσάρχες της Β' προβολής και των επαρχιών επιλέγουν τις ταινίες

που θα προβάλουν με βάση τις στατιστικές πρώτης προβολής, η τελική προώθηση των αμερικανικών ταινιών που εισάγουν οι τρεις "μεγάλοι" είναι κατοχυρωμένη. "Μια "πόρτα" (έλεγαν οι κινηματογραφιστές) σαν το "Ρεξ" εξασφαλίζει την επιτυχία σε οποιαδήποτε σχεδόν ταινία" (35)

Εν τω μεταξύ την ίδια εποχή η αύξηση του αριθμού των κινηματογραφικών αιθουσών και κυρίως των θερινών -λόγω του χαμηλού κόστους κατασκευής τους σε σχέση με αυτή των χειμερινών και λόγω της μεγάλης ζήτησης των θερινών από το κοινό- είναι αιθητή. Ενώ το 1953-54 η Αθήνα έχει 14 κινηματογράφους Α' προβολής και η Θεσσαλονίκη συνολικά 16 στην περίοδο 1960-61 λειτούργησαν σε όλη την Ελλάδα 565 χειμερινοί κινηματογράφοι με σύνολο θέσεων 314.345. Αναλογεί δηλαδή 1 κινηματογράφος σε 17.791 κατοίκους. Ενώ στην περίοδο 1959-60 οι αντίστοιχοι αριθμοί ήταν 457 αίθουσες, 256.261 θέσεις, 1 κινηματογράφος σε 17.505 κατοίκους. Μέσα σε ένα χρόνο , δηλαδή προστέθηκαν 112 κινηματογράφοι με 58.084 θέσεις. Στην περίοδο 1961-62 οι κινηματογραφικές αίθουσες σημείωσαν καινούργια αύξηση. Σε όλη την Ελλάδα λειτούργησαν 590 χειμερινοί κινηματογράφοι, με σύνολο θέσεων 323.986. Αναλογεί δηλαδή 1 κινηματογράφος σε 14.164 κατοίκους (36).

Τη χειμερινή περίοδο 1962-63 ο αριθμός των αμιγών κινηματογράφων Α' Προβολής Α.Π.Π φθάνει στους 49 και των κινηματογράφων Α.Π.Π. των επόμενων προβολών στους 160. Οι δε θερινοί Α.Π.Π. ανέρχονται στους 395 και οι συνεχούς λειτουργίας Α.Π.Π στους 23. Στη Θεσσαλονίκη οι χειμερινοί φθάνουν στους 42 και οι θερινοί στους 61. Στη δε επαρχία την περίοδο 1964-65 λειτουργούν συνολικά 529 κινηματογράφοι ενώ μέχρι το 1968 αυξάνονται στους 584.(37) Οι πίνακες 27, 28 μας καθιστούν σαφή την κατάσταση που

Πίνακας 27

Χειμερινοί Κινηματογράφοι

Περίοδος	Α.Π.Π Γεν. Σύνολον	Θεσσαλονίκη
1960-61	117	34
1961-62	175	36
1962-63	209	42
1963-64	223	47

1964-65	251	54
1965-66	268	60
1966-67	288	68
1967-68	311	75

Πηγή: "Κινηματογραφικαί Στατιστικαί Εκδόσεις" Σοφία Βλαντή και Γ. Ι. Γεωργόπουλος, Τεύχη 1961-1968

Πίνακας 28

Θερινοί Κινηματογράφοι

Περίοδος	Α.Π.Π. Γεν. σύνολο	Θεσσαλονίκη
1960-61	344	51
1961-62	369	56
1962-63	395	61
1963-64	418	65
1964-65	445	
1965-66	464	
1966-67	480	
1967-68	513	

Πηγή: "Κινηματογραφικαί Στατιστικαί Εκδόσεις" Σοφία Βλαντή και Γ. Ι. Γεωργόπουλος, Τεύχη 1961-1968

επικρατεί στο χώρο των αιθουσών. Βλέπουμε ότι ο αριθμός τόσο των χειμερινών όσο και των θερινών κινηματογράφων παρουσιάζει μιά συνεχή άνοδο από την περίοδο 1961-61 μέχρι 1967-68.
Μια ανάλογη εικόνα παρουσιάζουν και τα εισιτήρια. Όπως φαίνεται στον Πίνακα 29 από το 1961 μέχρι το 1968 υπάρχει μια συνεχώς

Πίνακας 29

Ετος	Αριθμός εισιτηρίων σε ολόκληρη τη χώρα. Αριθμός διατεθέντων εισιτηρίων
1960	84.164.611

1961	86.622.883
1962	96.058.015
1963	100.460.120
1964	109.469.245
1965	121.137.252
1966	131.783.131
1967	137.074.815
1968	137.400.996

Πηγή: Ε.Σ.Υ.Ε. "Στατιστική Επετηρίς της Ελλάδος" 1983

αύξηση των εισιτηρίων σε ολόκληρη τη χώρα η οποία κορυφώνεται το 1968 με τον αριθμό 137.400.996, το μεγαλύτερο αριθμό διατεθέντων εισιτηρίων στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. Επίσης, στον Πίνακα 30 όπου αναγράφονται οι αριθμοί και τα επί τοις εκατό ποσοστό

Πίνακας 30

Εισιτήρια των ταινιών πού προβλήθηκαν
Ξένες ταινίες

Κινηματοφραφικό έτος	Συνολικός αριθμός εισιτηρίων	Συνολικός αριθμός	Ποσοστό%	Συνολικός αριθμός	Ποσοστό%
60/61	55.306.821	40.251.590	72.78	15.055.231	27.22
61/62	60.731.788	44.473.633	73.23	16.258.155	26.77
62/63	64.444.746	45.543.081	69.59	19.901665	30.41
63/64	69.095.945	46.253.813	66.94	22.842.132	33.06
64/65	81320.398	53.348.823	65.60	27.971.575	34.40
65/66	86.400.321	56.503.635	65.40	29.896.686	34.60
66/67	92.789.423	61.398.314	66.17	31.395.109	33.83
67/68	88.990.837	57.909.387	65.07	31.081450	34.93

Σημείωση: Οι αριθμοί (και τα επί τοίς εκατό ποσοστά) φανερώνουν εισιτήρια πού κόπηκαν καθ' όλη τη διάρκεια του κινηματογραφικού έτους στην Α' προβολή της Αθήνας, του Πειραιά και των Προαστείων καθώς και της Θεσσαλονίκης, εκτός από εκείνους των περιόδων 1947/48 και 1969/70 πού φανερώνουν τα εισιτήρια του Χειμώνα στην Α' προβολή Αθηνών-Πειραιώς-Προαστείων.

Πηγή: "Ελληνικός Κινηματογράφος" στο "Φίλμ" Τόμος Δ - Τεύχος 15, Χειμώνας/Άνοιξη, 77/78

των εισιτηρίων που κόπηκαν καθ' όλη τη διάρκεια του κινηματογραφικού έτους στην Α' προβολή της Αθήνας, του Πειραιά και των Προαστείων καθώς και της Θεσσαλονίκης γίνεται προφανές ότι και σε αυτή την περίπτωση έχουμε άνοδο του συνολικού αριθμού εισιτηρίων. Επιπλέον όμως βλέπουμε ότι ενώ το ποσοστό επί τοις εκατό των ξένων ταινιών στην αρχή μειώνεται και μετά μένει περίπου στα ίδια επίπεδα, το ποσοστό επί τοις εκατό των ελληνικών ταινιών παρουσιάζει μια συνεχή άνοδο μέχρι το 1966. Ακόμη παρατηρούμε ότι ο απόλυτος αριθμός εισιτηρίων των ελληνικών ταινιών έχει αυξηθεί και συγχρόνως η συμμετοχή τους στο συνολικό αριθμό εισιτηρίων έχει φθάσει περίπου στο 1/3. Καθ' όλο δηλαδή το διάστημα 1960-1968 οι ελληνικές ταινίες πραγματοποιούν κατά μέσο όρο τα 35% περίπου των εισπράξεων.

Στον Πίνακα 31 δίνονται επίσης οι συνολικοί αριθμοί ξένων και

Πίνακας 31

Εισιτήρια των ταινιών πού προβλήθηκαν
Ξένες ταινίες

Κινηματοφραφικό έτος	Συνολικός αριθμός ταινιών	Συνολικός αριθμός	Ποσοστό%	Συνολικός αριθμός	Ποσοστό%
60/61	558	496	88.89	62	11.11
61/62	577	508	88.04	69	11.96
62/63	640	544	85	96	15
63/64	623	553	85.55	90	14.45
64/65	687	589	85.74	98	14.26
65/66	694	582	83.86	112	16.14
66/67	696	578	83.05	118	16.95
67/68	705	603	85.53	102	14.47

Σημείωση : Οι αριθμοί (και τα επί τοις εκατό ποσοστά) φανερώνουν τις ταινίες που προβλήθηκαν καθ' όλη τη διάρκεια του κινηματογραφικού έτους εκτός από εκείνους της περιόδου 1969/70 που φανερώνουν τους αριθμούς των ταινιών που προβλήθηκαν το Χειμώνα μόνο.

Πηγή: "Ελληνικός Κινηματογράφος" στο "Φιλμ", Τόμος Δ - Τεύχος 15, Χειμώνας, Άνοιξη 77/78 σελ. 528.

ελληνικών ταινιών που προβλήθηκαν καθ' όλη τη διάρκεια του κινηματογραφικού έτους στους κινηματογράφους Α' προβολής Αθηνών, Πειραιώς, Περιχώρων, Θεσσαλονίκης την περίοδο 1960-1968 καθώς και τα ποσοστά των ξένων και των ελληνικών ταινιών επί του συνολικού αριθμού προβληθησών ταινιών. Εδώ παρουσιάζεται μια συνεχής αύξηση του συνολικού αριθμού ξένων και ελληνικών ταινιών με τη διαφορά όμως ότι το ποσοστό των ξένων ταινιών επί του συνολικού αριθμού προβληθησών ταινιών μειώνεται ενώ των ελληνικών αυξάνεται συνεχώς από το 1960 μέχρι το 1968 εκτός από την περίοδο 1963-64 που βλέπουμε μια μικρή κάμψη σε σχέση με την προηγούμενη χρονιά.

Στον πίνακα 32 βλέπουμε τον τρόπο με τον οποίο οι παραπάνω ξένες

Πίνακας 32

Αριθμός κατά χώρα νέων ταινιών

Χωρα προέλευσης	60-61	61-62	62-63	63-64	64-65	65-66	66-67	67-68
ΗΠΑ	266	253	297	309	253	224	216	247
ΕΛΛΑΣ	62	69	96	90	84	88	86	76
ΓΑΛΛΙΑ	55	87	63	61	62	58	54	6
ΑΓΓΛΙΑ	48	50	55	52	20	34	39	35
ΓΕΡΜΑΝΙΑ	35	33	27	30	22	19	16	11
ΙΤΑΛΙΑ	31	39	51	54	49	51	96	77
ΡΩΣΙΑ	27	19	13	10	16	19	15	1
ΙΔΙΑ	8	15	6	6		1	1	1
ΙΣΠΑΝΙΑ	5			2		1	2	4
ΓΙΟΥΓΚΟΣΛΑΒΙΑ	5			3		1	1	
ΑΙΓΥΠΤΟΣ	4					1		
ΙΑΠΩΝΙΑ	2			3		1	1	5
ΜΕΞΙΚΟ	2			1		1		
ΤΣΕΧΟΣΛΑΒΑΚΙΑ	2					3		
ΤΟΥΡΚΙΑ	2							
ΣΟΥΗΔΙΑ				1		4	3	1
ΒΟΥΛΓΑΡΙΑ				1				
ΒΡΑΖΙΛΙΑ								
ΛΟΙΠΑΙ ΧΩΡΑΙ	4		32		25			
ΠΩΛΩΝΙΑ						2		
ΡΟΥΜΑΝΙΑ						6		
ΑΡΓΕΝΤΙΝΗ						1		
ΔΑΝΙΑ						1	2	1
ΑΥΣΤΡΙΑ							1	

Σημείωση: από τις περιόδους: 1960-61 μέχρι 1963-64 οι αριθμοί αναφέρονται στις ταινίες που προβλήθηκαν καθ' όλη τη διάρκεια του κινηματογραφικού έτους στους κινηματογράφους Α' προβολής Α.Π.Π.
από τις περιόδους: 1964-65 μέχρι 1967-68 οι αριθμοί αναφέρονται στις ταινίες

που προβλήθηκαν την χειμερινή περίοδο σε κινηματογράφους Α' προβολής Αθηνών.

Πηγή: 1. Δεκαπενθήμερο κινηματογραφικό Περιοδικό "Θεάματα" εκδ. Αφοί Βαρελά, Συγκεντρωτικοί Τόμοι 1960-1964
2. "Κινηματογραφικαί Στατιστικαί Εκδόσεις Γ. Ι. Γεωργόπουλος, Τεύχη 1964-1968

ταινίες κατανέμονται κατά χώρες. Παρουσιάζεται αύξηση των αμερικανικών ταινιών από το 1961 μέχρι το 1964 (επειδή τα στοιχεία από αυτήν την περίοδο αναφέρονται στους χειμερινούς κινηματογράφους Α' προβολής Αθηνών οι διαφορές των ταινιών ανά χώρα δεν είναι ευδιάκριτες σε αυτόν τον Πίνακα) των Γαλλικών ειδικά την περίοδο 1961-62 και των Ιταλικών την περίοδο 1963-64. Οι Γερμανικές και Αγγλικές ταινίες παραμένουν σε σταθερά επίπεδα και εκείνες που παρουσιάζουν μια συνεχής ανοδική πορεία είναι οι ελληνικές.
Τα εισιτήρια ακολουθούν καπόια ανάλογη πορεία. Οι αμερικανικές ταινίες πραγματοποιούν τα ακόλουθα ποσοστά: 1961-62:43,85%, 1962-63: 46,41%, 1963-64: 47,81% κ.λ.π. ενώ οι ελληνικές πραγματοποιούν τις αντίστοιχες περιόδους τα εξής ποσοστά: 11,96%, 15%, 25,49%, κ.λ.π.
Το 1964-65 στην Α' προβολή οι αμερικανικές ταινίες κάλυψαν το 48% της κατανάλωσης, οι άλλες ξένες ταινίες το 30% και οι ελληνικές το 22%. Εάν λάβουμε υπ' όψιν μας ότι το 40% του ελληνικού λαού εκείνη την εποχή ήταν σύμφωνα με τα στατιστικά στοιχεία ημιαναλφάβητο -πολλοί από αυτούς δεν είχαν τελειώσει ούτε το δημοτικό σχολείο- θα μπορέσουμε να κατανοήσουμε γιατί οι ελληνικές ταινίες είχαν μεγαλύτερη απήχηση στα λαϊκά στρώματα τα οποία ζούσαν είτε σε περιοχές των Αθηνών - Πειραιώς - Περιχώρων όπου συνήθως συναντούσε κανείς κινηματογράφους Β' προβολής ή σε επαρχιακές μικρές πόλεις και σε αγροτικές περιοχές. Γι' αυτό το σύνολο των εισιτηρίων Α.Π.Π. έδινε την ίδια χρονιά, 40% στις αμερικανικές ταινίες, 35, 50% στις ελληνικές ταινίες και 24,50% στις υπόλοιπες ξένες ταινίες. Εάν υπολογίζαμε και τη ζήτηση ταινιών σε ολόκληρη τη χώρα δεδομένου ότι οι ευρωπαϊκές ταινίες ως επί το πλείστον δεν έφθαναν την επαρχία γιατί δεν ανταπόκρίνονταν στην προσληπτική ικανότητα του κοινού της τότε θα μπορούσαμε να πούμε, κατά προσέγγισιν, ότι οι αμερικανικές ταινίες θα διατηρούσαν το 40%, οι ελληνικές θα έφταναν τα 42% - 45% και οι άλλες ξένες θα περιορίζονταν στα υπόλοιπα 15% -18%. Το γεγονός της επικράτησης των αμερικανικών ταινιών έναντι όλων των άλλων δεν απότελεί ελληνική ιδιαιτερότητα αλλά είναι ένα διεθνώς παρατηρούμενο φαινόμενο το οποίο έχουν επιχειρήσει να

ανλύσουν όχι ευάριθμοι ειδικοί επί του θέματος. Όπως ήδη αναφέραμε στο Μέρος Τρίτο, Κεφ. 1 και όπως φαίνεται και από το Σχεδιάγραμμα οι Γάλλοι την εποχή του "ψυχρού πολέμου" (1947-1953) αντιμετώπισαν έντονα τον κίνδυνο της αμερικανικής πολιτιστικής υπεροχής.

Οι λόγοι για τους οποίους οι αμερικανικές ταινίες ή τα τηλεοπτικά προγράμματα επιβάλλονται διεθνώς είναι πολυσύνθετοι και πολυδιάστατοι και δεν μπορεί παρά να μελετηθούν σε σχέση με τις οικονοικές και τις πολιτιστικές συγκυρίες που συντείνουν στην ανάπτυξή τους. Κατ' ουδένα όμως τρόπο δεν θα πρέπει να περιορίσουμε την ανάλυσή μας σε μονοδιάστατες οικονομικές ερμηνείες. Οι νόμοι που διέπουν ένα πολιτιστικό αγαθό δεν είναι ακριβώς οι ίδιοι που περιβάλλουν την προώθηση ενός βιομηχανικού προϊόντος. Όπως παρατηρεί και ο Thomas Guback "θα ήταν εύκολο, αλλά, παραπλανητικό να υποστηρίξουμε ότι ο πολιτιστικός ιμπεριαλισμός εξαρτάται από την ύπαρξη ενός πλεονάσματος προϊόντων των mass media στα κυρίαρχα κράτη, εκτός από κατάλληλους εξοπλισμούς και αφομοιωτική διάθεση στα απόικιοκρατούμενα κράτη. Οσον αφορά την εξαγωγή τηλεοπτικών προγραμμάτων και ταινιών δεν είναι δυνατόν να βρεθούν πάντα αναλογίες με τα συνηθισμένα προϊόντα. Το υλικό που απότυπώνεται στις ταινίες και video - tape έχει την τάση να αναπαράγεται επ' άπειρον, δεδομένου ότι η αναπαραγωγή αντιτύπων αντιπροσωπεύει ένα ασήμαντο επιπρόσθετο έξοδο, σε σχέση με την αξία του πρωτοτύπου. Η εξαγωγή ταινιών και τηλεοπτικών προγραμμάτων με αυτόν τον τρόπο δεν αφαιρεί τίποτα από την εσωτερική αγορά ενώ προσφέρει στους χρηματοδότες τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσουν νέες αγορές για να απόζημιώθουν για τις επενδύσεις και να κερδίσουν.

Θα ήταν λάθος λοιπόν να θεωρήσουμε τα εξαγόμενα πολιτιστικά προϊόντα σαν απλά υπερπλεονάζοντα αγαθά που με κάποιο τρόπο θα τοποθετηθούν στο εξωτερικό. Στην πραγματικότητα μια από τις πλευρές του προωθημένου πολιτιστικού ιμπεριαλισμού είναι ακριβώς η ικανότητά του να επεξεργάζεται κατ' ευθείαν στο εξωτερικό τα πολιτιστικά προϊόντα τα οποία προορίζονται για την πλατύτερη διάδοση. (38)

Πέρα από την οικονομική διάσταση του φαινομένου η σημαντικότερη συνέπεια της εξαγωγής του πολιτιστικού προϊόντος από τις δυνατές στις αδύνατες χώρες είναι η συνεπαγόμενη επιβολή της κουλτούρας της κυρίαρχης χώρας στην υποδεέστερη. Όταν ο αριθμός των αμερικανικών ταινιών που κυκλοφορεί στην Ελλάδα είναι αυτός που αναφέραμε πιό πάνω (βλ. Πίνακα 32) δηλαδή περίπου 300 με 400 ταινίες το χρόνο κατά μέσο όρο και όταν ο ελληνικός θεατής

βομβαρδίζεται καθημερινά από τη διαφήμιση -εκείνη την εποχή μέσω των αφισών και των περιοδικών σήμερα κυρίως μέσω της τηλεόρασης- με τα αμερικανικά πρότυπα και προϊόντα είναι αναπόφευκτο ότι θα αναπτύξει μια ψυχολογική προδιάθεση η οποία θα τον καταστήσει οικείο και εν ευθέτω χρόνω εξαρτόμενο από αυτά τα προϊόντα δημιουργώντας του έτσι έναν εθισμό που θα του καθοδηγήσει τη ζήτηση του. Για παράδειγμα δεν είναι καθόλου περίεργο πολλοί από τους Έλληνες μαθητές του Γυμνασίου ή Λυκείου να είναι ενήμεροι για τον πόλεμο των Βορείων και Νοτίων και να μην έτυχε ποτέ να ακούσουν για την ταχροτική επανάσταση στο Θεσσαλικό Κάμπο ή για τον Εμφύλιο Πόλεμο.

Με αυτόν τον τρόπο αναπτύσσεται ένας φαύλος κύκλος όπου η αυξανόμενη ζήτηση διατηρεί αμείωτη την αμερικανική επιβολή και η αμερικανική επιβολή λόγω της οικονομικής και πολιτιστικής ιχύος εντείνει τη σταθερή συνέχιση της ζήτησης.

Σαν συνέπεια, το συνεχές μπόλιασμα μιας μακροχρόνιας παράδοσης με αλλότριες πολιτστικές σταθερές οδηγεί στην ατροφία ή την παραμόρφωση της πρωτότυπης κουλτούρας, στην α-συνέχεια της πολιτιστικής παράδοσης και στη στέρηση δυνατοτήτων της εθνικής παραγωχής να ανπτύξει τις αντιστάσεις της έναντια στα προκατασκευασμένα εισαχόμενα πρότυπα.

Παρά την εισβολή και επικράτηση των αμερικανικών ταινιών τη δεκαετία του ΄60 το κοινό που επρόσκειτο προς τον ελληνικό κινηματοχράφο αυξήθηκε υπερβολικά. Εάν συχκρίνουμε τον Πίνακα 33

Πίνακας 33

Ελληνικές ταινίες με πάνω από 100.000 θεατές σε κινηματοχράφους Α΄προβολής Αθηνών -Πειραιώς - Περιχώρων (Α.Π.Π) Περίοδος 1960 - 1968

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΤΑΙΝΙΩΝ
1960-1961	3
1961-1962	2
1962-1963	4
1963-1964	46
1964-1965	50
1965-1966	53
1966-1967	60

Πηγή: "Φιλμογραφία Ελληνικού Κινηματογράφου", Στάθης Βαλούκος ό.π.

με τον Πίνακα 19 ο οποίος αναφέρεται στην δεκαετία του '50 θα δούμε ότι τα εισιτήρια των ελληνικών ταινιών μετά το 1963 παρουσιάζουν μια απότομη και υπερβολική άνοδο. Μέσα στο διάστημα μιας κινηματογραφικής περιόδου από 1962-63 μέχρι 1963-64 οι ελληνικές ταινιές με πάνω από 100.000 θεατές σε κινηματογράφους Α΄ Προβολής Α.Π.Π αυξάνονται κατά 42 και αυτή η αύξηση συνεχίζεται μέχρι και την περίοδο 1971-72. από αυτό το σημείο και μετά αρχίζει η κατακόρυφη πτώση για να φθάσουμε στην περίοδο 1974-75 όπου μόνο μια ταινία συγκεντρώνει 103.856 εισιτήρια και στην περίοδο 1976-77 όπου καμμία ταινία δεν φθάνει τα 100.000 εισιτήρια. Παρ' όλα αυτά όμως η υπερβολική ζήτηση δεν καλύπτει τις ανάγκες της προσφοράς και αυτό οφείλεται στο ότι η παραγωγή υπερβαίνει όλο και περισσότερο την κατανάλωση ακολουθώντας μια λογική που δεν μπορεί να ενταχθεί μέσα στα πλαίσια της οικονομικής επιστήμης. Το γεγονός καθίσταται σαφές αν συσχετίσουμε την παραγωγή ταινιών με την κατανάλωση.

Στην Α΄προβολή έτος	παραγωγή	κατανάλωση	Μέσος όρος εισιτ. κατά ταινία
1950-51	10	650.000	65.000
1954-55	14	800.000	57.000
1959-60	59	2.800.000	47.000
1964-65	96	3.600.000	37.000

Όπως βλέπουμε μέσα σε 15 χρόνια τα εισιτήρια εξαπλασιάστηκαν αλλά επειδή η παραγωγή δεκαπλασιάστηκε το κοινό μιάς ελληνικής ταινίας έμεινε το μισό σε σχέση με τα προηγούμενα χρόνια.

Όσον αφορά στους κινηματογράφους Β΄προβολής και επαρχιών παρατηρείται μια συνεχώς αυξανόμενη προσέλευση του κοινού. Ενώ όμως ο αριθμός των θεατών ξένων ταινιών μένει στάσιμος καθ' ότι

αυτοί δεν έλκονται από τα ξένα προϊόντα οι θεατές των ελληνικών ταινιών τριπλασιάζονται περίπου. Παρ' όλα αυτά ο αριθμός των παραγομένων ελληνικών ταινιών τετραπλασιάζεται με απότέλεσμα η μεγάλη προσφορά τους να υπερκαλύπτει τη ζήτηση(39).

Σε αυτό το σημείο θα ήταν πλεονασμός να προσπαθήσουμε να ερμηνεύσουμε τους λόγους της υπερβάλουσας προσφοράς στον τομέα του κινηματογράφου γιατί θα παρουσίαζαν πλήρη ταύτιση με αυτούς που ώθησαν τους έλληνες επιχειρηματίες επί σειρά ετών να αδράχνουν την ευκαιρία και να την χρησιμοποιούν προς επίτευξη του εύκολου και γρήγορου κέδρους. Οι επιπτώσεις όμως αυτής της συνεχώς αυξανόμενης παραγωγής θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν τουλάχιστον ολέθριες γιατί από τη μια μεριά το σχετικά "νοήμον" κοινό της πρωτεύουσας και ειδικά των κινηματογράφων Α΄ Προβολής υπερκαλυπτόταν με τις ξένες ταινίες και ειδικά τις αμερικανικές των οποίων η εισαγωγή αυξανόταν συνεχώς ικανοποιώντας έτσι μια μεγάλη γκάμα προτιμήσεων, από την άλλη ένα μέρος του κοινού της πρωτεύουσας που προτιμούσε ελληνικές ταινίες λόγω γλώσσας ή οικείων αναφορών ανέτρεχε στις τεχνικά αρτιότερες παραγωγές του "προηγούμενου" μπλοκ - Φίνος, Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης κ.λ.π- που όμως και αυτοί είχαν αρχίσει να χάνουν έδαφος ένταντι των αμερικανικών ταινιών τις οποίες εις μάτην προσπαθούσαν να αντιγράψουν με πιστότητα. Επομένως, η στενότητα της αγοράς για τις ελληνικές ταινίες έκανε επιτακτική την ανάγκη εξεύρεσης τρόπων απόρρόφησης του πλεονάζοντος αγαθού. Οι δυνατές λύσεις ήταν δύο: Εάν η ελληνική ταινία επιχειρούσε να προσπελάσει τα ανώτερα εισοδηματικά ή πνευματικά στρώματα θα έπρεπε να αναβαθμισθεί. Παραγωγοί και σκηνοθέτες δεν είχαν επιλογή παρά να ανεβάσουν την ποιότητα του παραγόμενου προϊόντος τόσο από απόψη τεχνική όσο και καλλιτεχνική έτσι ώστε προσφέροντας ένα ισχυρό δέλεαρ να κατορθώσουν να επιφέρουν ρήγμα στον εθισμό του θεατή προς τις ποιοτικά ανώτερες ξένες ταινίες. Αυτή η λύση ήταν ανέφικτη γιατί αφ' ενός απαιτούσε αύξηση του κόστους παραγωγής και μείωση των κερδών τουλάχιστον βραχυπρόθεσμα αφ' ετέρου έκανε απαραίτητη τη συμμετοχή ταλέντου - καλλιτεχνικού και επιχειρηματικού- το οποίο θα κατόρθωνε να δώσει μιά νέα χροιά στην ελληνική ταινία και να την καταστήσει ικανή να ανταπόκριθεί στις νέες απαιτήσει. Άλλωστε όλη αυτή η πολύπλοκη και δαπανηρή διαδικασία δεν συνέφερε βραχυπρόθεσμα τον έλληνα επιχειρηματία γιατί το κοινό που ανήκε στην Α΄ προβολή ήταν σχετικά περιορισμένο. Οσο δε για τη μακροπρόθεσμη πρόνοια απέναντι στην εξελεκτική πορεία των αισθητικών και πολιτιστικών αξιών του

κοινού ήταν ένα θέμα που δεν άγγιζε τους προβληματισμούς του Έλληνα Παραγωγού.

Αφού λοιπόν η αναβάθμιση ήταν απόφευκτέα δεν έμενε τίποτα άλλο παρά η υποβάθμιση. Οι παραγωγοί έπρεπε να προσανατολιστούν προς τα λαϊκά στρώματα των πόλεων και ιδίως προς τους κατοίκους των μακρυνών επαρχιών. Ο στόχος τους ήταν να κερδίσουν την πελατεία τους από τα κατώτερα πνευματικά ή εισοδηματικά στρώματα του πληθυσμού. Για να γίνει όμως εφικτή η προσέλκυση αυτών των στρωμάτων θα έπρεπε το προϊόν τους να γίνει ακόμα πιό εκχυδαϊσμένο. Το όνειρο πλέον θα έπρεπε να πουλιέται με το κιλό και όχι με το γραμμάριο, το κλάμα και ή ένταση θα έπρεπε να προσφέρεται χονδρικώς και όχι λιανικώς, η ταινία εν ολίγοις θα έπρεπε να ερεθίζει τα πλέον μύχια ένστικτα χρησιμοποιώντας τα πιό ανίλεα μέσα. Πραγματικά από το 1950 μέχρι το 1965 ο αριθμός των αιθουσών όπως ήδη αναφέρθηκε αυξήθηκε κατά πολύ σε ολόκληρη την Ελλάδα και ειδικά στην επαρχία άρα οι οριακοί θεατές με τις ελάχιστες απαιτήσεις κερδίθηκαν. Αυτό όμως είχε σαν συνέπεια τον ποιοτικό εκφυλισμό της ελληνικής ταινίας και την ογκώδη παραγωγή των "υποπροϊόντων" που αναφέρονται ακατάπαυστα και επαναληπτικά στη "μοίρα" στην "δυστυχία" στον "πόνο" κ.λ.π. Δυστυχώς όμως αυτά τα υποπροϊόντα ήταν το αντιπροσωπευτικό είδος της ελληνικής κουλτούρας - γι' αυτό άλλωστε τα επιλέξαμε και ως αντικείμενο ανάλυσης στις σελίδες που ακολουθούν-.

Τουλάχιστον μέχρι την εμφάνιση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου που οροθετεί μια καινούργια φάση στο πεδίο της κινηματογραφικής κουλτούρας. Εκτός των εξαιρέσεων που ήδη αναφέραμε -Κούνδουρος, μερικές νεορρεαλιστικές ταινίες στην αρχή της δεκαετίας του '50 κ.λ.π- ο ελληνικός κινηματογράφος μέχρι την απαρχή των προβληματισμών των νέων σκηνοθετών -Αγγελόπουλος, Νικολαϊδη κ.λ.π- δεν είχε να προσφέρει εναλλακτική λύση στην κουλτούρα της μάζας. Ακόμη και αυτές οι ταινίες του Φίνου, Δαμασκηνού-Μιχαηλίδη που θα μπορούσαν ίσως να εξελιχθούν τεχνικά και να αναπληρώσουν την έλλειψη "εμπορικού" κινηματογράφου στην Ελλάδα όχι μόνον δεν το έκαναν αλλά προσέγγισαν και επέτυχαν πλήρη ταύτιση με το προϊόν που στην αρχή προσπάθησαν να ανταγωνιστούν.

Σαν απότέλεσμα έχουμε την εξαφάνιση της ελληνικής κινηματογραφίας σαν βιομηχανία, τη στέρηση της ελληνικής ταινίας από τη δυνατότητα να εξελιχθεί σε ένα γώνιμο και ανταγωνιστικό προϊόν και την εναπόθεση των ελπίδων μας στο Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο του οποίου την εξελικτική διαδικασία έχει αναλάβει το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου και που είναι ένα θέμα το οποίο δεν εμπίπτει στα

πλαίσια της παρούσας μελέτης.

2.γ. Εξαγωγές

Αν τώρα αναρωτηθεί κανείς κατά πόσον το φαινόμενο της υπερβάλουσας κινηματογραφικής παραγωγής επηρέασε την οικονομία της χώρας μας, η απάντηση θα ήταν ότι μάλλον δεν παρατηρήθηκε καμμιά θετική επίπτωση από αυτή την εμπειρία. Η καταναλωτική αγορά περιορίστηκε βασικά μέσα στα στενά όρια της χώρας μας. Εκτός από μερικές εξαιρέσεις ο όγκος της ελληνικής παραγωγής δεν μπόρεσε να ξεπεράσει τα σύνορα της εγχώριας αγοράς.

Μέσα στις εξαιρέσεις συγκαταλέγονται: Ο Κούνδουρος με τις "Μικρές Αφροδίτες" που πήραν το "Αργυρό Βραβείο" στο Βερολίνο και έγιναν διεθνώς απόδεκτές λόγω της αναφοράς τους στο αρχαϊκό ειδύλλιο με θέμα το "Δάφνις και χλόη" του Λόγγου. Ο Κακογιάννης με την "Ηλεκτρα" εκμεταλλευόμενος την αρχαιότητα αλλά κυρίως με το "Ζορμπά" όπου προβάλλονται ο "ενθουσιασμός", η "λεβεντιά" και η ελληνική ζωή ως ένα εξαγώγιμο προϊόν εξωραϊσμένο από τα αρνητικά του στοιχεία και πλαισιομένο από την τοπική γραφικότητα και την ευδαιμονία που εκπέμπει η ελληνική φύση. Μετά βέβαια έχουμε και το "Ποτέ την Κυριακή" που μας έκανε διάσημους για άλλη μια φορά στο εξωτερικό λόγω προβολής του "πάθους" μας, του "αυθορμητισμού" μας και της απεριόριστης "ζωτικότητας" μας. Ένα έργο που όπως το χαρακτηρίζει ο Sadoul είναι η: "Διεθνοποίηση της Μελίνας και των μπουζουκιών. Μιά πολύ ελαφρή, συμβατική κομεντί με πλαστούς τύπους και πλαίσιο τα τοπία του Πειραιά"(40). Όσο για τις εξαγωγές στο εξωτερικό που εμφανίζονται στους στατιστικούς πίνακες, αντιπροσωπεύουν στην πραγματικότητα την κατανάλωση των απόδημων Ελλήνων, που βλέπουν από νοσταλγία ταινίες της πατρίδας τους. Η κατάσταση αυτή δίνεται ξεκάθαρα στους Πίνακες 34 και 35 όπου ανα-

Πίνακας 34

Εξαχθείσαι ελληνικαί ταινίαι στο εξωτερικό
από 15 Νοεμβρίου 1961 μέχρι 15 Δεκεμβρίου 1962

Σε 33 Κράτη εξήχθησαν 407 κόπιες 227 ελληνικών ταινιών

Χώραι	Αριθμ. ταινιών

α) Δυτικής Ευρώπης	
1. Αγγλία	21
2. Αυστρία	2
3. Βέλγιον	2
4. Γαλλία	1
5. Γερμανία Δυτική	46
6. Ελβετία	1
7. Ισπανία	5
8. Ιταλία	2
9. Ολλανδία	1
10. Πορτογαλία	1
11. Σουηδία	3
Σύνολον Δυτικής Ευρώπης	85
β) Ανατολική Ευρώπη	
1. Ανατ. Γερμανία	1
2. Βουλγαρία	1
3. Ουγγαρία	2
4. Πολωνία	2
5. Ρουμανία	3
6. Σοβ. Ένωσις	3
7. Τσεχοσλοβακία	3
8. Φιλανδία	6
Σύνολον Ανατολικής Ευρώπης	21

Πηγή: Περιοδικό "ΘΕΑΜΑΤΑ" εκδ. Αφοί Βαρελά, Συγκεντρωτικός Τόμος 1961-1962

Πίνακας 35

Εξαχθείσαι ελληνικαί ταινίαι εις το εξωτερικόν
Από 16 Δεκεμβρίου 1962 μέχρι 15 Δεκεμβρίου 1963
Σε 28 Κράτη εξήχθησαν 520 κόπιες 282 Ελληνικών Ταινιών

Χώραι	Αρ. ταινιών	Χώραι	Αρ. ταινιών
α) Δυτ. Ευρώπη		β) Ανατολ. Ευρώπη	
1. Αγγλία	24	2. Βουλγαρία	14
2. Βέλγιον	6	1. Ανατ. Γερμανία	1
3. Γαλλία	20	3. ΕΣΣΔ.	9
4. Δυτ. Γερμανία	95	4. Ουγγαρία	1
5. Ισπανία	14	5. Ρουμανία	1
6. Ιταλία	1	6. Τσεχοσλαβακία	2
7. Ολανδία	4	7. Φιλανδία	2
8. Σουηδία	3		
Σύνολον-	167	Σύνολον-	30

γ) Ασία		δ) Αφρική	
1. Ιαπωνία	4	1. Αιθιοπία	42
2. Ιράν	2	2. Νοτ. Αφρική	8
3. Ισραήλ	12	3. Σουδάν	1
4. Κύπρος	16		
5. Τουρκία	31		
Σύνολον	95	Σύνολον	51
ε) Αμερική		στ.) Ωκεανία	
1. Αργεντινή	3	1. Αυστρία	
2. ΗΠΑ	62		
3. Μεξικό	1		
4. Καναδάς	48		
Σύνολον	114		

α) Δυτ. Ευρώπη	8	α) Δυτ. Ευρώπη	8	167
β) Ανατ. Ευρώπη	7	β) Ανατ. Ευρώπη	7	30
γ) Ασία	5	γ) Ασία	5	95
δ) Αφρική	3	δ) Αφρική	3	51
ε) Αμερική	4	ε) Αμερική	4	114
στ) Ωκεανία	1	στ) Ωκεανία	1	63
Σύνολον	25	Σύνολον	25	520

Πηγή: Περιοδικό "ΘΕΑΜΑΤΑ". Εκδ. Αφοί Βαρελά, Συγκεντρωτικός 1962-1963

γράφονται τα στοιχεία των εξαγομένων ελληνικών ταινιών στο εξωτερικό. Όπως βλέπουμε ο μεγαλύτερος όγκος των ελληνικών ταινιών κατευθύνεται προς τη Δυτική Γερμανία, τις ΗΠΑ, τον Καναδά και την Αυστραλία, δηλαδή στις χώρες που διαμένουν ως επί το πλείστον οι Έλληνες μετανάστες. Βέβαια ένα μέρος των ελληνικών ταινιών εξάγεται και σε χώρες που δεν αξιολογούνται ως πολιτιστικά αναπτυγμένες ιδιαίτερα στον τομέα της κινηματογραφίας. Ακόμη όμως και η ζήτηση που προέρχεται από τις παραπάνω χώρες είναι σταθερή και δεν προσφέρει δυνατότητες εξέλιξης λόγω του ήδη υπάρχοντος κορεσμού.

Η υπόλοιπη ξένη αγορά είναι κλειστή για τις ελληνικές ταινίες όπως άλλωστε και για όλα τα ελληνικά προϊόντα παρά το γεγονός ότι στην περίπτωση των ταινιών χάρη στο εξαιρετικά χαμηλό κόστος παραγωγής τους η ελληνική προσφορά κυμαίνεται σε χαμηλά επίπεδα τιμών άρα ανταγωνίσιμων με την προσφορά ταινιών των άλλων χωρών. Παρ' όλα αυτά όπως φαίνεται και από τον Πίνακα 36 το εξαχθέν

Πίνακας 36

	Εξαχθέν συνάλλαγμα για την εισαγωγή και εκμετάλλευση ταινιών	Εισαχθέν συνάλλαγμα από την εξαγωγή ταινιών
1961	1.875.898	242.000
1962	2.223.520	290.000
1963	2.322.154	265.000
1964	2.092.066	173.000
1965	2.314.706	465.000
1966	2.789.617	509.000
1967	3.898.000	585.000
1968	3.462.000	348.000

Πηγή: Τράπεζα της Ελλάδας.

συνάλλαγμα για την εισαγωγή και εκμετάλλευση ταινιών παραμένει πάντοτε πολύ υψηλότερο σε σχέση με το εισαχθέν συνάλλαγμα από την εξαγωγή ταινιών.

Βέβαια η μη ανταγωνιστικότητα των ελληνικών προϊόντων κρατάει τις ρίζες της από παλιά και εμπίπτει στους νόμους της "άνισης ανταλλαγής". Ότι ισχύει για τα υπόλοιπα οικονομικά αγαθά ισχύει και για τις ελληνικές ταινίες. Η αμφίδρομη σχέση μεταξύ δυνατής και αδύνατης χώρας καθίσταται ανέφικτη, η επιβολή είναι μονομερής και φυσικά οι εξαγωγές των μικρών χωρών προς τις ΗΠΑ είναι ελάχιστες σε σύγκριση με τις κολοσσιαίες εισαγωγές των μικρών από τις ΗΠΑ. Καμμιά ευρωπαϊκή ή άλλη χώρα της καπιταλιστικής περιφέρειας και των λιγότερο αναπτυγμένων χωρών δεν μπόρεσε ακόμη και μέχρι σήμερα να κατακτήσει την αμερικανική αγορά. Συνήθως οι ευρωπαϊκές ταινιες προβάλλονται σε μικρά δίκτυα αιθουσών που παρουσιάζουν καλλιτεχνικές ταινίες ή αγοράζονται για απόκλειστική εκμετάλλευση από τις ίδιες της αμερικανικές εταιρίες. Όπως είναι γνωστό οι αμερικανικές ταινίες διαθέτουν τεράστια κεφάλαια για διαφήμιση -σύμφωνα με στατιστικά στοιχεία το κόστος μιας διαφημιστικής εκστρατείας για μια ταινία ανέρχεται πολλές φορές στα ίδια επίπεδα με το κόστος παραγωγής της- και δημοφιλείς ηθοποιούς. Επιπλέον, ο έλεγχος του μεγαλύτερου ποσοστού της παγκόσμιας αγοράς επιτρέπει στους αμερικανούς επιχειρηματίες να προσφέρουν τα προϊόντα τους σε αναλογικά χαμηλότερες τιμές και συγχρόνως να χρησιμοποιούν τη μέθοδο "damping" στις χώρες όπου κινδυνεύουν να χάσουν τον έλεγχο λόγω της ανάπτυξης της εθνικής κινηματογραφικής παραγωγής.

Στην Ελλάδα όπως και στον υπόλοιπο Ευρωπαϊκό χώρο το κυρίαρχο χαρακτηριστικό της κινηματογραφικής αγοράς είναι η μονοπωλιακή σχεδόν εκμετάλλευση της από τις αμερικανικές κινηματογραφικές εταιρείες. Σήμερα τα γραφεία εκμετέλλευσης που εδρεύουν στην Αθήνα

χωρίζονται σε τρεις κατηγορίες:
α) Στα γραφεία που αγοράζουν ταινίες από το εξωτερικό. Εδώ συγκαταλέγονται συνήθως μικρά γραφεία που διαπραγματεύονται φτηνές εμπορικές ταινίες, σε αυτή την κατηγορία επίσης ανήκαν και τα γραφεία που έφερναν καλλιτεχνικές ταινίες π.χ Καψάσκης, Αλκυονίς κ.λ.π.
β) Στα γραφεία που λειτουργούν ως υποκαταστήματα. Τέτοιο γραφείο ειναι η UIP (United International Pictures) πρώην CIC (Cinema International Corporation) το οποίο καθορίζει την πολιτική σχετικα με τις αγοραπωλησίες μπορεί δηλαδή να απόρρίψει έναν αριθμό ταινιών που θεωρεί αντιεμπορικές ή ακατάλληλες για την ελληνική αγορά.
γ) Στα γραφεία που αντιπροσωπεύουν εταιρείες του εξωτερικού και που ταυτόχρονα εισάγουν δικές τους ταινίες. Αυτή είναι η πλειοψηφία στην Ελλάδα. Εδώ έχουμε ένα σύστημα όπου εκπροσωπούνται όλες οι μεγάλες (majors) αμερικανικές εταιρείες: Columbia, Warner, 20th Century Fox, Tri-Star, η Cannon που ειναι η ισχυρότερη mini major καθώς και μικρότερες εταιρείες όπως η Orion, η Goldcrest (αγγλική) η De Laurentis (διεθνής), η Handmade (αγγλική) κ.ά. Δεν υπάρχουν αντιπρόσωποι γαλλικών και ιταλικών εταιρειών αλλά οι ταινίες τους αγοράζονται απ'ο εταιρείες που ανήκουν σ' αυτή την κατηγορία. Τα γραφεία αυτά λειτουργούν ως θυγατρικές των ξένων εταιρειών και δεν πληρώνουν τα δικαιώματα της ταινίας παρά μόνο τους δασμούς. Τα έξοδα δε της ταινίας π.χ διαφήμιση, ταυτόχρονη προβολή κ.λ.π επιβαρύνουν τον κόστος της και αφαιρούνται από τα έσοδά της. Έτσι, οι εταιρείες αυτές πραγματοποιούν μεγάλα κέρδη από τα οποία ένα ποσοστό επανεξάγεται ως απόδοση κεφαλαίου στις μητρικές εταιρείες και ένα άλλο διοχετεύεται για την εισαγωγή ανεξάρτητων παραγωγών(41).
Σήμερα στην Ελλάδα η διακίνηση, ταινιών πραγματοποιείται από τέσσερα γραφεία διανομής:
α) από την "UIP" η οποία αντικπροσωπεύει τέσσερις εταιρείες του εξωτερικού: την Paramount, τη United Artists, τη Metro Goldwyn Mayer - που καλύπτουν το 40% περίπου των Αμερικανικών ταινιών- και τη Univesrsal .
β) από τη "Σπέντζος Φιλμ" που αντιπροσωπεύει την 20th Century Fox, ένα μέρος της Orion, τη New Line Cinema και τη Sovereign.
γ) από την "Προοπτική" που αντιπροσωπεύει την Columbia Pictures ένα μέρος της Orion και την Tri-Star και
δ) από την "ΕΛΚΕ" που αντιπροσωπεύει τη Warner Bros, την Arthur Rank, τη Disney, τη Hollywood και τη Nelson. Τέλος υπάρχει και το Γραφείο Εκμετάλλευσης "Νέα Κίνηση" το οποίο συμμετέχει με ένα πολύ μικρό ποσοστό στην διανομή ταινιών (42).

Τα παραπάνω γραφεία ελέγχουν το 90% περίπου των αιθουσών Α' Προβολής, θερινών και επαρχιακών κινηματογραφικών οπότε καθίσταται σαφείς οι λόγοι για τους οποίους επικρατεί απόλυτη κυριαρχία των αμερικανικών ταινιών έναντι όλων των άλλων ειδικά στους κινηματογράφους Α' Προβολής (βλ. Πίνακα 32 για την υπεροχή των αμερικανικών ταινιών στους κινηματογράφους Α' Προβολής Α.Π.Π. κατά την περίοδο 1960-1968).

3. Κρατική Πολιτική

Από τα παραπάνω συνάγεται ότι από τις αρχές της δεκαετίας του '60 βρισκόμαστε αντιμέτωποι με ένα φαινόμενο πρωτοφανές για τα Ελληνικά δεδομένα. Η Ελλάδα έχει μια κινηματογραφία που η παραγωγή και η κατανάλωσή της φθάνει σε επίπεδα συγκρινόμενα με αυτά των ξένων κινηματογραφιών. Παρενθετικά θα μπορούσαμε να αναφέρουμε ότι το 1965 τα έσοδα που κατοθρώνει να έχει η Ελλάδα από την εθνική της κινηματογραφία φθάνουν στο ποσοστό των 22,64% και μέσα σε πέντε χρόνια ανεβαίνουν στο 34,78% (βλ. Πίνακα 37).

Πίνακας 37

Ποσοστό των εθνικών κινηματογραφιών στα έσοδα από τα εισιτήρια

Χώρα	1955	1960	1965	1970	1975	1977
Δ. Γερμανία	47,3%	41%	28,8%	39,2%	12,9%	11,4%
Γαλλία	48,9%	53,1%	54,7%	49,0%	52,9%	47,29%
Μ. Βρεττανία	30,1%	40,3%	-	-	30,0%	30,0%
Ιταλία	34,8%	41,2%	45,1%	59,9%	59,3%	52,4%
Βέλγιο	-	-	-	-	-	-
Ολλανδία	-	3,7%	0,5%	1,5%	18,3%	11,6%
Δανία	-	24,2%	25,0%	26,4%	30,1%	31,0%
Φιλλανδία	-	-	-	-	-	-
Ελλάδα	-	-	22,64%	34,78%	7,83%	3,16%
Ισπανία	-	-	20,6%	29,7%	28,74%	29,8%
Σουηδία	-	-	-	19,3%	14,8%	11,7%

*Τα παραπάνω στοιχεία για την Ελλάδα περιλαμβάνουν τα εισιτήρια των κινηματογράφων Αθηνών, Πειραιώς, περιχώρων.
Πηγή: "Κινηματογραφικαί Στατιστικαί Εκδόσεις": Σοφία Βλαντή και Γ. Ι. Γεωργόπουλος, Τεύχη 1955 - 1977.

Εάν στον ίδιο Πίνακα συγκρίνουμε τα ποσοστά της Ελλάδας στα έσοδα από τα εισιτήρια με αυτά της υπόλοιπης Ευρώπης θα δούμε ότι δεν υπάρχουν και μεγάλες διαφορές. Ενα άλλο αξιοσημείωτο φαινόμενο που μπορούμε να διακρίνουμε στον Πίνακα 37 είναι η κατακόρυφη πτώση των εσόδων από τα εισιτήρια της Ελλάδας το 1975 και το 1977.

Εαν τώρα στραφούμε στην παραγωγή θα δούμε ότι η κατάσταση καθίσταται περισσότερο από εύγλωτη εάν παραθέσουμε ένα απόσπασμα από την έρευνα που κάνει ο Δ. Α. Βαρούτσης το 1964 στο "Βήμα" για τα αίτια και τις συνέπειες της υπερπαραγωγής των ελληνικών ταινιών, με τον τίτλο "Παραφροσύνη στον κινηματογράφο μας": "Ανθρωποι που δεν είχαν καμμιά σχέση με τον κινηματογράφο έφθασαν στο σημείο να πουλήσουν τα σπίτια τους για να "γυρίσουν" ταινίες, με την ελπίδα να θησαυρίσουν(!) από την προβολή των ταινιών αυτών", δηλώνει με αγανάκτηση ο κ. Θ. Δαμασκηνός. Και προσθέτει: "Εχω την γνώμη πως η γενικότερη εξέλιξη στη χώρα μας θα είναι τέτοια που θα υποχρεώσει τους παραγωγούς αυτούς κυρίως να περιορίσουν αισθητά την παραγωγή ταινιών. Ειμαι ακόμη σίγουρος ότι οι περισσότερες ελληνικές ταινίες δεν καλύπτουν από την προβολή τα έξοδά τους. Μια χώρα σαν την Ελλάδα, με οκτώ εκατομμύρια πληθυσμό και με γλώσσα που μιλιέται μόνο ανέμεσα σε Ελληνες, δεν είναι δυνατόν να επιτρέψει την πολυτέλεια να παράγει εκατό και πλέον ταινίες το χρόνο"(43).

Διανύοντας η εθνική μας κινηματογραφία ένα στάδιο "ποσοτικής" μάλλον θα λέγαμε αλαζονείας και κάνοντας φανερά όπως υποστήριζε ο Βασίλης Ραφαηλίδης "τα σημάδια της προσπάθειας, παρ' όλες τις αντιξοότητες, να ξεφύγει απ' τη βιοτεχνική οργάνωση της παραγωγής και να περάστη στη βιομηχανική που όμως πρόκειται για μια τάση αυθόρμητη και ανοργάνωτη η οποία δεν υπακούει σε καμμιά ανάλογη οικονομοτεχνική μελέτη"(44) θα ήταν εύλογο να αναρωτηθεί κανείς ποιός ήταν ο ρόλος του Κράτους μέσα σε όλη αυτή τη δίνη των ταχέων μετεξελίξεων. Η απάντηση θα ήταν ότι μέχρι το 1961 οι μόνες παρεμβατικές ενέργειες που είχε να επιδείξει το Κράτος ήταν η αστυνόμευση του ελληνικού κινηματογράφου μέσω της λογοκρισίας και η αφαίμαξή του μέσω της φορολογίας.

Εάν κάποιος για παράδειγμα ξεφύλλιζε τα κινηματογραφικά περιοδικά εκείνης της εποχής θα έβλεπε να επαναλαμβάνονται οι εναγώνιες επικλίσεις των παραγωγών προς την κυβέρνηση για έλεγχο της αυστηρής λογοκρισίας και για μείωση της φορολογίας. Θα έβλεπε να

επανέρχονται εξακολουθητικά τίτλοι όπως "Να σταματήση η αυθαίρετος και παράνομος επέμβασις των χυνασιαρχών στον κινηματογράφο"(45) ή "Να καταργηθεί ο φόρος της φιλαρμονικής". Σημειωτέον, ότι μέσα στην σωρεία των διαμαρτυριών περί φόρου υπέρ της φιλαρμονικής αναφερόταν ότι σε πολλές πόλεις και χωριά εισπράττετο τέλος υπέρ της φιλαρμονικής ενώ δεν υπήρχε φιλαρμονική.

Άλλες εκκλίσεις προς τον Πρωθυπουργό έκαναν μνεία περί αναστολής της καταβολής Φόρου Κύκλου Εργασιών (Φ.Κ.Ε.) των Ελληνικών ταινιών υποστηρίζοντας ότι: "Υφιστάμενοι από ετών διατάξεις βάσει των οποίων ελληνικαί ταινίαι καταβάλλουν (Φ.Κ.Ε.) εικοσαπλάσιον των ξένων, περιήγαγον Έλληνας παραγωγούς εις αφανισμόν οικονομικόν". Ακόμη, οι παραγωγοί θέλοντας να τονίσουν τις δυσχέρειες του Κλάδου και επιζητώντας τη συμπαράσταση του Κράτους απηύθηναν στην Κυβέρνηση βαρυσήμαντες δηλώσεις όπως: "Να μειωθεί η φορολογία της ελληνικής ταινίας χιατί αυτός είναι ο μόνος τρόπος χια να σωθεί η Ελληνική ταινία, να προκόψη, να ανδρωθεί και να αναστηλωθεί τόσον από καλλιτεχνικής όσον και από τεχνικής πλευράς. Και μόνο μ' αυτόν τον τρόπο θα μπορέσουν οι Έλληνες παραγωγοί να διαθέσουν μεγαλύτερα κεφάλαια χια τις ταινίες τους με απότέλεσμα την καλύτερη ποιότητα... Έχουμε την εντύπωση ότι η φορολογία της ελληνικής ταινίας είναι αυτή η ίδια η τροχοπέδη που δεν αφίνει να φτάση στα μεχάλα επίπεδα της καλλιτεχνικής και τεχνικής ποιότητος τις ευρωπαϊκές και τις αμερικανικές(!)(46).

Ο Φ.Κ.Ε ανερχόταν στο 6% (η κυβέρνηση προτίθετο με το Νομοσχέδιο του 1961 να τον μειώσει στο 4% ή 3%, αλλά οι παραγωγοί διαμάρτύρονταν ότι αυτό το μέτρο δεν ήταν ικανό να βοηθήσει την παραγωγη και ο φόρος επί του εισιτηρίου ο χνωστός Φόρος Δημοσίων Θεαμάτων (Φ.Δ.Θ) που μέχρι το 1982 έπαιρνε το Κράτος από όλα τα δημόσια θεάματα έφθανε στο ύψος των 45%.

Εν τω μεταξύ μέχρι και το 1980 η ελληνική κινηματογραφία υπαχόταν κατά κύριο λόχο στο Υπουργείο Βιομηχανίας, ένα μέρος αρμοδιοτήτων ανήκε στο Υπουργείο Παιδείας -π.χ η λογοκρισία- και ένα άλλο στο Υπουργείο Προεδρίας.

Είναι αυτονόητο ότι η υπαχωχή του κινηματογράφου στο Υπουργείο Βιομηχανίας είχε παίξει αρνητικό ρόλο χια την ανάπτυξή του χιατί η Αχορά τον αντιμετώπιζε τον διακινούσε και τον αφομοίωνε πρωτίστως ως Βιομηχανικό Προϊόν. Πράχματι, το Ελληνικό Κράτος, στην προσπάθειά του να υποτάξει την ντόπια κινηματοχραφία στις αρχές και στους νόμους που διέπουν ένα βιομηχανικό αχαθό, της στέρησε κάθε δυνατότητα να

αναπτυχθεί ως πολιτιστικό φαινόμενο τουλάχιστον ως το 1975. Για το λόγο αυτό υπήρχαν προτάσεις υπέρ της εξ' ολοκλήρου υπαγωγής της κινηματογραφίας στο Υπουργείο Πολιτισμού. Μόνον μετά το 1981 οι προτάσεις αυτές υλοποιήθηκαν και όλες οι αρμοδιότητες της Ελληνικής Κινηματογραφίας μεταφέρθηκαν σταδιακά στο Υπουργείο Πολιτισμού.

Ο Υπουργός Βιομηχανίας Ν. Μάρτης, γνωστός για το θερμό ενδιαφέρον του για τον κινηματογράφο τον αντιμετώπισε σαν κλάδο της Εθνικής βιομηχανίας και κατάρτισε Νομοσχέδιο προστασίας και ανάπτυξής του.

Η ανάγκη επίσημης λήψης μέτρων από την Κυβέρνηση για την προστασία της Ελληνικής Κινηματογραφίας ήταν πλέον επιτακτική για πολλούς λόγους. Κατ' αρχάς οι δύο μεγάλες εταιρείες εισαγωγής, παραγωγής και εκμετάλλευσης "Φίνος Φιλμ" και "Θ. Δαμασκηνός- Β. Μιχαηλίδης" ασκούσαν φοβερές πιέσεις στην Κυβέρνηση. Ισχυρίζονταν μέσω πολλαπλών εισηγήσεων ότι ο τομέας της κινηματογραφίας είχε γίνει "ξέφραγο αμπέλι" υπονοώντσας ότι δραστηριότητες όπως η παραγωγή ελληνικών ταινιών και η εισαγωγή ξένων ταινιών δεν περιορίζονταν σε αυτές τις δύο εταιρείες αλλά είχαν επεκταθεί σε έναν αρκετά μεγάλο αριθμό εταιρειών ή γραφείων, γεγονός που έθιγε ανεπανόρθωτα τα συμφέροντά τους.(47)

Επίσης, η ελληνική παραγωγή δεν προστατευόταν νομοθετικά σε αντίθεση με τα περισσότερα Ευρωπαϊκά κράτη τα οποία είτε με νομοθετήματα είτε με διμερείς συμβάσεις είχαν καθιερώσει ανώτατα όρια εισαγωγής ξένων ταινιών με τα επονομαζόμενα (quota) για να διαφυλάξουν την εθνική τους παραγωγή.

Όπως υπογραμμίσαμε στο ίδιο Μέρος Κεφ. 2, παρ. 2β και είδαμε και στον Πίνακα 32 η εισαγωγή ξένων ταινιών και ειδικά αμερικανικών ήταν υπέρογκος οπότε είχαν δημιουργηθεί αντιδράσεις τόσο από την μεριά των παραγωγών όσο και από την μεριά των γενικά ενδιαφερομένων περί τα κινηματογραφικά με απότέλεσμα να γίνονται ευρύτατες συζητήσεις από τις στήλες των εφημερίδων και να ακούγονται επερωτήσεις στη Βουλή που αναφέρονταν σε στοιχεία αφορώντα την εισαγωγή ξένων ταινιών.

Αυτή η υπερβάλλουσα εισαγωγή ξένων ταινιών είχε δημιουργήσει οξύτατη κρίση και στις αίθουσες Α΄ Προβολής γιατί οι αιθουσάρχες όπως ήταν φυσικό προτιμούσαν τις ξένες ταινίες που τους έφεραν περισσότερα εισιτήρια. Έτσι, δημιουργήθηκε το "γκαραντί"-που σήμαινε ότι ο παραγωγός έπρεπε να εγγυηθεί στον αιθουσάρχη έναν αριθμό εισιτηρίων -αυτό εξαρτάτο από την αίθουσα- για να δεχθεί ο αιθουσάρχης να προβάλει την ταινία του.

Επιπλέον, πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι ο Νόμος 2687 του 1953 είχε ήδη θέσει τα θεμέλια για μια πολιτική "έντονα ανοικτών θυρών" απέναντι στις ξένες επενδύσεις για όλο το διάστημα μεταξύ 1953 και 1974. Στη διάρκεια της περιόδου 1961-1967 η παρουσία του ξένου κεφαλαίου είναι έντονη και πραγματοποιούνται οι πιό σημαντικές ξένες άμεσες επενδύσεις στην ελληνική οικονομία σε σύγκριση με ολόκληρη τη μεταπόλεμική περίοδο γεγονός που επηρεάζει άμεσα την πολιτική που εφαρμόζεται στον ελληνικό κινηματογράφο.

Οι παραπάνω λόγοι συνετέλεσαν στην ψήφιση του Ν. Δ. 4208/1961 "Περί μέτρων δια την ανάπτυξιν της Κινηματογραφίας εν Ελλάδι" που έγινε επι Κυβερνήσεως Καραμανλή με Υπουργό Βιομηχανίας το Ν. Μάρτη στις 19-9-1961.

Πρωταρχικός σκοπός αυτού του Νομοθετικού Διατάγματος ήταν η προσέλκυση συναλλάγματος μέσω ξένων παραγωγών και προβολής του ελληνικού κινηματογράφου στο εξωτερικό.

Δεν είναι τυχαίο λοιπόν που στο 10 Άρθρο του Διατάγματος αναγράφεται ότι "Σκοπός του παρόντος είναι η ανάπτυξις της κινηματογραφίας εν Ελλάδι, ως και η δημιουργία των αναγκαίων προϋποθέσεων δια την εν Ελλάδι παραγωγήν κινηματογραφικών ταινιών υπό αλλοδαπών επιχειρήσεων".

Στόχος λοιπόν του Διατάγματος αυτού είναι η θέσπιση κινήτρων και απαλλαγών για τις επενδύσεις κεφαλαίων που θα πραγματοποιούντο από ξένες κινηματογραφικές εταιρείες παραγωγής. Το Ν.Δ. 4208/61 ορίζει την πλήρη φορολογική απαλλαγή των ξένων ταινιών που παράγονται στην Ελλάδα, εφ' όσον δεν πωλούνται ή δέ γίνονται αντικείμενο εκμετάλλευσης μέσα στη χώρα, καθώς και την απαλλαγή επι δέκα χρόνια, από τη δημοσίευση του νόμου, του καλλιτεχνικού και τεχνικού προσωπικού που δε μένει μόνιμα στην Ελλάδα, από το φόρο εισοδήματος για τις αμοιβές του από την παραγωγή (άρθρο 21). Επιτρέπει την επανεξαγωγή του συναλλάγματος που δεν έχει δαπανηθεί για την παραγωγή, και δεν υποχρεώνει την εισαγωγή συναλλάγματος που προέρχεται από προβολή στο εξωτερικό (άρθρο 22). Απαλάσσει από δασμούς τα μηχανήματα και το υλικό που εισάγεται για τη χρήση της ξένης παραγωγής, αν επανεξαχθούν (άρθρο 23). Η εξαγωγή της ξένης παραγωγής δεν απαιτεί καταβολή, ούτε άδεια, αφήνοντας ελεύθερο τον αριθμό για τις κόπιες (άρθρο 24). Επιπλέον, το μέτρο που προτάθηκε στη Βουλή ώστε να υποχρεώνονται οι αμερικανικές εταιρείες που εισήγαγαν μεγάλο αριθμό ταινιών στην Ελλάδα, να επιστρέφουν μέρος των κερδών με τη μορφή παραγωγής ταινιών ή με την υποχρεωτική αγορά ελληνικών ταινιών σε αναλογία με τις εισαγόμενες ταινίες, δεν έγινε

δεκτό από την κυβερνητική πλειοψηφία (48). Η πρόβλεψη δε από το Ν. Διάταγμα της υποχρεωτικής ανταλλαγής ταινιών σε ορισμένη αναλογία των εισαγομένων τέθηκε σε εφαρμογή από τους εδώ αντιπροσώπους των μεγάλων αμερικανικών εταιρειών με το να σπεύσουν να παράγουν οι ίδιοι ελληνικές ταινίες ώστε να απόκτήσουν τη δυνατότητα να εξαγάγουν σε είδος το συνάλλαγμα που κρατούσαν εγκλωβισμένο στην Ελλάδα από την εκμετάλλευση των αμερικανικών ταινιών. Έτσι, στην ουσία η διάταξη αυτή του Ν. Δ. δεν εφαρμόστηκε ποτέ.

Καθίσταται, λοιπόν, σαφές ότι αυτό το Ν.Δ. προάσπιζε και κατά κανέναν τρόπο δε δέσμευε τις αμερικανικές εταιρείες παραγωγής-εισαγωγής- εκμετάλλευσης των οποίων τα συμφέροντα ήταν απόλυτα συνυφασμένα με αυτά των μεγάλων ελληνικών εταιρειών γεγονός που απέβη προς όφελός τους και σε βάρος των μικρών ανεξάρτητων γραφείων.

Παρ' όλο όμως που το Ν. Δ. 4208/61 εξασφάλιζε τη συνταγματική προστασία των κεφαλαίων που θα εισάγονταν από το εξωτερικό και παρ' όλο που παραχωρήθηκαν προνόμια και κίνητρα προς τους ξένους επενδυτές δεν υπήρχε ανάλογη ανταπόκριση η οποία θα μπορούσε ίσως να λειτουργήσει θετικά για τον ελληνικό κινηματογράφο. Αυτό οφειλόταν βέβαια στην ακατάλληλη υποδομή και στον ιδιόμορφο σχηματισμό των κοινωνικο-οικονομικών δομών της Ελλάδας του ποτέ δεν μπέρεσαν να αποτελέσουν πρόσφορο έδαφος για την προσέλκυση ξένης παραγωγής.

Από την άλλη μεριά με αυτό το νομοθέτημα το Κράτος συνέχισε να αντιμετωπίζει τον κινηματογράφο σαν βιομηχανικό προϊόν χωρίς πολιτιστικές προεκτάσεις αφού εξακολουθούσε να απόκομίζει τεράστια χρηματικά ποσά από τη φορολογία, -ο Φόρος Δημοσίων Θεαμάτων επί της τιμής του εισιτηρίου διατηρήθηκε στο ίδιο ύψος των 45% -να αφήνει άθικτο το καθεστώς της λογοκρισίας, να μην αναλαμβάνει μέτρα για τη δημιουργία κινηματογραφικής εκπαίδευσης και να μη μεριμνά για μια ουσιαστική οικονομική ενίσχυση του κινηματογράφου. Οπως υποστήριξαν και πολλοί επικριτές του νομοθετήματος οι νομοθέτες του Ν.Δ. 4208 δεν στηρίχθηκαν σε αντικειμενικά δεδομένα, σε πρακτικά και βεβαιωμένα γεγονότα που έρχονταν σαν απόρροια συγκεκριμένων διαδικασιών και ανάλογων οικονομικών μελετών.

Επομένως, το Ν.Δ. 4208 μπορεί να είχε καλές προθέσεις αλλά οι κακές εκτιμήσεις των γεγονότων και των κρατουσών συνθηκών -εγχώριων και διεθνών- τον κατέστησαν ανίκανο να δώσει λύση στα άμεσα προβλήματα της ελληνικής κινηματογραφίας έτσι ώστε να

δημιουργηθούν οι προϋποθέσεις για ένα μακροπρόθεσμο προγραμματισμό που θα μπορούσε ίσως να διασώσει τον ελληνικό κινηματογράφο από την επερχόμενη πτώση. Συνεπώς, το 1972 μετά την εισβολή της τηλεόρασης στην Ελλάδα και μετά τον κορεσμό της κινηματογραφικής αγοράς από το μονόπλευρο και μονότονο εμπόρευμα η κρίση έπαψε πλέον να είναι επικείμενη και έχινε γεγονός.

Σε έρευνες που έχιναν κατά καιρούς από διάφορα περιοδικά ή εφημερίδες -περιοδικά: "Πρώτο" 1961, "Ταχυδρόμος" 1968, "Σύγχρονος Κινηματογράφος" 1969, "Γυναίκα" 1970, "Επίκαιρα" 1971, "Θεάματα" 1972, Εφημερίδα: "Ακρόπολις 1969, κ.ά.- και τέθηκαν ερωτήματα όπως "Πού οφείλεται η κρίση του Ελληνικού Κινηματογράφου", "Ποιός είναι υπαίτιος- σκηνοθέτης, παραγωγός, ηθοποιός, σενέριο- για την ποιότητα της ελληνικής ταινίας", "Πως βλέπετε το μέλλον του κινηματογράφου στη χώρα μας," είτε ο ένας αρμόδιος παράγων καθιστούσε υπεύθυνο τον άλλον ή επαναλαμβάνονταν, κυρίως από την μεριά των παραγωγών, απαντήσεις όπως "τα αίτια που οδήγησαν στη κρίση είναι πάνω από όλα η Τηλεόραση, η άνοδος του βιοτικού επιπέδου που κάνει προσιτά αλλά είδη ψυχαγωγίας πιό δαπανηρά και το Ι.Χ. το οποίο προσφέρει τη δυνατότητα εξόδου από την πόλη και γενικώς καθιστά εύκολη τη μετακίνηση.

Από τη μια μεριά οι απαντήσεις αυτές μετατώπιζαν ευσχήμως τις ευθύνες, από την άλλη απότελούσαν μαρτυρία για τον τρόπο αντιμετώπισης του κινηματογραφικού έργου από το δημιουργό του. Οι ταινίες προορίζονταν για μια υποδεέστερη μάζα που μόλις ανέβηκε λίγο ποιοτικώς στράφηκε προς άλλες "ανώτερες" μορφές διασκέδασης. Άλλωστε όταν για παράδειγμα σε μια συνέντευξη το 1970 ρώτησαν τον Κώστα Καραγιάννη αν μπορούσαν να γίνουν ταινίες με στόχο το διεθνές κοινο και τι είδους πρέπει να είναι αυτές οι ταινίες αυτός απάντησε: "Να έχουν πολύ δράση και λίγο λόγο. π.χ. πολεμικές, ιστορικές ταινίες".

Ερ. "Δεν χρειάζεται, δηλαδή, να είναι καλλιτεχνικές!"

Απ. "Οχι!" Μετά ο Κλέαρχος Κονιτσιώτης δηλώνει "Ο κινηματογράφος είναι πράξη εμπορική και μόνον εμπορική. Αυτοί που καλύπτονται πίσω από το δήθεν "ο κινηματογράφος είναι τέχνη" μπορώ να σας βεβαιώσω, ότι λένε ψέματα! Με τη διαφορά, ότι αυτό το εμπόριο, άλλοι το κάνουν αξιοπρεπώς, ενώ εμείς δεν μπορούμε"... Όταν τον ρωτάνε "Υπάρχει καπόια λύση;" Απαντάει: "Μόνο μία. Να επέμβη το Κράτος!"

Ερ. "Για να ενισχύση την παραγωγή ταινιών ποιότητος;"

Απ. "Μη χρησιμοποιής αυτή τη λέξη! Δεν τη θέλω! Δεν τη δέχομαι

καθόλου! Να λέμε τις αξιοπρεπείς ταινίες"...(49)

Από τις παραπάνω λοιπόν δηλώσεις και από ότι έχουμε αναφέρει μέχρι τώρα συνάγεται ότι ποτέ καθ' όλην τη διάρκεια της ακμής του ελληνικού κινηματογράφου οι δημιουργοί του δεν αναλογίστηκαν τον καθοριστικό ρόλο που έπρεπε να παίξουν στην διαμόρφωση του πολιτιστικού και πνευματικού επιπέδου του κοινού που τους παρακολουθούσε και ειδικώτερα ποτέ δεν κέντρωσαν το ενδιαφέρον τους στο βαθμό ανάπτυξης της αισθητικής διαπαιδαγώγησης του θεατή. Ο κινηματογράφος γι' αυτούς ήταν πάντα ένα καταναλωτικό προϊόν που έπρεπε να το πουλήσουν με μόνη επιδίωξη τη μεγιστοποίηση του κέρδους έτσι, αυτό το προϊόν υποκαταστάθηκε εύκολο και γρήγορα από ένα άλλο προϊόν πολύ χαμηλότερου κόστους για το θεατή, την τηλεόραση.

Ασφαλώς είναι άδικο να περιοριζόμαστε στον ελληνικό κινηματογράφο τη στιγμή που η ευτέλεια ήταν παρούσα σε όλες τις μορφές τέχνης. Αυτό θα το διαπίστωνε κανείς αν αναλογιζόταν πόσα αντίτυπα από ποιητικές συλλογές ή καλά, μυθιστορήματα αγοράζονταν κάθε χρόνο, (χίλια, δύο ή το πολύ τρείς χιλιάδες) πόσοι παρακολουθούσαν την εξέλιξη των εικαστικών τεχνών στο διεθνή χώρο, πόσος κόσμος άκουγε κλασσική μουσική, πόσοι παρακολουθούσαν σοβαρές εκπομπές από το ραδιόφωνο ή τι ποσοστό έβλεπε αξιόλογες θεατρικές παραστάσεις. Ενώ από την άλλη μεριά τα λαϊκά περιοδικά "Ζέφυρος", "Ντομινό", "Θησαυρός" κ.α. διέθεταν κάθε εβδομάδα πάνω από 700.000 αντίτυπα τα οποία περιφέρονταν από χέρι σε χέρι σε όλη την οικογένεια και σε όλους τους γείτονες ή φίλους για να παραμένουν ενήμεροι σχετικά με τα υποπροϊόντα τα οποία παρουσιάζονταν και σε συνέχειες για να διατηρούν ζωηρό το ενδιαφέρον. Επιπλέον, τα εκχυδαϊσμένα μυθιστορήματα σε μισάωρες ή ωριαίες ραδιοφωνικές εκπομπές κατέκλυζαν τα ελληνικά σπίτια τροφοδοτώντας ανελλιπώς τις νοικοκυρές με πνευματική τροφή "υψηλής" στάθμης. Όλη αυτή η υπο-κουλτούρα καθόριζε το πραγματικό επίπεδο του μέσου έλληνα και επιδρούσε πάνω του ακατάπαυστα καλλιεργώντας έτσι την πνευματική του αδράνεια και εγκλωβίζοντάς τον στη μικρόνοια και στην υπανάπτυξη. από την άλλη μεριά αυτή η πλειάδα των μέσων μαζικής "κατανάλωσης", -ραδιόφωνο, ευτελή περιοδικά και μυθιστορήματα, κινηματογράφος- τροφοδοτώντας αδιάκοπα και αμυστί το κοινό με εκμαυλιστικά όνειρα χονδρικής ή λιανικής πώλησης, όνειρα άμεσα ελκυστικά κονσερβαρισμένα από τα ειδικευμένα "σούπερ-μάρκετ το καθιστούσαν μια άμορφη μάζα ανίκανη να αντιδράσει σε οποιαδήποτε

πράξη που απαιτούσε την παραμικρή συνειδητοποίηση.

Και πάλι θα ήταν λάθος να προσεχχύσουμε τη σημασιοδότηση των μηνυμάτων που εκπέμποντο από τα παραπάνω μέσα επικοινωνίας χωρίς να τα εντάξουμε μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της ελληνικής κοινωνικο-οικονομικής και πολιτικής δομής.

Ο ελληνικός κινηματοχράφος δεν θα μπορούσε κατ' ουδένα λόχο να μορφοποιηθεί ετσι όπως περιχράψαμε εάν δεν εξελισσόταν μέσα στα πλαίσια της πνευματικής και πολιτιστικής υπανάπτυξης που προεκτενόταν σε όλα τα επίπεδα της ελληνικής κοινωνίας. Δεν θα πρέπει δηλαδή να λησμονεί κανείς την υποδομή και την προσληπτική ικανότητα του απόδέκτη όλων αυτών των μηνυμάτων: Την αισθητική διαπαιδαχώχηση που δεχόταν στο σχολείο, την υποτυπώδη διδασκαλία λοχοτεχνικών και αρχαίων κειμένων, την ελλειπή μόρφωση και παιδεία στο Πανεπιστήμιο, την παντελή έλλειψη κινηματοχραφικής παιδείας.

Ακόμη, θα πρέπει να θυμηθούμε τη μιζέρια και την ανέχεια του μετεμφυλιακού λαού που χια να αντέξει έπρεπε να περιμένει καθημερινά την απάντηση της κυρίας "Μίνας"(50) η οποία με καρτερία τον άκουχε και τον συμβούλευε πώς να ξεφύχει από το "Γολχοθά". Αυτό όμως απότελεί αντικείμενο του επόμενου κεφαλαίου της παρούσας ερχασίας και θα το αναλύσουμε εκτενώς στις σελίδες που ακολουθούν.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. George Sadoul, "Ιστορία της Τέχνης του Κινηματογράφου", Φέξη, Αθήνα, 1960, σ. 30.
2. Christian Metz, "Δοκίμια για τη σημασιοδότηση του κινηματογράφου", Klincksieck, Paris, 1968, σ. 13-24.
3. Για μια λεπτομερή ανάλυση των πέντε πρώτων περιόδων της Ιστορίας του Κινηματογράφου βλ. George Sadoul (1960) ό.π.
4. Murdock G. and Golding P., "For a Political Economy of Mass Communications", in "The Socialist Register 1973.
5. Thomas Guback, "Παρατηρήσεις πάνω στον πολιτιστικό ιμπεριαλισμό,τον κινηματογράφο και την τηλεόραση", στο "Ο Πολιτικός Ιμπεριαλισμός", ό.π.,σ. 124-125.
6. Patricia Hubert-Lacombe, "L'accueil des films américains en France pendant la guerre froide (1946-1953) στο "Revue d' histoire moderne et contemporaine", "Cinéma et Société", "Société d' Histoire Moderne", Tome XXXIII-Avril-Juin 1986, σ. 301.
7. Στο ίδιο.
8. Βλ. George Sadoul (1960) ό.π.,σ. 218.
9. Βλ. Γιάννης Σολδάτος, "Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου", Α' Τόμος, Αιγόκερως, Αθήνα, (1988), σ. 40. Πολλές πληροφορίες για την εξέλιξη του κινηματογράφου προέρχονται από το παραπάνω βιβλίο και από το βιβλίο: Αγλαΐα Μητροπούλου, "Ελληνικός Κινηματογράφος", Βασιλειάδη - Ματθαιογιάννη, Θυμέλη, Αθήνα, 1980.
10. Βλ. Αγλαΐα Μητροπούλου (1980) ό.π.,σ. 74
11. Βλ. George Sadoul (1960) ό.π.,σ.417.
12. Μετά το 1975 επικρατεί ο διαχωρισμός μεταξύ "Εμπορικού Κινηματογράφου" ή "Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου (Π.Ε.Κ) και "Ποιοτικού Κινηματογράφου" ή "Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου" (Ν.Ε.Κ). Πολλοί πιστεύουν πως αυτοί οι όροι δεν είναι δόκιμοι και πως η υπερβολική χρήση ορισμών και κατατάξεων των ταινιών σε είδη έχει προκαλέσει μια τάση δημιουργίας εύκολων χαρακτηρισμών για πολλές ταινίες με αποτέλεσμα να τις περιθωριοποιεί και να τις κρατάει μακρυά από το κοινό. Άλλοι πάλι υποστηρίζουν ότι αυτός ο διαχωρισμός μεταξύ ΠΕΚ και ΝΕΚ ή "Εμπορικού" και "Ποιοτικού" Κινηματογρά-

φου είναι επιφανειακός και όχι ουσιαστικός, κατ' αυτούς υπάρχει "καλός" ή "κακός" κινηματογράφος, ένας διαχωρισμός που είναι άσχετος με την εμπορικότητα ή μη της ταινίας.

13. Βλ. Γιάννη Σολδάτο (1988) ό.π., σ. 116-117.
14. Adorno, Lowenthal, Marcuse, Horkheimer, (1984) ό.π., σ. 105.
15. Στάθης Βαλούκος (Γενική σύνταξη-επιμέλεια), "Φιλμογραφία Ελληνικού Κινηματογράφου", εκδ. Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, 1984, σ. 319.
16. Η πρωτοποριακή καλλιτεχνική προσπάθεια του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (Ν.Ε.Κ) αναπτύσσεται μέσα στα χρόνια της δικτατορίας και αρχίζει να εκδηλώνεται δειλά μετά την πτώση της.
17. Γιάννης Σολδάτος (1988) ό.π., σ. 199.
18. Ο.π., σ. 204.
19. Βλ. Στάθης Χαϊκάλης, "Τα Οικονομικά Παρασκήνια του Ελληνικού Κινηματογράφου", Οικονομικός Ταχυδρόμος", Αρ. Φύλλου 1395, Μάϊος 1981.
20. Γιώργος Μπράμος και Μαρία Κατσουνάκη, σε συνέντευξη με το Μάνο Ζαχαρία, Σύμβουλο για θέματα Κινηματογράφου στο Υπουργείο Πολιτισμού και Πρόεδρο του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου εκείνη την περίοδο, στο περιοδικό "Τέταρτο", Τεύχος 37, Μάϊος, 1988 σ. 57.
21. Γιάννης Σολδάτος, "Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου", Β' Τόμος, Αιγόκερως, Αθήνα, (1989), σ. 23.
22. Γιάννης Σολδάτος, (1989) ό.π., σ. 43.
23. Γιώργος Λαζαρίδης, Ν. Αλήθεια 2-11-1952 .
24. Μάριος Πλωρίτης, Ελευθερία 4-4-1958.
25. Ε.Σ.Υ.Ε. "Στατιστική Επετηρίς της Ελλάδος", "Κίνηση θεάτρων, κινηματογράφων και λοιπών δημοσίων θεαμάτων: 1963-1982", σ. 377.
26. Βλ. Αχλαΐα Μητροπούλου, ό.π.,σ. 120-121.
27. Για μια διεξοδική παρουσίαση του ρόλου του ραδιοτηλεοπτικού συστήματος των Η.Π.Α. βλ. Περσεφόνη Ζέρη ό.π.
28. Τα στοιχεία προέρχονται από την επεξεργασία στατιστικών δεδομένων του "Διεθνούς Γραφείου Κινηματογράφου -B.I.C., από το περιοδικό "Variery", και από το "Motion Picture Almanach.
29. Για τη συγκέντρωση της τηλεοπτικής και κινηματογραφικής βιομηχανίας σε ένα μικρό αριθμό "Μεγάλων" (Majors) εταιρειών στιςΗ.Π.Α. βλ. Πέρσα Ζέρη, ό.π.,σ. 62.
30. Βλ. Άρθρο του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου, "Το πρόβλημα του

Ελληνικού Κινηματογράφου: α) ο Ελληνικός Κινηματογράφος πρέπει να γίνει Κινηματογράφος, β) ο Ελληνικός Κινηματογράφος πρέπει να γίνει Ελληνικός", στο Περιοδικό "Νέα Οικονομία" Τεύχη: 10 και 11, Οκτώβριος, Νοέμβριος, 1965.

31. Γιάννης Σολδάτος (1989) ό.π. σ. 43-44.
32. Τάκης Παπαγιαννίδης, "Σύγχρονος Κινηματογράφος", Τεύχος, 4, Δεκέμβριος 1969.
33. Για μια πιστή απεικόνιση της κατάστασης που επικρατούσε μεταπολεμικά σε σχέση με τη "φυγή" και τη μετανάστευση βλ. Θανάσης Βαλτινός, "Στοιχεία για τη δεκαετία του ΄60", Στιγμή, Αθήνα, 1989.
34. Βλ. Γιάννης Μπακογιαννόπουλος (1965) ό.π.
35. Στο ίδιο.
36. Βλ. Μάριος Πλωρίτης "Κινηματογραφικός απολογισμός χειμερινών περιόδων: 1960-61, 1961-62. Στο περιοδικό "Θεάματα" ό.π. Συγκεντρωτικοί Τόμοι 1961-1968.
37. Βλ. "Κινηματογραφικαί Στατιστικαί Εκδόσεις", Σοφία Βλαντή και Γ. Ι. Γεωργόπουλος, Τεύχη 1961-1968. Βλ. επίσης, Δεκαπενθήμερο Κινηματογραφικό Περιοδικό "ΘΕΑΜΑΤΑ" Εκδ. Αφοί Βαρελά, Συγκεντρωτικοί Τόμοι 1961-1968.
38. Thomas Guback, ό.π. σ. 119-120.
39. Βλ. Γιάννης Μπακογιαννόπουλος ό.π. (Σημ. Τα στοιχεία της παραγωγής δεν συμπίπτουν ακριβώς με αυτά του Πίνακα 14 και του Πίνακα 21 αλλά παραθέτουμε αυτό το παράδειγμα για να γίνει πιο κατανοητό το σημείο του θέλουμε να τονίσουμε).
40. George Sadoul (1960) ό.π. σ. 464-465.
41. Βλ. Νότης Φόρσος "Ζει ο Κινηματογράφος;" "Η διανομή στην Ελλάδα" στο Περιοδικό "ΟΘΟΝΗ" 28 Δεκεμβρίου 1986.
42. Τα στοιχεία αυτά προέρχονται από πληροφοριακό υλικό του Γραφείου Διανομής "Σπέντζος Φιλμ".
43. Από την έρευνα της Εφημερίδας "Βήμα" Μάρτιος 1964.
44. Από ένα κείμενο του Βασίλη Ραφαηλίδη που δημοσιεύτηκε σε πανηγυρικό φυλλάδιο της Σχολής Σταυράκου το 1965.
45. Εκείνη την περίοδο αρμόδιος φορέας για τη λογοκρισία ήταν το "Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων" - το 1961 Υπουργός ήταν ο Γεώργιος Βογιατζής- το οποίο ελάμβανε καθημερινώς υπομνήματα από διάφορες επιτροπές του συνεδρίου των επαρχιακών κινηματογράφων με αίτημα να επέμβει το Κράτος και να σταματήσει των "αυθαίρετον" και "παράνομον" ενέργεια μερικών Γυμνασιαρχών και Διευθυντών Δημοτικών Σχολείων οι

οποίοι απαγορεύουν στους μαθητές την είσοδο στους κινηματογράφους δηλαδή την παρακολούθηση όχι μόνον των ταινιών που έχουν κριθεί ακατάλληλες αλλά και αυτές που έχουν κριθεί κατάλληλες από τη σύμφωνα με το νόμο αρμόδια Επιτροπή, κινηματογραφικών έργων. Δεν είναι τυχαίο λοιπόν που στην Ελλάδα μέσα στην έλλειψη κινηματογραφικής βιβλιογραφίας λόγω της αμφισβήτησης της καλλιτεχνικής σημασίας του κινηματογράφου από το πνευματικό κατεστημένο και μη της εποχής κάνουν την εμφάνισή τους γύρω στο 1930 ή και ακόμα αργότερα το 1950 ηθικοπλαστικά βιβλία κατά της "διαφθοροποιού επιρροής" του κινηματογράφου όπως: "Παιδική εγκληματικότης και προληπτικός έλεγχος του κινηματογράφου" (Αθήνα 1929) από τον Αριστείδη Πουλατζά, στο περιοδικό "Παιδί" (Δεκέμβριος 1933) άρθρο από τον Α. Κουτσουμάρη με τίτλο "Ο Κινηματογράφος και η επίδρασίς του στην αύξηση της εγκληματικότητος των νέων", ή "Κινηματογράφος και νεότης" (Αθήνα 1953) μία έρευνα που περιλαμβάνει άρθρα, διεθνείς στατιστικές και εισηγήσεις από διάφορα συνέδρια για να αποδείξει την καταστροφική επίδραση του κινηματογράφου στα παιδιά γιατί για όπως αναφωνεί ο συγγραφέας: "Δεν μπορεί να αφήνωμεν τα παιδιά μας να μανθάνουν απ' έξω όλα τα ονόματα των αστέρων, να εντρυφούν εις την ζωήν και τα ιδιώματα του καθενός, και ημείς να αγνοούμε πόσον επικίνδυνον είναι αυτό και τι λέγουν περί του κινηματογράφου ταπαγκόσμια συνέδρια και οι διεθνείς στατιστικαί".46. Τα αποσπάσματα αυτά από τις διαμαρτυρίες των παραγωγών προέρχονται από διάφορα κινηματογραφικά περιοδικά όπως: τα "Αστέρια και Τέχνη", "Θεάματα", "Κινηματογραφικός Αστέρας", κ.α. 47. Βλ. Φώτος Λαμπρινός "Η Κρατική Πολιτική στον Κινηματογράφο", στο Διμηνιαίο Κινηματογραφικό Περιοδικό "Σύγχρονος Κινηματογράφος" ΄74), Αρ. 1., Αύγουστος-Σεπτέμβριος '74, σ. 12-21.

48. Στο ίδιο.
49. Έρευνα της Νατάσσας Μπακογιαννοπούλου "Ταινίες στο λαδόχαρτο" στο περιοδικό "Γυναίκα", Τεύχος Μαρτίου-Απριλίου, 1970.
50. Βλ. Θανάσης Βαλτινός (1989) ό.π.

ΜΕΡΟΣ τέταρτο

Ιδεολογικές μηνυματοποιήσεις του ελληνικού κινηματογράφου κατά την περίοδο 1950-1967

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Η αφίσα ως επικοινωνιακό σύστημα

1.α Το κλασσικό μοντέλο της μαζικής επικοινωνίας: σχέση "μηνύματος" με "πομπό και "δέκτη"

Οι περισσότερες θεωρίες μέχρι σήμερα προσεγγίζουν την επικοινωνιακή διαδικασία σαν μια σχέση συνεχούς κυκλικής ροής μεταξύ πομπού-μηνύματος-αποδέκτη, δηλαδή κάθε σύστημα επικοινωνίας είναι ένας αγωγός μηνύματος του οποίου η λειτουργική δυναμική καθορίζεται

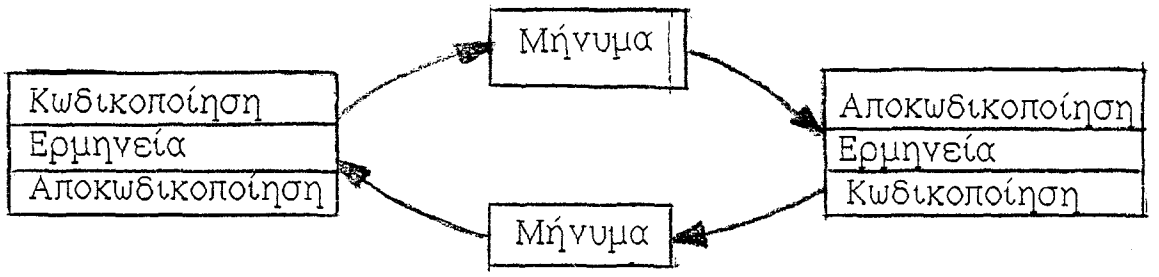
α) από τον πομπό που εκφέρει το μήνυμα

β) από τα δομικά στοιχεία του ίδιου του μηνύματος και

γ) από τον αποδέκτη που πορσλαμβάνει το μήνυμα αυτό.

Στην περίπτωση που το μήνυμα μπορεί να σταλεί από τον πομπό στο δέκτη άμεσα με διάφορους και εναλλασσόμενους τρόπους -λέξεις, εικόνες, ανταλλαγή βλεμμάτων, νοήματα κλπ.- και ο αποδέκτης έχει επίσης τη δυνατότητα να ανταποκριθεί με τον ίδιο τρόπο, υπάρχει δηλαδή επαναπληροφόρηση -feed back- μπορεί πιό εύκολα να γίνει ο προσδιορισμός των παραγόντων που υπεισέρχονται κατά τη διαδικασία της επικοινωνίας. Επιπλέον, οι αντιδράσεις αυτών που συμμετέχουν στην επικοινωνιακή διαδικασία βοηθούν στο να μελετήσουμε εάν τελικά οι παράγοντες της επικοινωνιακής διαδικασίας επηρεάζουν θετικά ή αρνητικά αυτήν την πράξη.

Οι αντιδράσεις των συντελεστών μιας επαναπληροφορικής διαδικασίας σύμφωνα με τον J. A. Davitto θα παρουσιάζονταν σχηματικά ως εξής:



Από αυτό το σχήμα συνάγεται ότι η επικοινωνία μεταξύ ανθρώπων είναι μια αέναη ροή χωρίς αρχή και τέλος.

Έτσι, ο εκπέμπων κωδικοποιεί, στέλνει ένα μήνυμα στο δέκτη ο οποίος αφού αποκωδικοποιήσει και ερμηνεύσει το μήνυμα του εκπέμποντος, στέλνει τις αντιδράσεις του μέσω ενός άλλου μηνύματος. Ο εκπέμπων ανταποκρίνεται, δέχεται ή απορρίπτει το μήνυμα και πιθανόν αποστέλλει ένα νέο μήνημα. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται μια σχέση μεταξύ πομπού και παραλήπτη η οποία επικαθορίζει τον τρόπο πρόσληψης και το βαθμό αποδοχής του μηνύματος.

Η παραπάνω διαδικασία συμβαίνει όταν ο πομπός ή κωδικοποιητής είναι ένας άνθρωπος και ο αποκωδικοποιητής ή δέκτης ένας άλλος οπότε έχουμε την ανθρώπινη ή άμεση επικοινωνία. Αν όμως στη θέση του κωδικοποιητή τοποθετηθεί ένα μικρόφωνο και στη θέση του αποκωδικοποιητή ένα ακουστικό (μεγάφωνο) θα έχουμε μια μηχανική ηλεκρονική ή έμμεση επικοινωνία. Και στις δυο περιπτώσεις όταν το μήνυμα απευθύνεται σε μια μεγάλη ομάδα ανθρώπων η επικοινωνία αποκαλείται "μαζική".

Για την ανάλυση της μαζικής επικοινωνίας όπως άλλωστε και για κάθε είδους επικοινωνίας υιοθετείται συνήθως το μοντέλο πομπός-μήνυμα-δέκτης. Το μοντέλο αυτό έχει υποστεί σοβαρή κριτική κυρίως από τους "ορθόδοξους μαρξιστές" οι οποίοι υποστηρίζουν ότι επικεντρώνεται περισσότερο στο μήνυμα καθ' εαυτό και λιγότερο στις συνθήκες που το διαμορφώνουν και στη σύνθεση και δομή των ακροατηρίων που το προσλαμβάνουν.

Οι υποστηρικές όμως αυτού του μοντέλου ισχυρίζονται ότι παρ' όλη τη "σχετική αυτονομία" και "ανεξαρτησία" του κωδικοποιημένου μηνύματος κατά την επικοινωνιακή διαδικασία της κωδικοποίησης και της αποκωδικοποίησης το μήνυμα δεν απομονώνεται από το ιστορικό πλαίσιο και τις κοινωνικές σχέσεις που το καθορίζουν ούτε από τις κοινωνικές και πολιτικές επιπτώσεις των γεγονότων που σημασιοδοτεί. Το μήνυμα, ένα είδος σχηματοποιημένης μορφής της πληροφόρησης μεταβιβάζεται από την πηγή στο δέκτη και αποτελεί μέρος των κοινωνικών σχέσεων που καθορίζουν την επικοινωνιακή

διαδικασία. Για παράδειγμα το οργανωμένο συγκρότημα ενός μέσου επικοινωνίας-τηλεόραση, ραδιόφωνο, κινηματογράφος κλπ. κατασκευάζει το "μήνυμα" μέσα από τις παραγωγικές σχέσεις και την τεχνική υποδομή που το καθορίζουν. Από τη μια μεριά βέβαια η παραγωγική διαδικασία κατασκευής διατηρεί ορισμένα στοιχεία αυθαιρεσίας από την άλλη όμως συνδέεται και επηρεάζεται άμεσα από τις ιδέες, τις θεσμοθετημένες γνώσεις την τεχνική δεξιοτεχνία, τις επαγγελματικές ιδεολογίες και τις επιλογές των εκπεμπόντων πάνω σε σημασιοδοτήσεις που ευνοούν την άμεση πρόσληψη τους από το κοινό. Έτσι, ένα εκπεμπόμενο "μήνυμα" είτε μέσω οπτικοακουστικών καναλιών είτε μέσω γραφικών αντλείται από την υφιστάμενη πραγματικότητα και δομείται πάνω σε έναν άξονα που λειτουργεί σύμφωνα με τις ανάγκες του παραλήπτη. Όπως παρατηρεί και Philip Elliot το κοινό είναι την ίδια στιγμή η "πηγή" και ο "παραλήπτης" του τηλεοπτικού μηνύματος(1)

Σύμφωνα με το Stuart Hall ο οποίος παραλληλίζει το μεντέλο πομπός-μήνυμα-δέκτης με το μοντέλο της παραγωγικής διαδικασίας που υιοθετεί ο Marx στην "Grundrisse" και στο "Capital" παραγωγή-διανομή - παραγωή ή πιό αναλυτικά παραγωγή - κυκλοφορία - διανομή/κατανάλωση - αναπαραγωγή υποστηρίζει ότι η "κατανάλωση" και στην προκειμένη περίπτωση η αποδοχή του μηνύματος μέσα από έναν αριθμό δομημένων "ανατροφοδοτήσεων" -feed backs"- ενσωματώνεται στην ίδια τη διαδικασία παραγωγής η οποία βέβαια υπερέχει χιατί αποτελεί το σημείο εκκίνησης χια τη διαμόρφωση του μηνύματος. Άρα η παραγωγή και η αποδοχή του μηνύματος είναι πράξεις που σχετίζονται μεταξύ τους αλλά δεν ταυτίζονται απόλυτα· διαφοροποιούνται κατά την πορεία ολοκλήρωσής τους και μορφοποιούνται σύμφωνα με τις κοινωνικές σχέσεις που τις καθορίζουν κατά την διαδικασία της επικοινωνιακής πράξης.

Σε μια δεδομένη στιγμή το συγκρότημα μετάδοσης με σημασιολογικές δομές καθοριζόμενες άμεσα από παράγοντες που αναφέραμε πιό πάνω (επαγγελματικές ιδεολογίες, σύνθεση συνολικών γνώσεων, σχέσεις παραγωγής μηχανισμούς κοινωνικο-οικονομικής πολιτικής κ.λ.π) πρέπει ν' αποστείλει ένα κωδικοποιημένο μήνυμα το οποίο μέσω των "αυθαίρετων " γλωσσικών - λεκτικών, εικονικών - σημείων και σημασιοδοτώντας τα ανάλογα γεγονότα θα φθάσει στο άλλο άκρο της επικοινωνιακής αλυσίδας, στο συγκρότημα λήψης, στον παραλήπτη του μηνύματος ο οποίος ενταγμένος και αυτός στις ανάλογες σημασιολογικές δομές θα αποκωδικοποιήσει το μήνυμα. Οι

δομημένες μορφές οργάνωσης των δύο πόλων δεν είναι ταυτόσημες, μπορεί να έχουν κοινά σημεία αλλά οι κώδικες των κωδικοποιημένων μηνυμάτων δεν είναι απόλυτα συμμετρικοί: Ο βαθμός συμμετρίας δηλαδή ο βαθμός "κατανόησης" ή "παρανόησης" της επικοινωνιακής ανταλλαγής εξαρτάται από το βαθμό συμμετρίας/ασυμμετρίας των "προσωποιημένων" σχέσεων ισοδυναμίας που εγκαθιδρύονται μεταξύ του παραγωγού του κωδικοποιημένου μηνύματος και του παραλήπτη του αποκωδικοποιημένου μηνύματος. Αυτό με τη σειρά του εξαρτάται από το βαθμό "ταυτοσημότητας"/"μη-ταυτοσημότητας" μεταξύ των κωδίκων οι οποίοι επακριβώς ή ανακριβώς μεταδίδουν, διακόπτουν ή συστηματικά διαστρεβλώνουν αυτά που έχουν μεταδοθεί. Η έλλειψη ταύτισης μεταξύ των δύο κωδίκων οφείλεται ως ένα μεγάλο βαθμό στις δομικές διαφορές σχέσεων και θέσεων μεταξύ εκπεμπόντων και κοινού, συγχρόνως όμως έχει να κάνει και με την "ασυμμετρία" των κωδίκων πομπού και δέκτη τη στιγμή που αυτοί μετατρέπονται σε "αυθαίρετα" σήματα. Οι αναφερόμενες δε πιο πάνω "διαστρεβλώσεις" και "παρανοήσεις" απορρέουν ακριβώς από την έλλειψη ισοδυναμίας μεταξύ των δύο πλευρών της επικοινωνιακης ανταλλαγής. Αυτό σημαίνει ότι το μήνυμα κατά την είσοδο και έξοδο του αποκτά κάποια "αυθαιρεσία" που το καθιστά από τη μια μεριά σχετικά αυτόνομο από την άλλη όμως του προσδίδει ένα συγκεκριμένο χαρακτήρα. Καθιστάται λοιπόν, σαφές, ότι αυτή η "ασυμμετρία" πομπού, δέκτη καθώς και η "σχετική αυθαιρεσία" μεταξύ των εκπεμπομένων κωδικών μας οδηγεί στη γνωστή προσέγγιση της πρακτικής των "προσληπτικών ικανοτήτων του κοινού" ή στην προσέγγιση "χρήσεων και "ικανοποιήσεων" ("uses" and "gratifications" approach). (2)

Η παραπάνω σχετικά σύγχρονη προβληματική γύρω από τα Μέσα που άρχισε ν' αναπτύσσεται μετά το 1960 επικεντρώνεται περισσότερο στις αντιδράσεις και στη διαφοροποίηση των προσληπτικών ικανοτήτων του κοινού μέσω της "χρήσης και της "ικανοποίησης" των μηνυμάτων που εκλαμβάνει ο δέκτης παρά στις παθητικές "επιδράσεις"(effects) των Μέσων στο κοινό. Αυτός ο τρόπος προσέγγισης διαφέρει από τη "θετικιστική" θεωρεία η οποία ερευνά τις "επιδράσεις"-"χρήσεις"-"ικανοποιήσεις" ως μεμονωμένα στοιχεία αποκομμένα από τις κοινωνικές-οικονομικές συντεταγμένες που διαμορφώνουν τον τρόπο συνειδητοποίησης και αποδοχής τους από το άλλο άκρο της επικοινωνιακής αλυσίδας, τον αποδέκτη. Επίσης έρχεται σε αντίφαση με το μπηχεϊβιοριστικό μοντέλο σύμφωνα με το οποίο το άτομο δρά αυτόματα στα εξωτερικά ερεθίσματα τα οποία δεν μπορεί να ελέγξει και να επηρεάσει. Ο μπηχεϊβιορισμός εξαίροντας τη

μέθοδο της αντικειμενικής παρατήρησης που επικεντρώνεται στη φανερή διαγωγή παραγνωρίζει την ενδοσκόπηση. Για παράδειγμα οι οπαδοί του μπηχεϊβιορισμού πιστεύουν ότι εσωτερικές διεργασίες τις οποίες αποκαλούν συνήθως "εσωτερικό καθεστώς" (internal state) μπορεί να έχουν κάποιο νόημα μόνο ως παράγωγο των εξωτερικών εκδηλώσεων οι οποίες εμπίπτουν άμεσα στην εμπειρική παρατήρηση, επομένως, κατ' ουδένα λόγο δεν θα έπρεπε να θεωρηθούν παράγοντες που εξηγούν τη συμπεριφορά.(3) Κατ' επέκτασιν το θεωρητικό μοντέλο "ερέθισμα - αντίδραση" που κρατάει τις ρίζες του από τον "μπηχεϊβιορισμό εκλαμβάνοντας το κοινό σαν μια "παθητικοποιημένη" "ομοιορφοποιημένη" μάζα δεν αποδίδει μεγάλη σημασία στις εσωτερικές διεργασίες του ατόμου που μπορεί να του δημιουργήσουν αντιδράσεις και να τον ενεργοποιήσουν. Επίσης, αγνοεί την ενδεχομένως διαφοροποιημένη ερμηνευτική ικανότητα των μελών μιας κοινωνίας απέναντι στα Μέσα που προέρχεται από προσωπικά βιώματα και μπορεί να οδηγήσει σε μια ενεργητική συμμετοχή στη διαδικασία της επικοινωνίας. (4) Σ' αυτό το σημείο θα μπορούσαμε να συνάγουμε ότι το " μπηχεϊβιοριστικό μοντέλο θέτει τα θεμέλια για μια σειρά μετέπειτα αναλύσεων οι οποίες παίρνουν σαν σημείο εκκίνησης την υπόθεση ότι η σχέση πομπού / δέκτη των σύγχρονων μέσων μαζικής επικοινωνίας είναι μονόδρομης ροής με αποτέλεσμα να μετατρέπουν το πεδίο τη κουλτούρας, από ένα χώρο αντιφάσεων και συγκρούσεων σε μια μονοσήμαντη διαδικασία κυριαρχούμενη απόλυτα από ορισμένα κέντρα αποφάσεων.(5)

Αντίθετα η εργασία αυτή όπως έχει ήδη διαφανεί από το Μέρος Πρώτο όπου έγινε μια αναφορά στις θεωρητικές προσεγγίσεις πάνω στα ΜΜΕ έχει σαν αφετηρία την παραδοχή ότι κάθε πολιτισμός οργανώνει τις πληροφορίες του σε διάφορες δομές των οποίων η ταξινόμηση διαφέρει ανάλογα με το βαθμό εξέλιξής του. Από αυτές τις δομές αναδύονται κώδικες που αντανακλόμενοι στις δομές της γλώσσας και στις δομές άλλων επικοινωνιακών συστημάτων όπως ήθη, έθιμα, τελετουργίες, θεσμούς η ακόμη σύμβολα που λειτουργούν ως κοινωνικές δυνάμεις κάνουν αντιληπτή και μεταβιβάσιμη τη γνώση σε άτομα που αποτελούν φορείς των δομών. Η διαμόρφωση της ταυτότητας και οι ερμηνευτικές ικανότητες πρόσληψης αυτών των ατόμων εξαρτώνται από τα πρότυπα διαντιδράσεων και επικοινωνίας που αναπτύσσονται είτε σύμφωνα με τους πιό ορθόδοξους Μαρξιστές στην ιδιαίτερη περιοχή των υπερδομών και της ιδεολογίας ή κατά τους Bernstein και Bourdieu (Οι αναλύσεις τους αποβλέπουν σε μια

κριτική της δομικής-μαρξιστσικής προοπτικής για την ιδεολογία) σε ορισμένους θεσμούς "πολιτιστικής μεταβίβασης" όπως η οικογένεια και το σχολείο. (6)

Στο Μέρος Δεύτερο, Κεφ. 1 και Κεφ. 2 της παρούσας εργασίας κάναμε μια απόπειρα διερεύνησης των κυρίαρχων κοινωνικο - οικονομικών δομών στον ελληνικό κοινωνικό σχηματισμό ανατρέχοντας στις ιστορικές συνθήκες κάτω από τις οποίες διαμοφώνονται οι ταξικές σχέσεις και αναδομείται η ελληνική μεταπολεμική κοινωνία. Μετά ανατρέξαμε στον τρόπο άρθρωσης του ιδιόμορφου μονοπωλιακού καπιταλισμού στην Ελλάδα και στους ανασταλτικούς παράγοντες που έθεσαν οι εκάστοτε κυβερνήσεις και οι ίδιες οι αναπαραγώμενες ταξικές σχέσεις. Τέλος, εξετάσαμε τη δομή, την οργάνωση και τις επιδιώξεις της ελληνικής κινηματογραφίας που ανταγακλώντας μέχρι ενός σημείου την ελληνική πραγματικότητα λειτούργησε σαν "πομπός" ως προς τη διεργασία επιλογής και "κωδικοποίησης" του μηνύματος κατά την πολύπλοκη και διακριτική επικοινωνιακή διαδικασία που συντελείτο μέσα από τη διαφημιστική κινηματογραφική αφίσα.

Σ' αυτό το μέρος της εργασίας θα σταθούμε στους άλλους δύο παράγοντες της επικοινωνιακής διαδικασίας, στο ίδιο το μήνυμα και στο δέκτη.

Η μεθοδολογία που θα χρησιμοποιήσουμε για το σκοπό αυτό περιλαμβάνει δύο πτυχές που, πολύ σχηματικά θα ήταν δυνατόν να παρασταθούν ως εξής:

α) Ανά-γνωση των εκπεμπομένων κινηματογραφικών ιδεολογημάτων ως "παραγώγων" ή υπερδομών συναρθρωμένων και καθοριζόμενων από το δεδομένο κοινωνικο-οικονομικό status το οποίο σκιαγραφήθηκε στο Μέρος Δεύτερο.

β) Προσέγγιση της "παραγόμενης" απο τον ελληνικό κινηματογράφο ιδεολογίας (μέσω της διαφημιστικής κινηματογραφικής αφίσας) ως αυτοδύναμης και αυτόνομης δομής, ως μιας μεταγλώσσας (métalangage), "ενός συστήματος του οποίου το εννοιολογικό περιεχόνενο αποτελεί και αυτό το ίδιο κύημα ενός (άλλου) συστήματος εννοιών, ή με άλλα λόγια, μιας σημειωτικής που μελετάει μια άλλη σημειωτική", όπως γράφει ο Barthes.(7) Θα ακολουθήσουμε το "Κριτικό Παράδειγμα" το οποίο ορίζει την ιδεολογία ως ένα σύστημα κανόνων το οποίο ενσωματώνεται στις "σημαίνουσες πρακτικές" κάποιου ιδεολογικού μηχανισμού -στην περίπτωσή μας την αφίσα- και αποτελεί μια λειτουργία του-λόγου και

της λογικής των κοινωνικών διαδικασιών σχετικά "αυτόνομη". Όπως δηλαδή παρατηρεί ο Stuart Hall "Η συνείδηση του παρουσιστή αναφορικά μ' αυτό που κάνει- το πώς ο ίδιος εξηγεί την πρακτική του, το πώς ερμηνεύει την σύνδεση των "ελεύθερων" πράξεών του και της συστηματικής συμπερασματικής διάθεσης εκείνου που παράγει-αποτελεί, πράγματι, ένα ενδιαφέρον και σημαντικό ζήτημα. Αλλά δεν επηρεάζει ουσιαστικά το θεωρητικό θέμα. Η ιδεολογία έχει "λειτουργήσει επιτυχώς" σε μια τέτοια περίπτωση επειδή ο λόγος έχει μιληθεί μέσω αυτού/της. Ο παρουσιαστής έχει χρησιμεύσει, ασυναίσθητα και ασυνείδητα, ως στήριγμα της αναπαραγωγής ενός κυρίαρχου ιδεολογικού πεδίου του λόγου". (8) Αφού εξετάσουμε την παραγωγή και το μετασχηματισμό των ιδεολογικών λόγων μέσω του συμβολικού και γλωσσολογικού χαρακτήρα του μηνύματος το οποίο θα προσεγγίσουμε από ένα σημειολογικό-στρουκτουραλιστικό πρίσμα θεωρώντας το ένα ανεξάρτητο σύστημα πληροφόρησης, με μια αυτόνομη δομή που διέπει τους δικούς της κανόνες θα σταθούμε στον τρίτο παράγοντα της επικοινωνιακής διαδικασίας το "δέκτη". Θα δούμε πώς γίνεται αντιληπτό το "ιδεολογικό" δηλαδή η "ιδεολογική έκφανση" σε έναν κοινωνικό σχηματισμό. Όσον αφορά στο κοινό που αποτελεί το δέκτη των διαφημιστικών μηνυμάτων της αφίσας θα κεντρώσουμε το ενδιαφέρον μας στον τρόπο με τον οποίο οι κοινωνικο-οικονομικές και πολιτικές συνιστώσες καθώρισαν το προσληπτικό πεδίο του. Με άλλα λόγια θα προσπαθήσουμε να επισημάνουμε πώς οι ιστορικά προσδιορισμένες κοινωνικο - οικονομικές δομές συνέβαλαν στην άρθρωση των ιδεολογικών δομών οι οποίες υπαγόρευσαν και οριοθέτησαν τον ορίζοντα προσδοκιών του κοινού. Τέλος, θα επιχειρήσουμε να ορίσουμε το βαθμό συμμετρίας μεταξύ του "παραγωγού του κωδικοποιημένου" μηνύματος και του "παραλήπτη του αποκωδικοποιημένου" μηνύματος. Θα δούμε κατά πόσον η ιδεολογία η οποία καθρεφτίζει τη σύσταση των δομών και υπερδομών του πομπού καθορίζει την αποκρυστάλλωση των "βιωμένων εμπειριών" και των "φανταστικών σχέσεων" του "δέκτη" στην ιδεολογία του που με τη σειρά της διαμορφώνει τις "ανάγκες" του ως προς τις "χρήσεις" και ικανοποιήσεις" των εκπεμπομένων μηνυμάτων.(9)

Αυτό σημαίνει ότι θα προσπαθήσουμε να δείξουμε την άρρηκτη και αμφίδρομη σχέση μεταξύ μηνύματος κα παραλήπτη καθ' ότι η παραγωγή νοήματος και η ιδεολογική δόμηση του μηνύματος μορφώνεται μετά από τη συμμετοχή του "δέκτη" ο οποίος σημασιακά προσλαμβάνει αυτά που του υπαγορεύουν οι πραγματικές και

φαντασιακές του σχέσεις.

1.β Φύση και λειτουργία της αφίσας μέσα απο ένα σημειολογικό πρίσμα

Στην Εισαγωγή της παρούσας εργασίας αναφερθήκαμε εκτενώς στο ρόλο και στην εξέλιξη της διαφήμισης καθώς και στην υιοθέτηση της αφίσας ως δϊαυλο μετάδοσης εμπορικών και ιδεολογικών μηνυμάτων.

Σ' αυτό το κεφάλαιο πριν φθάσουμε στην ανάλυση των συγκεκριμένων αφισών θα πρέπει να προσθέσουμε ορισμένα στοιχεία χύρω απο τη λειτουργία της αφίσας ως διαφημιστικό μέσο.

Κατ' αρχήν η διαφήμιση λειτουργεί σε δύο επίπεδα, από τη μια μεριά συνδέεται άμεσα με τη διαφοροποίηση του εμπορεύματος ώστε να το κάνει πιό ανταγωνιστικό προς όφελος της εταιρείας παραγωγής του δηλαδή έχει μια οικονομική υπόσταση από την άλλη "η διαφήμιση δεν είναι απλώς μια συνάθροιση από ανταγωνιζόμενα μηνύματα: είναι από μόνη της μια γλώσσα που χρησιμοποιείται πάντοτε για να κάνει την ίδια γενική πρόταση..... προτείνει στον καθένα μας να μεταμορφώσει τον εαυτό του, τη ζωή του αγοράζοντας κάτι περισσότερο".(10)

Αυτό σημαίνει ότι η διαφήμιση λειτουργώντας ως ένα οπτικο-γραφικό, οπτικό-ακουστικό ή ακουστικό σύνθεμα που συγκεντρώνει ένα σύνολο μορφής και περιεχομένου αφ' ενός παράγει ιδεολογία υπαγορεύοντας το όμορφο, το άσχημο, την απόλαυση, την άνεση αφ' ετέρου συμβολοποιώντας τα διάφορα προϊόντα προσπαθεί να περάσει πρότυπα τα οποία ταυτίζονται με το φανταστικό κόσμο του καταναλωτή δίνοντάς του έτσι την ψευδαίσθηση της αληθοφάνειας. Για να πεισθεί ο καταναλωτής πρέπει τα προϊόντα που διαφημίζονται ν' αποκτούν "σημασία" για τα άτομα. Όπως αναφέρει ο H. J. Williamson "η διαφήμιση επιχειρεί να μεταγλωττίσει το κείμενο που αναφέρεται σε ιδιότητα προϊόντος να σημαίνει κάτι για τον καταναλωτή. Π.χ. ένα αυτοκίνητο που διαφημίζεται ότι είναι οικονομικό στα καύσιμα, μεταφράζεται ότι το άτομο που θα αγοράσει το αυτοκίνητο είναι οικονόμος, αποταμιευτής... οι διαφημίσεις μας πουλάνε κάτι άλλο πέραν από καταναλωτικά αγαθά, μας παρέχουν ένα δομημένο πλαίσιο μέσα στο οποίο εμείς και τα προϊόντα αποκτούμε μια ανταλλακτική σχέση, δηλαδή μας πουλάνε τους ίδιους τους εαυτούς μας".(11) Με το παραπάνω παράδειγμα του αυτοκινήτου ο συγγραφέας θέλει να πει ότι στα άτομα τα οποία θα αγοράσουν το συγκεκριμένο αυτοκίνητο θα προσδοθεί μια συμβολική "ανταλλακτική αξία· μεταξύ προϊόντος και καταναλωτή αναπτύσσονται σύμβολα ανταλλαγής τα

οποία δρούν στο φανταστικό επίπεδο π.χ. ο χρυσός δημιουργεί τις δυνατότερες σχέσεις. Η πιστικότης και αληθοφάνεια αυτών των συμβόλων εξαρτάται από το πόσο επιτυγχάνουν οι πολύπλοκες διεργασίες που διαδραματίζονται στο επίπεδο της υπερδομής να οδηγήσουν σε ένα νόημα που περιέχει ολόκληρο το σύστημα αξιών του χτές ή του σήμερα, μιας μνήμης, μιας επιθυμίας, μιας ιδέας κ.λ.π

Η αφίσα είναι μια κατ' εξοχήν μορφή ιδεολογικού λόγου, θεωρείται δημιούργημα της διαφήμισης (12) και εντάσσετε στη μαζική επικοινωνία. Χρησιμοποιείται σε μεγάλο βαθμό από τη διαφήμιση γιατί η οποτικό-γραφική της υπόσταση την καθιστά ικανή να μεταδίδει πολυσημικά (13) και μεγάλης πυκνότητας μηνύματα κυρίως μέσω της εικονικής της λειτουργίας. Σαν φορέας σημασιών παράγει ιδεολογία επιτρέποντας την παρέμβαση κωδικών που ενυπάρχουν στην κοινωνία. Την ίδια στιγμή χρησιμοποιεί εικόνες, έννοιες, ιδέες, αντιλήψεις, μύθους κ.λ.π διαθέσιμα στην επικρατούσα κουλτούρα. Η αφίσα δηλαδή δεν αντανακλά απλώς την κυρίαρχη ιδεολογία αλλά την επεξεργάζεται· θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι συνιστά ένα από τα πλέον τυπικά παραδείγματα "μύθου" με την μπαρτική έννοια του όρου.

Ο Barthes περιγράφει το μύθο σαν ένα ιδιαίτερο σημειολογικό σύστημα, που προέρχεται από μια πρώτη σημειολογική αλυσίδα η οποία προϋπάρχει του μύθου. Ο μύθος δηλαδή είναι ένα δεύτερο σημειολογικό σύστημα. Αυτό που είναι σημείο (Signe), δηλαδή ένα συνδέον όλον μιάς έννοιας, ενός όρου ή μιάς εικόνας στο πρώτο σύστημα, μετατρέπεται σε απλό σημαίνον στο δεύτερο. "Θα αποκαλέσω το πρώτο σύστημα" γράφει ο Barthes "γλώσσα - αντικείμενο (langage-odjet), γιατί συνιστά την γλώσσα από την οποία αναδύεται ο μύθος για να αρχιτεκτονίσει το δικό του σύστημα· και τον ίδιο το μύθο θα τον αποκαλέσω μεταγλώσσα, γιατί συνιστά μιά δεύτερη γλώσσα (seconde langue), στην οποία γίνεται λόγος για την πρώτη"(14)

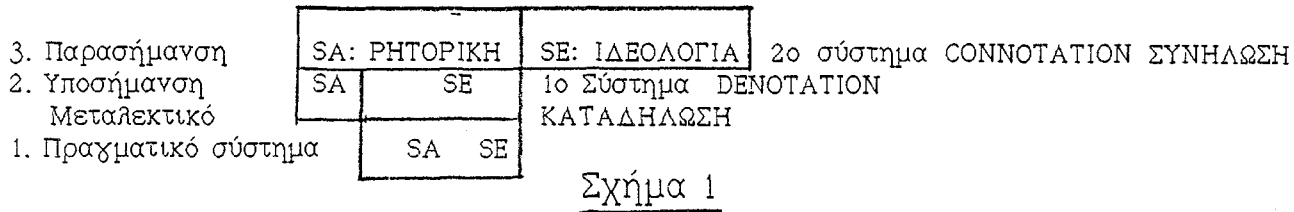
Η διαφημιστική κινηματογραφική αφίσα που έχουμε επιλέξει ως επικοινωνιακό μέσο ανάλυσης συγκεντρώνει όλα τα χαρακτηριστικά της εμπορικής αφίσας και έχει περάσει στην υπηρεσία της διαφήμισης. Επιδίωξή της είναι η αναγωγή του εμπορεύματος που προωθεί -στην περίπτωσή μας το κινηματογραφικό προϊόν- σε "σημείο" μέσα από μιά διαδικασία "φετιχοποίησης" του ίδιου του προϊόντος.(15)

Η κινηματογραφική αφίσα αφ' ενός λειτουργεί σε ένα οικονομικό επίπεδο σαν αποκρυστάλλωμα παραγωγικών σχέσεων -παραγωγή, διανομή της ταινίας- αφ' ετέρου επιχρίοντας το αντικείμενο προς πώληση με πολιτισμικές συμπαραδηλώσεις το υποβάλλει με μια λανθάνουσα αναλογία που μπορεί να παραπέμψει πέρα από τη χρηστικότητα σε ένα πλέγμα κοινωνικών, ψυχικών και σωματικών αναγκών· μπορεί δηλαδή να υποσχεθεί μια προσωπική μεταμόρφωση μέσω της λειτουργίας του ιδιαίτερου προϊόντος που πουλάει. Ο παραλήπτης θα δώσει σε αυτή τη μεταμόρφωση τη "σημασία" που του υπαγορεύει η ανθρωπολογική του κατάσταση, το πολιτιστικό πρότυπο που έχει μέσα του. Σύμφωνα με ορισμένους συγγραφείς σε αυτό το σημείο έγγειται και η σχετική ευμεταβλητότητα των ερμηνειών που πορσφέρουν οι μαζικές επικοινωνίες. Κατά τον ECO η κρατική ή η ιδιωτική εξουσία δεν μπορεί να ελέγξει τη δύναμη του Μηνύματος ακόμη και αν η Πηγή και το Κανάλι τελούν υπό την αυστηρή προστασία τους γιατί κανένας δεν μπορεί να ρυθμίσει τον τρόπο με τον οποίο ο παραλήπτης χρησιμοποιεί το Μήνυμα. Και όταν κανείς υποστηρίζει ότι το "μέσο δε μεταβιβάζει ιδεολογίες αλλά είναι το ίδιο ιδεολογία" ή ότι "η τηλεόραση για παράδειγμα είναι η μορφή επικοινωνίας που αντιπροσωπεύει την ιδεολογία της προχωρημένης βιομηχανικής κοινωνίας" θα μπορούσε κανείς να απαντήσει ότι: "Το μέσο μεταδίνει εκείνες τις ιδεολογίες τις οποίες ο παραλήπτης χρησιμοποιεί σαν κώδικες που πηγάζουν από την κοινωνική κατάσταση στην οποία ζει, από τη μόρφωση που απόχτησε, από τις ψυχικές διαθέσεις της στιγμής." Άρα τα μέσα επικοινωνίας σε αντίθεση με τα μέσα παραγωγής δεν μπορούν να ελεχθούν ούτε από τους ιδιώτες ούτε, από το κοινωνικό σύνολο. (16)

Στην περίπτωση της διαφημιστικής κινηματογραφικής αφίσας η οποία αποτελείται από μια εικόνα και ένα κείμενο, το μήνυμα χωρίζεται σε δύο διαφορετικές δομές: τη γλωσσική δομή και τη δομή της εικόνας. Άρα η πληροφόρηση μεταδίδεται μέσω ενός λεκτικού κώδικα και μέσω ενός εικονιστικού κώδικα. Αυτοί οι δυο κώδικες είναι διαφορερικοί αλλά ταυτόχρονα αποτελούν και τα συστατικά στοιχεία ενός αμαγάλματος, του οποίου ο χαρακτήρας και η εμβέλεια, η υφή και η ρητορική εξαρτώνται από τον τρόπο συν-άρθρωσής τους σ' αυτό. Και καθώς οι "συνταγές" συνάρθρωσης των δύο αυτών κωδίκων είναι πολυάριθμες (μέγεθος ή και υπογράμμιση της εικόνας σε σχέση με τις λέξεις και ταναπαλιν,

"γεωγραφική" κατανομή τους, κλπ), πολυάριθμα θα είναι και τα προκύπτοντα "κρυσταλλώματα" οι διάφοροι "βαθμοί του αμαγάλματος" (σύμφωνα με την έκφραση του Barthes)

Η εικόνα στο σημειλογικό επίπεδο, ως σύστημα σημασιοδότησης, εκπέμπει καταρχήν στο δέκτη ένα καταδηλούμενο (denoté) μήνυμα. Το μήνυμα αυτό δεν είναι τίποτε άλλο παρά η συλλογικά υιοθετημένη από μια ομάδα ανθρώπων γλωσσική "σύμβαση", σύμφωνα με την οποία το Χ φώνημα σηματοδοτεί την Χ έννοια ή πράγμα κ.λ.π, το γλωσσικό σημείο (signe) το οποίο μπορεί κανείς να βρεί σε κάθε λεξικό. Μια εικόνα σκύλου, λ.χ σε πρώτη θέαση παραπέμπει στο σημαίνον (signifiant, SA) "σκύλος" και στο σημαινόμενό του (signifié, SE), δηλαδή "θηλαστικό κατοικίδιο ζώο" Η μηνυματοποίηση αυτή συνιστά αυτό που ο Fages αποκαλεί "βασική γλώσσα" (langage de base) ή "πρώτη γλώσσα" (langage premier), δηλαδή την καταδήλωση (denotation).(17) Ενώ η συδήλωση (connotation) αποτελεί τη "διακοσμητική" (langage "decoratif") ή δεύτερη γλώσσα (langage second), η οποία έχει ως σημαίνον της ολόκληρο το σημείο της καταδήλωσης (denotation). Ο Ronald Barthes στο "Στοιχεία Σημειολογίας" ακολουθεί το παρακάτω σχήμα:



Σχήμα 1

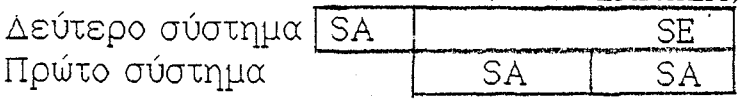
Κατ' αρχήν έχουμε να κάνουμε με ένα "πραγματικό σύστημα" το οποίο ερμηνεύει την πραγματικότητα ή θα λέγαμε αποτελεί μια απλή περιγραφή της πραγματικότητας. Μετά ερχόμαστε στο "πρώτο σύστημα" σημασίας (denotation) το οποίο περιλαμβάνει ένα επίπεδο έκφρασης (Ε) ή σημαίνοντος (SA) και ένα επίπεδο περιεχομένου (Π) ή σημαινόμενου (SE) των οποίων η σημασία συμπίπτει με τη σχέση (Σ) των δύο επιπέδων: ΕΣΠ. Το "πρώτο σύστημα" (ΕΣΠ) γίνεται το επίπεδο έκφρασης ή το σημαίνον του "δεύτερου συστήματος". Έτσι θα έχουμε δύο συστήματα σημασιών διαπλεγμένα μεταξύ τους, αλλά και αποσπασμένα το ένα απο το άλλο. Την περίπτωση αυτή ο Hjelmslev την αποκαλεί παρασημασμένη σημειωτική". Το "πρώτο σύστημα" συνιστά το επίπεδο της "υποσήμανσης" και το δεύτερο σύστημα (πιό εκτεταμένο από το πρώτο) το επίπεδο της "παρασήμανσης".

ΠΑΡΑΣΗΜΑΝΣΗ
(ΣΥΝΔΗΛΩΣΗ)

Σχήμα 2

Στην περίπτωση της "παρασήμανσης" έχουμε ένα σύστημα που το επίπεδο έκφρασής του (Ε) (SA) συγκροτείται και απο ένα σύστημα σημασιών το δε σημαινόμενό (SE) του έχει ένα χαρακτήρα σφαιρικό. Ανάγεται στο χώρο της ιδεολογίας και έχει άμεση σχέση με την πνευματική καλλιέργεια, την γνώση, την ιστορία, την κουλτούρα κ.λ.π. Από την άλλη μεριά το σημαίνον (SA) της παρασήμανσης (βλ. σχήμα 2) αποτελεί ένα απόσπασμα της "ρητορικής" ή αλλιώς η ρητορική παρουσιάζεται ως η σημαίνουσα όψη της "ιδεολογίας".

ΜΕΤΑΛΕΚΤΙΚΟ
(ΚΑΤΑΔΗΛΩΣΗ)



Σχήμα 3

Όσον αφορά στο μεταλεκτικό είναι και αυτό ένα σύστημα που το επίπεδο του περιεχομένου (Π) (SE) του συγκροτείτια από ένα σημασιακό σύστημα, ή "ακόμα είναι μια σημειωτική που πραγματεύεται μια σημειωτική".

Συνοπτικά στην "παρασημασμένη σημειωτική" ή "παρασήμανση" τα σημαίνοντα του δεύτερου συστήματος συγκροτούνται απο τα σημεία του πρώτου συστήματος (σχήμα 2). Ενώ στο "μεταλεκτικό" συμβαίνει το αντίθετο: τα σημαινόμενα του δεύτερου συστήματος συγκροτούνται από τα σημεία του πρώτου. (σχήμα 3)

Η σημειολογία μελετάει ένα λεκτικό αντικείμενο το οποίο περνάει σε μια κατάσταση υποσήμανσης φορτίζεται και συγκροτείται σε ένα σύστημα σημαινόντων αντικειμένων σαν "μεταλεκτικό" δηλαδή το "λεκτικό στο υποσημασμένο του επίπεδο είναι μεταλεκτικό, όπου αυτό το μεταλεκτικό έχει με την σειρά του συλληφθεί μέσα σε μια παρασημαντική διαδικασία". (σχήμα 1)

Το πιο σημαντικό μέρος της γλωσσολογίας θεωρείται η "παρασήμανση" γιατί κάθε κοινωνικό χίγνεσθαι ξεκινάει από το "πρώτο σύστημα που του προσφέρει το ανθρώπινο λεκτικό και με διάφορες διεργασίες προχωράει στο "δεύτερο σύστημα" την "παρασήμανση που αποτελεί το αποκρυστάλλωμα της ανθρώπινης εξέλιξης ή αλλιώς φτάνει πολύ κοντά σε μια "αληθινή ιστορική ανθρωπολογία".(18)

Σχετικά με τις εικόνες το "πρώτο σύστημα" η καταδήλωση σηματοδοτεί την πρώτη σημασία ή την κυριολεκτική σημασία μιας εικόνας, δηλαδή τί είναι η εικόνα καθ' εαυτή, το ίδιο το αντικείμενο το οποίο αναπαράγεται στην εικόνα (τα επιλεγμένα σχέδια, διαστάσεις, κλπ). Όσο για το "δεύτερο σύστημα" τη συνδήλωση, σημαίνει στο υποκειμενικό επίπεδο τις έννοιες, τα βιώματα, τις επιθυμίες κ.λ.π., που η εικόνα ανακαλεί στην συνείδηση αλλά και στο α-συνείδητο του αποδέκτη. Παράλληλα, στο συλλογικό επίπεδο σημαίνει την εισβολή του κοινωνικού παράγοντα, δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο μια δεδομένη κοινωνία θα μεταβάλει το απεικονιζόμενο αντικείμενο σε ένα σύμβολο, σε μια σημασιακή αναφορά που καθορίζεται από μια ορισμένη ιδεολογία και ένα επίσης ορισμένο πολιτισμικό πλέγμα.

Για να μπορέσει ο παρατηρητής να κατανοήσει και να συμμετάσχει στις έννοιες που εκπέμπουν τα δύο συστήματα-καταδήλωση, συνδήλωση- πρέπει να έχει στη διάθεσή του πολιτισμικούς κώδικες που του υπαγορεύουν την κατάλληλη γνώση ώστε να είναι σε θέση να ερμηνεύσει τις "συνδηλούμενες" ή "παρασημασμένες" σημασίες. Για παράδειγμα, ένα τριαντάφυλλο στο επίπεδο της καταδήλωσης σημαίνει άνθος. Το σημαινόμενο σε αυτό το επίπεδο μπορεί να μετατραπεί σε σημαίνον ενός άλλου σημαινόμενου σ΄ ένα διαφορετικό επίπεδο. Το τριαντάφυλλο, ανάλογα με την περίπτωση, μπορεί να "συνδηλώνει" ("connote") αγάπη ή μίσος. Σε μια ελληνική ταινία που αναφέρεται στη ζωή της επαρχίας πριν από κάποια χρόνια το μαντήλι που φοράει μια γυναίκα μπορεί να "συνδηλώνει" ("connote") τιμιότητα. Στα πλαίσια μιας διαφήμισης για την ομορφιά -σαπούνι, κρέμα- ή για μια θεσπέσια μυρωδιά -άρωμα- η αναφερόμενη σε μια φωτογραφία ή σε μια τηλεοπτική διαφήμιση διάσημη στάρ μπορεί να γίνει το σημαίνον μιας "συνδηλούμενης" ("connoted") έννοιας, χοητείας, δόξας, αίγλης, ομορφιάς, επιτήδευσης κ.λ.π.

Ο κάθε δέκτης -αναγνώστης ή θεατής- πρέπει να εισάγει τους πολιτισμικούς κώδικες που πηγάζουν από τις γνώσεις, τις εμπειρίες του, το παρελθόν του για να μπορέσει να ερμηνεύσει το "σημειο" που απορρέει από τη σύζευξη σημαίνοντος και σημαινόμενου.

Όσον αφορά στο γλωσσικό "σημείο" ο Saussure το όρισε ως "αυθαίρετο" μίλησε για μιαν "αυθαίρετη " σχέση ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο(19) με τον ίδιο τρόπο ο Cl. Lévi Strauss ορίζει ότι "το γλωσσικό σημείο είναι priori αυθαίρετο αλλά posteriori δεν είναι αυθαίρετο" κατά τον Barthes στην περίπτωση των "εικόνων" ακόμη και όταν αυτές συγκροτούνται από αφηρημένες φιγούρες υπάρχει μια "αναλογία" μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου. Τα "εικονικά σημεία"

-φωτογραφικά ή τηλεοπτικά- παρουσιάζουν μικρότερη αυθαιρεσία από ότι παρουσιάζουν τα "γλωσσικά σημεία" γιατί οι οπτικοί κώδικες είναι περισσότερο ταυτόσιμοι από τους γλωσσικούς κώδικες.

Το γλωσσικό σημείο "άνδρας" δεν κατέχει στο άκουσμά του καμμιά από τις ιδιότητες αυτού που εκπροσωπεί ενώ το οπτικό σημείο "άνδρας" κατέχει ορισμένες από αυτές τις ιδιότητες.

Η φωτογραφική αναπαράσταση αποτελεί ομοίωμα του αντικειμένου, του τόπου ή του προσώπου που απεικονίζει επομένως, συνάγεται από πολλούς ότι στα "εικονικά σημεία" συναντάμε μια ομοιότητα ή ταύτιση του σημαίνοντος και του σημαινόμενου. Αυτή η δυνατότητα του "εικονικού σημείου" να "διαβάζεται" σαν "φυσικό" έχει δώσει έναυσμα σε όχι ευάριθμους γλωσσολόγους να αμφισβητούν τη γλωσσική φύση της εικόνας. Άλλοι πάλι υποστηρίζουν ότι τόσο στο γλωσσικό σημείο όσο και στην εικονική αναπαράσταση η σχέση σημαίνοντος και σημαινόμενου είναι "αυθαίρετη" βέβαια ο βαθμός "αυθαιρεσίας" είναι μικρότερος στην εικονική αναπαράσταση.

Η λεκτική ή εικονική αναπαράσταση ενός αντικειμένου ή ενός προσώπου ως προς το αντιληπτικό τους (conceptualized) μοντέλο είναι "αυθαίρετο". Η συνάρθωση ενός αυθαίρετου σημείου -λεκτικού η εικονικού- σε σχέση με το αντιληπτικό μοντέλο αναφοράς του δεν είναι προϊόν φυσικό αλλά αποτέλεσμα κοινωνικών και εθυμοτυπικών συμβάσεων.

Για την αποκρυπτογράφηση των συμβατικών συμβόλων είναι απαραίτητη η παρέμβαση κωδίκων. Ο ECO έχει υποστηρίξει ότι τα εικονικά σημεία μοιάζουν με τα αντικείμενα του πραγματικού κόσμου γιατί αναπαράγουν καταστάσεις δηλαδή κώδικες που εμπίπτουν στην αντιληπτική ικανότητα του θεατή(20). Αυτή η αντιληπτικότητα είναι αποτέλεσμα μιας πολύπλοκης και πολλές φορές ασυνείδητης "αποκωδικοποιητικής" διεργασίας ενός κωδικοποιημένου μηνύματος.

Όπως ήδη αναφέρθηκε στην Εισαγωγή ο Christian Metz έχει επισημάνει τη διαφορά μεταξύ της εικόνας και των άλλων σημαινόντων αντικειμένων και έχει αναφερθεί στην "αναλογική υπόσταση" της εικόνας δηλαδή στην εικονικότητά της ή αλλιώς στην συνολική οπτική ομοιότητα με το αναπαραστόμενο αντικείμενο. Υποστηρίζει όμως ότι το "αυθαίρετο" του Saussure δεν θα πρέπει να ληφθεί ως το αντίθετο του "αναλογικού" γιατί η εικονα μπορεί να είναι αναλογική και ταυτόχρονα να εμπεριέχει αυθαίρετες σχέσεις.(21) Όσο για το φιλμ που το αναλύει χρησιμοποιώντας μια σημειολογική πορσέγγιση παραδέχεται ότι "ακόμη και αν είναι αλήθεια πως συχνά οι λέξεις μετρούν όσο και οι εικόνες για το υλικό περιεχόμενο του φιλμ δεν είναι σίγουρο πως έχουν την ίδια σημασία για την αυστηρά σημειολογική διάκριση των "συνταγματικών" μονάδων του

φιλμ"(22).

Παρ' όλα αυτά ο Metz υποστηρίζει ότι η "εικόνα δεν αποτελεί έναν τομέα αυτόνομο και κλειστό, οι εικόνες όπως και οι λέξεις συμμετέχουν στο παιχνίδι της έννοιας. Η σημειολογία της "εικόνας" είναι μέρος μιας γενικής σημειολογίας και δημιουργείται παράλληλα με αυτή των γλωσσικών αντικειμένων. Οι γλωσσικές δομές του συντελούν στη δημιουργία της εικόνας βοηθούν και στη δημιουργία της δομής της γλώσσας.

Όσον αφορά δε στο μήνυμα το γεγονός ότι είναι οπτικό δε σημαίνει ότι όλοι οι κώδικες είναι οπτικοί και δεν μπορούν να υπάρχουν πουθενά αλλού. Άλλωστε, ένας κώδικας ακόμη και οπτικός δεν είναι ποτέ "ορατός" γιατί δεν είναι τίποτε άλλο από ένα δίκτυο λογικών σχέσεων. Επομένως, θα μπορούσαμε να πούμε ότι εκείνο που αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση για τη μελέτη της σημασιοδότησης του "οπτικού" είναι η "μετακωδικοποίηση" του "οπτικού κώδικα επικοινωνίας" η οποία πολλές φορές δεν παράγει μόνο εικόνες αλλά και λέξεις.(23)

Ο Barthes στο κλασσικό του δοκίμιο "Ρητορική της εικόνας" θέτοντας το ερώτημα "αν η ανα-παράσταση (ή αντιγραφή) μπορεί να παράγει αληθινά συστήματα σημείων και όχι απλώς συγκολλίσεις συμβόλων" και προσπαθώντας να καθορίσει τα εννοιολογικά όρια της εικόνας αναρωτόμενος "αν η εικόνα είναι "όριο" της έννοιας" ή "πώς έρχεται η έννοια στην εικόνα; πού τελειώνει; και αν τελειώνει, τι υπάρχει πέραν αυτής;" προτείνει την ανά-γνωση της σε τρία επίπεδα. Θεωρεί ότι μια εικονική αναπαράσταση στην συγκεκριμένη περίπτωση, μια διαφημιστική αφίσα - συνίσταται απο τρία μηνύματα: Δύο μηνύματα εικονικής φύσης και ένα γλωσσικό μήνυμα. Τα εικονικά μηνύματα χωρίζονται:

α) Σε ένα "μη-κωδικοποιημένο" εικονοκό μήνυμα όπου υπάρχει μια αναλογική αναπαράσταση και η σχέση του σημαίνοντος και του σημαινόμενου είναι σχεδόν ταυτολογική. Το μη-κωδικοποιημένο εικονικό μήνυμα λειτουργεί στο επίπεδο του "αντιληπτού" δηλαδή είναι η αυθόρμητη αναπαράσταση κάποιου στοιχείου όπως είναι η φωτογραφία και σχέδιο ενός προσώπου ή αντικειμένου. Εδώ το μήνυμα είναι απαλαγμένο από κάθε συμβολισμό γι' αυτό λέγεται και "κυριολεκτικό" μήνυμα και αντιστοιχεί στο καταδηλωτικό μέρος της εικόνας.

β) Σε ένα συμπληρωματικό εικονικό μέρος το οποίο μεταδίδει μια σειρά ασυνεχών σημείων που συνδέονται ματαξύ τους με έναν τρόπο που προκύπτει από επιλογή και αφαίρεση της πραγματικότητας. Αυτό το εικονικό μήνυμα καλείται "κωδικοποιημένο" και αναφέρεται σε ένα συμβολικό επίπεδο. Το σημείο αυτό του μηνύματος αντλείται μέσα από μια

"θεσμική εναποθήκευση" και για να το ερμηνεύσει κανείς πρέπει να ανατρέξει σε πολιτισμικούς κώδικες και να αναφερθεί σε συγκεκριμένες ιστορικές ή εθιμικές γνώσεις. Η συμβολική αυτή έννοια του μηνύματος λειτουργεί σαν συνδήλωση του καταδηλωτικού μηνύματος.

Είναι ευνόητο ότι η διάκριση των δύο εικονικών μηνυμάτων δεν γίνεται αυθόρμητα. Ο θεατής κυρίως της μαζικής επικοινωνίας δέχεται ταυτόχρονα το πρώτο μήνυμα -το "αντιληπτό" ή "κυριολεκτικό" και το δεύτερο- το "πολιτισμικό" ή "συμβολικό"- το πρώτο πάντα υπόβαθρο" του δεύτερου. Όπως ήδη αναφέραμε όταν το σημείο ενός συστήματος μετατρέπεται σε σημαίνον ενος δεύτερου συστήματος το δεύτερο σύστημα λειτουργεί σαν συνδήλωση (σχήμα 1), γι' αυτό στην περίπτωση της εικόνας η κυριολεκτική εικόνα είναι η καταδηλούμενη και η συμβολική εικόνα είναι η συνδηλούμενη.

γ) Το γλωσσικό μήνυμα το οποίο συνοδεύει την εικόνα σαν τίτλος ή σαν λεζάντα έχει σε σχέση με το διπλό εικονικό μήνυμα δυο λειτουργίες: την "αγκύρωση" (ancrage) και την "αναμετάδοση" (relais). Η "αγκύρωση" είναι άμεσα συνυφασμένη με την πολυσημικότητα της εικόνας η οποία εμπεριέχει υπολανθάνοντα ως προς τα σημαίνοντά της σημαινόμενα και ενεργεί ως ένα είδος επιλεκτικού οργάνου το οποίο βοηθάει στη σταχυολόγηση ορισμένων σημαινομένων. Η "αγκύρωση" έχει σηνήθως ιδεολογική χροιά και οδηγεί το δέκτη του μηνύματος στην "εναπόθεση" του πάνω στις δυνατές καταδηλούμενες έννοιες· πρόκειται δηλαδή για έναν ελεγκτή που κατευθύνει τη χρήση του μηνύματος στο επιθυμητό επίπεδο πορβάλοντας επιλεκτικά τα ανάλογα σημαινόμενα. Η "αγκύρωση" συναντάται συνήθως στη φωτογραφία των εφημερίδων και στη διαφήμιση, συνιστά δε την βασική λειτουργία του γλωσσικού μηνύματος. Η "αναμετάδοση" διατηρεί κάποια αυτονομία σε σχέση με την εικόνα· εδώ ο λόγος και εικόνα βρίσκονται σε "παραπληρωματική" σχέση. Η "αναμετάδοση" βρίσκεται συνήθως στα χιουμοριστικά σχέδια και τις εικονογραφημένες σειρές αλλά αυτός ο λόγος που "αναμεταδίδει" αποκτά μεγαλύτερο νόημα στον κινηματογράφο γιατί διενεργεί στη συμπληρωματική συνδήλωση της ήδη παραγόμενης συνδήλωσης από την εικόνα. Οι δυο λειτουργίες του γλωσσικού μηνύματος μπορεί να συνυπάρχουν σε ένα εικονικό σύνολο αλλά στην περίπτωση της "αγκύρωσης" η εικόνα συγκεντρώνει το μεγαλύτερο μέρος της πληροφόρησης ενώ ο λόγος απλώς δρά συμπληρωματικά.(24)

Πολλοί πιστεύουν ότι ο γλωσσικός κώδικας στον κινηματογράφο βρίσκεται σε μειονεκτική θέση σε σχέση με τον εικονονιστικό. Ο ECO για παράδειγμα πιστεύει ότι και η πιό εύπλαστη γλώσσα είναι πάντοτε φτωχότερη από τα πράγματα που θέλει να πει γι' αυτό υπάρχει και το

φαινόμενο της πολυσημαντότητας.

Η αναπαράσταση της πραγματικότητας είτε μέσω μιας γλώσσας ή μέσω της "αναλογικής της φύσης" δηλαδή του χωρίς άρθρωση κώδικα του εικονικού μηνύματος φτωχαίνει την εμπειρία μας καθ' ότι τη στιγμή που εγκαθίστανται τα συνδυάσιμα στοιχεία, ο κώδικας φτωχαίνει σε σχέση με την πραγματικότητα που μορφοποιεί. Για αυτό το λόγο η ποιητική γλώσσα με το να κάνει τα σημεία διφορούμενα, προσπαθεί να υποχρεώσει τον παραλήπτη του μηνύματος να ξαναπάρει πίσω το χαμένο πλούτο, δια μέσου της βίαιης εισαγωγής περισσότερων σημαινομένων που είναι ταυτόχρονα παρόντα σε ένα μόνο πλαίσιο (25).

Επίσης, ο Roudolf Arnheim χαρακτηρίζει τη γλώσσα επικίνδυνο "συμπλήρωμα", αποκαλεί τον ομιλούντα κινηματογράφο "διαστροφικό υβρίδιο" και υποστηρίζει ότι ο λόγος, ως έχει, συσκοτίζει την άμεση αλήθεια της εικόνας (26). Στην περίπτωση της κινηματογραφικής διαφημιστικής αφίσας το γλωσσικό μήνυμα με τη μορφή τίτλου ή λεζάντας λειτουργεί όπως το εικονικό στο επίπεδο της καταδήλωσης καί της συνδήλωσης διασαφηνίζοντας συνήθως τις ιδεολογικές συνδηλώσεις των εικονικών μηνυμάτων και παροτρύνει τον αναγνώστη να επιλέξει τα επιθυμητά σημεία.

Σε μια διαφημιστική αφίσα τα χρησιμοποιούμενα συστατικά στοιχεία -εικόνα και λόγος- ως σημαινόμενα συνδήλωσης εντάσσονται στο χώρο της ιδεολογίας η οποία είναι καθορισμένη για μια δεδομένη κοινωνία και ιστορία. Στην ιδεολογία αντιστοιχούν επιλεγμένα σημαίνοντα συνδήλωσης τα οποία ο Barthes ονομάζει "συνδηλωτές" και το σύνολο των συνδηλωτών "ρητορική". Η "ρητορική" ως η σημαίνουσα όψη της ιδεολογίας ποικίλλει ως προς την ουσία της όχι όμως ως προς τη μορφή της η οποία μπορεί να είναι κοινή λόγου χάρη στη λογοτεχνία και την εικόνα. Τα σχήματα μιας εικόνας έχουν τον τρόπο να μας μιλάνε. Για να κατανοήσουμε τη "ρητορική" της εικόνας θα πρέπει να πάρουμε ως αφετηρία έναν αποχραφικό κατάλογο, να ξεκινήσουμε από κάτι που το θεωρούμε δεδομένο και μετά θα ανατρέξουμε στη "μετωνυμία" της μορφής ή στα διαφορετικά νοήματα που παρουσιάζουν οι συνθέσεις των μορφών οι οποίες υπακούουν σε κάποια ρητορική καθ' ότι η απλή παράθεση σκηνών εκπέμπει μια λογική σχέση ενώ μεταξύ των μεταβολών ή σχημάτων υποκατάστασης ενός σημαίνοντος από ένα άλλο η μετωνυμία είναι εκείνη η οποία παρέχει στην εικόνα το μεγαλύτερο αριθμό των "συνδηλωτών" της.(27)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Σημειολογική ανάλυση των μηνυμάτων που εκπέμπονται από τις διαφημιστικές κινηματογραφικές αφίσες της περιόδου που εξετάζουμε

Εάν στηριζόμενοι στην παραπάνω μεθοδολογία πάρουμε ένα αντιπροσωπειτικό δείγμα κινηματογραφικών αφισών που εμφανίζονται στον ημερήσιο ή περιοδικό τύπο της περιόδου 1950-1967, θα δούμε ότι τόσο στο επίπεδο του εικονικού όσο και του γλωσσικού μηνύματος, ως μέσου ερεθίσματος του κοινού, χρησιμοποιούνται και επαναλαμβάνονται στερεότυπα συγκεκριμένες φιγούρες και λέξεις αντίστοιχα. Για παράδειγμα όπως αναφέρεται στο βιβλίο "Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου" οι τίτλοι των 2.800 ελληνικών ταινιών από το 1950 διαμορφώθηκαν με την χρήση 80 λέξεων, κάτω δε από 17 λέξεις κατατάχτηκε ο μεγαλύτερος όγκος των ελληνικών ταινιών (336 ταινίες) κατά τίτλους από τον πόλεμο ως το 1984.(28) (βλ. σελ. 240-241). Σε αυτή την περίπτωση ο πομπός επαναλαμβάνοντας το μήνυμα προσπαθεί να αποκλείσει κάθε πιθανότητα "αμφισημίας" η οποία έχει σαν αποτέλεσμα την αποτυχία της σημειακής πράξης μεταξύ πομπού και δέκτη. Η αποτυχία της σημειακής πράξης λόγω "αμφισημίας" οφείλεται στο ότι ο δέκτης αδυνατεί να αποδώσει στο σήμα ένα καθορισμένο μήνυμα γιατί υπάρχουν δύο ή περισσότερα μηνύματα που μπορούν να αποδοθούν στο σήμα αυτό, υπάρχουν δηλαδή διάφορα μηνύματα που επιδέχεται το σήμα. Αυτό το γεγονός μπορεί να προκληθεί από τη λανθασμένη εκτίμηση των περιστάσεων από τον πομπό ο οποίος κατά τη σημειακή πράξη θεωρεί ως δεδομένο ότι ορισμένα γεγονότα είναι γνωστά στο δέκτη ενώ στην πραγματικότητα ο δέκτης τα γνωρίζει. Ο δέκτης από την πλευρά του αποδίδοντας πάντοτε στο σήμα το μήνυμα που ευνοούν περισσότερο οι πραγματικές καταστάσεις αυτά δηλαδή που γνωρίζει στην ώρα που συντελείται η σημειακή πράξη συμβαίνει πολλές φορές να μην συμπίπτουν οι περιστάσεις που θεωρεί γνωστές ο πομπός με αυτές που πράγματι είναι γνωστές στο δέκτη οπότε έχουμε "αποτυχία της σημειακής πράξης" απο "αμφισημία".(29)

Στην περίπτωση των διαφημιστικών αφισών που εξετάζουμε για να αποκλεισθεί η "αμφισημία" και να επιτευχθεί η "μονοσημία" επιλέχτηκε

η "επαναληπτικότητα" και η "αφθονία" γιατί όπως έχει επισημάνει και ο ECO ένα μήνυμα γίνεται ολοένα και πιο μονοσήμαντο όταν παρέχεται εν αφθονία. Με την επανάληψη, ενδυναμώνει τα σημαινόμενά του σε τέτοιο βαθμό ώστε ο αποδέκτης του μηνύματος δε χρειάζεται να καταβάλει καμμιά προσπάθεια αποκωδικοποίησής του, δεδομένου ότι παραπέμπεται αμέσως, περίπου αυτοματικά, σ' έναν οικείο του κώδικα, που ήταν ήδη γνωστός πριν λάβει το συγκεκριμένο μήνυμα. Την ίδια στιγμή δε το μήνυμα τηρεί όλες τις προδιαγραφές και τη σαφήνεια του συγκεκριμένου κώδικα. "Ο δέκτης βρίσκεται μπροστά στο μήνυμα έχοντας το καθήκον της ερμηνείας, η οποία αοτελέιται ουσιαστικά από μια αποκωδικοποίηση. Στο βαθμό που ο δημιουργός απαιτεί να αποκωδικοποιηθεί το μήνυμα κατά τρόπον ώστε το σημαινόμενο να είναι μονοσήμαντο και σαφές σε πλήρη αντιστοιχία με τα όσα ήθελε ο ίδιος να κοινοποιήσει, εισάγει στο μήνυμα στοιχεία ενίσχυσης και επανάληψης που βοηθούν να καθοριστούν χωρίς ασάφειες είτε οι σημαντικές αναφορές των όρων είτε οι συντακτικές σχέσεις μεταξύ τους: επομένως, το μήνυμα γίνεται όλο και πιό μονοσήμαντο όταν είναι "άφθονο" και ενδυναμώνει τα σημαινόμενά του με την "επανάληψη". Κάθε κώδικας περιλαμβάνει κανόνες, οι οποίοι σκοπό έχουν να δημιουργούν αφθονία... Η αφθονία συντελεί στο να υπογραμμίσει το μονοσήμαντο του μηνύματος· και μονοσήμαντο μήνυμα είναι αυτό που η σημαντική ορίζει ως αναφορική πρόταση, όπου επιζητείται η καθιέρωση μιας απόλυτης ταύτισης στη σχέση που θέτει μεταξύ σημαινόντων και σημαινομένων, ματαξύ του δημιουργού και αυτού που θα αποκωδικοποιήσει".(30)

Ερχόμενοι τώρα στις συγκεκριμένες αφίσες οι οποίες παρατίθενται κατά χρονολογική σειρά (βλ. στο τέλος της εργασίας, Ελληνικές Αφίσες) θα σταθούμε κατ΄ αρχήν στο οπτικό σημείο δηλαδή στα δύο εικονικά μηνύματα και μετά θα έλθουμε στο γλωσσικό μήνυμα.

Οι αφίσες μεταδίδουν αμέσως μια σειρά ασυνεχών σημείων τα οποία πριν ενταχθούν σε μια νοητική λειτουργία έχουν απροσδιόριστο νόημα. Τα σχέδια και τα πρόσωπα λογω της "αναλογικής τους φύσης" και της μη ύπαρξης σημασιολογικών δεσμών φαίνονται ότι αποτελούν ένα μήνυμα "χωρίς κώδικα". Αυτό το μήνυμα που ανήκει στο "πρώτο σύστημα" σημασίας -υποσήμανση ή μεταλεκτικό- στο επίπεδο του αντιληπτού ή κυριολεκτικού μηνύματος λειτουργεί σαν "καταδήλωση" (denotation). Στο επίπεδο της "καταδήλωσης" ή της "γλώσσας αντικείμενο" (langage - objet)(31) που ο μύθος ή το "δεύτερο σύστημα" υιοθετεί για να φτάξει το δικό του σύστημα, τη "μεταγλώσσα" ή "παρασήμανση" -ένα στάδιο το

οποίο θα αναλύσουμε πιό κάτω- η σχέση σημαίνοντος και σημαινόμενου είναι μια απλή σχέση "εγγραφής" μιας ταύτισης όπου η απουσία του κώδικα ενισχύει την αντίληψη της φωτογραφίας.(32) Αυτό συμβαίνει γιατί έστω και αν οι κώδικες επεμβαίνουν και αλλοιώνουν την ανάγνωσή της φωτογραφίας σε αντίθεση με το σχέδιο όπου το μήνυμα παρουσιάζεται κωδικοποιημένο η φωτογραφία μεταδίδει μια κυριολεκτική πληροφορία χωρίς το σημαίνουν και το σημαινόμενό της να υπόκεινται στους κανόνες της "μετατροπής". Με άλλα λόγια αν δεν υπήρχε "εν δυνάμει νοητό" στην ανάγνωση μιας φωτογραφίας η ανάγνωσή της θα περιοριζόταν στην αντίληψη απλών γραμμών, σχημάτων και χρωμάτων, οι χαρακτήρες του κυριολεκτικού μηνύματος θα ήταν χαρακτήρες σχέσης και όχι ουσίας. Στην πραγματικότητα όμως αυτό δεν μπορεί να συμβεί γιατί ακόμη και η πιό "κυριολεκτιή εικόνα" εμπεριέχει ένα συμβολικο μήνυμα. Όπως λέει ο Barthes ακόμα και αν παραδεχτούμε ότι η φωτογραφία είναι μια εικόνα χωρίς κώδικα δεν μπορεί ποτέ να ληφθεί ως ένα απλό "αντίγραφο" του πραγματικού, αλλά ως μια απορροή του "παρελθόντος πραγματικού" μια "μαγεία", όχι μια τέχνη. Το πρόβλημα δεν έγκειται στο αν η φωτογραφία είναι "αναλογική" ή "κωδικευμένη" αλλά αν έχει διαπιστωτική ικανότητα που δεν αφορά το αντικείμενο αλλά το χρόνο. "Από φαινομενολογική άποψη, στη Φωτογραφία η ικανότητα της διαπίστωσης της αυθεντικότητας προέχει από την ικανότητα της αναπαράστασης"(33).

2.α Η καταδηλούμενη εικόνα

Εάν τώρα σε πρώτη φάση επικεντρωθούμε στην αναλογική αξία των διαφημιστικών κινηματογραφικών αφισών που επιλέξαμε (βλ. στο τέλος της εργασίας, Ελληνικές Αφίσες) και αφήσουμε την ανάπτυξη των αναλυτικών διεργασιών προσάρτησης σημασιολογικών εννοιών και μετωνυμικών συνδηλώσεων για το επόμενο στάδιο θα παρατηρήσουμε τα εξής: Στο επίπεδο της καταδήλωσης ή της κυρολεκτικής σημασίας εντάσσεται η επιλογή των χώρων, των χρωμάτων (δυστυχώς οι αφίσες που διαθέτουμε δεν είναι έγχρωμες και θα πορσπαθήσουμε να εντοπίσουμε τις χρωματικές διακυμάνσεις μέσα απο τις αποχρώσεις του μαύρου και άσπρου) των προσώπων όπως το χτένισμά και το κόψιμο των μαλλιών τους, αυτά που φοράνε στο κεφάλι τους, το ντύσιμό τους, η έκφρασή τους, το βλέμμα τους (που απευθύνεται και με τι τρόπο κοιτάζουν), το ύφος τους, τα αντικείμενα που επιλέγονται.

Σε κάθε αφίσα στο επίπεδο της καταδήλωσης υπάρχει ένα σημαίνον το οποίο αποτελείται από τη συνένωσή των σχημάτων (ο Barthes το

ονομάζει "νόημα") και ένα σημαινόμενο (αποκαλούμενο απο τον ίδιο "έννοια"). Η συσχέτιση του σημαίνοντος και του σημαινόμενου σχηματίζει το σημείο (sign) το οποίο διαμορφώνεται ως σημαίνον του "δεύτερου συστήματος", του "μύθου" ή της "συνδήλωσης" και παίζει το ρόλο της "σημειοδότησης". Παρενθετικά θα μπορούσαμε να αναφέρουμε ότι σύμφωνα με τον Barthes ο "μύθος" αποτελεί μια ειδική έκφανση της "συνδήλωσης" καθ' ότι το "μυθικό σύστημα" και η "συνδήλωση" διαμορφώνονται κατά τον ίδιο τρόπο. Ο M. Camargo συμπληρώνει ότι η διαφορά "μύθου" και "συνδήλωσης" εξαρτάται από το εύρος του λεξιλογίου από το οποίο οι έννοιες έλκονται. Επομένως, ο "μύθος" διαφέρει από τη "συνδήλωση" τη στιγμή που πορσπαθεί να γενικεύσει έννοιες που αναφέρονται σε συγκεκριμένες λέξεις. Κατά την διαδικασία της γενίκευσης αυτές οι έννοιες οι οποίες ανήκουν αποκλειστικά σε ορισμένες λέξεις σε μια δεδομένη στιγμή προσλαμβάνουν το εύρος της πραγματικότητας και κατ' αυτόν τον τρόπο μετατρέπονται σε έννοιες που "φυσικοποιούνται" (are naturalized).(34) Ετσι, θα μπορούσε να πει κανείς ότι οι "μύθοι" είναι "συνδηλώσεις" ΄που έχουν επιβληθεί και έχουν επικρατήσει.(35)

Το σημαίνον των καταδηλωτικών σημείων της εικονικής αναπαράστασης στις αφίσες είναι το εξής: Ορισμένοι άνδρες φοράνε κασκέτες (αυτό εμφανίζεται ακόμη και στις πρώτες μετακατοχικές αφίσες (Βλ. αφίσα αρ. 3) Άλλοι πάλι φοράνε πηλήκιο σαν συμπλήρωμα στρατιωτικής στολής ή κανονικό καπέλο ρεπούπλικα. Το σημαινόμενο του "νοήματος" της εικόνας δηλαδή η "έννοιά" της είναι η εργατική καταγωγή γι' αυτούς που φοράνε το κασκέτο, και η στωϊκότητα και συγκατάβαση που γίνεται έκδηλη από το "καθάριο" βλέμμα τους. Το ύφος πάλι αυτών που φοράνε στρατιωτικό πηλήκιο υποδηλώνει εξουσία, δύναμη, σιγουριά. Έχουμε λοιπόν στην πρώτη περίπτωση ένα σημαινόμενο "εργατικότητας" και στη δεύτερη ένα σημαινόμενο "στρατιωτικότητας". Αυτοί τέλος που φοράνε ρεπούπλικα εκπέμπουν σημάδια αξιοπρέπειας, σοβαρότητας και ταξικής καταξίωσης.

Επίσης, είναι εξ ίσου προφανής η σημαίνουσα διαφορά μεταξύ των ανδρών που είναι ευπρεπώς ενδεδυμένοι φέροντας κοστούμι και γραβάτα επιμελώς και σφικτά δεμένη και αυτών που φοράνε μεν γραβάτα αλλά είτε εμφανίζονται χωρίς σακάκι ή η γραβάτα τους είναι επιμελώς ατημέλητα δεμένη χαμηλά και χαλαρά αφήνοντας να φανεί ένα μέρος του λαιμού τους. Ακόμη, βλέπουμε και ορισμένους άνδρες, συνήθως μεσήλικες με φουλάρι αντί γραβάτας ή με ζακέτα και από μέσα πουλόβερ με γιακά "ζιβάγκο". Η κάθε εμφάνιση συνοδευόμενη από το ανάλογο ύφος σημειοδοτεί ορισμένες καταστάσεις ή κοινωνικές

πρακτικές. Οι άνδρες που φοράνε κοστούμι και σφιχτοδεμένη γραβάτα έχουν ύφος αυστηρό, δεκτικό, επιτιμητικό και φαίνονται σίγουροι για το τί είναι "σωστό" και τι "λανθασμένο". Αυτοί που έχουν τη γραβάτα αναλυτή και το πουκάμισο μισάνοιχτο φέρουν τα σημάδια της επιτηδευμένης απλότητας συνδυασμένη με τη σιγουριά της επιτυχίας. Έχουν βλέμμα παληκαρίσιο, περήφανο που μαρτυρεί ότι είναι ένας φτωχός που βγαίνει απο τα σπλάχνα του λαού και που, περνώντας από σαράντα κύματα και μετά από αναρίθμητες περιπέτειες κατωρθώνει να κατακτήσει και να νυμφευθεί την εκλεκτη της καρδιάς του που συμβαίνει όλως τυχαίως να είναι πλούσια άρα "απαγορευμένος καρπός". Έτσι, ανέρχεται ταξικά. Βέβαια υπάρχει και η εκδοχή ότι ξεπέρασε τη μιζέρια του και ανέβηκε τα σκαλοπάτια της ζωής με τη σκληρή μεν αλλά τίμια δουλειά του. Πάντως και στις δύο περιπτώσεις τα πλούτη δεν τον διέφθηραν δεν απαρνήθηκε ποτέ την ταπεινή καταγωγή του και τον κόσμο του. Το ανοιχτό πουκάμισο και η μισο-λυμένη γραβάτα σημασιοδοτεί την προσκόλληση και προσήλωση στις ρίζες του. Το χρήμα δεν τον διέφθειρε δεν απαρνήθηκε ποτέ το παρελθόν του και τις καταβολές του. Ακόμη, μέσα στο ύφος του διακρίνεται μια περιφρόνηση για το χρήμα ίσως και για τη δόξα τα οποία δεν άφησε ποτέ να εισβάλουν στην "ταπεινή" αλλά "μεγάλη" καρδιά του, η "λαϊκή" του ψυχή έχει παραμείνει αλώβητη μέσα στο "μεγαλείο" της.

Αντίθετα ο άνδρας με το κοστούμι, το άσπρο ατσαλάκωτο πουκάμισο και τη σφιχτά δεμένη γραβάτα εκπέμπει διαφορετικά μηνύματα. Η καταγωγή του είναι μάλλον μικροαστική, η εμφάνισή του υποδηλώνει επιτυχημένο επαγγελματία κάτι μεταξύ δικηγόρου, γιατρού ή ανθρώπου που οι επαγγελματικές δραστηριότητές του έχουν ώς αντικείμενο τη διαχείρηση χαρτιών, χρήματος και ανθρώπων όπως δηλαδή θα τους ονόμαζε ο Mills "χαρτογιακάδες". Φέρουν όλα τα χαρακτηριστικά που αναφέρονται στο βιβλίο του Mills: "Ένας άνθρωπος δεν κάνει πολύ μεγάλη εντύπωση στα μάτια της πλειονότητας των ανθρώπων που συναντά παρά μόνο με την επίδειξη της ικανότητας του να ξοδεύει. Αυτό είναι ουσιαστικά το μέσο που διαθέτουμε μεταξύ μας οι μέσοι άνθρωποι για να επιβάλλουμε το γεγονός ότι είμαστε αξιοσέβαστοι για τους πολλούς που τους είμαστε προσωπικά άγνωστοι, αλλά που την προσωρινή τους καλή γνώμη ευχαρίστως θα απολαμβάναμε. Και έτσι συμβαίνει, η εμφάνιση της επιτυχίας να είναι πολύ επιθυμητή και σε πολλές περιπτώσεις να προτιμάται απο την ουσία".(36)

Από τήν άλλη μεριά, αυτοί που φοράνε κουστούμι και φουλάρι ή ζιβάγκο υπαινίσσονται έναν τύπο μικροαστικής ή αστικής καταγωγής στον οποίο όμως διακρίνονται έντονα τα φιλελεύθερα και προοδευτικά

στοιχεία. Το φουλάρι ή το ζιβάγκο την εποχή εκείνη αποτελούν σύμβολα ριζοσπαστικοποίησης και άρνησης του κατεστημένου έτσι ώστε η πλειοψηφία του μέσου πολίτη να εκλαμβάνει αυτόν τον τρόπο ντυσίματος ως ένα δείγμα διαφοροποίησης σε πολιτικό και ιδεολογικό επίπεδο και ως μια ένδειξη μη αποδοχής του status - quo. Δεν είναι τυχαίο το ότι εκείνη την περίοδο οι πολιτικοί άνδρες που ήθελαν να παρεκκλίνουν από τα συντηρητικά κόμματα και να σημειοδοτήσουν κάποια επαναστατική πολιτική η οποία όμως δεν ταυτιζόταν απόλυτα με τα κομμουνιστικά κόμματα ντύνονταν κατ' αυτόν τον τρόπο.

Όσον αφορά στις γυναίκες η εικόνα μεταδίδει μια σειρά σημείων των οποίων το "σημαίνον" επικεντρώνεται στον τρόπο χτενίσματος και ενδύσεώς τους. Όπως μας υπαγορεύουν οι πολιτισμικές μας γνώσεις ο βαθμός τιμιότητας είναι "πάντοτε" συνυφασμένος με την επιμέλεια και το χρώμα της κόμης. Ορισμένες από αυτές τις γυναίκες είναι μελαχρινές και καλοχτενισμένες με τα μαλλιά τους τραβηγμένα πίσω καθ' ότι είναι ευρέως αποδεκτό ότι το σκούρο χρώμα των μαλλιών αποτελεί σύμβολο σοβαρότητας και ηθικής ενώ ο κότσος δείγμα ύψιστης ευπρέπειας και αξιοπρέπειας. Σχετικά με την ένδυση, μερικές από τις γυναικείες φιγούρες εμφανίζονται με καπέλο για να επισημάνουν τη μικροαστική ή αστική τους καταγωγή. Σαν συμπλήρωμα έρχεται η άκρως ευπρεπής ενδυμασία τους. Συνήθως, είναι ντυμένες με ρούχα σεμνά, προσεγμένα, κάποιο ταγέρ ή πουκάμισο κουμπομένο μέχρι επάνω χωρίς να αφήνει να φανεί μέρος του σώματός τους. Η διαφορά αυτού τους είδους των γυναικών με τις άλλες τις λαϊκές, αυτές που έχουν παρασυρθεί στο βούρκο από το χρήμα ή από τη μοίρα είναι έντονα τονισμένη. Οι δεύτερες εμφανίζονται με ξέπλεκα μαλλιά κατά κανόνα ξανθά, φοράνε φορέματα με μεγάλα ντεκολτέ που αφήνουν να φανούν τα άδυτα του αμαρτωλού κορμιού τους και φέρουν χοντροκομμένα χρυσαφικά - στερούμενα κάθε αισθητικής- που υποδηλώνουν "βρώμικο αντάλλαγμα" ή "παράνομο χρήμα".

Υπάρχει και ένα τρίτο είδος γυναίκας αυτή που φορά μαντήλι κατά κανόνα χρώματος μαύρου. Η επερχόμενη έννοια του μαντηλιού είναι ο λαϊκισμός, η ταπεινή προέλευση και πιό ειδικά η καταγωγή από κάποια αγροτική, νησιώτικη ή γενικά επαρχιακή περιοχή, πάνω από όλα όμως, συνδηλώνει την έννοια της τιμιότητας, της καρτερίας, του πόνου.

Είναι προφανές, ότι το νόημα της φιγούρας των τριών ειδών γυναίκας δηλαδή την ανάγνωση αυτών έρχεται να συμπληρώσει στο επίπεδο της έννοιας δηλαδή του "σημαινόμενου" η "έκφραση".

Η πρώτη γυναίκα η τίμια μικροαστή ατενίζει με καρτερία το άπειρο, προφανώς προς το μέλλον το οποίο περιμένει να τη δικαιώσει, μιας και η μοίρα ή η κοινωνία την έχει παγιδεύσει. Η έκφρασή της, σε ορισμένες περιπτώσεις, φανερώνει απόγνωση και αναμονή αλλά η καταδίκη της δεν είναι ανέκκλητη και οριστική υπάρχει ελπίδα για δικαίωση. Η ελπίδα αυτή ενισχύεται από τη δύναμη που πηγάζει από το τίμιο παρελθόν και από τα στηρίγματα της καταγωγής της. Οπωσδήποτε η έκφρασή της μαρτυράει ότι βρίσκεται σε καλλίτερη θέση από τις άλλες δύο γιατί η εξιλέωση εδώ είναι σχεδόν σίγουρη ενώ για τις άλλες δύο ο δρόμος είναι μικρύς και άχαρος.

Η δεύτερη γυναίκα έχει παρασυρθεί και ατιμασθεί βρίσκεται στο βάραθρο της διαφθοράς και είναι αμφίβολο αν εμφανισθεί ο από μηχανής θεός να τη σώσει. Μόνον κάποιος τραγωδός σαν αυτόν του "Ατρειδικού Μύθου" θα μπορούσε να βρει τη λύτρωτική κάθαρση.

Η τρίτη γυναίκα είναι η πλέον αβοήθητη η απόγνωση και η ανημποριά είναι ζωγραφισμένες στο βλέμμα της. Σε αυτή την περίπτωση δεν υπάρχει αμφιβολία ότι κάτι πολύ τραγικό της έχει συμβεί και το μόνο όπλο που έχει είναι η αταλάντευτη τιμιότης της. Τα σημάδια της καρτερίας, και της πίστης διαγράφονται τόσο έντονα στο πρόσωπό της που ο δέκτης του μηνύματος πείθεται ευθύς εξαρχής ότι πρόκειται για το είδος της γυναίκας που στο τέλος θα εξιλεωθεί ακόμη και αν το παράπτωμά τους είναι βαρύ. Σημειωτέον δε ότι σε πολλές περιπτώσεις η σύνθεση των συνυπαρχόντων προσώπων και τα γλωσσικά μηνύματα που έρχονται να συμπληρώσουν την επικοινωνιακή σημασία υποδηλώνουν ότι αυτή η τίμια γυναίκα μπορεί να έχει παρασυρθεί σε κάποια πράξη άκρως απορριπτέα κοινωνικά, γι' αυτό άλλωστε την εκδικήθηκε η μοίρα χάνοντας ίσως κάτι που αγάπαγε πολύ αλλά διαφέρει από το δεύτερο τύπο γυναίκας που συνειδητά ή ασυνείδητα εμμένει στην αμαρτία. Η τρίτη γυναίκα αν και θα μπορούσε να είχε παραστρατήσει για μια βραδυά επειδή η μοίρα και το πεπρωμένο κίνησαν ορισμένα αόρατα νήματα δεν παρουσιάζει καμμιά ομοιότητα με τη δεύτερη γυναίκα. Το ικετευτικό γεμάτο πόνο ύφος της, το εστραμμένο προς το άπειρο ή τον ουρανό βλέμμα της και σε ορισμένες περιπτώσεις η γονυπετής στάση της που εκδηλώνει εναγώνια αναζήτηση άφεσης αμαρτιών αποτελούν εχέγγυα για μια σίγουρη εξιλέωση. Το μαντήλι και το παρακλητικό ύφος οπωσδήποτε, μαρτυρούν προσήλωση και πίστη στα θεία· το θρησκευτικό συναίσθημα είναι έντονα ζωγραφισμένο στο πρόσωπο της χαροκαμένης κατά κανόνα μάνας. Συνήθως, η σύσταση ασυνεχών αλλά την ίδια στιγμή συνδεδεμένων σε ενιαίο στύλ στοιχείων που προέρχονται απο επιλογή και αφαίρεση της πραγματικότας όπως μαντήλι, παιδί, ικετευτικό ύφος

μας παραπέμπει σε ένα μοντέλο ζωής όπου ο λαϊκισμός, η θρησκοληψία, η φετιχοποίηση των αντικειμένων κυριαρχούν. Εδώ θα πρέπει να επισημάνουμε ότι σαν συμπλήρωμα των περισσοτέρων εικονικών αναπαραστάσεων έρχεται η φιγούρα του παιδιού. Το παιδί της περισσόστερες φορές "νοθο" ή καρπός αμαρτωλής νύχτας και έτσι μέσο πίεσης για την αποκατάσταση μιας παραστρατημένης αλλά κατά βάθος αγνής κοπέλας αποτελεί σύμβολο εξαγνισμού, δικαίωσης και στην ουσία λόγο ύπαρξης για τη γυναίκα της δεκαετίας του '50.

Οι συναισθηματικές της σχέσεις, τα ενδιαφέροντα της, η καταξίωσή της σαν γυναίκα και σαν άνθρωπο λειτουργούν πάντοτε μέσω της μεγαλειώδους λέξης "παιδί". Όλα τα πράγματα από τα μικρότερα μέχρι τα μεγαλύτερα καθώς και όλη της η ζωή αποκτά νόημα και βαρύτητα μόνο μέσα από το πρίσμα της "μητρότητας". Δεν είναι λοιπόν τυχαίο ότι οκτώ στις δέκα ελληνικές ταινίες της εποχής και συνακόλουθα η πλειονότης των εικονικών και γλωσσικών μηνυμάτων των αφισών περιστρέφονται γύρω από την έννοια "παιδί". Το "παιδί" και ειδικά το "νόθο παιδί" έχει γίνει τόσο απαραίτητο εξάρτημα για την ελληνική ταινία που ένας αγανακτισμένος δημοσιογράφος της εποχής ρωτάει τους έλληνες παραγωγούς "που κινδυνεύουν να μεταβάλουν την ελληνική οθόνη σε βρεφοκομείο: Πιστεύουν ειλικρινώς ότι τα νόθα τέκνα παίζουν τόσο κυρίαρχο ρόλο στην ελληνική ζωή;" Δεύτερο εξάρτημα η ηρωϊδα μάνα, που κατά την άποψη άλλου δημοσιογράφου "διακρίνεται μόνον για δύο πράγματα: τη διανοητική της ανεπάρκεια και την ευγονία της". Και η τριάδα συμπληρώνεται με τον εραστή ή σύζυγο, "χαρακτήρας" που διακρίνεται από την προσθήκη της λέξης "παλιό" στην αρχή του. Και φυσικά η "μοίρα" στο τέλος τακτοποιεί τους λογαριασμούς υπέρ των αδικημένων και αναξιοπαθούντων της ιστορίας μας".(37)

Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να συμπληρώσουμε ότι εκτός από τα πρόσωπα υπάρχουν και αντικείμενα τα οποία φετιχοποιούνται και λαμβάνουν συμβολικές προεκτάσεις. Εάν κοιτάξουμε προσεκτικά τις αφίσες θα δούμε ότι εμφανίζονται επαναληπτικά το μπουζούκι ένα όργανο το οποίο κρατάει ευλαβικά και παίζει το παιδί που έχει βγεί από τα σπλάχνα του "λαού". Το μπουζούκι φαίνεται ότι λειτουργεί σαν ένα μέσο κάθαρσης και λύτρωσης όπως το περιβόητο "ζεϊμπέκικο" στην υπό μορφήν τραγωδίας τελετουργική ολοκλήρωση.

Επίσης, βλέπουμε το αυτοκίνητο, ειδικά τη "λιμουζίνα" της εποχής να εμφανίζεται σε συνδιασμό με τη δεύτερου τύπου γυναίκα (βλ. σελ. 236) την ξανθιά, την παραστρατημένη που την παρέσυρε το βρώμικο χρήμα. Η μεγάλη "κούρσα" σημειοδοτεί "βούρκο" "κατρακύλημα", "εύκολο

κέδρος" άρα σύμβολο του κακού.

Τέλος, θα πρέπει να πούμε ότι τα "σίδερα της φυλακής" σαν επιστέγασμα όλης της κακοδαιμονίας και της αδικίας εκπέμπουν το μήνυμα ότι ο λόγος ύπαρξής τους είναι η στέγαση και περίθαλψη όλων των κατατρεγμένων και παρανενοημένων. Ο σκοπός πάντα αγιάζει τα μέσα· κάποιος στόχος για κάτι μεγάλο έφερε, κατά λάθος, όλους αυτούς πίσω από τα σίδερα της φυλακής. Η μοίρα, συνεργός διαφόρων απρόβλεπτων καταστάσεων και "κακών" ανθρώπων χρησιμοποίησε τον κατά βάθος "καλό" άνθρωπο ως εξιλαστήριο θύμα και τον έσπρωξε πίσω από τα σίδερα. Παρ' όλα αυτά υπάρχει κιαρός για λύτρωση γιατί οι μεταφυσικές δυνάμεις ενεργούν πάντα για χάρη των κατατρεγμένων.

Από τα προηγούμενα συνάγεται ότι όλα τα σημεία του κυριολεκτικού μηνύματος τα οποία όπως ήδη αναφέρθηκε λειτουργούν ως υπόβαθρο ή ως ένα προπαρασκευαστικό στάδιο του συμβολικού μηνύματος συντείνουν στην παραγωγή νοήματος που με τη βοήθεια του γλωσσικού μηνύματος προετοιμάζουν το δέκτη για την αποδοχή ενός ιδεολογικού λόγου ο οποίος στηρίζεται στη "διχοτόμηση" δύο απόλυτων και δεδομένων αξιών που εστιάζονται στη συνεχή αντίθεση μεταξύ καλού-κακού, ηθικού-ανήθικου, σωστού-λάθους κ.λ.π με τον τρόπο που περιγράφεται παρακάτω: "Η διχοτομική ιδιότητα προβάλλει τη θετική αξία και τη στηρίζει στην αντιπαράθεση με την αντίθεσή της, που είναι συνεχώς έμμεσα παρούσα σαν αρνητική φωτογραφία. Έτσι, η θετική αξία εμφανίζεται σαν αποδεικτικός συλλογισμός και η συνεχής αντιπαράθεση αρκεί για να οδηγεί η απλή μνεία της θετικής αξίας στο αναπόφευκτο συμπέρασμα ότι το καλό είναι θετικό επειδή το κακό αρνητικό (το προοδευτικό ή το ηθικό είναι θετικό κ.ο.κ) χωρίς να χρειάζεται να αποδειχτή γιατί είναι καλό το καλό.

Η διχοτομική λογική προϋποθέτει τη μετάδοση από τον πομπό μιας αλήθειας, που είναι αξία απόλυτη στατική.... στη "διχοτομική" παγίδα η αλήθεια είναι απόλυτη και τελείως στατική. Το σωστό, το καλό, το προοδευτικό κ.λ.π στον ιδεολογικό λόγο δεν αποδεικνύονται δε στηρίζονται, δεν απευθύνονται στην κρίση του δέκτη προϋπάρχουν του μηνύματος και παγιδεύουν το δέκτη".(38)

2β. Το Γλωσσικό Μήνυμα

Εάν μετά την ανάλυση της καταδηλούμενης εικόνας μελετήσουμε διαδοχικά το "επίπεδο έκφρασης" και το "επίπεδο του περιεχομένου" ή

σύμφωνα με την ορολογία του Hjelmslev τη "μορφή" και την "υπόσταση" του γλωσσικού μηνύματος (39) θα δούμε ότι η λαζάντα ή ο τίτλος των εικόνων κάθε αφίσας υποβοηθάει τον αναγνώστη και συγχρόνως θεατή της στην επιλογή ορισμένων υπολανθανόντων ως προς τα σημαίνοντα σημαινομένων και την απόρριψη των υπολοίπων.

Όπως στο εικονικό μήνυμα έτσι και στο γλωσσικό η διχοτομική ιδιότητα ωθεί στην απάλειψη της πολυσημίας και στη μεταμόρφωση του νοήματος μιας έννοιας σε μονόσημη έκφραση. Θα μπορούσε λοιπόν να πει κανείς ότι η "διχοτόμηση" μαζί με την ήδη αναφερόμενη "επαναληπτικότητα" ή "αφθονία" στις αναλυόμενες κινηματογραφικές αφίσες συμβάλλουν στην εδυνάμωση της μονοσημίας και στην αναγωγή των λέξεων σε απλά σημεία. Και όπως υποστηρίζει ο Jaspers "Τα σημεία είναι το ελάχιστο της γλώσσας... Η γλώσσα γίνεται στην μονοσήμαντη, καθολική της ισχύ γλώσσα σημείων". Το δε σημείο διαφέρει απο τη γλώσσα στο ότι "τα σημεία είναι μονοσήμαντα ενώ οι λέξεις είναι πολύσημες".(40)

Εάν τώρα έλθουμε στις συγκεκριμένες αφίσες θα δούμε ότι οι λέξεις οι οποίες χρησιμοποιήθηκαν για τη μαζική παραγωγή των τίτλων και πρόσθετων πληροφοριών στην εικόνα υπό τη μορφή λεζάντας είναι οι εξής:

1. Αγάπη: εμπεριέχεται στον τίτλο 71 ελληνικών ταινιών
2. Ερωτας: εμπεριέχεται στον τίτλο 52 ελληνικών ταινιών
3. Ηδονή: εμπεριέχεται στον τίτλο 13 ελληνικών ταινιών
4. Σεξ: εμπεριέχεται στον τίτλο 10 ελληνικών ταινιών
5. Πόνος: εμπεριέχεται στον τίτλο 25 ελληνικών ταινιών
6. Ζωή: εμπεριέχεται στον τίτλο 45 ελληνικών ταινιών
7. Καρδιά: εμπεριέχεται στον τίτλο 19 ελληνικών ταινιών
8. Κορίτσι: εμπεριέχεται στον τίτλο 34 ελληνικών ταινιών
9. Παιδί: εμπεριέχεται στον τίτλο 23 ελληνικών ταινιών
10. Αμαρτωλός - Αθώος: εμπεριέχεται στον τίτλο 41 ελληνικών ταινιών
11. Μοίρα: εμπεριέχεται στον τίτλο 11 ελληνικών ταινιών
12. Μητέρα - Μάνα: εμπεριέχεται στον τίτλο 22 ελληνικών ταινιών
13. Όνειρο: εμπεριέχεται στον τίτλο 9 ελληνικών ταινιών
14. Ορφανή: εμπεριέχεται στον τίτλο 8 ελληνικών ταινιών
15. Διαστροφή: εμπεριέχεται στον τίτλο 6 ελληνικών ταινιών
16. Σάρκα: εμπεριέχεται στον τίτλο 7 ελληνικών ταινιών

17. Παρθένα: εμπεριέχεται στον τίτλο 11 ελληνικών ταινιών

Σύνολο ταινιών: 336

Όπως ήδη αναφέρθηκε και όπως διαφαίνεται από τα ανωτέρω στοιχεία 17 λέξεις αποτέλεσαν τον πυρήαν 336 ελληνικών ταινιών. (41)

Εδώ θα μπορούσαμε να προσθέσουμε ορισμένες άλλες λέξεις οι οποίες παρέχονται εν αφθονία προς χρήσιν στον ελληνικό κινηματογράφο και εμφανίζονται με μια σταθερή συχνότητα ανάμεσα σε διάφορες πάλι επαναλαμβανόμενες λέξεις που συντάσσουν τους τίτλους ή τις λεζάντες των κινηματογραφικών αφισών. Αυτές είναι: κοινωνία -κοινωνικός, δράμα, δάκρυ, φυγή-φεύγω, πεπρωμένο, λαός-λαϊκός- λαϊκά τραγούδια-λαϊκή ψυχή (δηλαδή η λέξη λαός-λαϊκός σε όλες της τις εκφάνσεις), καταφρονεμέος, κατατρεγμένος, περιφρονημένος -περιφρόνηση, απόκληρος, παραστρατημένη, ατιμασμένη, εγκαταλελημένη, αγνή, ανθρώπινη - ανθρωπιά, σπαραγμός, ταπεινός, αδύναμος-δυνατός, σκλάβος, θυσία, αμάρτημα - εξιλέωση, φτώχεια - φτωχός, αδικία - αδικημένος.

Το γλωσσικό μήνυμα έχοντας όπως και το εικονικό δύο νοηματικά επίπεδα, το πρώτο αποτελούμενο από το συνδυασμό του σημαίνοντος και του σημαινόμενου, που σε ένα δεύτερο επίπεδο παράγει το σημαίνον της συνδήλωσης το οποίο παραπέμπει στο σημαινόμενό της συμβάλλει τόσο στη βαθύτερη αναγνώριση των διαφόρων στοιχείων της σκηνής όσο και στην καταδηλούμενη και συνδηλούμενη περιγραφή της εικόνας αντίστοιχα.

Με τη διαδικασία της "αγκύρωσης" η λεζάντα ή ο τίτλος βοηθάει στην επιλογή του "σωστού αντιληπτικού επιπέδου", με άλλα λόγια προσελκύει το βλέμμα και την αντίληψη του δέκτη πάνω στα προβαλόμενα από την εικόνα σχήματα και στα μηνύματα των οποίων κάνει χρήση. Επιλέγει τα σημαίνοντα και "ακινητοποιεί" την κυμαινόμενη αλυσίδα των σημαινομένων". Έτσι απομακρύνοντας κάθε ανεπιθύμητο σημαινόμενο προσανατολίζει το δέκτη στο σημαινόμενο που θέλει να τονίσει και να προβάλει.

Πολλοί θεωρητικοί υποστηριξαν ότι ο τονισμός του ίδιου όρου π.χ η διαδικασία μέσω της οποίας το υποτιμητικό χρώμα "μαύρο" μετατράπηκε στην εξυψωμένη αξία "Μαύρο" (όπως στην έκφραση "το Μαύρο είναι Ωραίο") έκανε δυνατό τον "αγώνα" ή τον "ταξικό αγώνα" μέσω της γλώσσας. Σε αυτή την περίπτωση η "πάλη για το νόημα" γινόταν μέσω της "συνδήλωσης" και όχι μέσω της "καταδήλωσης" χωρίς να σημαίνει

ότι το συνδηλωτικό πεδίο αποτελούσε το μοναδικό πεδίο μέσω του οποίου λειτουργούσε και προβαλόταν η ιδεολογία στο γλωσσικό σύστημα. Όπως υποστηρίζει ο S. Hall "αυτό θα ήταν μια παρανόηση, γιατί τα καταδηλωτικά νοήματα δεν είναι ακωδικοποίητα και συνεπάγονται συστήματα ταξινόμησης και αναγνώρισης με τον ίδιο τρόπο που τα συνδηλωτικά νοήματα δεν είναι "φυσικοποιημένα"(42) σημεία. Η διαφορά της καταδήλωσης απο τη συνδήλωση ήταν αναλυτική και όχι ουσιαστική (σελ. 234). Υποδείκνυε, μόνο, ότι τα συνδηλωτικά επίπεδα της γλώσσας, όντας περισσότερο ανοιχτά και συνειρμικά, ήταν ιδιαίτερα τρωτά στις αντίπαλες ή αντιφατικές ιδεολογικές εμφάσεις".(43)

Άρα όπως υποστηρίζει ο Volosinov, το κάθε σημείο μετατρέπεται σε "αρένα" του "Ταξικού αγώνα" όχι γιατί η "ταξικότητα" του όρου ή του σημείου αποτελούσε αντικείμενο της πάλης (άλλωστε η ταξική διάρθρωση του δέκτη των σημείων διέφερε) αλλά γιατί η διαφορετική έμφαση που μπορούσε να αποδοθεί στο συνδηλωτικό πεδίο αναφοράς ή αλλιώς ο διαφορετικός τονισμός του ίδιου γλωσσολογικού σημείου έκανε δυνατή, τη μετατροπή του απλού σημείου σε "ιδεολογικό σημείο". (44)

Επανερχόμενοι όμως στις συγκεκριμένες αφίσες παρατηρούμε ότι στους διάφορους όρους "λαός - λαϊκός", "μοίρα", "φτώχεια", "κοινωνία - κοινωνικός" κ.λ.π υπάρχει αποσυνάρθρωση του σημαίνοντος από ένα κυρίαρχο νοηματικό σύστημα και επανασυνάρθρωσή του στο πλαίσιο μιας αλυσίδας σημαινομένων τα οποία παραπέμπουν στο δεύτερο σύστημα, το συνδηλωτικό το οποίο προσπαθεί να ταυτισθεί με το αντίστοιχο του εικονικού σημείου και μαζί με αυτό να ενσωματωθεί σε μια "οπτικο-γραφική" ολότητα, σε ένα "ιδεολογικό σημείο".(45)

Μπροστά στην εικόνα των ανδρών με τα διαφορετικά καπέλα μπορεί κάποιος να αναρωτηθεί τι σημαίνει το κασκέτο ή μπορεί πάλι να διστάσει στην αναγνώριση της συνένωσης των σχημάτων ή της "έννοιας" τους δηλαδή του σημαινόμενού τους. Ο τίτλος οι "καταφρονεμένοι" ή η λεζάντα "μια ταινία μήνυμα για όλους τους ΑΔΙΚΗΜΕΝΟΥΣ" μας παραπέμπει αμέσως χωρίς καμμιά αμφιβολία στο σημαινόμενο ή "έννοια" της εικόνας. Εδώ το γλωσσικό μήνυμα της εικόνας μας παροτρύνει να δεχτούμε ορισμένα και να απορρίψουμε άλλα. Η "αγκύρωση" μας προσφέρει μια διασάφηση ή αλλιώς μια "μετα-γλώσσα" για ορισμένα σημεία του εικονικού μηνύματος. Με άλλα λόγια το σημείο "καταφρονεμένοι" ή "για όλους τους ΑΔΙΚΗΜΕΝΟΥΣ" δεν δίνει απλώς πληροφορίες για την ταινία αλλά η παρήχηση της

"ακουστικής εικόνας" -το σημαίνον- δίνει μια πρόσθετη "έννοια", μια "νοητική αντιφωνία" στο σημαίνον δηλαδή το πρόσθετο σημαινόμενο που σε αυτή την περίπτωση είναι η "ταπεινή καταγωγή", η "εργατική τάξη".

Η σύνθεση των προσώπων και των σχημάτων δηλαδή το κυριολεκτικό μήνυμα της εικόνας σε συνδιασμό με τον τίτλο και τη λεζάντα μας ανάγει χωρίς καμμια αμφιβολία στην "έννοια" "εργατική τάξη" με το συνδηλωτικό της νόημα το οποίο αποτελεί το πεδίο μέσω του οποίου εισχωρεί η ιδεολογία και που θα εξετάσουμε στο επόμενο στάδιο. Εάν προς το παρόν παραμείνουμε στο "πρώτο σύστημα" θα πρέπει να πούμε ότι το γλωσσικό μήνυμα μας ενισχύει τα εκπεμπόμενα εικονικά μηνύματα όπως το ηττημένο από τις αντιξοότητες βλέμμα το οποίο δηλώνει ότι κάποιος που γεννήθηκε εργάτης και φοράει κασκέτο μια ζωή είναι καταδικασμένος να κυνηγιέται από τη μοίρα, τη μοίρα που δουλεύει πάντα εναντίον των φτωχών άρα κατατρεγμένων και αδικημένων.

Αντίθετα τα γλωσσικά μηνύματα που συμπληρώνουν τις φιγούρες των ανδρών με τη χαλαρά δεμένη γραβάτα είναι διαφορετικά. Η διαφορά τους είναι συναφής με την έμφαση που προσπαθεί να δώσει το εικονικό σήμα. Η έκφραση και το ντύσιμο των τελευταίων ανδρών υπαινίσσεται όπως αναλύσαμε και πιο πάνω (βλ. σελ. 235-236) "κοινωνική κινητικότητα".(46) Ο άνδρας, προερχόμενος από εργατική η αγροτική οικογένεια και έχοντας μεγαλώσει σε μια λαϊκή γειτονιά ή σε ένα απομακρυσμένο χωριό κατόρθωσε να ανέβει είτε χάριν της "ανθρωπιάς" ορισμένων ατόμων ή με την βοήθεια της "τύχης" -λαχείο, ΠΡΟ-ΠΟ, πλούσια νύφη, "πιάσιμο της καλής", καιροσκοπία, κερδοσκοπία, μετανάστευση του ίδιου ή συγγενικού προσώπου κ.λ.π-. Η υποδήλωση δηλαδή είναι σαφής: Η επιτυχία πραγματώνεται πάντοτε μέσω κάποιου μοιραίου συμβάντος και ποτέ μέσω κάποιου αγώνα που συνεπάγεται συνειδητοποίηση και αναγνώριση "ταξικών θέσεων".

Τα κατωτέρω γλωσσικά μηνύματα υπερτονίζουν αυτή τη διαφοροποίηση του σημαινόμενου της εικόνας και ενισχύουν την εννοιολογική τους υπόσταση: "Τόσα όνειρα στους δρόμους", "κάθε τι μεγάλο στον κόσμο γεννήθηκε από την αγάπη, χαλουχήθηκε από την πίστη και μεγάλωσε με την ελπίδα", "πάνω στη γη υπάρχουν μονάχα ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΟΧΙ ΦΥΛΕΣ ΚΑΙ ΧΡΩΜΑΤΑ ΟΠΟΥ έχουμε το ίδιο κόκκινο αίμα στις φλέβες μας". Εδώ τα γλωσσικά μηνύματα δίνουν ένα πρόσθετο σημαινόμενο και εντάσσονται μέσα στην παραστατικότητα της σκηνής. Ο κάθε φτωχός και κατατρεγμένος μπορεί να ονειρεύεται ότι θα ξεφύγει

από την καταγωγή του από τη μοίρα του γιατί τα όνειρα βρίσκονται στο δρόμο και είναι διαθέσιμα σε όλους ανεξαρτήτου φυλής ή τάξης αρκεί να υπάρχει πίστη και καρτερία. Οι ελπίδες δεν έχουν σύνορα δεν περιορίζονται σε εθνικά πλαίσια είναι διεθνοποιημένες υπάρχουν παντού σε όλο τον κόσμο· μπορεί κάποιος να τις ψάξει ταξιδεύοντας, φεύγοντας απο τη μιζέρια του τόπου του.

Τα όνειρα και οι ελπίδες πουλιόνται με το κιλό χονδρικώς ή λιανικώς ή ακόμα σε κονσέρβες αρκεί να μη χάνει κανείς το κουράγιο και την πίστη του όπως δεν την έχασαν αυτοί στην εικόνα που κατώρθωσαν να ανέβουν· η έκφραση και το στυλ τους σημειοδοτεί την επιτυχία τους που έρχεται να επικυρώσει η υλική υποδομή που εκφράζεται με τη λεζάντα ή τον τίτλο. Όπως βλέπουμε ο ίδιος όρος η "ταπεινή καταγωγή", η "ταξικότητα" τονιζόμενος διαφορετικά παίρνει και ανάλογη χροιά. Η διαφοροποίηση του όρου "εργάτης" δε γίνεται μέσω της αλλαγής του ίδιου του όρου αλλά στο "συνδηλωτικό" του νόημα όταν ο ηττημένος και εγκλωβισμένος μέσα στο πεπρωμένο του "εργάτη" με το κασκέτο μετατρέπεται στον επιτυχημένο "εργάτη" που σημειοδοτεί το κοστούμι και η γραβάτα όχι όμως η οποιαδήποτε γραβάτα αλλά η γραβάτα που είναι με τέτοιο τρόπο δεμένη ώστε να συμβολοποιεί την εξελικτική πορεία και αναρρίχηση του ατόμου. Το έργο της εικονικής "σημασιοδότησης" έρχεται να ενισχύσει το γλωσσικό μήνυμα το οποίο συμβάλλει στη μετατροπή του εικονικού σημείου σε ιδεολογικό και του γλωσσικού σε πολύπλευρη αναφορά του πραγματικού κόσμου. Για παράδειγμα στα σημαίνοντα των "γλωσσικών σημείων" "καταφρονεμένος" και "αδικημένος" αποδίδεται το νόημα της κοινωνικής "α-κινητικότητας" ενώ στα σημαίνοντα "των γλωσσικών σημείων "όνειρα", "ελπίδα", "πίστη", "ίδιο αίμα", "ανθρωπιά" αποδίδεται το νόημα της "αποπρολεταριοποίησης" του "κοινωνικού μετασχιματισμού".

Σε αντιπαράθεση, οι φιγούρες των ανδρών με τη ρεπούπλικα και το κοστούμι με τη σωστή δεμένη γραβάτα πλαισιώνονται με επιγραφές όπως: "θα τα κάψω τα λεφτά μου", "ποιός είναι ο ΕΝΟΧΟΣ;" "το φοβερό κατηγορώ," "Δυνατή,- συνταρακτική - ανθρώπινη", "Αθρώπινους χαρακτήρες". Το πρόσθετο σημαινόμενο του σημείου "θα τα κάψω τα λεφτά μου" θα μπορούσε να πει κανείς ότι είναι ο "νεοπλουτισμός" η "δύναμη που δίνει το χρήμα". Τη δύναμη που υποδηλώνεται με την επιλογή και αφαίρεση της πραγματικότητας - κουστούμι, γραβάτα, ρεπούπλικα- έρχεται να τονίσει το γλωσσικό μήνυμα του οποίου η παρήχηση μας παραπέμπει στη σημασία της απόκτησης χρήματος. Στην παρούσα περίπτωση σε αντίθεση με την προηγούμενη το είδος του ντυσίματος που έχει επιλεχθεί από το "νεόπλουτο" άνδρα δεν φέρει

κανένα σημάδι το οποίο υποδηλώνει την ενδεχόμενη ταπεινή του καταγωγή. Η επιρροή του χρήματος είναι τόσο μεγάλη που τον έκανε να απαρνηθεί το παρελθόν του. Η χρηματική και "κοινωνική άνοδος" απάλειψαν κάθε στοιχείο που μαρτυρούσε τις ρίζες του. Επιπλέον, στην έκφραση "θα τα κάψω τα λεφτά μου"(47) διαφένεται η ευκολία με την οποία κερδίθηκαν αυτά τα χρήματα, διακρίνεται η νοοτροπία του "εύκολου" και "γρήγορου" κέρδους· μια νοοτροπία που κυριαρχεί πάνω στην ελληνική κουλτούρα από τα βάθη των αιώνων και που με τη συνεργία άλλων συνήθως "όλως τυχαίων" γεγονότων καθορίζει την ιστορική εξέλιξή της χώρας. Μάλιστα, ο συνδυασμός των ανωτέρω εικονικών σημείων με τα άλλα γλωσσικά μηνύματα περι "ενοχής", "ανθρώπινων χαρακτήρων" κ.λ.π. σημειοδοτούν τη σχέση "χρήματος" και "δύναμης". Αυτός που έχει το χρήμα και πληρεί όλες τις προδιαγραφές του "προτύπου" του "δυνατού" που προβάλλεται από τα μέσα της μαζικής επικοινωνίας έχει και τη δικαιοδοσία να κρίνει και να καταδικάζει ή να συγχωρεί, να αποφασίζει ποιός είναι "Αθώος" ή ποιός είναι "Ενοχος", να επιδεικνύει "ανθρωπιά " ή "απανθρωπιά". Οι "ισχυροί άνδρες" έχουν χρισθεί αυτού του δικαιώματος όχι επισήμως από το νόμο αλλά ανεπισήμως από τη δύναμη που τους παρέχει το χρήμα και η "κοινωνική άνοδος". Τέλος, οι εικόνες που παρουσιάζουν κάποιον άνδρα με στολή που συνήθως τυχαίνει να είναι ναυτικού εκπέμπουν μηνύματα τα οποία δεν διακρίνονται για την "πολυσημεία" τους. Στερούνται παντελώς υπολανθάνοντα ως προς τα σημαίνοντά τους σημαινόμενα και λόγω της αναλογικής τους φύσης είναι τόσο διαυγή που δεν αφήνουν περιθώρια ερμηνείας ως προς την αποκάλυψη συγκεκριμένων κρυφών εννοιών. Παρεμφερή είναι και τα γλωσσικά μηνύματα που ακολουθούν τις εικόνες: "Φεύγω με πίκρα στα ξένα", "Ο άνθρωπος που γύρισε απ' τον πόνο" κ.λ.π. Η παρήχηση της ακουστικής εικόνας μας παραπέμπει άμεσα στην "έννοια" "αποδημία" "ξενιτιά" "εκπατρισμός" με όλες τις συνδηλούμενες παρεισφρήσεις τις οποίες θα εξετάσουμε πιό κάτω.

Εάν τώρα επιστρέψουμε στις εικόνες των γυναικών έτσι όπως αυτές παρουσιάζονται στις αφίσες θα δούμε ότι και εδώ παρατηρείται συνάφεια μεταξύ εικονικού και γλωσσικού μηνύματος. Όπως το εικονικό μήνυμα έτσι και το γλωσσικό προβάλλει τη διχοτομική και ηθικοπλαστική λογική του "καλού" και του "κακού" της "τιμιότητας" και της "ατιμίας" της "ηθικότητας" και "ανηθικότητας" κ.λ.π.

Κάτω από τη φιγούρα της πρώτης γυναίκας της τίμιας μικροαστής (βλ. σελ. 237) που μπορεί να της έχει φερθεί η μοίρα σκληρά και ίσως έχει παραστρατήσει αλλά μένει τίμια γιατί κατά βάθος είναι ηθική βλέπουμε κείμενα όπως: "Αδικημένη", "Μάνα μου παραστράτησα", "Σπαραγμός", "Μια αγάπη που δεν βρίσκεται ουρανός να την σκεπάσει!" "Ενας ύμνος στην αγάπη... στην θυσία και στον έρωτα", "Εξιλέωση", "Είμαι μια δυστυχισμένη" "Αιχμάλωτοι του πεπρωμένου", "Μην αδικήσεις ορφανή", "Σκλάβοι της μοίρας" κ.λ.π. Τα πρόσθετα σημαινόμενα των ανωτέρω σημείων είναι η "τιμιότητα", η "αδικία", η "κακή μοίρα που κυνηγάει τους αδικημένους", ο "εγκλωβισμός μέσα σε κοινωνικά στεγανά", το "αδιέξοδο", η "ορφάνεια". Αυτά τα καταδηλωτικά σημεία των γλωσσικών μηνυμάτων αποτελούν το υπόβαθρο πάνω στο οποίο στηρίζεται η "συνδηλωτική αξία" της γλώσσας μέσω της οποίας εισχωρεί η ιδεολογία, θέμα που θα μας απασχολήσει όταν αναλύσουμε το δεύτερο επίπεδο του γλωσσικού συστήματος.

Παρατηρώντας, σε ένα επόμενο στάδιο τις φιγούρες του δεύτερου τύπου γυναικών, (βλ. σελ. 237) των γυναικών που έχουν κατρακυλήσει στο βούρκο βλέπουμε να τις ακολουθούν γλωσσικά μηνύματα όπως: "Είναι μεγάλος ο καϋμός", "Αδικημένη", "Η κοινωνία δικάζει χωρίς οίκτο τη ΓΥΝΑΙΚΑ! Αλλά ποιός είναι ο ΕΝΟΧΟΣ;" "Το φοβερό ΚΑΤΗΓΟΡΩ που εξαπολύει η Ταινία", "Ο ΝΟΜΟΣ της Ζωής", "Απόκληροι της ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ", "Αυτή η ΓΥΝΑΙΚΑ κρύβει μέσα της ένα ΤΡΑΓΙΚΟ ΜΥΣΤΙΚΟ". Τα σημαίνοντα αυτών των γλωσσικών σημείων μας παραπέμπουν σε έννοιες "κοινωνικής αδικίας" "ανισότητας της γυναίκας", της "γυναίκας ως αποδιοπομπαίος τράγος", στο δίλημμα "Ενοχη ή Αθώα" κ.λ.π. Η "αγκύρωση" ως βασική λειτουργία του γλωσσικού μηνύματος μας βοηθάει ν' αποκωδικοποιήσουμε την υπολανθάνουσα έννοια του καταδηλούμενου εικονικού μηνύματος: Τα ξανθά μαλλιά, το ντεκολτέ, τα χρισαφικά, τη σχέση της γυναίκας με τη "λομουζίνα", τη "γονυπετή της ικεσία προς άφεσιν αμαρτιών".

Όσον αφορά στην τρίτη γυναίκα (βλ. σελ. 237) τα σημαινόμενα του γλωσσικού μηνύματος μεταδίδονται με μεγάλη σαφήνεια χωρίς να αφήνουν περιθώρια παρερμηνείας. Η εικόνα της μαντηλοφορούσας γυναίκας - εχέγγυο τιμιότητας- με το καρτερικό και γεμάτο πίστη βλέμμα συνοδεύεται πάντα με πομπώδη και βαρύγδουπα γλωσσικά μηνύματα όπως: "Σπαραγμός", "Ενας ύμνος για την ΕΛΛΗΝΙΔΑ ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗΝ ΙΔΕΩΔΗ ΜΟΡΦΗ ΤΗΣ", "Το φυλαχτό της ΜΑΝΑΣ", -απαράιτητη προϋπόθεση το παιδί- "Οταν δυο άνθρωποι που

αγαπήθηκαν πολύ, έρχονται αντιμέτωποι....", "Όταν Μοίρα σκληρή ξεθεμελιώνει ένα σπίτι και γκρεμίζει μαι ευτυχία....Τότε....", "Γιατί ή Μοίρα χτυπά πάντα τους φτωχούς και αδύνατους;" "Στην ταινία μήνυμα για όλους τους ΠΕΡΙΦΡΟΝΗΜΕΝΟΥΣ", "Κατηγορώ την ΚΟΙΝΩΝΙΑ", "Το Αμείλικτο ΚΑΤΗΓΟΡΩ μιας ΑΘΩΑΣ που γνώρισε το τραγικώτερο ΠΑΙΧΝΙΔΙ της ΜΟΙΡΑΣ", "Καρδιά μου πάψε να πονάς", "Θέλω πίσω το παιδί μου", "Μια ρωμαλέα δραματική ταινία αληθινή-συγκλονιστική γεμάτη -πόνο- θυσία- και αγάπη", "Καρδιά που λύγισε από τον πόνο" κ.λ.π. Η αναγωγή του σημαίνοντος στο σημαινόμενο σημασιοδοτεί μέσα από μια αλυσιδωτή αλληλεπίδραση των σημαινόντων τη φαντασιακή διαμεσολάβηση μέσω της ταύτισης, την προβολή του "κακού" στον Άλλον, στη Μοίρα ή στην Κοινωνία η οποία συνιστά μια αφηρημένη οντότητα μή αποτελούμενη από συγκεκριμένους συνειδητούς φορείς. Υπάρχει έντονη μετάθεση ευθυνών. Κανείς δεν είναι υπεύθυνος για τη ζωή του. Η "μοίρα", ο "ερωτας", η "αγάπη", η "μητρότητα", έννοιες ανυπόστατες, ανεξάρτητες από τη θέληση του υποκειμένου λειτουργούν υπό την επίρροια ανεξέλεκτων δυνάμεων. Η ύπαρξη του ατόμου δεν ορίζεται από τη σχέση της υποκειμενικής και αντικειμενικής του κατάστασης αλλά από κάποιους κοινωνικούς σχηματισμους έξω και πέραν από αυτό. Δεν υπάρχουν περιθώρια υποκειμενικής συμβολής και συμμετοχής για τη μεταβολή και βελτίωση των συνθηκών που θα επιδράσουν στην καταπολέμηση των δεινών. Επομένως, ο μόνος τρόπος που προσφέρεται για να ξορκιστεί το κακό είναι η δημιουργία φαντασιώσεων που θα διαμεσολαβήσουν για να επιτευχθεί η κάθαρση με την "εν-ή συν-σωμάτωση"(48) του άλλου μέσω της ταύτισης που μπορεί να λειτουργήσει είτε θετικά οπότε θα έχουμε μια αναλογική συσχέτιση: αυτός/ή είναι τόσο δυστυχισμενος/η όσο εγώ άρα ο πόνος μου αμβλύνεται είτε αρνητικά οπότε θα έχουμε αντιπαραβολή: αυτός/ή είναι σε πιό τραγική κατάσταση από ότι εγώ άρα καλά είμαι, υπάρχουν και χειρότερα. Άλλωστε, τα εν αφθονία και κατ' επανάληψιν προσφερόμενα γλωσσικά σημεία -"Σας δίνει σήμερα μια Ιστορία Αληθινή και Ζωντανή όσο η ΙΔΙΑ Η ΖΩΗ ΣΑΣ!!!", "Ταινία Μήνυμα για Όλους τους ΑΔΙΚΗΜΕΝΟΥΣ", "Μια ταινία με ΑΛΗΘΙΝΟΥΣ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟΥΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ!...", "Μια συγκλονιστική ιστορία βγαλμένη από τη ΖΩΗ ΤΩΝ ΑΝΘΡΩΠΩΝ ΠΟΥ ΔΕΝ ΕΧΟΥΝ ΜΟΙΡΑ ΚΑΤΩ ΑΠΟ ΤΟΝ ΗΛΙΟ", "Το δράμα μιας ΜΑΝΑΣ που αγωνίζεται για το ΠΑΙΔΙ της", "ΟΛΟΙ ΕΧΟΥΜΕ ΤΟ ΙΔΙΟ ΚΟΚΚΙΝΟ ΑΙΜΑ ΣΤΙΣ ΦΛΕΒΕΣ ΜΑΣ", "Γιατί η ΜΟΙΡΑ ΧΤΥΠΑ ΠΑΝΤΑ ΤΟΥΣ ΦΤΩΧΟΥΣ"- δομούνται με τέτοιον τρόπο ώστε να παρέχουν μια αποτελεσματική αμεσότητα.

Όπως βλέπουμε πολλοί τίτλοι και λεζάντες χρησιμοποιούν πρώτο πρόσωπο πληθυντικού αριθμού ώστε να επιτευχθεί όσο το δυνατόν καλλίτερη σχέση μεταξύ του "εσωτερικού" κόσμου του δέκτη και του Άλλου μέσα απο σύμβολα και φαντασιώσεις που του προσφέρουν τόσο τα γλωσσικά όσο και τα εικονικά μηνύματα.
Τέλος, στις περισσότερες αφίσες εμφανίζεται τυποποιημένο το ακόλουθο χραπτό ιδίωμα σε όλες τις δυνατές εκφάνσεις του: "Λαός, Λαϊκός, Λαϊκά" για παράδειγμα: "ΛΑΙΚΑ Τραγούδια, "Μεγάλα ΛΑΙΚΑ Συγκροτήματα", "Μια ταινία βγαλμένη απ' τους ΚΑΫΜΟΥΣ του ΛΑΟΥ! Αληθινή όσο και η ΖΩΗ!!!", "ΛΑΙΚΑ ΣΟΥΞΕ", "Το Αγαπημένο Ζευγάρι του ΛΑΟΥ", "Ακόμη μια δημιουργία βγαλμένη από την ΚΑΡΔΙΑ του ΛΑΟΥ", "Από τα Αριστουργήματα που Συγκινούν τη ΛΑΙΚΗ ΨΥΧΗ!", "Ο Αγαπημένος καλλιτέχνης του ΛΑΟΥ!...", "Μια Ιστορία βγαλμένη απ' την ΚΑΡΔΙΑ του ΛΑΟΥ!...κ.λ.π. Οι λέξεις "λαός", "λαϊκός/α", επαναλαμβάνονται στερεότυπα -με μικρές παραλλαχές στα συνγραφόμενα- και μαζί με τα συμβολοποιημένα στοιχεία: τις ανδρικές φιγούρες στις οποίες αναφερθήκαμε πιό πάνω, το μπουζούκι -καμμιά φορά ολόκληρη τη λαϊκή τραγουδίστρια -αναπόσπαστο κομμάτι για την ορχήστρα- το λαϊκό τραγουδιστή και τη λαϊκή τραγουδίστρια -αναπόσπαστο κομμάτι για την επίτευξη της συνοχικής ενότητας- αρθρώνουν ένα πλήρες γλωσσικό και εικονικό σύστημα. Το εικονικό σημείο του ΛΑΙΚΟΥ ήρωα το οποίο τονίζεται συνεχώς με την εναπώθεση και επανάληψη του κυρίως θέματος- του λεκτικού κώδικα- στο κέντρο της εικόνας ώστε να μην υπάρξει καμμιά παρερμηνεία παρέχει ξεκάθαρες ιδεολογικές μηνυματο- ποιήσεις. Το πλήρες γλωσσικό και εικονικό σύστημα μας παραπέμπει σε γνώριμα εννοιολογικά σχήματα όπως "λαϊκότητα", "λαϊκισμός", "λαϊκή ψυχή" = "καλή ψυχή", "λαϊκό παιδί" = "παιδί που βγήκε από τα σπλάχνα της φτώχειας άρα τίμιος", "λαϊκό παλικάρι" = "παλικαριά, παλικαρίσιος, παλικαρισμός" = "αρχοντιά", "λαϊκός τύπος" = "σεβασμός στα πατροπαράδοτα", "προσκόλληση στις ρίζες και εμμονή στις ήδη υπάρχουσες αρχές και πεποιθήσεις", "μη απάρνηση του τρόπου ντυσίματος, τρόπου διασκέδασης, στεκιών" άρα εναρμόνιση και ομοιομορφοποίηση της συμπεριφοράς με αποτέλεσμα την ενσωμάτωση στο κοινωνικό σύνολο. "λαϊκή κοπέλα" = "πιστή αφοσιωμένη", "λαϊκή" = "ηθική", "λαός" = "αριστοκρατία" = "ανηθικότης". Επομένως, το άκουσμα "λαϊκός" μας παραπέμπει άμεσα στην έννοια "συμμόρφωση με το ισχύον σύστημα αξιών".
Τα εικονικά και γλωσσικά μηνύματα των παραπάνω παραδειγμάτων συνιστούν την καταδηλούμενη σημασία τους η οποία, αναγόμενη στο

απλούστερο γλωσσολογικό σχήμα και συνθέτουσα ένα σημείο που εμπεριέχει ένα σημαίνον και ένα σημαινόμενο μετατέπεται κατά τη διαδικασία πρόσληψή της από το θεατή σε ένα άμιγές σημαίνον, που παραπέμπει πλέον σε μια δεύτερη πιό βαθιά ή αληθινή σημασία, σε μιά νέα αλυσίδα σημαινομένων, σε μια συνδήλωση δηλαδή, που στην προκειμένη περίπτωση σύγκειται από τις συλλογικές φαντασιώσεις των στερεότυπα επαναλαμβανομένων μορφών και λέξεων που παρατάθηκαν πιο πάνω.

2γ. Συνδήλωση: Ρητορική - Ιδεολογία

Όπως είδαμε και στη σελ. 224 σχήμα 1 ενώ στο "μεταλεκτικό" "καταδήλωση" τα σημαινόμενα του δευτέρου συγκροτούνται από τα σημεία του πρώτου (βλ. σελ. 225 σχήμα 3) στην παρασήμανση", "συνδήλωση" τα σημαίνοντα του δεύτερου συστήατος συγκροτούνται από τα σημεία του πρώτου (βλ. σελ. 225 σχήμα 2). Εμείς στα δύο προηγούμενα κεφάλαια εξετάσαμε την καταδηλούμενη εικόνα (μεταλεκτικό). Σε αυτό το κεφάλαιο θα εξετάσουμε τη συνδηλούμενη εικόνα (παρασήμανση). Ήδη αναφέραμε ότι τα σημαίνοντα της συνδήλωσης αποτελούμενα και αυτά από τα σημεία (σημαίνοντα και σημαινόμενα) συνιστούν τη "ρητορική" της συνδήλωσης. Η "ρητορική" της εικόνας υποτάσσεται στους φυσικούς καταναγκασμούς της όρασης οι οποίοι είναι διαφορερικοί από τους φωνητικούς καταναγκασμούς αλλά η "ρητορική" είναι κοινή για τη μουσική, λογοτεχνία, όνειρο, στο μέτρο που τα "σχήματα" είναι πάντα μόνο μορφικές σχέσεις στοιχείων.(49) Όσο για το σημαινόμενο της συνδήλωσης αποτελεί την "Ιδεολογία" ή κατά τον Hjelmslev τη "μορφή των απρασημασμένων σημαινόντων" έχει ένα χαρακτήρα γενικό και ανάγεται σε έναν πολιτισμικό κώδικα για την ανάγνωση του οποίου είναι απαραίτητη η ιστορική και πολιτισμική γνώση. Το σημαινόμενο της συνδήλωσης είναι δομικά διχασμένο και επικοινωνεί στενά με την πνευματική καλλιέργεια, την αισθητική, τη γνώση λειτουργώντας στο επίπεδο της κουλτούρας μέσω συμβολικών παραλληλισμών. Όπως παρατηρεί ο Barthes "περνώντας από την εικόνα στη γενική σημειολογία, μπορούμε να διακινδυνεύσουμε λέγοντας ότι ο κόσμος της ολικής έννοιας είναι εσωτερικά (δομικά) διχασμένος ανάμεσα στο σύστημα ως κουλτούρα και το ‹‹ σύνταγμα›› ως φύση: τα έργα της μαζικής επικοινωνίας συνδυάζουν όλα, μέσα από ποικίλες και άνισες ως προς την επιτυχία τους, διαλεκτικές, τη

σαχήνη μιας φύσης, που είναι η σαχήνη της αφήχησης, της διήχησης, του << συντάχματος>>(50) και τη νοητικότητα ενός πολιτισμού, που έχει καταφύχει σε μερικά ασυνεχή σύμβολα και που οι άνθρωποι << παπαχαλίζουν>>, προφυλαχμένοι μέσα στο ζωντανό τους λόχο".(51)

Για να επανέλθουμε στο υπό εξέτασιν θέμα μας, το μέχρι τώρα επιλεχόμενο σύνολο των σημαινόντων της συνδήλωσης (οι συνδηλωτές) που συνιστά τη "ρητορική" της εικόνας δίνει μια τέτοια εναρχή μορφή στα σημαίνοντα της παρασήμανσης ώστε η παραπομπή στο σημαινόμενο του δευτέρου εικονικού και χλωσσικού συστήματος δηλαδή στην "ιδεολοχία" καθίσταται δυνατή και άμεση. Για παράδειχμα μηνύματα που αποστέλλουν τα σημαίνοντα της παρασήμανσης(ρητορική) όπως: "μοίρα", "κοινωνία", "καταφρονημένη", "στα ξένα", "λαϊκός" κ.λ.π. παραπέμπουν άμεσα στα σημαινόμενα "μοιρολατρία" "ταξική ρευστότητα", "αταξική κοινωνία", "ξενιτιά", "λαϊκισμός" κ.λ.π. με άλλα λόχια το καταδηλωτικό χλωσσικό και εικονικό σύστημα είναι έτσι αρθρωμένο ώστε να μας ανάχει σε ένα σημαινόμενο του δηλωτικού επιπέδου όπου έχει εισχωρήσει η "ιδεολοχία" που διέπει την ελληνική κοινωνία καθ' όλη την πορεία του πολιτικού και πολιτιστικού της μετασχηματισμού. Μια "ιδεολοχία" που σύμφωνα με την Αλτουσεριανή θεωρία προσπαθώντας να απολλαχεί από την ορθόδοξη μαρξιστική μεταφορά βάσης/υπερδομής δίνει έμφαση στο χεχονός ότι η "ιδεολοχία" αποτελεί μια αυτόνομη βαθμίδα στον κοινωνικό σχηματισμό και όχι μια απλή αντανάκλαση της οικονομικής πρακτικής που εμφανίζεται στη βάση. (βλ. Μ. πρώτο σελ 32). Μάλιστα όπως διατυπώνει ο Althusser σε ένα άλλο σημείο "Σε μια ταξική κοινωνία η ιδεολοχία αποτελεί βοηθητικό μέσο με το οποίο και χώρο στον οποίο οι σχέσεις των ατόμων με τις συνθήκες ύπαρξης τους εδραιώνονται προς όφελος της άρχουσας τάξης"(52).
Επίσης, ο Althusser επισημαίνει ότι η "ιδεολοχία" δεν μπορεί να συλληφθεί ως "ψευδής συνείδηση" αλλά ως έκφραση μιας "φανταστικής σχέσης με τις βιωμένες συνθήκες ύπαρξης": "Η ιδεολοχία αποτελεί πράχματι ένα σύστημα αναπαραστάσεων, όμως στις περισσότερες περιπτώσεις οι αναπαραστάσεις αυτές δεν έχουν τίποτα να κάνουν με τη συνείδηση: συνήθως αποτελούν εικόνες και ορισμένες φορές έννοιες, αλλά πάνω από όλα επιβάλλονται στους ανθρώπους ως δομές και όχι δια μέσου της συνείδησης".(53) Άρα η "ιδεολοχία" σύμφωνα με τον Althusser και τον μεχαλύτερο αριθμό των "στρουκτουραλιστών" και "μεταστρουκτουραλιστών" θεωριτικών δεν λειτουργεί σαν αυθόρμητη συνειδητοποίηση της πραχματικότητας

οπότε δεν μπορεί να θεωρηθεί και ως απόρροια της εμπειρίας.
Όταν ο Althusser αναφέρεται στον όρο "φανταστική σχέση" έννοεί ότι μεταξύ πραγματικότητας και "ιδεολογίας" υπάρχει ένα "κάτοπτρο" μέσα στο οποίο αντανακλώνται τα κοινωνικά προβλήματα και οι πλατιά αποδεκτές ερμηνείες τους και μόνο με τη διαμεσολάβηση αυτού του "κατόπτρου" καθίσταται δυνατή η αναπαράσταση της πραγματικότητας στο επίπεδο της "ιδεολογίας". Αυτή η αντιμετώπιση της "ιδεολογίας" καλείται από τον Althusser η "δια κατόπτρου αναγνώριση" των κοινωνικών προβλημάτων και επικεντρώνει το επίπεδο ανάλυσης στην "υποκειμενικότητα" γεγονός που προϋποθέτει τη συμμετοχή του υποκειμένου στη λειτουργία των "ιδεολογικών μηχανισμών" αλλά και την αποστασιοποίηση του από αυτούς ώστε να μπορεί να κρίνει τις πράξεις του. Εδώ ο Althusser χρησιμοποιεί την έννοια της "έγκλησης" (interpellation) που εκφράζει "τη διαδικασία σχηματισμού της υποκειμενικότητας η οποία συνίσταται στην αναγνώριση από το άτομο του ίδιου του εαυτού του μέσα στο Υποκείμενο (<<Άλλος>>) σαν μέσα σε καθρέφτη".(54)
Η ανάλυση της ιδεολογίας που επιχειρεί ο Althusser χρησιμοποιώντας τις έννοιες του "κατόπτρου" και του "Υποκειμένου" έχει επηρεασθεί ως ένα μεγάλο βαθμό από την ψυχαναλυτική θεωρία του Lacan ο οποίος υποστηρίζει ότι το παιδί στο πρώτο στάδιο ωρίμανσης (όταν δηλαδή διέρχεται το "στάδιο του καθρέπτη" και πριν φθάσει στο στάδιο ανάπτυξης του "οιδιπόδειου συμπλέγματος") αποκτάει συνείδηση του "εγώ" του μέσα από μια απατηλή αναγνώριση του εαυτού του δηλαδή αποξενώνεται από τον ίδιο του τον εαυτό. Σε αυτό το στάδιο το παιδί αποκτά συνείδηση του εαυτού του μέσα από τον "Αλλο" δηλαδή τη μητέρα του. Κατά το Lacan το παιδί πρέπει να περάσει απαραίτητα από αυτό το στάδιο για να μπορέσει να πει "εγώ", "εμένα". Όταν δε φθάσει στο στάδιο του "οιδιπόδειου συμπλέγματος" αρχίζει να διαμορφώνει ένα "εγώ" επηρεασμένο πλέον από την είσοδο του "πεδίου γνώσης" και της "Συμβολικής Τάξης". Συνοπτικά, ο Lacan υποστηρίζει ότι ένα άτομο για να φθάσει στο στάδιο της συμβολοποίησης θα πρέπει πρώτα να περάσει από μια φάση "αποξένωσης" κατά την οποία βλέπει τον εαυτό του ως αφετηρία όλων των νοημάτων. Όλες δε οι ανάγκες και οι επιθυμίες επανακαθορίζονται και επανέρχονται με μια "αποξενωμένη" μορφή στο άτομο με τη διαμεσολάβηση του "Αλλου".(55)
Όπως προκύπτει από τα παραπάνω σύμφωνα με το Lacan η "αποξένωση" αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση για τη διαμόρφωση της προσωπικότητας του ατόμου. Και αυτό γιατί η "αποξένωση"

διαμορφώνεται από μια εγγενή ανάγκη του ατόμου να μορφοποιεί το "εγώ" του μέσα από τον "'Αλλον" και όχι μέσα από την αναγνώριση του ίδιου του του εαυτού.
Η προσπάθεια του Althusser να αποσυνδέσει και να απελευθερώσει την "ιδεολογία" από τη μηχανιστική εξάρτηση βάσης / υπερδομής τονίζοντας έτσι την "αυτονομία" της τον οδήγησαν στην εμπλοκή του σε διάφορα ψυχαναλυτικά σχήματα και πολλές φορές στην αναγωγή της ιδεολογικής διεργασίας της πραγματικότητας σε διαδικασίες μορφοποίησης της "Υποκειμενικότητας".
Σαν αποτέλεσμα, πολλές από τις θεωρητικές προσεγγίσεις της "ιδεολογίας" που επηρεάσθηκαν από την Αλτουσεριανή άποψη ανέτρεξαν σε ψυχαναλυτικές ερμηνείες παραμελώντας άλλες παραμέτρους εξ ίσου σημαντικές όπως οι συνδέσεις και αλληλεπιδράσεις ανάμεσα στην "ιδεολογία και τις οικονομικές / πολιτικές δομές.

Επειδή πιστεύουμε ότι το ιδεολογικό σύστημα δεν είναι ά-χρονο και χωρίς ιστορία και επειδή θεωρούμε ότι στο πεδίο της ιδεολογίας παράλληλα με τις "Υποκειμενικές" αποτυπώσεις κωδικοποιούνται από τη μια πλευρά το προϊόν της εκάστοτε κυρίαρχης τάξης και από την άλλη τα βιώματα ως θρησκεία, κουλτούρα, τρόπος ζωής της πλατύτερης μάζας θα προσπαθήσουμε σε αυτό το στάδιο να αναγνώσουμε την ιδεολογία στην οποία μας παραπέμπει η ανάλυση της καταδηλούμενης εικόνας ανατρέχοντας στις ιστορικές, τις πολιτικές και κοινωνικο-οικονομικές γνώσεις για τη μετεμφυλιακή Ελλάδα που εν συντομία παραθέσαμε στο (Μέρος Δεύτερο, κεφ. 1 και 2).
Αναπόφευκτα, το σύστημα μέσα στο οποίο διαρθρώνεται η ελληνική κοινωνία μετά το τέλος του Εμφυλίου Πολέμου διατυπώνεται και στο πεδίο της ιδεολογίας διττά δηλαδή διαφορετικά για τα κυρίαρχα στρώματα και διαφορετικά για τα μικροαστικά, ή το προλεταριάτο της πόλεως και της επαρχίας. Η διατήρηση των λαϊκών συμβόλων αντιστεκόμενα στην κουλτούρα της αναπτυσσόμενης μεταπρακτικής τάξης και στην εισαγόμενη από την Μητρόπολη ιδεολογία του φιλελευθερισμού προσπάθησε προπολεμικά να περάσει από την κατ' εξοχήν μαζική μορφή τέχνης το Λαϊκό θέατρο Σκιών στον Κινηματογράφο. Όμως, η εξάρτηση και το μπόλιασμα μιας μακροχρόνιας παράδοσης με αλλότριες πολιτισμικές και αισθητικές αξίες κατώρθωσαν να αποσυνθέσουν και να αλλοιώσουν τα παραδοσιακά σχήματα σκέψης και να τα υποκαταστήσουν με

συγκεχυμένα, διφορούμενα, και ξενόφερτα ή "ανελλήνιστα" σύμβολα. Ο Καραγκιόζης με τη συμβολική του υπόσταση αποτελεί λαϊκή έκφραση μιας πραγματικότητας που τη χαρακτηρίζει η τραγικότητα της υποτέλειας και της μοιρολατρίας. Ως τέτοια, διατυπώνει την εξάρτηση και στα υπόλοιπα πεδία της ιδεολογικής και πολιτιστικής ζωής της προπολεμικής Ελλάδας. Όπως παρατηρεί ο Μοσκώφ "Στο θέατρο Σκιών οι ιδεολογικής αντιστοιχίες στα δρώμενα της κοινωνίας διατηρούν την οργανική ασάφεια που αναπαράγει σαν τρόπο έκφρασής του το μεταπρατικό, εξαρτημένο σύστημα ώσπου να φανεί, σαν πρόταση μέσα στην ιστορία μας, το όργανο της εθνικής και λαϊκής αυτοπραγμάτωσης. Τα πρόσωπα σύμβολα παίρνουν τη θέση των κοινωνικών αντιφάσεων πάνω στο φωτισμένο πανί παρασταίνοντας όλο το τραγικό αδιέξοδο της φάσης εκείνης της εθνικής μας ζωής που χαρακτηρίζεται από την έλλειψη οργάνου αυτοπραγμάτωσης, που χαρακτηρίζεται από την απόλυτη εξάρτηση, τη μεταπρακτική κυριαρχία στις δομές της κοινωνικής μας ζωής. Η αντιφατική υπόσταση του λαού Καραγκιόζη, η αίσθηση του αδιέξοδου, η ασάφεια της ιδεολογικής του συμβολικής αντικαθρεφτίζουν την αντιφατική υπόσταση των μαζών της ματαπρατικής περιφέρειας- όπου φιλελευθερισμός και εξάρτηση αλληλοπαραγόμενα ολοκληρώνουν την εθνική και την κοινωνική μας αλλοτρίωση μέσα στην ιστορική εκείνη στιγμή".(56)

Πριν από τον πόλεμο, το λαϊκό σκηνικό ήρωα τον Καραγκιόζη διαδέχεται ο κινηματογράφος από τη μια μεριά ως απομίμηση του θεάτρου και από της άλλης ως ένα μέσο μαζικής κουλτούρας το οποίο καταργεί την άμεση επαφή που διακρίνει σε μεγάλο βαθμό την παραδοσιακή και λαϊκή κουλτούρα. Ουσιαστικά οι μηχανές που παρεμβάλλονται ανάμεσα στο κοινό και τους καλλιτέχνες ή τους εκτελεστές των έργων καθιστούν δυνατή την επικοινωνία σε ένα διασκορπισμένο ή μη ενιαίο πλήθος αλλά την ίδια στιγμή δυσχεραίνουν την επανάδραση και ακυρώνουν τη συλλογική εμπειρία εξατομικοποιώντας και ακινητοποιώντας το ακροατήριό τους.

Παρ' όλα αυτά ο ελληνικός κινηματογράφος προσπαθώντας να μεταφέρει το λαϊκό ήρωα και τη μαζική λειτουργικότητα του θεάτρου στον κινηματογράφο, θέτοντας επί τάπητος το θέμα της κοινωνικής αδικίας και την αίσθηση του αδιεξόδου το κατορθώνει ως ένα βαθμό με τις πρώτες ηθογραφικές και νεορρεαλιστικές ταινίες. Από τα μέσα της δεκαετίας του '50, όμως αρχίζει η τυποποίηση και η σχηματική εκδοχή των κοινωνικών αντιθέσεων οι οποίες παραπέμπουν αυτόματα σε μια σειρά αντιθετικών διχοτομιών που

ταυτίζονται με τον ορίζοντα των προσδοκών και την προσληπτικότητα του κοινού.

Εάν τώρα επικεντρωθούμε στις σημασιοδοτήσεις του ρητορικού μέρους της συνδήλωσης των αφισών θα δούμε ότι τα εικονικά και γλωσσικά μηνύματα που αναλύσαμε (βλ. σελ. 234-239...) μας παραπέμπουν σε ένα "μεταπρατικό"(57) κόσμο, μια ταξική σύνθεση που δημιουργώντας μια νέα κατάσταση πραγμάτων διαρθρώνεται στο πεδίο της ιδεολογίας. Όπως αναλύσαμε λεπτομερώς στο Μέρος Δεύτερο, κεφ. 1 και 2 μετά το τέλος του εμφυλίου από τις αρχές της δεκαετίας του '50 τα κύρια χαρακτηριστικά του ελληνικού κοινωνικού σχηματισμού συνοψίζονται στα εξής: Κατ' αρχήν βλέπουμε μια μεταβολή στη δομή της άρχουσας τάξης σε σχέση με την προπολεμική κατάσταση. Η μόνη περίοδος κατά την οποία η εγχώρια εκβιομηχάνιση δημιουργεί και εδραιώνει σταδιακά μια γνήσια εθνική τάξη η οποία έχει άμεση σχέση με τις παραγωγικές δυνάμεις και δραστηριότητες είναι στο διάστημα του μεσοπολέμου. Αυτή την τάξη την διαδέχεται μεταπολεμικά μια νεοσύστατη τάξη αποτελούμενη από "κερδοσκόπους", "καιροσκόπους" και "μαυρογορίτες" οι οποίοι με μεγάλη ευκολία αναρριχώνται, ανασυνθέτουν τις κυρίαρχες τάξεις και καθορίζουν τη νέα κλίμακα αξιών. Απαραίτητη προϋπόθεση για την επίτευξη αυτών των σκοπών ήταν η ταξική ταύτιση και η συμφιλίωσή τους, με τη φιλελεύθερη αστική τάξη.(58)
Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι με την κλιμάκωση του ψυχρού πολέμου και τη σκλήρυνση της στάσης των Ηνωμένων Πολιτειών υπήρξε σύναψη συμβολαίου για μια αυταρχική πολιτική μεταξύ Ελλάδας και Η.Π.Α που συνέκλινε στην εγκαθίδρυση μιας αδιάλλακτης αντικομμουνιστικής κυβέρνησης. Οι φορείς οι οποίοι κατά κύριο λόγο ανέλαβαν αυτή τη διεργασία ήταν ένα μέρος της Φιλελεύθερης κυβέρνησης, ο Κρατικός μηχανισμός ο οποίος έθεσε τις κατευθυντήριες γραμμές προς έναν ιδεολογικό πειθαναγκασμό και ο στρατός που έπαιξε ένα σημαντικό ρόλο στον ιδιόμορφο τρόπο με τον οποίο επανακαθορίστηκαν οι δομές της κοινωνικής εξουσίας. Ο στρατός μέσα από τον εμφύλιο ενσωματωνόμενος στο κοινωνικό συναινετικό συμβόλαιο αποτέλεσε, τη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή, το μηχανισμό συγκρότησης του αστικού καθεστώτος και δια της βίας επέβαλε την κοινωνική συνοχή με τους όρους τους οποίους επέβαλε η αστική ισορροπία. Ο στρατός ταυτίζεται με το έθνος επομένως με την εξαναγκαστική αποδοχή των όρων της εξουσίας, τη βίαιη αναπαραγωγή της κοινωνικής ανισότητας και την ιδεολογική

εξόντωση του αντιπάλου που προϋπέθετε την κοινωνική και πολιτική του περιθωριοποίηση. Μια κοινωνία σαν την ελληνική η οποία δεν παρουσίαζε μια συλλογική συνεκτικότητα και δεν είχε τρόπους να θεσμοποεί μέσω κατεστημένων μοχλών εκτόνωσης -κοινοβούλιο, ένα ισχυρό αστικό κόμμα- τις αναπαραγόμενες αντιθέσεις έπρεπε να καταφύγει στην επιβολή καταναγκαστικών μηχανισμών. Εν ονόματι του έθνους και με κέντρο έναν οργανωμένο στρατιωτικό μηχανισμό επιβάλλεται η ισορροπία δυνάμεων κυρίως μέσω του αντικομμουνισμού που στην μεταπολεμική μορφή του αποτελεί εθνικό όπλο υπέρ της συνοχής του έθνους και κατά του αντικοινοβουλευτισμού.(59)

Από την άλλη μεριά, παρά την ήττα των κομμουνιστών ο απόηχος μιας λαϊκής αντιαστικής ριζοσπαστικής ιδεολογίας που εμφανίστηκε στην κατοχή και εκφράστηκε μαζικά μέσα από το Ε.Α.Μ. ήταν ακόμη ολοζώντανος. Θα πρέπει να επισημάνουμε ότι η ΕΑΜική εμπειρία αποτελεί την πλέον σημαντική μορφή μαζικής έκφρασης σε μια χώρα σαν την Ελλάδα όπου μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα επικρατεί η ιδεολογική ασάφεια λόγω ανυπαρξίας μιας οργανωμένης εργατικής τάξης. Η διαδικασία ΕΑΜοποίησης του πληθυσμού αποτελεί ένα είδος ιδεολογικής επίθεσης για την άρχουσα τάξη λόγω έλλειψης μέχρι τότε ενός σαφούς ιδεολογικού εποικοδομήματος. Η λαϊκιστική και συλλογική δύναμη καθώς και το αγωνιστικό πνεύμα που χαρακτήριζε τον πληθυσμό που ανήκε για πρώτη φορά σε ένα τέτοιο πλατύ σχήμα ήταν πρωτόγνωρο για τις επικρατούσες εξουσιαστικές αρχές. Η συλλογική και μαζική συμμετοχή του λαού στην οικοδόμηση πολλών θεσμών, ενός λαού που μέχρι εκείνη την ιστορική στιγμή ήταν απαθής και αμέτοχος σε σχέση με το πολιτικό γίγνεσθαι προκάλεσε ανησυχία στο καθεστώς της εποχής το οποίο προσπάθησε να εξουδετερώσει τις επιπτώσεις του φαινομέου όχι μόνο άμεσα με την ωμή βία αλλά προσφέροντας συγχρόνως ένα ιδεολογικό υποκατάστατο το οποίο θα αποδυνάμωνε τη συνειδητοποιημένη αντίδραση των μαζών απέναντι στα μέχρι τότε προβαλλόμενα σε σχέση με την καθημερινή τους ζωή σύμβολα. Αυτό το υποκατάστατο ήταν ένα μικροαστικό πρότυπο το οποίο θα προσπαθούσε να πετύχει μία αναπαραγόμενη ταύτιση των πραγματικών με τις φανταστικές σχέσεις των επαναστατημένων- μέσω του εμφυλίου και της ένταξής τους στο Ε.Α.Μ-μαζών ως προς τις συνθήκες της ζωής. Ένας δηλαδή από τους κύριους στόχους της νικήτριας δύναμης ήταν η ανασύσταση μιας ισχυρής μικροαστικής ιδεολογίας η οποία οπωσδήποτε συνεπαγόταν την αποκατάσταση των οικονομικά και ιδεολογικά κατακερματισμένων

μικροαστικών στρωμάτων. Το ρόλο αυτό της ανασύστασης της μικροαστικής ιδεολογίας ανέλαβε -εκτός από μια σειρά άλλων ιδεολογικών μηχανισμών- ο κινηματογράφος, το κατ' εξοχήν μαζικό μέσο οικοδόμησης πολιτιστικών προτύπων.
Τα μικροαστικά πρότυπα ζωής σημασιοδοτούνται μέσω σχεδόν όλων των εικονικών και γλωσσικών μυνημάτων των αφισών. Ο τρόπος ντυσίματος, και χτενίσματος, τα αντικείμενα και ο χώρος στον οποίο λαμβάνουν μέρος τα δρώμενα που παρατίθενται: αυτοκίνητα, κέντρα διασκέδασης, σαλόνια "ρουστίκ", πόρτες μικροαστικών ή αστικών κατοικιών που υποδηλώνουν αριστοκρατικές γειτονιές, κότερα που αποτελούν αναπόσπαστο στοιχείο των περισσοτέρων ελληνικών ταινιών και εμφανίζονται σε ορισμένες αφίσες συνιστούν την ειδοποιό διαφορά μεταξύ εργατικού και μικροαστικού προτύπου. Συγχρόνως τα παραπάνω χρησιμοποιούνται ως δέλεαρ για μιαν άλλη ζωή που η ευμάρεια και η ατομική ευδαιμονία δεν εκφράζεται μόνο μέσω των αντικειμένων αλλά και μέσω του τρόπου διασκέδασης όπως ταξίδια, κρουαζιέρες, θαλάσσιο σκί, πάρτυ χύρω από πισίνες, νυχτερινά μπάνια και γενικώς μια ερωτική ελευθεριότητα.
Επιπλέον, ορισμένα άλλα φαινόμενα που σημειώθηκαν με έντονο τρόπο την περίοδο που εξετάζουμε όπως η εξάρτηση από τη Δύση και ειδικά από τις Η.Π.Α, η εξωτερική μετανάστευση σε συνδυασμό με τον αυξημένο ρυθμό μαζικής μετακίνησης των αγροτικών πληθυσμών προς τις πόλεις άφησαν ανεξίτηλα τα σημάδια τους στο σχηματισμό των παραγομένων από τα μαζικά μέσα πολιτιστικών προτύπων.
Η ελληνική εμπειρία που στο σύνολό της σύμφωνα με την παραπάνω ανάλυση (βλ. Μέρος Δεύτερο, κεφ. 2, παρ. 6α και 6β) έφερε έκδηλα τα σημάδια της οικονομικής και κοινωνικής εξάρτησης δεν μπορούσε παρά να επιτρέψει την επερχόμενη από την εξάρτηση διάβρωση κάθε μέσου παραγωγικής διαδικασίας να αποτυπωθεί στο πεδίο της ιδεολογίας.
Η εισβολή του Δυτικού τρόπου ζωής που εκδηλώνεται σε πολλά επίπεδα και με ποικίλους τρόπους εκφράζεται μέσα από τα εκπεμπόμενα μηνύματα του εμπορικού κινηματογράφου στα χρόνια της ακμής τους. Τα ιδεολογήματα που προβάλλονται από το διαφημιστικό προϊόν της ανθίζουσας πολιτιστικής βιομηχανίας είναι: Το μοντέλο του "αυτοδημιούργητου αμερικανού εκατομμυριούχου" το οποίο μπορεί να αποτελέσει σημείο αναφοράς και πρότυπο μίμησης για το λαϊκό αλλά εργατικό παληκάρι της αγροτικής ή λούμπεν καταγωγής που έρχεται στο "αστυ", στον τόπο εκπλήρωσης των ονείρων για να βρεί την τύχη του. Η "επιτυχυμένη θεία ή θείος από

την Αμερική" που φθάνει στην Ελλάδα για να υποδείξει και να αποδείξει τον τρόπο "επιτυχίας", μιας επιτυχίας συνυφασμένης πάντα με την απόκτηση υλικών αγαθών, μιας επιτυχίας άρρηκτα συνδεδεμένης με την άμβλυνση των απηρχαιωμένων και αναχρονιστικών ηθών και εθίμων που διέπουν την οπισθοδρομική ελληνική κοινωνία.
Τα εισαχόμενα προοδευτικά σύμβολα μεταφερόμενα κατ' ευθείαν από τον κόσμο της Δύσης εισχωρούν εμβόλιμα σε κάθε μήνυματοποίηση του ελληνικού κινηματογράφου μέσω σημασιοδοτικών στερεοτυπιών όπως το λανσάρισμα:
α) ενός νέου ευρωπαϊκού ή αμερικάνικού χορού,
β) μιας ξένης ή ελληνικής αλλά εξευρωπαϊσμένης τραγουδιστικής επιτυχίας εμπνευσμένης από τα ξένα λιμπρέτα της "σαπουνόπερας" ή του "φτηνού" μιούζικαλ,
γ) μιας νέας ευρωπαϊκής μόδας ντυσίματος όπως παντελόνι για τις γυναίκες - σύμβολο εκμοντερνισμού και ελευθερίας - ή ζιβάγκο και φουλάρι για τους άνδρες
-δείγμα εξευρωπαϊσμού και προοδευτικότητας-
δ) μιας νέας κομμωτικής όπως το ξανθό μαλλί- σύμβολο κοινωνικής ανέλιξης και σε ορισμένες περιπτώσεις ελευθεριότητας.

Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί παρενθετικά ότι όλα αυτά τα σύμβολα της "νεωτερικότητας", του "εκμοντερνισμού" και της "ξενοτροπίας" σημασιοδοτούνταν πολλές φορές στο επίπεδο του σημαίνοντος με μιαν "ακουστική εικόνα" όπως για παράδειγμα "αγόρασα ένα καταπληκτικό "ensemble" ή "set" αντί σύνολο", "έκανα μια "coiffure" αντί χτένισμα", "θα πάμε στην "plage" αντί στην παραλία", "θα πάμε κάπου για "Week-end" αντί για Σαββατοκύριακο", ή με την κατάργηση του άθρου στην ελληνική λόγω της απ' ευθείας μετάφρασης από τα Αγγλικά π.χ. we go shopping = πάμε μαγαζιά" αντί "πάμε στα μαγαζιά". Ο "βιασμός" της ελληνικής γλώσσας είναι ένα φαινόμενο που εκδηλώνεται κατ' επανάληψιν στους διαλόγους και στους τίτλους ή λεζάντες των ελληνικών ταινιών· ειδικά ο/η αστικοποιημένος/η ή μικροαστικοποιημένος/η ήρωας/ηρωϊδα της ελληνικής ταινίας χρησιμοποιεί ξένες λέξεις -τις περισσότερες φορές παραποιημένες- για να τονίσει τη διαφοροποίησή του/της από τις κατώτερες τάξεις και τους "άξεστους" χωριάτες. Όπως βλέπουμε σε αυτό το σημείο και η γλώσσα λειτουργεί σαν ένα μέσο υπόδειξης της διαφορετικής "ταξικότητας" και κοινωνικής ενσωμάτωσης.

Η έντονη παραβίαση της ελληνικής γλώσσας είναι ένα πρόβλημα που ταλανίζει μέχρι σήμερα τους ασχολούμενους με "γλωσσικά

θέματα" αλλά αν προχωρούσαμε σε μια περαιτέρω διερεύνηση του θέματος θα βγαίναμε από τα πλαίσια της μελέτης αυτής.

Για να επανέλθουμε στις ιδεολογίες αναφορές των κινηματογραφικών μηνυματοποιήσεων που μεταδίδονται μέσα από την ενδυμασία θα πρέπει να αναφέρουμε ότι το "στυλ" και το ντύσιμο αποτελεί μια εκ προθέσεων επικοινωνία. Ο παραλληλισμός που κάνει ο Barthes με την εκ προθέσεως διαφημιστική εικόνα και την εκ πρώτης όψεως "αθώα" φωτογραφία επικαιρότητας(60) μπορεί να χρησιμοποιηθεί ανάλογα για να υπογραμμισθεί η διαφορά ανάμεσα στο στυλ της "υποκουλτούρας" και της "φυσιολογικής" κουλτούρας. Αναφερόμενος κανείς στην πρώτη χρησιμοποιεί ένα συνδυασμό ντυσίματος, χορού, αργκό, μουσικής κ.λ.π. που βρίσκεται σε αντιπαράθεση με τις συμβατικές φόρμουλες του "φυσιολογικού" που εμπεριέχουν κοστούμια, γραβάτες, σπόρ ντύσιμο, ταγιέρ, πουκάμισο με πέτο και γιακά για τις γυναίκες κ.λ.π.

Όπως υποστηρίζουν πολλοί σημειολόγοι η σημασία δεν είναι απαραίτητο να είναι σκόπιμη. Ο Unberto Eco γράφει: "'Οχι μόνο το σκόπιμα εκφραστικό αντικείμενο επικοινωνίας... αλλά κάθε αντικείμενο μπορεί να θεωρηθεί... σαν σήμα".(61)

Τα ρούχα που φοράει για παράδειγμα κανείς στην καθημερινή του ζωή είναι επιλεγμένα στα πλαίσια του "γούστου" που καθορίζει η οικονομική του κατάσταση και η ταξική του προέλευση. Εάν κανείς συμφωνεί με τους στρουκτουραλιστές που υποστηρίζουν ότι "η κοινωνική ζωή δομείται σαν μια γλώσσα" θα παραδεχθεί ότι "το σύνολο των ρούχων έχει το χώρο του σε ένα εσωτερικό σύστημα διαφορών -τις συμβατικές μεθόδους του ενδυματολογικού "λόγου"-, που εντάσσεται σε ένα σύστημα κοινωνικά προδιαγραμμένων ρόλων και δικαιωμάτων. Οι επιλογές αυτές περιλαμβάνουν ένα ολόκληρο πεδίο μηνυμάτων που μεταβιβάζονται μέσα από τις λεπτές διακρίσεις ενός αριθμού αλληλοσυδεομένων συστημάτων -την τάξη και την κοινωνική θέση, την εικόνα που έχει ο καθένας για τον εαυτόν του, την ελκυστικότητα κ.λ.π. (62)

Στην περίπτωση των εικονικών μηνυμάτων του ελληνικού κινηματογράφου την περίοδο που εξετάζουμε οι επιλογές του τρόπου ντυσίματος, χτενίσματος και γενικά του στυλ εκφράζουν τις αντιθέσεις μεταξύ "αστού/ής", "μικροαστού/ής", και "λαϊκού/ής", επηρεζόμενου/ης από το Δυτικό τρόπο ζωής και αυτού/ής που δε διαθέτει τα μέσα να δεχθεί τις επιδράσεις αυτού του "εκμοντερνισμένου " κόσμου, "τίμιας" και "ατιμης", "μορφωμένου/ης" και αμόρφωτου/ης, "πρωτευουσιάνου/ας" και "χωριάτη/ας" κ. λ. π.

Εάν σ' ένα επόμενο στάδιο προχωρήσουμε στα φαινόμενα της εξωτερικής και εσωτερικής μετανάστευσης που όπως αναλύσαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο (βλ. Μέρος Δεύτερο, Κεφ. 2, παρ. 3α, 3β και 3γ) είχαν πάρει τεράστιες διαστάσεις κατά τη μετεμφυλιακή περίοδο τα γλωσσικά και εικονικά μηνύματα των αφισών μας παραμέμπουν άμεσα σε μια ιδεολογία που κυριαρχεί σε όλα τα πρότυπα της πολιτιστιστής συμπεριφοράς των κατωτέρων κοινωνικών ομάδων.

Το γεγονός ότι η μετανάστευση λειτούργησε στην Ελλάδα σαν ασφαλιστική δικλείδα εκτόνωσης οικονιμικών αντιθέσεων και έκρυθμων πολιτιστικών καταστάσεων εξηγεί την επαναλαμβανόμενη εμφάνιση των εννοιών "αποδημία", "ανεύρεση της τύχης στα ξένα" και όλων των συναφών με αυτό το θέμα αναφορών σε εκφράσεις της πολιτιστικής ζωής που εκδηλώνονταν συνήθως μέσα απο προϊόντα της υπο-κουλτούρας όπως λαϊκά άσματα, λαϊκές θεατρικές παραστάσεις, λαϊκά μυθιστορήματα, περιοδικά και κινηματογράφο.

Στις κινηματογραφικές αφίσες βλέπουμε φράσεις όπως "Φεύγω με πίκρα στα ξένα", "Σκλάβοι της Μοίρας", "Είναι μεγάλος ο Καϋμός" "Καρδιά που λύγισε από τον Πόνο" ή "λεζάντες όπως "Μια ιστορία βγαλμένη από τους καϋμούς του ΛΑΟΥ! Ολοζώντανο το δράμα των εργατών της Γερμανίας που καταλαβαίνουν ότι δεν υπάρχει τίποτα καλύτερο από την ΠΑΤΡΙΔΑ!". Επίσης, παρατηρούμε τη φιγούρα ενός άνδρα ή μιας γυναίκας με το καρτερικό αλλά ελπιδοφόρο βλέμμα να προσβλέπει με αισιοδοξία στην εκπλήρωση του ονείρου να αλλάξει τη μοίρα του, ακολουθώντας το δρόμο της φυγής και της αυτοδημιουργίας στη γη της επαγγελίας (λ.χ. τις Ηνωμένες Πολιτείες).

Την ίδια εποχή διαβάζουμε επιστολές που κατά χιλιάδες αποστέλλονται στον καθημερινό τύπο ή σε περιοδικά των οποίων αντιπροσωπευτικό δείγμα μπορεί να θεωρηθεί η ακόλουθη:

Κορυβάσιο 10. 1963

Αγαπητέ αλλά άγνωστε άνθρωπε για μένα, προς εσέ που θα διαβάσεις το γράμμα μου, μη με παρεξηγήσεις.

θέλω να μου πεις αν μπορώ ναμεταναστεύσω μέσω του ΔΕΜΕ (Διακυβερνητική Επιτροπή Μετανεστεύσεως εξ Ευρώπης). Προς τα πού, πότε και άν. Δηλαδή προς το ποιό κράτος, παραδείγματος χάριν Γερμανία, Αφρική, Αυστραλία, Καναδά. Θέλω να φύγω από την αγροτική ζωή. Όπου είναι δυνατόν.

Περιμένω με αγωνία απάντησή σου. Να μου γράψεις ότι χρειάζονται, όλα. Είμαι 19 ετών.

Επιπλέον, προσφέρονται χιλιάδες διαφημίσεις όπως:

ΔΙ' ΑΥΣΤΡΑΛΙΑΝ
ΜΕ ΤΑ ΦΤΕΡΑ ΤΗΣ
PAN-AM

Μεχάλες ευκολίες πληρωμής προκαταβολή 2.000, εξόφληση υπολοίπου σε 2χρόνια.

Απο την PAN-AM χια τους μετανάστες Ελευθερίου Βενιζέλου 6, τηλ. 612.695 - 611.047. (64)

Από τα προηχούμενα, λοιπόν, καθίσταται σαφές ότι υπάρχει μια αντίφαση. Από τη μια μεριά εκφράζεται ένας πόνος σχετικά με τηνξενιτιά από την άλλη ο εκπατρισμός βιώνεται σαν η μοναδική διέξοδος που την ίδια στιχμή προβαλλόμενος από την πολιτεία ως το μοναδικό μέσο οικονομικής αποκατάστασης και κοινωνικής ανέλιξης λειτουρχεί χια το μεχαλύτερο αριθμό των μεταναστών σαν μια πρόσκαιρη λύση. Η παλινόστηση υπύρξε η βασική επιδίωξη κάθε ξενιτευόμενου Έλληνα χι αυτό και η αποδημία θεωρήθηκε σαν ένα μεταβατικό στάδιο που μακροπρόθεσμα θα του έδινε τη δυνατότητα να προβιβασθεί οικονομικά και κοινωνικά. Αυτή η φαντασιακή σχέση της μελλοντικής ενσωμάτωσης σε ανώτερα κοινωνικά στρώματα έδωσε έναυσμα σε πολλούς μετανάστες ή δυνάμει μετανάστες να προσπαθήσουν σκληρά και πολλοί από αυτούς να κατορθώσουν να αποπρολεταριοποιηθούν είτε στις χώρες υποδοχής ή στην ίδια τη χώρα τους αντίστοιχα. Με άλλα λόχια η μετανάστευση χρησιμοποιήθηκε στο πεδίο της ιδεολοχίας σαν ένα μέσο φαντασιακής διαφυχής από μια αβάσταχτη πραχματικότητα. Η μετανάστευση μέσω της ιδεολοχίας έπαιξε το ρόλο αναπαράστασης μιας φανταστικής σχέσης του ατόμου με τις πραχματικές συνθήκες ύπαρξής του.

Θα μπορούσαμε να πούμε -υιοθετώντας τα λόχια του Καστοριάδη- ότι η μετανάστευση στο βαθμό που πρόκειται χια πραχματικότητα η οποία υπόκειται σε μια διαδικασία βιωματικής οικείωσης μεταρέπεται σε μια "φαντασιακή/συμβολική"(65) πράξη που μας παραπέμπει σε ένα "πραχματικό φαντασιακό". Αυτό το φαντασιακό κατευθύνει όλα εκείνα τα στοιχεία, τις καταστάσεις και τα αντικείμενα της εμπειρίας που "έχουν ήδη φαντασθεί" που έχουν ήδη πρωτο-υποβληθεί στη "διαδικασία του φαντάζεσθαι" (66).

Την ίδια εποχή παράλληλα με την εξωτερική μετανάστευση παρατηρείται μια μαζική μετακίνηση του αχροτικού πληθυσμού προς

τις πόλεις (Μέρος Δεύτερο κεφ. 2, παρ. 3β) με αποτέλεσμα από τα 220.000 άτομα τα οποία ήλθαν στην Αθήνα από τις επαρχίες μεταξύ 1956 και 1961 τα 66% να προέρχονται από καθαρά αγροτικές περιοχές. Όπως ήδη αναφέρθηκε στην προσπάθεια αυτή των ατόμων να ενσωματωθούν στην κοινωνία της πρωτεύουσας και των άλλων πόλεων που προσπαθούν να αναπτύξουν μια υποτυπώδη "βαριά βιομηχανία"-Θεσσαλονίκη, Πάτρα, Ηράκλειο Κρήτης, Βόλος, Λάρισα, Ιωάννινα, Κοζάνη-κινούνται ανάμεσα στη μικροαστική τάξη και στο λούμπεν προλεταριάτο. Ένα μέρος από αυτά τα άτομα αφομοιώνεται από την εργατική τάξη των πόλεων η οποία σε σύγκριση με άλλες βιομηχανικές χώρες αναπτύσσεται με αργό ρυθμό-ειδικά σε μια εποχή που χαρακτηρίζεται "αποχειωτική" για τον καπιταλισμό-και το υπόλοιπο μέρος, το οποίο είναι και το μεγαλύτερο, απορροφάται από την τάξη των ημιανεξάρτητων μικροεμπόρων, μεσαζόντων και ανειδίκευτων εργατών. Όπως είδαμε όλες αυτές οι "αντιπαραγωγικές" δραστηριότητες παρουσιάζουν αλματώδη αύξηση ειδικά λόγω της μεγάλης ανάπτυξης του τομέα των οικοδομών τη δεκαετία του '60. Επομένως, σαν φυσικό επακόλουθο έχουμε την απασχόληση του μεγαλύτερου μέρους του πληθυσμού τόσο των παλαιότερων κατοίκων των πόλεων όσο και των νεοαφιχθέντων στους τομείς παροχής υπηρεσιών και παρασιτικών επαγγελμάτων.

Η προσπάθεια της προσχώρησης των νεοαφιχθέντων στους κόλπους μιας εύρωστης κατά αυτούς επαγγελματικής στέγασης συνεπάγεται και την μίμηση των αξιών και προτύπων των τάξεων που ανήκουν σε αυτά τα ανώτερα επαγγελματικά κλιμάκια. Η μίμηση αυτή επικαιντρώνεται ιδιαιτέρως σε μια "επιδειξιομανία" η οποία χαρακτηρίζει τη συμπεριφορά των τάξεων με υψηλότερο εισόδημα. Όπως παρατηρεί ο Β. Καραποστόλης η ανάλυση της σημασιοδότησης της έννοιας "ένδεια" συνιστά ένα από τα σοβαρότερα προβλήματα για τον ερευνητή της οικονομικής ιδεολογίας στη νεώτερη Ελλάδα. (67).

Κατ' αρχήν, πρέπει να λάβουμε υπ' όψιν μας τα όρια ανοχής στη στέρηση των παλιών λαϊκών μαζών και κυρίως του αγροτικού πληθυσμού πριν από το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο που παρ' όλες τις δυνατότητες μετανάστευσης ήταν αναγκασμένοι να ζούνε μέσα στην ανέχεια και στη μιζέρια. Για να μπορέσουν να επιβιώσουν έπρεπε να κατασκευάσουν έναν ιδεολογικό, ηθικό, εθιμοτυπικό μηχανισμό ο οποίος θα λειτουργούσε σαν ψυχολογικό και ηθικό στήριγμα το οποίο θα δικαίωνε και θα καταξίωνε τον τρόπο ύπαρξής τους. Για παράδειγμα η φτώχεια και η ανέχεια για να μπορέσει να γίνει ανεκτή έπρεπε να ταυτιστεί με την ηθική, την τιμιότητα, την

ανθρωπιά σε αντίθεση με τον πλούτο ο οποίος θα έπρεπε να θεωρηθεί έκφραση της ατιμίας, της διαφθοράς της άμβλυνσης των ηθών και των εθίμων. Η φτώχεια βραχυπρόθεσμα επενεργεί σαν στερητικός μηχανισμός αλλά μακροπρόθεσμα λειτουργεί εξαγνιστικά ενώ ο πλούτος στο εγγύς μέλλον εκμαυλίζει, τέρπει, προκαλεί ηδονή αλλά όλα αυτά είναι εφήμερα, παραπλανητικά ο χρόνο θα τιμωρήσει τις φθοροποιές δυνάμεις και θα δικαιώσει τις αιώνιες αυτές που διαρκούν ανεξίτηλες μέσα στο χωρό-χρόνο.

Θα μπορούσε να πει κανείς ότι ασυνείδητα και βέβαια ατελέσφορα λόγω της αδυναμίας σχηματισμού ενός βασισμένου σε μια οργανωμένα δομημένη κοινωνική αναπαραγωγή ιδεολογικού μηχανισμού "Η προτεσταντική ηθική και το πνεύμα του καπιταλισμού"(68) είχε επηρεάσει ως ένα βαθμό την ελληνική κοινωνία.

Δεν είναι λοιπόν καθόλου αξιοπερίεργο πώς αυτή η ηθικοπλαστική διχοτόμηση καλού-φτωχού/κακού-πλούσιου είχε περάσει σε όλες τις σφαίρες της μαζικής κουλτούρας.. Είναι πασιφανής η ιδεολογική συνέμφαση των καταδηλούμενων κινηματογραφικών μηνυμάτων έτσι όπως περνούν μέσα από τα επιλεγμένα εικονικά και λεκτικά σχήματα (ενδυμασία, χτένισμα, λέξεις που ακολουθούν την εικόνα κ.λ.π.) Η συνήθης εκδοχή ειδικά στα μελό προβάλλει εξισορροπιστικά αφ' ενός την ηθική συμπεριφορά των λαϊκών τάξεων μέσω της σεμνότητας και τις φιλανθρωπίας σε αντίθεση με την ανήθικη συμπεριφορά των μεγαλοαστών μέσω της διαφθοράς και της απανθρωπιάς αφ' ετέρου τα εκθαμβωτικά και δελεαστικά πλούτη των μεγαλοαστικών τάξεων σε αντίθεση με τη μιζέρια της ζωής των λαϊκών τάξεων. Όπως είναι γνωστό τις περισσότερες φορές το χάσμα καλύπτεται και οι κοινωνικές αντιθέσεις συγκλίνουν μέχρι αφανισμού τους με την προϋπόθεση όμως ότι ο φτωχός/η που έγινε πλούσιος/α συνήθως λόγω γάμου έμεινε άσπιλος/λη και αμόλυντος/η από τα πλούτη και επιπλέον προσήλκυσε στο δρόμο της αρετής και το/τη διεφθαρμένο/η πλούσιο/α/.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Άρθρωση της μεταπολεμικής ελληνικής κοινωνίας και διαμόφωση πολιτισμικών ιδιομορφιών.

3α. Καταναλωτικά πρότυπα των μετακινουμένων μαζών.

Παρ' όλα όμως τα εξιδανικευτικά μηνύματα περί φτώχειας, παρ' όλες τις εξωραϊστικές συνθέσεις προς εξάλειψη των κοινωνικών αντιθέσεων η αναζήτηση για μια φευγαλέα αναίρεση της ανέχειας εντίνεται όλο και περισσότερο μέσα στις λαϊκές και αγροτικές μάζες ειδικά μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο κατά την περίοδο 1940-1960 . Η συνειδητοποίηση για απόρριψη της ανέχειας πήρε τη μορφή μιας υπερβολικής επιθυμίας για οικειοποίηση υλικών αγαθών. (69). Η αθρόα μετακίνηση των αγροτών στις πόλεις, η οικονομική ανάκαμψη της δεκαετίας του '60 και η προβολή των καταναλωτικών αγαθών από τα Μ.Μ.Ε που γνώρισαν ταχεία διάδοση ειδικά τη δεκαετία του '60 συνέβαλαν στην ανάπτυξη μιας μικροαστικής φαντασίωσης που εστιαζόταν στην αναζήτηση και μεθόδευση κοινωνικού κύρους μέσω της υιοθέτησης αστικών καταναλωτικών προτύπων. Ιδιαίτερα η μετακίνηση εσωτερικών και εξωτερικών μεταναστών προς τα μεγάλα αστικά κέντρα γεγονός που συνεπαγόταν όχι μόνον την εγκατάλειψη της γης τους ή της γειτονιάς τους αλλά ενός παραδοσιακού προτύπου ζωής το οποίο ήταν θεμελιομένο πάνω σε μια "ομαδοκεντρική" άποψη ως προς την ύπαρξή τους επέφερε μεγάλες μεταβολές στη συμπεριφορά τους και στον τρόπο βίωσης του χωρό-χρονού τους. Ο μηχανισμός φαντασιακής αναπλήρωσης μετασχηματίσθηκε από "ομαδοκεντρικός" σε "ατομοκεντρικός". Η κοινωνικο-οικονομική τους ανέλιξη ταυτίστηκε περισσότερο με εξατομικοποιημένα αιτήματα παρά με συλλογικές βλέψεις. Αυτή η μικροαστική φαντασίωση θα έφθανε πιο εύκολα στην πραγμάτωσή της εάν η διαμορφούμενη εικόνα (image) κάποιου ήταν τόσο πειστική ώστε να προκαλεί την αναγνώριση από τους άλλους.

Ο άνθρωπος των μεγαλοπόλεων γινόταν όλο και πιο επιρρεπής στη γνώμη και στην κρίση των άλλων οπότε και στα κοινά πρότυπα συμπεριφοράς. Ο τρόπος αναψυχής, η διατροφή, η διαμονή ή τα καταναλωτικά αγαθά όπως ένδυση, είδη πολυτελείας και ειδικά αυτά που εισάγονταν από το εξωτερικό(70) δεν συντελούσαν απλώς στην κάλυψη των ατομικών αναγκών οι οποίες και αυτές είχαν αμβλυνθεί από "ετεροστρεφείς" επιρροές αλλά συνιστούσαν πλέον σύμβολα ταξικής οριοθέτησης. Τα καταναλωτικά αγαθά εισχωρούν σε κάθε πτυχή της ζωής για να κατατάξουν το άτομο και να το καταξιώσουν απέναντι στον "Αλλον". Ειδικά στο επίπεδο της διασκέδασης και μάλιστα του Σαββατοκύριακου σε ολόκληρο το νεοελληνικό κοινωνικό

σώμα των κατωτέρων τάξεων υπεισέρχεται ο παράγων της βδομαδιάτικης ανελικτικής "διακύμανσης της κοινωνικής θέσης" που έχει σαν απόγειο την αγορά του συναισθήματος της ανώτερης κοινωνικής θέσης με όσο το δυνατόν μεγαλύτερο αντίτιμο γιατί όσο πιο ακριβά πληρώσει κανείς τόσο πιο ψηλά θα ανέβει με αποτέλεσμα για μια "παραγγελιά" που έγινε για δυο "μάτια" να γίνει προεξόφληση μισθών ενός χρόνου. Ο C. Wright Mills αναφερόμενος στους "χαρτογιακάδες" (white-collars) με τις προβολικές τους μικροαστικές φαντασιώσεις, "πολλοί χαρτογιακάδες εμπλέκονται σε κυκλικές διακυμάνσεις κοινωνικής θέσης, οι οποίες συχνά ακολουθούν ένα είδος ρυθμικού σχήματος. Οι διακυμάνσεις αυτές επιτρέπουν στους ανρθώπους κατώτερης τάξης και κοινωικού επιπέδου να συμπεριφέρονται σαν πρόσωπα ανώτερων επιπέδων και προσωρινά να τα καταφέρνουν.

Κατά τις εργάσιμες ημέρες της εβδομάδας ο χαρτογιακάς δέχεται μιαν ορισμένη ποσότητα σεβασμού από μέρους ορισμένου συνόλου ανθρώπων, συναδέλφων, φίλων και μελών της οικογένειας, καθώς και από τις προσωρινές ματιές ξένων στα συγκοινωνιακά μέσα και στο δρόμο. Αλλά το Σαββατοκύριακο ή ένα Σαββατοκύριακο τον μήνα, μπορεί κανένας να ανυψώσει προσχεδιασμένα τον εαυτό του σε ανώτερη θέση, αλλάζει ενδυμασία, εστιατόριο ή είδος φαγητού... Ψυχρολογικά οι διακυμάνσεις της κοινωνικής θέσης παρέχουν, για σύντομες περιόδους μιαν εορταστική εικόνα του εαυτού, η οποία έρχεται σε οξεία αντίθεση με την εικόνα του ευατού της καθημερινής πραγματικότητας. Παρέχουν μια προσωρινή ικανοποίηση της ενδόμυχης κολακευτικής εικόνας του εαυτού, επιτρέποντας έτσι στο άτομο να μείνει προσκολλημένο σε μια ψευδή εικόνα της κοινωικής του θέσης. Είναι μεταξύ των δυνάμεων που οργανώνουν τη ζωή ορθολογικά και την κάνουν πιο ανεκτή, κι' αποζημιώνουν για την οικονομική κατωτερότητα επιτρέποντας στην προσωρινή ικανοποίηση της φιλοδοξίας για κατανάλωση... Οι διακυμάνσεις της κοινωνικής θέσης προάγουν την τάση της οικονομικής φιλοδοξίας να διασπαθεί προσσωρινά με βάση τα εμπορεύματα και την εντυπωσιακή επίδειξη.... Στον κινηματογράφο η κοπέλλα αυτής της κατηγορίας βλέπει τον εαυτό της στους ρόλους που νομίζει ότι θα ήθελε να παίζει και εξαργυρώνει τις διεκδικήσεις της για εκτίμηση. Στην κορυφή της διακύμανσης της κοινωνικής θέσης της υποκρίνεται με τρόπο χονδρό ότι ανήκει στα ανώτερα επίπεδα πράγμα που θα τόθελε για πάντα. Ο μηχανισμός της ψυχαγωγίας και η διακύμανση της κοινωνικής θέσης διατηρούν τον απατηλό κόσμο μέσα στον οποίο

ζουν σήμερα πολλοί χαρτοχιακάδες". (71).

Οι αναφορές στους χαρτοχιακάδες θα μπορούσαν να εκφράσουν, κατά προσέγγιση, τον ψυχισμό του "νεοέλληνα" ο οποίος τουλάχιστον σε φαντασιακό επίπεδο διαμορφώνει ένα σύστημα κωδικοποίησης της πραγματικότητας που συντάσσει την ιδεολογία του μια ιδεολογία που κάτω από τις ισχυρές πιέσεις των κοινωνικο-πολιτιστικών δυνάμεων-ήθη, έθιμα, μορφωτικό επίπεδο, ηθικοί κανόνες, καλλιέργεια-δημιουργεί ανελικτικά συμπτώματα που τον καθιστούν ένα δυνάμει αστό και μάλιστα περιρεόμενο από "ανελλήνιστα" σύνδρομα.

Είναι λοιπόν ευνόητο ότι αυτή η "φενακισμένη συνείδηση" θα μηνυματοποιείτο από κάθε κυρίαρχο μέσο της πολιτικής και πολιτιστικής σημασιοδότησης και ιδιαιτέρως από τον ελληνικό κινηματογράφο ο οποίος συνέθετε-ειδικά εκείνη την εποχή-τον κατ' εξοχήν ιδεολογικό λόγο που προσπαθούσε να συντηρήσει και να αναπαραγάγει μια αντιφατικά μεν αλλά "οργανικά" (72) δομημένη κοινωνικο-οικονομική πρακτική.

Κάθε ελληνική φαρσοκωμωδία ή μελό σημασιοδοτεί επαναλαμβανόμενες στερεοτυπίες που έχουν άμεση αναφορά στους γενικούς αναπροσαναλισμούς μιας καταναλωτικής συμπεριφοράς υπαγορευμένης από τα πιεστικά κοινωνικοπολιτιστικά καταναλωτικά πρότυπα. Το μεγαλύτερο μέρος των ελληνικών ταινιών κυριαρχείται από τον αυτοδημιούργητο τύπο ο οποίος ορμόμενος από την "πίστη στη δυνατότητα της ατομικής κοινωνικής ανέλιξης" - ή "ιδεολογία του διαύλου"- συνοδευόμενη από το φόβο της προλεταριοποίησης που χαρακτηρίζει το σύνολο περίπου των μικροαστικών στρωμάτων" (73) κατορθώνει να ευθυγραμμιστεί με τα μεγαλοαστικά και τα κοσμοπολίτικα πρότυπα που προβάλλονται ως άκρως δελεαστικά αλλά συγχρόνως προσιτά σε κάθε μέρος του κοινωνικού συνόλου άσχετα από την προέλευσή του. Αυτά τα μεγαλοαστικά και κοσμοπολίτικα πρότυπα συμβολοποιούνται μέσα από διάφορα εμπορεύματα που ανάγονται σε ιδεολογικά σημεία και σημασιοδοτούν κοινωνικές σχέσεις και στάσεις παράγοντας διάφορες μυθοπλασίες. Τα συμβολικά στοιχεία-γούνες, χρυσαφικά, τουαλέτες, λιμουζίνες, κότερα, βίλες, ταξίδια, κρουαζιέρες, πάρτυ, πιάνο, διαμονή σε πολυτελή ξενοδοχεία, υπηρέτες κ.λ.π.- τα οποία χρησιμοποιούνται σε κάθε ελληνική ταινία αποκτούν ένα φετιχικό χαρακτήρα μέσα στον οποίο κρυσταλλώνεται ένα σύστημα αξιών· το κάθε καταναλωτικό αγαθό ή τρόπος ζωής κατατάσσεται σε ένα συμβολικό σύστημα αντικειμένων μέσα στο οποίο παίρνει θέση το συγκεκριμένο προϊόν και αποκτά ορισμένη

σημασία. Έτσι το κότερο εκτός από ευπορία μπορεί να σημαίνει ανδρισμό, η τουαλέτα εκτός από καλογουστιά θηλυκότητα, η λιμουζίνα εκτός από ευμάρεια χοητεία, η χούνα εκτός από ταξική διαφοροποίηση ερωτισμό, το πάρτυ ή η κρουαζιέρα εκτός από μια επίδειξη χλιδής και καλοπέρασης μέσο σεξουαλικής πραγμάτωσης, το πιάνο εκτός από ωραίο διάκοσμο ρομαντισμό και ψυχική καλλιέργεια, οι υπηρέτες εκτός από άνεση εξουσία, τα ακριβά ξενοδοχεία εκτός από πολυτέλεια άνεση και ξενιασιά, τα χρυσαφικά εκτός από πλούτο επιτυχία στις γυναίκες κ.λ.π. (74). Τα σύμβολα αυτά περνώντας μέσα απο την αφίσα η οποία λειτουργεί ταυτόχρονα στην ιδεολογική και στην οικονομική σφαίρα ως μέσο διαφήμισης ενός προϊόντος αποκτούν εκτός από την ιδεολογική τους και μια εμπορευματική χροιά η οποία συμβάλλει σε έναν οικονομικό ανταγωνισμό που γίνεται πλέον στο επίπεδο της σημασίας.

Ο κινηματογράφος, εκείνη την περίοδο, εκφράζοντας τη σύζευξη -τόσο στη μορφή όσο και στο περιεχόμενο- οικονομικών και πολιτισμικών νοημάτων συνθέτει ένα δισυπόστατο θεσμό. Από τη μια μεριά εκπροσωπεί τα συμφέροντα μιας βιομηχανίας από την άλλη συνιστά το δίαυλο μιας ιδεολογίας. Ο κινηματογράφος ως η κατ' εξοχήν μορφή μαζικής επικοινωνίας αποτελεί το χαρακτηριστικό παράδειγμα της εμπορευματοποίησης της κουλτούρας λόγω της οικονομικής του φύσης και των "πολιτισμικών (ιδεολογικών) εκδηλώσεων των ανταλλακτικών σχέσεων του καπιταλισμού στη σφαίρα της κατανάλωσης". Από τη μια μεριά ο εμπορικός χαρακτήρας του κινηματογράφου που έρχεται σαν απόρροια της οικονομικής του δομής προσπαθεί να δημιουργήσει τα πολιτιστικά νοήματα σύμφωνα με τις ανάγκες ή καλλίτερα τις προσταγές του δέκτη, καταναλωτή, από την άλλη μεριά ο κινηματογράφος ως καθεαυτού δομή των εμπορικών σχέσεων ενσωματώνει την κατανάλωση στο περιεχόμενο των μηνυμάτων του με αποτέλεσμα να καταστήσει το θεατή καταναλωτή του κινηματογραφικού προϊόντος το οποίο παίρνει τη μορφή πολιτισμικού εμπορεύματος.

Επομένως, τα κινηματογραφικά μηνύματα κατώρθωσαν να γίνουν φορείς της καταναλωτικής κουλτούρας μέσω μιας οπτικής μηχανικής αναπαραγωγής. Στην περίπτωση της αφίσας η οπτικο-γραφική ολότητα ως ένα σημείο διαμέσου τής εικονικής λειτουργίας συνιστά τη διαμόρφωση διαδικασιών και σχέσεων που ορίζουν το συγκεκριμένο κώδικα ως φορέα "ιδεολογικού νοήματος στο πλαίσιο της κοινωνίας"· με άλλα λόγια ο κώδικας της αφίσας (και κάθε κώδικας των εμπορικών ΜΜΕ) αποτελούν μια "μεταγλώσσα" της καταναλωτικής

κοινωνίας. Ιδιαίτερα, όσον άφορά στα οπτικά Μέσα υπάρχει μια ισοπέδωση της γνώσης και της εμπειρίας στην κατηγορία της οπτικής αντίληψης και εξύψωσης της εμπειρίας των αισθήσεων σε κυρίαρχη θέση. Η λανθάνουσα σύνδεση της οπτικής επιστημολογίας με το θρίαμβο του εμπορεύματος είναι πολύ σημαντική(75). Όπως γράφει ο Debord "η καπιταλιστική υποβάθμιση του είναι στο έχειν ακολουθείται από μια γενικευμένη ολίσθηση του έχειν στο εμφανίζεσθαι. Το φυσικό προνόμιο των αντικειμένων μετατρέπει την κατοχή και τη χρήση τους όχι σε πράξεις λειτουργίας αλλά εμφάνισης. Τα νοήματα προσαρτώνται στα εμπορεύματα ως αντικείμενα οπτικής αντίληψης, μετατρέποντας έτσι αυτά τα αντικείμενα σε εικόνες. Αυτή η τάση πραγματοποίησης είναι τόσο ισχυρή που απλές εικόνες μετατρέπονται σε υπαρκτά πράγματα και αποτελεσματικά κίνητρα ναρκωτικής συμπεριφοράς".(76)

Σύμφωνα με τη δομική σημειωτική του Baudrillard λόγω της κυριαρχίας του σημείου και της υποτέλειας του σημαινόμενου στο σημαίνον προκαλείται στο επίπεδο της σημασιοδότησης η λογική της "συμβολικής ανταλλαγής" όπου επικρατεί η αμφισημία και η ασάφεια. Αυτό σημαίνει ότι η εμπορευματική μορφή ανάγει τα πάντα σε μια αφηρημένη αρχή της ανταλλαγής η οποία οδηγεί στην επανεμφάνιση των εμπορευματικών σχέσεων στο εξωτερικό της σφαίρας παραγωγής, επιτρέποντας μια κοινωνική ανταλλαγή νοημάτων που πρικλείουν τα εμπορεύματα σε μια μη παραγωγική λογική η οποία κάνει τα εμπορεύματα να αποκτούν ένα κοινωνικό νόημα που είναι διαφορετικό από την οικονομική αξία χρήσης τους.

"Η κατανάλωση επαναπροσδιορίζεται σύμφωνα με τα νοήματα και όχι σύμφωνα με τα εμπορεύματα. Έτσι, η εμπορευματοποίηση της κουλτούρας είναι εγγενής στη λογική της εμπορευματοποίησης με τρόπο ώστε η κατανάλωση να εξισώνεται με την εμπορευματική μορφή καθαυτή και η εμπορευματική μορφή να παράγει ένα "κώδικα κατανάλωσης". Εδώ ο Baudrillard εννοεί ότι το εμπόρευμα υποβιβάζεται σε σημαίνον δηλαδή τα "νοήματα της κατανάλωσης διαρθρώνονται σε έναν κώδικα και είναι αυτός ο κώδικας τον οποίο καταναλώνουμε, όχι τα εμπορεύματα ως τέτοια. Στην πραγματικότητα, τα εμπορεύματα λειτουργούν ως σημεία σε ένα σύστημα νοημάτων, εμφανίζονται ως συστατικά μιας γλώσσας που κυβερνά την κατανάλωση και τις κοινωνικές σχέσεις. Η κατανάλωση σήμερα... ορίζει ακριβώς το χώρο όπου το εμπόρευμα παράγεται άμεσα ως σημείο, ως αξία σημείου, και όπου τα σημεία (ο πολιτισμός)

παράγονται ως εμπορεύματα. Επομένως, η μηχανική αναπαραγωγή και τα ΜΜΕ επιτρέποντας την παραγωγή της μορφής του σημείου στο πλαίσιο της εμπορευματικής μορφής ανάγει όλες τις πολιτισμικές εκφράσεις σε εμπόρευμα και η διαδικασία της επικοινωνίας μετατρέπει το κάθε τι στην κοινωνία σε αντικείμενο χειραγώγησης και/ή κατανάλωσης".(77)

Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να προσθέσουμε ότι όπως ήδη αναφέρθηκε η αρθρόα διακίνηση του αγροτικού ελληνικού πληθυσμού προς τις πόλεις προκαλεί αύξηση της κατανάλωσης και όχι του παραγωγικού προϊόντος, φαινόμενο που παρατηρείται σε όλες τις περιπτώσεις της κλασσικής αστυφιλίας που συνοδεύονται απο υπερανάπτυξη του τριτογενούς τομέα. Είναι αποδεδειγμένο ότι οι πόλεις στις υπανάπτυκτες χώρες είναι κέντρα κατανάλωσης και όχι κέντρα παραγωγής. Επιπλέον, όπως υποστηρίζει ο Park αυτοί που μετακινούνται προς τα κέντρα δηλαδή οι εσωτερικοί μετανάστες, τουλάχιστον στην πρώτη γενιά είναι "οριακοί". Αυτό σημαινει ότι αφ' ενός το εισόδημα τους αναλώνεται μεταξύ πόλεως και χωριού αφ' ετέρου ζουν στο "περιθώριο" της ζωής της πόλης με την έννοια ότι τα καταναλωτικά τους πρότυπα είναι τα "απομεινάρια" αυτών του αστικού πληθυσμού. Η επίκτητη και άκρατη δεκτικότητα αυτού του νέου τύπου ανθρώπου η οποία αναπτύσσεται λόγω της υπέρμετρης κινητικότητας και της διαμόρφωσης μια προσαρμοστικής τάσης οδηγεί σε μια κατάσταση αποδιοργάνωσης του κοινωνικο-οικονομικού γίγνεσθαι και σε μια ροπή προς την "ανομία" και τον παρασιτισμό.(78)

Όσον αφορά στη νεοελληνική κοινωνία και ιδιαίτερα στη μεταπολεμική η επικράτηση του παραπάνω φαινομένου σε συνδυασμό με την ανάπτυξη μιας εξαρτημένης οικονομίας (βλ. Μέρος Δεύτερο, Κεφ. 2ο, 6α και 6β) οδήγησε στην αναδιάταξη των οικονομικών και πολιτισμικών μηχανισμών οι οποίοι εκτός από την αναγωγή της πολιτισμικής έκφρασης σε μια εμπορευματική μορφή συνέτειναν στην "μεταφύτευση" προτύπων ξένων προς το ελληνικό κοινωνικό σώμα τα οποία με ευκολία ανέτρεψαν της παραδοσιακές πολιτιστικές διαδικασίες. Το μπόλιασμα της σαθρής πλέον ελληνικής κουλτούρας με αλλότριες αισθητικές αξίες και σύμβολα εξωραϊστικοποιημένα σε μια ευρωπαϊζουσα μεταγραφόμενη σύνθεση συντελείτο χωρίς καμμιά δυσκολία.

Μια κοινωνία της οποίας τη βάση συγκροτούν μάζες εσωτερικών μεταναστών με μιά μη δομημένη κοινωνική συνείδηση, μια κοινωνία

της οποίας η οικονομική ανάπτυξη και εκβιομηχάνιση στηρίζεται 4σε εξωτερικούς παράγοντες είναι εύκολο να διαμορφώσει ένα ευάλωτο και χωρίς αντιστάσεις έναντι κάθε τι ξενόφερτου, ιδεολογικό εποικοδόμημα. Η ελληνική πολιτιστική συμπεριφορά παίρνει πλέον τη μορφή ενός αμαλγάματος "δυνητικού" κοσμοπολιτισμού και μεγαλοαστισμού. Τα αλλότρια και αστικά πολιτιστικά σχήματα μεταφέρονται και εναποτίθενται βιαίως χωρίς καμμιά προσπάθεια μορφοποίησης τους σύμφωνα με τα εγχώρια δεδομένα έτσι, αντί να συμβάλουν σε μια θετική μετεξέλιξη των παραδοσιακών προτύπων υποβοηθούν στη βαθμιαία διάβρωση των ελάχιστων εναπομεινάντων παραδοσιακών ιδιομορφιών και στην αναπλήρωσή τους με δανικούς ξενόφερτους "πιθηκισμούς".

Ακόμη και συμπεριφεριολογικά μοντέλα που τελετουργικά εκδηλώνουν κάποιο πάθος και κρατούν τις ρίζες τους στα βάθη των αιώνων υποκαθίστανται από μιμητικές πράξεις που σκοπό έχουν την επίδειξη. Όπως θα υποστήριζαν και οι επικριτές της καταναλωτικής κοινωνίας, στη μεταπολεμική ελληνική κοινωνία παρατηρείται μια "υποβάθμιση του είναι στο έχειν", μια ολίσθηση του "αισθάνεσθαι" στο "φαίνεσθαι".

3β. Κοινωνική κινητικότητα και ανάπτυξη ανάλογων πολιτιστικών προτύπων

Στο (Μέρος Δεύτερο, κεφ. 2, παρ, 2α, 2β και 2γ) αναλύσαμε εκτενώς τις διάφορες φάσεις ανάπτυξης του καπιταλισμού στην Ελλάδα και αναφέραμε ότι στο πλαίσιο ενός ευρύτερου διαλόγου γύρω από το χαρακτήρα των κοινωνικο-οικονομικών δομών και της υπανάπτυξης του ελληνικού κοινωνικού σχηματισμού έχει διατυπωθεί μια σειρά συγκλινουσών και αποκλινουσών θεωρήσεων. Οι περισσότεροι μελετητές για να μπορέσουν να καθορίσουν την ταξική δομή της νεοελληνικής κοινωνίας έχουν ανατρέξει στις συνθήκες παγίωσης της ταξικής ηγεμονίας στον Ελλαδικό χώρο κατά το ΙΘ αιώνα. Για παράδειγμα κατά την άποψη του Φίλια το θέμα της ταξικής κυριαρχίας μετά τον πόλεμο της ανεξαρτησίας εντοπίζεται σε μια συμπεριφεριολογία που απορρέει από την οικονομική επικράτηση των "μεγάλων γαιοκτημόνων" ή όπως τους ονομάζει ο Φίλιας των "κυρίαρχων παραγωγών"(79) οι οποίοι αναπτύσσοντας οικονομικούς μηχανισμούς -κυρίως μέσω της κερδοσκοπίας- αντλούν ένα υπερπροϊόν το οποίο όμως δεν επενδύουν αλλά διοχετεύουν στην πλουροκρατική κατανάλωση. Η έλλειψη καπιταλιστικής συσσώρευσης

και παραγωγικής επενδυτικότητας από την πλευρά της "προ-αστικής" πλουτοκρατίας είναι ένα γεγονός που καθορίζει και οροθετεί τη διαμόρφωση των μεταπολεμικών και κοινωνικο-οικονομικών δομών και το σχηματισμό μιας "νόθας αστικοποίησης" η οποία ως φυσικό επακόλουθο παράγει μια συμπεριφορά ορμόμενη από ένα επιδειξιομανικό καταναλωτικό σύνδρομο που ήλθε σαν απόρροια της ενδεχόμενης απόκτησης χρήγορου και εύκολου κέρδους. Αποτέλεσμα όλων αυτών είναι η δημιουργία μιας "ατροφικής κοινωνίας των πολιτών" η οποία μορφοποείται μέσα από ένα πλέγμα διαπροσωπικών σχέσεων επιρροής, και της οποίας η "νομιμότητα" επικυριαρχίας της συντηρείται από τη διαπλοκή της οικονομικής και πολιτικής εξουσίας με στόχο την κατοχύρωση προνομίων. Με άλλα λόγια σύμφωνα με την άποψη του Φίλια η αστική τάξη δρά κάτω από συνεχή "κρατική υποτέλεια" η οποία την παρεμποδίζει να αναπτύξει μιαν ελεύθερη οικονομία και να αποτελέσει ένα "ανεξέρτητο φορέα" ο οποίος θα συμβάλει αυτόνομα στο μετασχηματισμό της κοινωνικο - οικονομικής τάξης και του θεσμικού πλαισίου.(80)

Αντίθετα ο Μοσκώφ συνδέει το αναπτυσσόμενο συμπεριφεριολογικό μοντέλο της μεταπελευθερωτικής περιόδου με τον ηγεμονικό ρόλο των μεταπρατικών στρωμάτων της αστικής τάξης. Κατά το Μοσκώφ οι οικονομικοί μηχανισμοί απόσπασης του πλεονάσματος συγκεντρώνονται στα εμπορικά κυκλώματα της εποχής και όχι όπως υποστηρίζει ο Φίλιας σε μια ισχυρή τάξη γαιοκτημόνων. Κατά το Μοσκώφ τα οικονομικά συμφέροντα των επιτυχημένων εμπόρων και τραπεζιτών της διασποράς συνυφασμένα με αυτά του "μεταπρατικού κατεστημένου" στην Ελλάδα αποτελούν το υπόβαθρο πάνω στο οποίο κτίζεται ένα ιδεολογικό οικοδόμημα επηρεασμένο άμεσα από αλλότριες δυνάμεις. Η "μεταπρακτική παρέκκλιση" που χαρακτηρίζει την Ελληνική κοινωνία εκφράζεται μέσα από την "αλλοτρίωση της ταξικής συνείδησης, τον αποπροσανατολισμό των διανοουμένων που οδηγεί σε αδιέξοδα την πνευματική παραγωγή και τη διάβρωση ολόκληρου του κοινωνικού οικοδομήματος από μια "εθνική αοριστία"(81).

Σύμφωνα λοιπόν με Μοσκώφ η εξάρτηση, η υπανάπτυξη και η διαμόρφωση μιας φενακιστικής συνείδησης κρυσταλλώνεται στην κυριαρχία μιας συγκεκριμένης τάξης.

Σε αντίθεση με τις παραπάνω απόψεις περί σύστασης κυρίαρχων στρωμάτων κατά την περίοδο της ίδρυσης του ελληνικού κράτους ο

Τσουκαλάς τονίζει την απουσία μιας "αμετακίνητης ταξικής κυριαρχίας".(82) Κατά τον Τσουκαλά οι οικονομικές δραστηριότητες συγκεντρώνονταν σε τμήματα της αστικής τάξης της διασποράς της οποίας το επίκεντρο των ενεργειών βρισκόταν αναγκαστικά έξω από τον ελλαδικό χώρο και στα εφοπλιστικά στρώματα τα οποία ούτως ή άλλως κινούνται σε έναν οικονομικό χώρο τον οποίο διέπει ασάφεια και αντιφατικότητα. Κατά συνέπεια και οι πρώτες υψηλές εισοδηματικά τάξεις που διαμορφώνονται στη Σύρο κατά το 19ο αιώνα έχουν άμεση σχέση με το εξωτερικό.

Σύμφωνα λοιπόν με τον Τσουκαλά τα πρότυπα συμπεριφοράς που καθορίζουν την πορεία ανάπτυξης ή "υπανάπτύξης" της χώρας και επηράζουν την πολιτική και πολιτισμική εξέλιξη της ελληνικής κοινωνίας έχουν τις ρίζες τους σε μια ιδιάζουσα αστική τάξη, την τάξη της διασποράς. Σε μετέπειτα μελέτες του Τσουκαλά τονίζεται η υπερβολική διεύρυνση του Κράτους και ή καθυπόταξη της "κοινωνίας των πολιτών" στην πανίσχυρη αυτοδυναμία του εκάστοτε πολιτιακού συστήματος θέλοντας να επισημάνει την απουσία μιας οικονομικά και κατ' επέκτασιν πολιτιστικά ισχυρής άρχουσας τάξης η οποία θα επωμίζετο τη χάραξη μιας εθνικής και κοινωνικής συνείδησης στην Ελλάδα.(83)

Οι μελέτες αυτές προσπαθώντας να ερμηνεύσουν τις ιδιαιτερότητες του ελληνικού κράτους και το χαρακτήρα της ταξικής δομής στη σύγχρονη Ελλάδα συγκλίνουν κατά πλειοψηφία στην άποψη ότι η σφαίρα της ιδεολογίας και της πολιτικής από τα πρώτα στάδια του σχηματισμού των ταξικών αντιπαραθέσεων δηλαδή από τις αρχές του 19ου αιώνα μέχρι και μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο επηρεάστηκαν άμεσα από τη "στρεβλή άρθρωση" των τρόπων παραγωγής που χαρακτηρίζει την ελληνική κοινωνία(84). Από το Μέρος Δεύτερο Κεφ. 2, παρ. 2β-6β) μπορούν να βγούν ορισμένα συμπεράσματα σχετικά με το πέρασμα της ελληνικής οικονομίας στο στάδιο του μονοπωλιακού καπιταλισμού και τις διάφορες θεωρήσεις του προβλήματος της υπανάπτυξης του ελληνικού κοινωνικού σχηματισμού. Είδαμε ότι ο ιδιαίτερος χαρακτήρας του ελληνικού κράτους οφείλεται στο γεγονός ότι ορισμένες ιστορικές συνθήκες οδήγησαν σε μια "στρεβλή" και ανισόμενη εκβιομηχάνιση που άν και έφθασε σε υψηλούς ρυθμούς ανάπτυξης τη δεκαετία του '60 δεν κατώρθωσε να λύσει μακροχρόνια διαρθρωτικά προβλήματα των κοινωνικο-οικονομικών δομών με αποτέλεσμα η κοινωνική και οικονομική οργάνωση που εδραιώθηκε μεταπολεμικά να μην

μπορέσει να αποκτήσει ένα καπιταλιστικό χαρακτήρα. Όχι ευάριθμοι μελετητές υποστηρίζουν ότι ούτε η ελληνική αστική τάξη ούτε η εργατική -που ποτέ δεν απέκτησε ταξική συνείδηση λόγω της μη προλεταροποίησής της- κατώρθωσαν να αυτονομηθούν και να μεταμορφωθούν σε φορείς καπιταλιστικής ανάπτυξης.

Θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε συμπερασματικά ότι η μη οικονομική και πολιτική αναπαραγωγή μέσω ταξικών στηριγμάτων του καπιταλισμού και η κοινωνική δόμηση μιας "παρασιτικής" τάξης που λειτούργησε σαν μοχλός αποδυνάμωσης των εσωτερικών αντιφάσεων του συστήματος συνέβαλαν στη διαδικασία διάρθρωσης της νεώτερης ελληνικής κοινωνίας και των ανάλογων πολιτικών και ιδεολογικών στηριγμάτων της που τα κύρια χαρακτηριστικά της ειδικά μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '60, ήταν ο μεγάλος βαθμός της κοινωνικής, επαγγελματικής και εκπαιδευτικής κινητικότητας. Μερικοί από τους βασικούς παράγοντες που επηρέασαν την αύξηση της κινητικότητας θα μπορούσαν να θεωρηθούν η ρευστότητα της ταξικής κατάστασης του κάθε κοινωνικού φορέα που προερχόταν κατά κύριο λόγο από την αθρόα μετατόπιση ενός σημαντικού χρήματος του εργαζόμενου πληθυσμού προς τον τριτογενή τομέα και από την ογκώδη εσωτερική και εξωτερική μετανάστευση. Όπως ήδη αναφέρθηκε αίτιο του τελευταίου φαινομένου υπήρξε ο ανεπαρκής και ανορθόδοξος τρόπος εκβιομηχάνισης που δεν μπόρεσε ποτέ να συμβάλει σε μια συμπαγή επαγγελματική διάρθωση η οποία θα έδινε τη δυνατότητα σε κάθε κοινωνικό υποκείμενο να καταλάβει μια καθορισμένη θέση στη διαδικασία παραγωγής και παίζει ένα συγκεκριμένο ρόλο στο σύστημα του καταμερισμού της εργασίας. Έτσι, παρατηρείται μια συνεχής μετατόπιση του πλεονάζοντος εργατικού δυναμικού που δεν μπορούσε να αφομιωθεί σε παραγωγικές απασχολήσεις προς μια οριστική αποκατάσταση που προσέφερε ο δημόσιος τομέας -ειδικά στις κοινωνικά κατώτερες τάξεις- ή προς τις διάφορες μορφές νόμιμων και παράνομων δραστηριοτήτων που ανήκουν στην αποκαλούμενη "παραοικονομία" και προσέφεραν ολοένα περισσότερες διεξόδους για ευκαιριακά, πρόσκαιρα και αφανή εισοδήματα. Το φαινόμενο αυτό οδήγησε σε μια κινητικότητα της οποίας κύρια ένδειξη ήταν τα διαφορετικά επαγγέλματα τα οποία ασκούσαν τα μέλη μιας γενιάς και τα μέλη της προηγούμενης. Η εγκατάσταση των αγροτικών οικογενειών στις πόλεις έδωσε την ευκαιρία στις νεώτερες γενιές να στραφούν προς ανειδίκευτες ή ημι-ειδικευμένες εργασίες στα εργοστάσια, στη βιομηχανία, στο μικροεμπόριο στις υπηρεσίες.

Πολλές έρευνες αντιπαραβάλλοντας τα επαγγέλματα των γονιών και των παιδιών αποδεικνύουν τις κοινωνικο-επαγγελματικές διαφοροποιήσεις της νεώτερης Ελλάδας. Ο Alexander ερευνώντας την κονωνική καταγωγή των βομηχάνων στην Ελλάδα το 1964, βρήκε πως το 40% του συνολικού αριθμού τους προέρχονταν από οικογένειες αγροτών, τεχνιτών και μικρομαγαζατόρων(85) ενώ η Κασιμάτη σε πρόσφατη έρευνά της(86) που περιορίζεται στους απασχολούμενους στη βιομηχανία διαπιστώνει ότι ακόμη και πριν από το 1975 δηλαδή τη δεκαετία του '60 την περίοδο της "αποχείωσης" της εκβιομηχάνισης στην Αθήνα παρατηρείται μεγάλη κοινωνική και εκπαιδευτική ανοδική κινητικότητα για παράδειγμα το 63% περίπου της ανώτερης από άποψη αποδοχών και γοήτρου κατηγορίας των επιστημόνων και διοικητικών στελεχών καταγόταν από τις λαϊκές τάξεις των γεωργών και εργατοτεχνιτών. Αυτή η τάση κινητικότητας θα πρέπει να αυξήθηκε μετά το 1975 κατά την περίοδο 1975-1985 αν λάβει κανείς υπ' όψιν του τη μείωση της απασχόλησης στον τομέα της μεταποίησης και οικοδομών που απορροφούσε το μεγαλύτερο ποσοστό των εργαζομένων σε χειρονακτικές εργασίες. Ένα μεγάλο δηλαδή ποσοστό των παιδιών των εργατών της δεκαετίας 1960-70 θα πρέπει να έχει επανδρώσει τις ανώτερες ταξικές βαθμίδες. Εάν συγκρίναμε τα παραπάνω στοιχεία και την εξέλιξη των κοινωνικών σχημάτων που αναπτύσσονται στην Ελλάδα με αυτά των άλλων βιομηχανικών κοινωνιών θα βλέπαμε ότι η ιδιομορφία της ελληνικής πραγματικότητας έγγειται ακριβώς στη δυνατότητα διαφοροποίησης του ταξικού χαρακτήρα των κοινωνικο-οικονομικών δομών γεγονός που επηρεάζει άμεσα το ιδεολογικό - πολιτικό επίπεδο.

Σε βιομηχανικά αναπτυγμένες κοινωνίες όπου οι καπιταλιστικές παραγωγικές σχέσεις είναι οργανικά δομημένες έτσι ώστε να παρουσιάζουν περιορισμένη ελαστικότητα οι ευκαιρίες για ταξική αποσκίρτηση είναι ελάχιστες και η καθήλωση των προλεταρίων στην ταξική τους θέση ολοκληρωτική. Πραγματολογικές μελέτες τεκμηριώνουν τη συλλογικότητα και την ανάπτυξη ξεχωριστών κοινωνικο-πολιτιστικών ενοτήτων που αντιστοιχούν σε ορισμένες επαγγελματικές ομάδες που συνιστούν μέρος της εργατικής τάξης. Αυτή η ξέχωρη συλλογική ομαδοποίηση στηρίζεται στην ιδιάζουσα μορφή που παρουσιάζει η παραδοσιακή προλεταριακή τάξη. Για τον παραδοσικό εργάτη η μοίρα του είναι προκαθορισμένη από τη στιγμή που γεννιέται οι αμιγείς εργατικοί οικισμοί ο χώρος που διαμένει, το οικογενειακό περιβάλλον και ιδιαίτερα τα σχολεία στα οποία η καταγωγή του και η γλώσσα που μιλάει του επιτρέπουν να

παρακολουθήσει δεν του δίνουν περιθώρια υπέρβασης της κατάστασής του.(87) Ο οικογενειακός πυρήνας ο οποίος καθορίζει τις εργασιακές, τις μορφωσιακές και μελλοντικές, δυνάμει, ταξικές προδιαγραφές διέπεται και αυτός από μια ηττοπάθεια ως προς τη δυνατότητα πρόσβασης στα παραγωγικά μέσα και επιλογής μακροπρόθεσμα χρονοδιαγραμμένων στρατηγικών(88). Αυτή η αδυναμία της αλλαγής των επικαθορισμένων σχέσεων από τον παραδοσιακό εργάτη εκφράζεται μέσα από μια συλλογική αλληλεγγύη που σφραγίζει την εργατική συνείδηση από τα παιδικά του χρόνια και τον καθιστά ένα ταξικά συμπαγές όργανο. Για να μπορέσει δε να δικαιώσει την "αμεταβλητότητα" της κατάστασής του ανατρέχει σε ένα κοινό "πιστεύω" το οποίο περιστρέφεται γύρω από την έννοια "μοίρα". Το συναίσθημα μιας διάχυτης ταξικής "μοιρολατρίας" διαποτίζει όλα τα στρώματα του τυπικού προλεταριακού κόσμου η οποία αφ' ενός διατηρεί αλώβητη την εργατική κοσμοθεώρηση αφ' ετέρου ενισχύει αποτελεσματικά την εδραίωση και τη διαιώνιση των μηχανισμών της κοινωνικής τους καθήλωσης. Η ψυχολογία που αναδύεται μέσα από αυτήν τη διάθεση αποτελμάτωσης είναι ένα είδος παραίτησης που εκφράζεται με την εγκατάλειψη προοπτικά μακροσκελών σχεδιασμών. Η διαμορφούμενη ιδεολογία συνειδητά στρέφεται προς μια συλλογική πρακτική που δικαιώνεται μέσα από το ρητό "ότι φάμε και ότι πιούμε" χωρίς καμμιά έγνοια για μελλοντική επενδυτική -οικονομική, ψυχική, κοινωνική- ικανότητα.

Εδώ βέβαια θα πρέπει να σημειώσουμε ότι αναφερόμαστε σε παραδοσιακές προλεταριακές κοινότητες διαπνεόμενες από έναν ενιαίο ταξικό χαρακτήρα όπως για παράδειγμα στους εργάτες των ορυχείων της Βόρειας Αγγλίας ή σε αμιγείς οικισμούς ανθρακορύχων σε περιοχές της Νότιας Ουαλίας όπου τα αναπτυσσόμενα πολιτιστικό -αντιληπτικά πρότυπα είναι κοινά και άρρηκτα.(89) Βέβαια σχετικά πρόσφατες έρευνες μιλούν για τη συρρίκνωση της συμπαγούς σύστασης της προλεταριακής κοινότητας και τη μετατροπή της σε ένα σώμα του οποίου οι στρατηγικές επιλογές το στρέφουν προς μια "αστικοποίηση" (enbourgloisemen). Αυτές οι μελέτες αναφερόμενες στην "αλλοτρίωση" και στην "αστικοποίηση" του "εύπορου" (affluent) εργάτη αναλύουν τη χειραγώγησή του μέσα σε μια νέα κατάσταση πραγμάτων η οποία οδηγεί στην ανάπτυξη μιας ιδεολογικής συλλογότητας που "φυλακίζει την εργατική τάξη και την εγλωβίζει σε έναν συντηρητισμό υπαγορευμένο από μια ψεύτικη συνείδηση".(90)

Είναι πλέον γενικά αποδεκτό ότι τα στεγανοποιημένα κοινωνικο-ιδεολογικά μοντέλα της εργατικής ταξικότητας έχουν

φθαρεί ακόμα και στις πιό αντιπορσωπευτικές κοινότητες αλλά εκείνο που πρέπει να τονίσουμε εδώ είναι ότι η ελληνική κοινωνία δεν πέρασε ποτέ από τέτοια στάδια εξελικτικής πορείας ακόμη και όταν βρισκόταν στο απόγειο της οικονομικής της ευημερίας. Η μακρόχρονη κινητικότητα των κοινωνικο-οικονομικών της δομών καθ' όλη τη διάρκεια του ελευθέρου βίου της καλλιέργησε στις περισσότερες κοινωνικές βαθμίδες μια διαρκή προβολική φαντασίωση ανελικτικής μεταβλητότητας. Η ερμηνεία των φαινομένων -εκτός των οικονομικών στα οποία ήδη αναφερθήκαμε- που χαρακτηρίζουν την ελληνική κοινωνία και της προσδίδουν αυτή την ιδιομορφία διαφοροποιώντας την από τις άλλες κοινωνίες συνθέτει ένα τεράστιο πεδίο έρευνας το οποίο ξεφεύγει από τα πλαίσια της παρούσας μελέτης· για το λόγο αυτό θα προσπαθήσουμε να ερμηνεύσουμε σύντομα, ορισμένα φαινόμενα τα οποία εξηγούν ως ένα βαθμό την κινητικότητα και την προάσπισή της σε κάθε μορφή ιδεολογικού λόγου.

Όσον αφορά στην εκπαίδευση υποστηρίζεται ότι στην Ελλάδα δε δημιουργήθηκε ποτέ ένα αυστηρα ταξικό σχολείο το οποίο ήταν ικανό να θέσει φραγμούς στους ορίζοντες των παιδιών των κατωτέρων τάξεων. Η Φραγκουδάκη και ο Νούτσος εξετάζοντας τα ιδεολογικά χαρακτηριστικά του εκπαιδευτικού συστήματος υποστηρίζουν ότι το "καπιταλιστικό σχολείο" δεν αναπτύχθηκε στην Ελλάδα "γιατί η μεταπρατική βάση της άρχουσας τάξης δε συμβιβάζεται με αυτό: ή κριτική στάση που διαμορφώνει ο αστικός τύπος εκπαίδευσης θα ήταν πολύ επικίνδυνη για την άρχουσα τάξη, καθώς θα αποκάλυπτε την υποτέλειά της στις αστικές τάξεις των μητροπόλεων. (91) Εδώ δηλαδή προβάλλεται η κρίση στην αστική τάξη η οποία συνίσταται στις αντεγκλίσεις ανάμεσα στα ενδογενή και μεταπρακτικά τμήματα της αστικής τάξης στο οικονομικό, πολιτικό και πολιτιστικό επίπεδο γεγονός που καθιστά αναγκαία τη διατήρηση και αναπαραγωγή αξιών και ιδεολογικών στοιχείων μη αστικού χαρακτήρα. Αυτή βέβαια η άποψη περιορίζεται στην ερμηνεία ενός συμπτώματος χωρίς να καταπιάνεται με τη ρίζα του προβλήματος.

Ο Τσουκαλάς αναφέρει ως ερμηνευτικό φαινόμενο της ελληνικής κοινωνικο-επαγγελματικής κινητικότητας την προσπάθεια υπέρβασης της προλεταριακής ανασφάλειας με την αναζήτηση εξαρτημένης εργασίας και μισθού. "Στο πλαίσιο αυτό, η αβεβαιότητα της ανθρώπινης μοίρας μετατίθεται στην αβεβαιότητα της αγοράς

εργασίας". Με τον ίδιο τρόπο μπορεί να ερμηνευθεί και η "υπερζήτηση" για ανώτατη εκπαίδευση η οποία πάντοτε αποτελούσε για την ελληνική κοινωνία -ήδη από τον 19ο αιώνα- το ασφαλέστερο μέσο κοινωνικής ανόδου και κοινωνικο-οικονομικής "εξασφάλισης". Το αξιοπερίεργο φαινόμενο όσον αφορά στην ελληνική κοινωνία σε αντίθεση με τις άλλες χώρες είναι ότι μια τέτοια αξιολόγηση ανελικτικών στοιχείων υιοθετείται πλήρως από την οικογένεια η οποία είναι διατεθειμένη να υποστεί κάθε είδους θυσιών και στερήσεων προκειμένου να σπουδάσει τα παιδιά της και να τα δεί να αναρριχώνται εκπαιδευτικά, επαγγελματικά και κοινωνικά. Δεν υπάρχει λοιπόν αμφιβολία ότι οι "μικροστικές φαντασιώσεις" της ελληνικής οικογένειας εκφράζονται μέσα από τα οράματα της ατομικής κινητικότητας που προβάλλονται στις προσδοκίες για τους γόνους τους και συνδέονται πάντα με την απόρριψη της χειρωνακτικής εργασίας ως μη επιφέρουσα το ανάλογο "κύρος"(92).

Δεν είναι τυχαίο λοιπόν το ότι η ιδεολογία που αναπαράγεται λειτουργικά από τα μέσα επικοινωνίας την εποχή της μεγάλης κοινωνικής κινητικότητας (1957-1970) προσπαθεί να δημιουργήσει μια αντιφατική συλλογική ψυχολογια με την έννοια ότι το σύνδρομο της επαγγελματικής επιτυχίας άρρηκτα δεμένο με τις "ανεξάρτητες" εισοδηματοφόρες δραστηριότητες και τις προσωπικές επιτηδειότητες που θα οδηγήσει με μαθηματική ακρίβεια στην αναρρίχηση της κοινωνικής κλίμακας έρχεται να αντιπαρατεθεί με την καθήλωση που θα υφίσταντο τα υποκείμενα- φορείς αν επέτρεπαν στη "μοίρα" να τους κρατήσει δέσμιους στις εργασιακές και επαγγελματικές τους θέσεις ή αλλιώς στην ταξικότητά τους.

Το μεγαλύτερο μέρος των μηνυμάτων των υπο-προϊόντων της κουλτούρας -λαϊκά τραγούδια, κινηματογραφος, αφίσα, ραδιόφωνο κ.λ.π- σημασιοδοτούν την αμφισημική υπόσταση των "λαϊκών" τάξεων και των συγκεκριμένων κοινωνικών κατηγοριών. Από τη μια μεριά καταγράφουν και μάλιστα υπερτονίζουν την τραγικότητα της "μοίρας" θέλοντας με αυτόν τον τρόπο να εξωραϊσουν μέσω της ταύτισης τα δεινά του δέκτη έτσι ώστε να τον καταστήσουν πιο ανθεκτικό απέναντι στους κινδύνους που ελλοχεύουν. Όπως χαρακτηριστικά έγραφαν το 1974 ο Max Horkheimer και ο Theodor Adorno αναφερόμενοι στη βιομηχανία της κουλτούρας: "Η βιομηχανίας της κουλτούρας δεν αρκείται στην απόκρυψη της δυστυχίας κάτω από το πέπλο μιας πρόχειρα κατασκευασμένης αλληλεγγύης· θεωρεί τιμή της να αντικρίζει κατα πρόσωπο αυτή τη δυστυχία, χωρίς να νοιάζεται για την προσπάθεια που πρέπει να καταβάλει για να πετύχει κάτι τέτοιο.

Το πάθος της αταραξίας δικαιολογεί τον κόσμο που το κάνει αναγκαίο.....Η μαζική κουλτούρα αντιμετωπίζει το τραγικό όπως αντιμετωπίζει τη δυστυχία η συγκεντρωτική κοινωνία: η συγκεντρωτική κοινωνία καταγράφει και προγραμματίζει τα βάσανα των μελών της αντί να τα καταργεί ....Έτσι, το τραγικό γίνεται ένα υπολογισμένο και παραδεκτό στοιχείο του κόσμου, μια ευλογία.... Καθησυχάζει όλους τους ανθρώπους με την ιδέα ότι είναι ακόμη εφικτή μια αυθεντική ανθρώπινη μοίρα και ότι αυτή πρέπει να εξεικονιστεί χωρίς καμμιά υποχρέωση. Η κλειστή και συμπαγής πραγματικότητα, που η αναπαραγωγή της είναι ο στόχος της ιδεολογίας, μοιάζει τόσο πιο μεγαλοπρεπής, πιό ευγενική και πιο επιβλητική όσο πιο πολύ είναι εμποτισμένη από τη δόση της απαραίτητης δυστυχίας. Αρχίζει να μοιάζει με τη μοίρα. Το τραγικό έχει φτάσει στο σημείο να απειλεί με καταστροφή εκείνον που δεν συμπράττει, ενώ κάποτε η παράδοξη σημασία του ήταν μια απελπισμένη αντίσταση σε κάθε μυθική απειλή. Η τραγική μοίρα γίνεται εκείνη η δίκαιη τιμωρία στην οποία πάντα ήθελε να τη μεταμορφώσει η αστική αισθητική (93).

Άπο την άλλη μεριά, τα μηνύματα των πολιτιστικών προϊόντων προβάλλουν την επαγγελματική, οικονομική και κοινωνική κινητικότητα ως εφικτή σε όλο το φάσμα της κοινωνικής διαστρωμάτωσης. Τα εικονικά και γλωσσικά σημαίνοντα των κινηματογραφικών αφισών μας παραπέμπουν άμεσα σε έναν πολιτιστικό κώδικα ανοιχτό σε κάθε επιθυμία συμμετοχής. Η ιδεολογία του γεφυρώματος των χασμάτων είναι διάχυτη σε όλες τις εκφράσεις ή τις λέξεις. Κάθε μηνυματοποίηση υποδηλώνει ταξική σύμπνοια· παντού υπερτονίζεται η αρμονική συνύπαρξη πλουσίων και φτωχών. Άλλωστε στις περισσότερες ταινίες της περιόδου που μελετάμε οι πλούσιοι παρουσιάζονται ως εξόχως φιλάνθρωποι, κάποιοι φτωχοί με την σκληρή δουλειά τους κατορθώνουν να αναρριχηθούν ραγδαία οικονομικά και κοινωνικά -το χρήμα πάντα εθεωρείτο ταυτόσημο με την κοινωνική καταξίωση- ο ασύλληπτος αριθμός των ειδυλλίων μεταξύ φτωχών νέων με πλούσιες νέες ή αντιστρόφως πάντοτε ευοδώνονται μετά από μια ταξική ψευδο-σύγκρουση καλλιεργώντας έτσι μια εντύπωση ψευδοευημερίας και πάντως της ελπίδας για μια ραγδαία μελλοντική άνοδο του βιωτικού επιπέδου. Για να μπορέσει βέβαια η κοινωνική ολοκλήρωση που συνήθως επιτελείται μέσω του γάμου να αγγίξει και τον πλέον δύσπιστο δέκτη θα πρέπει κατ' αρχήν η ταξική διαφορά να εκληφθεί ως αρνητική προϋπόθεση για την εκπλήρωση της συνένωσης αλλά

χάρη στο ηθικό ανάστημα και στην εντιμότητα των λαϊκών τάξεων από τη μια μεριά και στην ανοχή και ευσπλαχνία των πλουσίων από την άλλη να γίνεται δυνατή η παράκαμψη των κοινωνικών διαφορών. Όσο δε για τις τυχόν αντιπαραθέσεις λόγω της μειονεκτικής θέσης του αδύνατου μέλους καλύπτονται πάραυτα με την κοινωνική άνοδό του.

Με αυτόν τον τρόπο τα μηνύματα που κατακλύζουν τα επικοινωνιακά μέσα της εποχής κατορθώνουν ως ένα μεγάλο βαθμό λόγω της επαναληπτικότητας και μονοσημίας τους να καταρρίπτουν το "μύθο" των κοινωνικών αντιθέσεων και των ταξικών στεγανών. Προβάλλοντας το πρότυπο της μεγαλοαστικής και μαζί της κοσμοπολίτικης ζωής ως εφικτό και πραγματώσιμο από όλα τα κοινωνικά στρώματα προσπαθούν να λειτουργήσουν σε δύο επίπεδα στο φανταστικό ως μηχανισμοί αναπλήρωσης της κοινωνικής πρακτικής και στο πραγματικό ως βασικά κίνητρα για τη μετατροπή της φαντασίωσης σε πράξη. Ετσι, τα διάχυτα παντού μηνύματα προσπαθούν να σημειοδοτήσουν έναν τρόπο ζωής αναγάγοντάς τον σε "μύθο" όπου η εκτόνωση μέσω της ιδεολογία υποκαθιστά την ανάγκη συνειδητοποίησης και ανάληψης μιας καθορισμένης πρακτικής. Οι αντιφάσεις πλέον λύνονται στο ιδεολογικό επίπεδο αφήνοντας ανέπαφη την ουσία. "Τα στοιχεία αντίθεσης των λαϊκών προς τις κυρίαρχες τάξεις μετασχηματίζονται σε στοιχεία σύγκλισης, σε κοινό ιδεώδες ζωής, που προσανατολίζει και τροφοδοτεί τα όνειρα, αλλά και την κοινωνική συμπεριφορά των λαϊκών και μικροαστικών στρωμάτων. Ο τελικός συμψηφισμός είναι ένα αντιφατικό μείγμα μεγαλοαστικής συμπεριφοράς και μικροαστικής ηθικής που ανταποκρίνεται ταυτόχρονα στις φαντασιώσεις των στερημένων και στους απαγορευτικούς κοινωνικούς κώδικες που τις προκαλούν".(94)

Τα οπτικο-γραφικά και ακουστικά μηνύματα εκτός από τα λαϊκο-αστικά στρώματα συγκαταλέγουν μέσα στους κώδικές τους και τις αντιθετικές διχοτομίες χωριάτης/αστός, αστίδας/λαϊκός.

Στην πρώτη περίπτωση έχουμε το χωριάτη ο οποίος εγκαταλείπει την ήδη εγκαταλελειμμένη γή του φθάνει στην πόλη κουβαλώντας όλα τα ψεγάδια της αγροτικής και μακριά από τον πολιτισμό ζωής αλλά λόγω της "καπατσοσύνης" και της χωριάτικης "κουτο-πονηριάς" κατορθώνει περνώντας από απειράριθμες Συμπληγάδες να αναρριχηθεί και εν τω μέσω μιας νυχτός να μετατραπεί σε έναν καθώς πρέπει αστό ο οποίος εισέρχεται τις πύλες της ευδαιμονίας και της ομορφιάς. Με αυτόν τον τρόπο σημασιοδοτείται η κατωτερότητα της αγροτικής κοινωνίας απέναντι στην αστική κοινωνία.

Στη δεύτερη περίπτωση έχουμε τον "ατσίδα" λαϊκό, "μικροαπατεωνίσκο" ο οποίος με μύριες όσες "παγαποντιές", καταστρατηγώντας κανόνες νομικούς και ηθικούς καταφέρνει να ξεχελάσει κράτος και αστούς οι οποίοι του δίνουν συχωροχάρτι επειδή η τεράστια "ευφυΐα" του -αν και κατώτερη ταξικά- κατώρθωσε να κατατροπώσει τη δική τους.

Και αυτό το διχοτομικό σχήμα αναδεικνύει μεγαλοπρεπώς τα ελαττώματα και τις εγγενείς μιζέριες των λαϊκών τάξεων. Παρ' όλο δε που ο λαϊκός ήρωας καταξιώνεται λόγω της μεγαλοψυχίας και υπεροχής των αστών και του κράτους -βρισκόμενοι πάντα σε σύμπνοια σε αυτές τις περιπτώσεις- παραμένει η εξής "σήμανση": Από τη μια μεριά, η "ευτέλεια" και "πανουργία" των λαϊκών τάξεων, από την άλλη η "φινέτσα" και "ανωτερότητα" της μεγαλοαστικής τάξης. Αυτά τα ηθικοπλαστικά μοντέλα τα βρίσκει κανείς μέσα σε άντιπαρατιθέμενες μηνυματοποίησης που διοχευτεύονται εν αφθονία από το είδος του εμπορικού κινηματογραφου που αποκαλείται "φαρσοκωμωδία". Σε τελική ανάλυση η "διακωμώδηση" και "καρικατουρισμός" των αγροτικών και λαϊκών πολιτισμικών μοντέλων οδηγεί στην απόρριψή τους και στη προβολή και προώθηση ενός κώδικα που εξαίρει και ευφημίζει το μεγαλοαστικό και κοσμοπολίτικο πρότυπο ζωής προσδίδοντάς του πάντα μια χροιά εγγενούς προσιτότητας (95).

Θα μπορούσαμε να πούμε σε αυτό το σημείο ότι τα γλωσσικά και εικονικά μηνύματα του μαζικού επικοινωνιακού συστήματος- κινηματογράφος και συνακόλουθα διαφημιστικές του αφίσες- μας παραπέμπουν σε μια "μετα-γλώσσα", ένα "μύθο" που χωρίζεται σε μια "μορφή" -φιγούρες, αντικείμενα, χρώματα, λεκτικές αναφορές δηλαδή στο σημαίνον- και σε μια "έννοια" δηλαδή στο "νόημα" ή στο "περιεχόμενο" της "μορφής"- οικονομική και κοινωνική κινητικότητα δηλαδή στο σημαινομενο- το οποίο περιέχει όλο το σύστημα αξιών: ιστορικές συνθήκες, κοινωνικο-οικονομικούς σχηματισμούς, πολιτικές πρακτικές κ.λ.π. Δια μέσου λοιπόν της "έννοιας" - της ιστορικότητας και των πολιτισμικών ιδιομορφιών- εμφυτεύεται στο "μύθο" η "μορφή" και ο χαρακτήρας του. Η σύζευξη των δύο συστατικών του "μύθου" -η μυθική "μορφή" και η μυθική "έννοια"- μας δίνουν το "μύθο" ολοκληρωμένο, αναχόμενο σε ένα σημείο αποκαλούμενο "σημειοδότηση". Στην περίπτωση των κινηματογραφικών μηνυμάτων της αφίσας η σύνδεση της "μορφής" με την "έννοια" δημιουργεί ένα "μύθο" ο οποίος σημειοδοτεί την "κοινωνικο-οικονομική κινητικότητα" και όπως θα έλεγε ο Barthes "οι δυο όροι

-μορφή/σημαίνον, έννοια/σημαινόμενο- είναι απόλυτα έκδηλοι, ο ένας δεν είναι "κρυμμένος" πίσω από τον άλλον και οι δυό όροι μας είναι δοσμένοι εδώ. Όσο παράδοξο και αν μας φαίνεται , "ο μύθος δεν κρύβει τίποτα": ο ρόλος του είναι να παραμορφώνει, και όχι να εξαφανίζει. Δεν υπάρχει τίποτα το λανθασμένο στην έννοια σε σχέση με τη μορφή: το ασυνείδητο δεν είναι καθόλου απαραίτητο για να εξηγηθεί ο μύθος. Και παρά το γεγονός ότι στο σημαινόμενο ενός άλλου σημειολογικού συστήματος του "φροϋδισμού" ο δεύτερος όρος του συστήματος είναι το λανθάνον νόημα (το περιεχόμενο) του ονείρου, υπογραμμίζεται από το Φρόϋντ πως το δευτερεύον νόημα της συμπεριφοράς είναι το κύριο νόημά της, δηλαδή το νόημα που προσαρμόζεται σε μια κατάσταση πλήρη, βαθειά· όπως και η μυθική έννοια, το νόημα είναι αυτή καθαυτή η πρόθεση της συμπεριφοράς".(96)

3γ. Ο Λαϊκισμός ως ιδεολογικός λόγος

Όπως αναφέρουμε κατά τη ανάλυση των εικονικών και γλωσσικών μηνυμάτων (βλ.στο ίδιο Μέρος, Κεφ. 2, παρ. 2β και 2γ) στο "πρώτο σύστημα", στην καταδήλωση σε συνάρθρωση του επιπέδου της έκφρασης (του σημαίνοντος) και του επιπέδου του περιεχομένου (του σημαινόμενου) ο όρος που επικρατεί ως επί το πλείστον είναι: "λαός", "λαϊκός", σε όλες του τις εκφάνσεις: "λαϊκά τραγούδια, "λαϊκή ψυχή", "το παιδί του λαού", "από τα σπλάχνα του λαού" κ.λ.π. Αυτό το νοητικό σύστημα σημαίνοντος και σημαινόμενου μας παραπέμπει άμεσα στο σημαινόμενο ή "έννοια" του "δευτέρου συστήματος", της συνδήλωσης η οποία μας αναγκάζει να αναχθούμε στο χώρο της ιδεολογίας, της γνώσης, της ιστορίας. Για να κατανοήσουμε την επικράτηση του όρου "λαϊκισμός" θα πρέπει να ανατρέξουμε στην προσπάθεια προσδιορισμού του "λαϊκισμού" τόσο ως θεωρητική έννοια όσο και ως φαινόμενο που αν το περιορίσουμε στην Ελλάδα θα πρέπει να ψάξουμε τις ρίζες τους στις συγκεκριμένες ιδιαιτερότητες της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας.

Σαν έννοια ο "λαϊκισμός", αν και πολυχρησιμοποιημένη, έχει παραμείνει ασαφής και αόριστα προσδιορισμένη. Η αοριστία του θεωρητικού προσδιορισμού της λέξης προεκτείνεται και στον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζεται ο "λαϊκισμός" ως φαινόμενο· ένα φαινόμενο το οποίο έχει πάρει τέτοιες διαστάσεις στη μεταπολεμική και ιδιαίτερα στη μεταδικτατορική Ελλάδα ώστε να θεωρείται από πολλούς ως νέος τρόπος ένταξης των μαζών στις πολιτικές διαδικασίες. (97)

Πριν επικεντρωθούμε στην ανάλυση του λαϊκισμού ως φαινόμενο θα προσπαθήσουμε να σκιαγραφίσουμε εν συντομία τις θεωρητικές προσεγγίσεις του προβλήματος. Κατ' αρχήν υπάρχει αντιγνωμία στο αν ο λαϊκισμός είναι ένας τύπος κινήματος ή ένας τύπος ιδεολογίας. Τρεις βασικές θεωρητικές απόψεις για το λαϊκισμό υποστηρίζουν ότι ο λαϊκισμός είναι "ταυτόχρονα" κίνημα και ιδεολογία. Η τέταρτη προσσέγγιση τον αντιμετωπίζει ως καθαρά ιδεολογικό φαινόμενο. Κατά την πρώτη θεωρητική άποψη ο λαϊκισμός τόσο ως ιδεολογία όσο και ως κίνημα συσχετίζεται με μια καθορισμένη τάξη η οποία μπορεί να μην έχει καμμία ομοιότητα όσον αφορά στην σύστασή της. Για παράδειγμα λαϊκιστικά κινήματα -φέροντα και μια λαϊκιστική ιδεολογία- μπορεί να θεωρηθούν: το αγροτικό ρώσικο κίνημα των ναρόντνικων το 19ο αιώνα, η κινητοποίηση των μικροκαλλιεργητών ενάντια στους αστούς και τους μεγαλοεπιχειρηματίες στη Βόρεια Αμερική, οι κινητοποιήσεις των μαζών στα αστικά κέντρα της Λατινικής Αμερικής που μπορεί να εκληφθούν ως λαϊκιστικές εξεγέρσεις των μικροαστικών, περιθωριακών η ακόμη και των εθνικών αστικών στρωμάτων ενάτια στις εγχώριες ολιγαρχίες ή τον ιμπεριαλισμό. Καθίσταται σαφές ότι αυτός ο τρόπος προσέγγισης του φαινομένου προσπαθεί να ερμηνεύσει το λαϊκισμό σαν σύμπτωμα χωρίς να υπεισέρχεται στα αίτια τα οποία του προκαλούν. Επιπλέον, εάν οι κοινωνίες μέσα στις οποίες αναπτύσσονται λαϊκιστικά κινήματα διαφέρουν τόσο πολύ όσο αυτές που αναφέραμε πιό πάνω τότε ο λαϊκισμός σαν ένα κοινό φαινόμενο δεν μπορεί να εξηγηθεί αναλύοντας αυτές τις κοινωνίες. Στην περίπτωση πάλι που η έννοια χρησιμοποιείται για κινήματα που προκαλούνται σε χώρες με όμοια κοινωνική βάση τότε ο λαϊκισμος χάνει την ιδιαιτερότητα του και εξαλείφεται ο αρχικός στόχος να εμηνευθεί σαν ένα κοινό φαινόμενο που εμφανίζεται ως κίνημα ή ως ιδεολογία σε κοινωνίες με ανόμοια βάση. Ως εκ τούτου, αυτή η θέση σχετικά με το λαϊκισμό δεν αίρει την ασάφεια και αοριστία του όρου.

Μια δεύτερη αντίληψη υποστηρίζει ότι η έννοια λαϊκισμός είναι

κενή θεωρητικού περιεχομένου άρα πρέπει να πάψει να συγκαταλέγεται μέσα στην ορολογία των κοινωνικών επιστημών. Αντ' αυτού τα χαρακτηριζόμενα μέχρι τώρα λαϊκιστικά κινήματα θα πρέπει να αναλύονται σύμφωνα με την ταξική τους βάση.

Και αυτή όμως η θεώρηση γεννά αμφιβολίες και προκαλεί ερωτήματα ως προς το αν μια ταξική ανάλυση είναι επαρκής για την επίλυση του προβληματισμού πάνω στο φαινόμενο του λαϊκισμού.

Μια τρίτη αντίληψη υιοθετεί την άποψη ότι ο λαϊκισμός δεν μπορεί να θεωρηθεί ως κίνημα αλλά περιορίζεται στη σφαίρα της ιδεολογίας. Κάθε κίνημα με διαφορετική κοινωνική βάση έχει τη δυνατότητα σε μια δεδομένη ιστορική στιγμή να αναπτύξει μια κοινή ιδεολογία που σαν γνώρισμά της έχει την αντίθεση προς το κατεστημένο, την αντιπαράθεση, ενός "λαοφιλούς" αρχηγού -συνήθως "λαοπλάνου"- προς τους παραδοσιακούς πολιτικούς, τον εθνικισμό, τον αντι-ελιτισμό του πνεύματος, τη συσπείρωση πάνω στις λαϊκές μάζες και όχι πάνω στις κοινωνικές τάξεις κ.λ.π. Αλλά αυτού του τύπου η ανάλυση απλώς περιγράφει το φαινόμενο ως τέτοιο και δεν προσδιορίζει τα αίτιά του· η ερμηνεία του δεν προχωράει στην εμβάθυνση των λόγων που προκαλούν την αποδοχή μιας ιδιάζουσας κοινής ιδεολογίας.

Η τέταρτη εκδοχή που σύμφωνα με το Laclau είναι και η πιο ολοκληρωμένη υποστηρίζει ότι ο λαϊκισμός είναι ένα φαινόμενο "παρέκκλισης, προϊόν του ασυγχρονισμού των διαδικασιών της μετάβασης από μια παραδοσιακή κοινωνία προς μια βιομηχανική". (98) Βασικοί εκφραστές αυτής της προσέγγισης θεωρούνται ο Gino Germani και ο Torcuato di Tella. Ο πρώτος κατασκευάζοντας ένα θεωρητικό πλαίσιο για την κατανόηση της εμφάνισης των λαϊκών κινημάτων" το χρησιμοποιεί για να αποδείξει ότι αυτά αναπτύσσονται κατά τη διαδικασία της αλλαγής μιας κοινωνίας από παραδοσιακή σε βιομηχανική λόγω της "πρόωρης ενσωμάτωσης" ή της "παρέκκλισης" των μαζών στην προσπάθειά τους να προσαρμοσθούν στις μετεξελίξεις των διαδοχικών σταδίων. (99)

Ενώ ο Torcuato di Tella υποστηρίζοντας ότι οι κοινωνικές τάξεις είναι παρούσες στο λαϊκισμό αλλά όχι σαν τάξεις παρουσιάζοντας έτσι μια "ασυμμετρία μεταξύ της ταξικής φύσης των στρωμάτων αυτών και των μορφών πολιτικής τους έκφρασης" συσχετίζει όπως και ο Germani αυτή την παραμόρφωση με τον ασυγχρονισμό μεταξύ των διαδικασιών οικονομικής, κοινωνικής και πολιτικής ανάπτυξης. "Στην περίπτωση του λαϊκισμού, ο ασυγχρονισμός αυτός αποδίδεται στην "επανάσταση των αυξανομένων προσδοκιών" και στο "αποτέλεσμα

επίδειξης". Τα μέσα μαζικής ενημέρωσης ανυψώνουν τα επίπεδα προσδοκιών των ακροατών τους, ιδιαίτερα στις πόλεις και μεταξύ των μορφωμένων. Είναι αυτό που έχει επιτυχημένα αποκληθεί "επανάσταση των αυξανομένων προσδοκιών... Το ραδιόφωνο, ο κινηματογράφος, τα ιδανικά των δικαιωμάτων του ανθρώπου και τα γραπτά συτάγματα- όλα τείνουν να παράγουν επιπτώσεις σοβαρότερες απ' αυτές που προκλήθηκαν κατά την ευρωπαϊκή εμπειρία. Όμως η οικονομική επέκταση καθυστερεί, επιβαρυμένη από τη δημογραφική έκρηξη, από την έλλειψη οργανωτικής δυνατότητας, από την εξάρτηση από τις ξένες αγορές και το ξένο κεφάλαιο, ή από τις πρόωρες προσπάθειες αναδιανομής. Προκύπτει κατ' ανάγκην ένα αδιέξοδο, καθόσον οι προσδοκίες ξεπερνούν κατά πολύ τις δυνατότητες ικανοποίησής τους.

Είναι αυτή ακριβώς η παραμορφωση που καθιστά αδύνατη τη λειτουργία του συστήματος σύμφωνα με το δυτικό προτυπο και οδηγεί κατά συνέπεια στην εμφάνιση του λαϊκισμού".(100)

Όπως βλέπουμε η αντίληψη τόσο του Di Tella όσο και του Germani συγκλίνουν στο ότι ο λαϊκισμός είναι ένα φαινόμενο που έρχεται σαν απόρροια του ασυγχρονισμού των διαδικασιών μετάβασης από την παραδοσιακή στη βιομηχανική κοινωνία. Ο λαϊκισμός αποτελεί μια μορφή πολιτικής έκφρασης των λαϊκικών στρωμάτων όταν αυτά αδυνατούν να συσταθούν σε μια οργανωμένη και αυτόνομη ιδεολογικά ταξική ομάδα. Κατά συνέπειαν, οι υψηλότερα αναπτυγμένες -οικονομικά και πολιτιστικά- μορφές κοινωνιών παρουσιάζουν μεγαλύτερο βαθμό "ταξικής" οργάνωσης και μικρότερο "λαϊκιστικής"

Εδώ πρέπει να παραθέσουμε ότι η έννοια "λαός" έχει θετικές και αρνητικές συνδηλώσεις, υπάρχει "λαική" μουσική, λαϊκός κινηματογράφος, λαϊκός λόγος. Σε πολλά από αυτά τα εκφραστικά μέσα υπερτερούν οι λαϊκές εγκλήσεις αλλά δε θα μπορούσαν επ' ουδενί σε όλες τις περιπτώσεις να χαρακτηριστούν "λαϊκίστικες" για παράδειγμα πολλοί ιδεολογικοί λόγοι που αναφέρονται στο λαό δε θα αποκαλούνταν "λαϊκιστικοί". Σύμφωνα με το Laclau αυτό που μετατρέπει έναν ιδεολογικό λόγο σε "λαϊκισμό" είναι μια "ιδιάζουσα μορφή συνάρθρωσης των λαϊκο-δημοκρατικών εγκλήσεων ως πλέγμα αντιθετικό προς την κυρίαρχη ιδεολογία... Ενώ όσον αφορά στον κυρίαρχο λόγο η συνάρθρωση των λαϊκο-δημοκρατικών ιδεολογιών συνίσταται στην απορρόφηση κάθε στοιχείου τους που αποτελεί μια απλή διαφορετική ιδιαιτερότητα και στην απώθηση των στοιχείων εκείνων που τείνουν να μετατρέψουν την ιδιαιτερότητα σε σύμβολο

ανταγωνισμού". Επομένως δεν αρκεί η παρουσία λαϊκιστικών στοιχείων σε ένα λόγο για να γίνει λαϊκιστικός. Ο λαϊκισμός αρχίζει να υπαρχει από τη στιγμή που τα λαϊκο-δημοκρατικά στοιχεία παρουσιάζονται ως μια ανταγωνιστική επιλογή εναντίον της ιδεολογάις του άρχοντος συγκροτήματος. Αυτό βέβαια δε σημαίνει ότι ο λαϊκισμός είναι πάντοτε επαναστατικός, μπορεί να έχουμε ένα λαϊκισμό των κυριαρχούμενων τάξεων (101).

Η Margarer Canovan για παράδειγμα αναφέρεται σε επτά διαφορετικούς τύπους λαϊκισμού: στον επαναστατικό λαϊκισμό των διανοουμένων, στο λαϊκισμό των αγροτών, στο ριζοσπαστισμό των επιχειρηματιών-αγροτών, στη λαϊκιστική δημοκρατία, στον αντιδραστικό λαϊκισμό και στο λαϊκισμό των πολιτών. Όλες οι μορφές λαϊκισμού χωρίς εξαίρεση συναιπάγονται κάποια μορφή έκκλησης προς το λαό και όλες είναι αντι-ελιτίστικες με τη μία ή την άλλη έννοια" γράφει η Canovan. Παρά τις διαφορές τους στην προσέγγιση του φαινομένου ο Laclau και η Canova σημφωνούν σε δύο σημεία κομβικά για το "λαϊκισμό": "την έκκληση προς το λαό και τον αντι-ελιτισμο"(102).

Παρ' όλα αυτά ο παραπάνω εντοπισμός της έννοιας "λαϊκισμός" δε θεωρείται επαρκής καθ' ότι στηρίζεται σε γενικότητες και μπορεί να χρησιμοποιηθεί για κάθε πολιτικό κίνημα είτε αυτό προέρχεται από κυριαρχούντες ομάδες είτε από κυριαρχούμενα στρώματα.

Έκκλιση προς το λαό και αντι-ελιτισμό μπορεί να επικαλεσθεί ένα σοσιαλιστικό ή σοσιαλδημοκρατικό κόμμα, ένα πελατειακό κόμμα ή ακόμα και ένα φασιστικό κόμμα. Στην έκκλιση προς το λαό και στον αντι-ελιτισμό μπορεί να ανατρέξει ένα σοσιαλιστικό ή σοσιαλδημοκρατικό κίνημα ή ακόμη και ένα φασιστικό κίνημα. Αυτά τα συνθήματα είτε χρησιμοποιούνται από την πλευρά οργανωμένων σχημάτων όπως κόμματα είτε από διάφορα αυτόνομα κινήματα τα οποία έχουν χροιά λαϊκιστική με την έννοια ότι υποδηλώνουν την αναζήτηση της πολιτικής κινητοποίησης των μαζών και την συμμετοχή τους στην πολιτική εξουσία, όπως και την ιδεολογική τους απόσχιση από τις "ολιγαρχικο-οικογενειακές" δομές και από το παραδοσιακό πελατεικό μοντέλο. Κατ' επέκτασιν, και η λέξη "λαϊκιστής" παρουσιάζει αμφισιμία τη στιγμή που αυτός ο χαρακτηρισμός "λαϊκός" για έναν πολιτικό αρχηγό μπορεί να σημαίνει επιβράβευση ή επίκριση. Ειδικά σε χώρες εκτός από την Ελλάδα όπου η λέξη "λαϊκιστής" έχει επικρατήσει ως αρνητική μπορεί να αποδοθεί σε μια πλατειά γκάμα προσωπικοτήτων από το Roland Reagan μέχρι το

Mourtin Luther King (103).

Εξ' αιτίας λοιπόν όλων αυτών των αοριστιών και ασαφιών πάνω στην εννοιολογική σημασία του όρου "λαϊκισμός" οι περισσότερες πρόσφατες θεωρήσεις και μεταξύ αυτών και του Νίκου Μουζάλη συγκλίνουν στην άποψη ότι ο λαϊκισμος ή η διαφορά μεταξύ λαϊκισμού και κομμάτων/κινημάτων δεν μπορεί να γίνουν κατανοητά άν ειδωθούν μόνον κάτω από το πρίσμα της ιδεολογίας. Απαραίτητη προϋπόθεση για την κατανόηση και εμβάνθυνση του φαινομένου θεωρείται η μελέτη των οργανωτικών δομών τέτοιων κινημάτων και η σχέση εξουσίας που επικρατεί μεταξύ αρχηγών, στελεχών και οπαδών. Επίσης, θα πρέπει να λάβουμε υπ' όψιν μας τους μηχανισμούς ένταξης των λαϊκών στρωμάτων στο πεδίο των πολιτικών αντεκλήσεων ιδιαίτερα όταν το άρχον συγκρότημα περνάει μια βαθιά κρίση επειδή μια νέα μερίδα επιδιώκει να επιβάλει την ηγεμονία της αλλά δεν μπορεί να το πετύχει στα πλαίσια της υπάρχουσας δομής του συγκροτήματος εξουσίας. Επιπλέον, μια άλλη παράμετρος που δε θα πρέπει να παραμεληθεί είναι η εξέταση των ταξικών λόγων που προκαλούν τις ανταγωνιστικές στιγμές εξ' αιτίας των οποίων σχηματοποιούνται ιδεολογικά μορφώματα των οποίων σύμπτωμα είναι το εκάστοτε λαϊκιστικό φαινόμενο. Δεν μπορεί βέβαια να υποστηριχθεί ότι οι λαϊκιστικές ιδεολογίες είναι υπερταξικές, αλλά ούτε μπορεί να συνδεθεί απόλυτα η λαϊκιστική στιγμή με το λόγο μιας καθορισμένης κοινωνικής τάξης.

Η εμφάνιση του λαϊκισμού είναι ιστορικά δεμένη με μια κρίση του κυρίαρχου ιδεολογικού λόγου που είναι με τη σειρά της μέρος μιας ευρύτερης κοινωνικής κρίσης που είτε μπορεί να είναι το προϊόν μιας κρίσης στο συγκρότημα εξουσίας οπότε μπορει να επικαλεσθεί ο λαός ενάντια της κατεστημένης ιδεολογίας ή μπορεί να είναι το αποτέλεσμα μιας κρίσης που απορρέει από την αδυναμία του συστήματος να ουδετεροποιήσει τα κυριαρχούμεα στρώματα.

Σε αυτό το σημείο επικεντρωνόμενοι στον ελλαδικό χώρο θα πρέπει να υπενθυμίσουμε ορισμένες ιδιομορφίες του χώρου αυτού σε σχέση με την υπόλοιπη Ευρώπη.

Εάν ανατρέξουμε στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου και ειδικά στην Ελλάδα μετά το 1909 θα δούμε ότι ήδη εκείνη η εποχή χαρακτηρίζεται σύμφωνα με τον ορισμό του Germani από έναν "ασυγχρονισμό" -συνύπαρξη στοιχείων που ανήκουν αντίστοιχα στους δύο πόλους της παραδοσιακής και της βιομηχανικής κοινωνίας- στη

διαδικασία μετάβασης από την παραδοσιακή κοινωνία στη βιομηχανική- μάλιστα πολλοί παρατηρητές υποστηρίζουν ότι αυτός ο κοινωνικός σχηματισμός είχε ένα ανεκπλήρωτο τέλος - και από την αδυναμία αναπροσαρμογής του κλασσικού πελατειακού συστήματος σε μια σύγχρονη, μαζικοποιημένη κομματική δημοκρατία.

Αν η πελατειακή σχέση μέχρι το 1909 θεωρηθεί ότι αποτέλεσε την κατ' εξοχήν καθεστωτική λειτουργία του πολιτικού συστήματος, τον κύριο μοχλό γύρω από τον οποίο λειτούργησε και επέτυχε η κοινωνική συναίνεση και επομένως η αναπαραγωγή της σταθερότητας των κοινωνικών σχέσεων σημαίνει ότι η ανάπτυξη και ο μετασχηματισμός του ελληνικού κοινοβουλίου σε μορφές πιο προηγμένες εφάμιλλες με αυτές των αναπτυγμένων χωρών δεν έγινε δυνατή. Έτσι, η αδυναμία της μετάβασης που χαρακτηρίζει όλη αυτή την περίοδο συντελεί σε μια δυσλειτουργία του κοινοβουλευτισμού και σε μια αναταραχή των κοινωνικών σχέσεων (104).

Οι αντιπαραθέσεις ανάμεσα στα πολιτικά μοντέλα - Τρικούπη - Δεληγιάννη- δεν βοήθησε στην απόπειρα αναπροσαρμογής του πολιτικού συστήματος. Ακόμη και η κοινωνική αντίσταση δεν επέτρεψε αλλαγές στο πελατειακό μοντέλο αλλά απλώς το άφησε να αναπαραχθεί δίνοντας συγχρόνως την ευκαιρία στον παραδοσιακό κρατισμό να ενδυναμωθεί και να αναπτύξει ένα άμεσο παρεμβατισμό στις επιδιώξεις του κοινοβουλίου καταφέρνοτας έτσι να το περιθωριοποιήσει(105).

Ο ανεκπλήρωτος κοινωνικός σχηματισμός και η μη συγκρότηση μαζικών κομμάτων αποβαίνουν καθοριστικοί παράγοντες για τις μετέπειτα κοινωνικές εξελίξεις και ιδιαίτερα στην αμέσως μεταπολεμική Ελλάδα όπου παρατηρείται μια παντελής έλλειψη συγκρότησης ενός συνεκτικού συλλογικού ορθολογιστικού κράτους το οποίο να στηρίζεται σε μια εξισσοροπιτική συμβολαιακή συναίνεση των αντίρροπων δυνάμεων και όχι σε κατασταλτικούς μηχανισμούς βίας.

Στην παραπάνω διαμορφωθείσα εικόνα πρέπει να προστεθούν οι ήδη αναφερθείσες ιδιαιτερότητες της ελληνικής κοινωνίας ως προς την διάρθρωσή της η οποία απέχει πολύ από το κλασσικό σχήμα της ταξικής δομής των βιομηχανικών κοινωνιών, δηλαδή ενός μεγάλου αριθμού εργαζομένων με σχέση εξαρτημένης εργασίας ειδικά στη δευτερογενή παραγωγή ενός συρρικνωμένου αγροτικού τομέα, ενός μικρού αριθμού αυτοαπασχολουμένων και ενος περιορισμένου αριθμού κεφαλαιούχων.

Αντίθετα, στην Ελλάδα παρατηρείται ένας "υπερεμπορισμός", ένας υπερβολικά διογκωμένος αριθμός "αυτοαπασχολουμένων" επηρεασμένων άμεσα από την αντίληψη του εύκολου και γρήγορου κέρδους - μια νοοτροπία που έχει τις ρίζες της στην ιδεολογία που έφερε η μεταπρακτική αστική τάξη - και ένας μεγάλος αριθμός ασκούντων εξαρτημένη εργασία υπό τη μορφή μισθωτών απασχολουμένων στο Δημόσιο Τομέα. (106) Η παρέμβαση του κράτους και στο οικονομικό επίπεδο ως εξισορροπιτικός μηχανισμός είναι έκδηλη· είναι δε ευρέως αποδεκτό ότι ο δημόσιος τομέας λειτούργησε σαν μέσο κάλυψης της ανασφάλειας των ανέργων μαζών και σαν μια λύση εφησυχασμού. Επειδή ο "διορισμός στο Δημόσιο" αντιχούσε ως μαγική συγχορδία και προβαλόταν σαν μια υπόσχεση που αφορούσε θετικά τον κάθε πολίτη αποτέλεσε τον κεντρικό μοχλό προσέλκισης πολιτικής πελατείας.

Όπως βλέπουμε λοιπόν η διατήρηση πελατειακών δομών, η επικράτηση ενός υπέρμετρου κρατισμού με σκοπό την ενσωμάτωση των εργατικών στρωμάτων και ο ανεκπλήρωτος κοινωνικός σχηματισμός που οδήγησε σε έναν κοινοβουλευτισμό αναπτυσσόμενο χωρίς την αντίστοιχη διαμόρφωση μιας ισχυρής κοινωνίας πολιτών διαμόρφωσαν ένα πρόσφορο έδαφος έτοιμο να διαδεχτεί τη λαϊκιστική οργάνωση του πολιτικού και ιδεολογικού λόγου.

Σε μια κοινωνία σαν την ελληνική όπου η μη δομημένη κοινωνικο-οικονομική άρθρωση είναι παρούσα σε όλα τα επίπεδα παρατηρούμε το μεγάλο ποσοστό των αυτοαπασχολουμένων μη δυνάμενο να εξασφαλίσει ένα σταθερό και ικανοποιητικό εισόδημα να αποζητά την πραγμάτωση του μέσα από μια ζωή που ξεπερνά τις δυνατότητες του και μέσα από την προσδοκία "ενος καλλίτερου αύριο". Ένα άλλο ποσοστό αγροτικής ή εργατικής καταγωγής εργαζομένων που κατόρθωσε να βρεί μια θέση στο Δημόσιο να προσπαθεί να τα φέρει βόλτα μέσα από την απομύζηση του οικογενειακού του περιβάλλοντος -πώληση εναπομείναντων χωραφιών στο χωριό, χρησιμοποίηση μητέρας ή πεθεράς για ενασχόληση με τα παιδιά κ.λ.π.- ακολουθώντας έτσι μια στρατηγική βασιζόμενη σε μια ατομοκεντρική αντίληψη επικεντρωμένη στη σχέση υποκειμένου και κοινωνικοπολιτικού χίγνεσθαι ακυρώνοντας κάθε οικονομική και κοινωνική ανάλυση που έχει σχέσει με την ταξική διάρθρωση και κατ' επέκτασιν με τα ταξικά συμφέροντα και συγκρούσεις.

Τη στιγμή λοιπόν που οι κοινωνικές και ταξικές αντιπαραθέσεις δεν είναι σαφώς διαμορφωμένες ο πολιτικός λόγος παίρνει πολύ εύκολα τη μορφή ενός "λαϊκιστικού" λόγου ο οποίος αντί να αντιπαραθέτει τα συμφέροντα των συγκεκριμένων κυριαρχούμενων προς τις κυριαρχούσες ομάδες μεταφέρει την αντιπαράθεση σε μια ηθικοπλαστική σφαίρα θέτοντας σε αντιπαραβολή τα συμφέροντα όλων προς τα συμφέροντα κανενός, χρησιμοποιώντας όρους όπως "προνομιούχοι" / "μη προνομιούχοι", "καλοί" / "κακοί", "εργατικοί" / "μη εργατικοί" κ.λ.π. Έτσι, ο λαϊκισμός συδέει το πρόβλημα των κοινωνικο-οικονομικών σχέσεων και αντιθέσεων με μια ασαφή και αόριστη ιδεολογία που εστιάζεται στην ικανοποίηση άμεσων ατομικών και κλαδικών συμφερόντων με κριτήριο το πολιτικό όφελος. Μέσα σε ένα φαύλο κύκλο που δημιουργείται τέτοιες επιδιώξεις δεν απαιτούν αναγκαστικά το σχηματισμό μαζικών πολιτικών φορέων με μια συμπαγή και συγκροτημένη ιδεολογία. Από την άλλη μεριά η διαμορφούμενη για τη στήριξη αυτών των αιτημάτων ιδεολογία μπορεί να προωθείται από επί μέρους μηχανισμούς και μεμονωμένους πολιτικούς αρχηγούς οι οποίοι πρέπει απαραιτήτως να έχουν μια προσωπική αίγλη, να συγκεντρώνουν δηλαδή τα τυπικά γνωρίσματα του "χαρισματικού ηγέτη". Αυτός ο ηγέτης πρέπει να έχει τις ικανότητες να ανπτύσσει ένα λαϊκιστικό λόγο του οποίου τα κύρια χαρακτηριστικά πρέπει να αναζητηθούν: .

α) σε μια ελίτ διαπνεόμενη από μια ιδεολογία εναντίον του κατεστημένου

β) σε μια κινητοποιημένη μάζα, προϊόντος μιας "επανάστασης αυξανομένων προσδοκιών"

γ) σε μια ιδεολογία με ευρεία συναισθηματική απήχηση(107).

Η επιτυχία του λαϊκιστικού λόγου που εκφράζεται ουσιαστικά με τη συγκάλυψη των πραγματικών αντιθέσεων και προβλημάτων και την απλή αναγωγή της αντίφασης σε μια αφηρημένη στιγμή ενός ιδεολογικού λόγου έγκειται στη δύναμη του "χαρισματικού ηγέτη" να δημιουργεί συνεχώς νέες ελπίδες και να ανυψώνει το επίπεδο των προσδοκιών έτσι ώστε να υπάρχει ένα αέναο πεδίο δράσεως.

Δεν είναι λοιπόν περίεργο το ότι οι κοινωνικοπολιτικές πρακτικές που περιγράψαμε πιο πάνω αποτυπώθηκαν μέσω συγκεκριμένων πολιτιστικών διαδικασιών στα παραγόμενα πολιτιστικά προϊόντα της εποχής που εξετάζουμε. Ως φυσικό επακολουθο έχουμε την εγγραφή ενός λαϊκιστικού λόγου και στο πεδίο της εμπορευματοποιημένης κουλτούρας στο χώρο δηλαδή που ανπτύχθηκαν

καθορισμένα πρότυπα ζωής. Οι μηνυματοποιήσεις που κυριαρχούν στον ελληνικό κινηματογράφο και κατ' επέκτασιν στις διαφημιστικές αφίσες -συνειδητά ή ασυνείδητα- κάνουν μια συνεχή έκκληση προς το λαό και τον αντι-ελιτισμό. Όπως είδαμε κατά την ανάλυση των εικονικών και γλωσσικών μηνυμάτων (βλ. στο ίδιο Μέρος, Κεφ. 2 παρ.2α, 2β και 2γ)) η καταδηλούμενη σημασία αυτών των μηνυμάτων μας παραπέμπει στο συνδηλωτικό επίπεδο όπου το σημαινόμενό της συνδήλωσης μας ανάγει σε μια βαθύτερη έννοια που αναφέρεται άμεσα στην ιδεολογική απόδοση του σημείου ή της καταδηλούμενης εικόνας.

Είναι προφανές ότι η απήχηση των κοινωνικο-πολιτικών δεδομένων στο οπτικο-γραικό σύστημα της αφίσας περνά μέσα από την ιδεολογική σημαδιοδότησή τους. Εικονικά και γλωσσικά μηνύματα της αφίσας η οποία λειτουργεί σαν ένα σύστημα σημασίας καταφεύγουν σε ιδεολογικούς κώδικες που αντλούνται από τον κοινωνικο-πολιτικό χώρο. Έτσι, τα εκπεμπόμενα ιδεολογήματα περί "λαού" παρέχουν ένα πλέγμα συναρτήσεων συγκρίσιμο με αυτό που προσφέρεται από το λαϊκιστικό πολιτικό λόγο μέσω του οποίου συγκροτείται μια ιδεολογία που ωθεί στην πόλωση και λειτουργεί μέσω αποκλεισμού αποχρώσεων και διαφοροποιήσεων. Ο λαϊκιστικός λόγος στηρίζεται ουσιαστικά στην προσπάθεια ικανοποίησης φαντασιακών βλέψεων και προϋποθέτει από τη μια μερά την αναπτυγμένη "ατομικότητα" με την έννοια ότι βοηθάει το άτομο να αναγνωρίσει την ιδιαιτερότητα του εαυτού του μέσα από την ανάγνωση της διαφοράς του "Άλλου" από την άλλη μεριά η λαϊκιστική δημαγωγία σηματοδοτεί "την αυτοϊδεοποίηση ενός μυθικού συλλογικού όντος" το οποίο παίρνει διάφορα ονόματα ανάλογα με τις εκάστοτε περιστάσεις-λαός, εργατιά, ανθρωπιά, πατρίδα κ.λ.π. Τα ονόματα αυτά παίρνουν τη μορφή μαζικών σχημάτων τα οποία ως κύριο αίτημα έχουν την "ομοιγένεια" με εξαίρεση τον ""ήρωα" ο οποίος γίνεται το πρότυπο που λατρεύεται και αποτελεί το συνδετικό κρίκο δηλαδή το κοινό "Ιδεώδες του Εγώ" των ατόμων μέσα στη μάζα (108).

Στην περίπτωση μας ο "λαϊκός ήρωας" αμβλύνοντας συνεχώς την κλίμακα των προσδοκιών προσπαεί να προβάλει αρμονικές εικόνες που υπόσχονται την πραγμάτωση μιας ουτοπίας, μιας εξιδανικευμένης ζωής που διαφέρει από το μίζερο κόσμο του καθημερινού αγώνα για την ύπαρξη. Κάθε εξατομικοποιημένο άτομο μπορεί να κάνει πραγματικότητα αυτόν τον ιδανικό κόσμο για τον ίδιο του τον εαυτό, χωρίς όμως να αλλάξει σε τίποτα την πραγματική κατάσταση. Επομένως αυτή η εξιδανίκευση αφ' ενός προβάλλει ένα κοινό ιδεώδες

ζωής υποτίθεται σε όλους εφικτό και προκαλεί μια σύγκλιση στην αντίθεση λαϊκών και κυρίαρχων τάξεων δημιουργώντας έτσι μια "επανάσταση αυξανομένων προσδοκιών" αφ' ετέρου τηρεί μια καταφατική στάση απέναντι στην υπάρχουσα τάξη πραγμάτων γιατί αυτή η τάξη μπορεί να μετατραπεί, για τα άτομα που την απολαμβάνουν, σε ένα εννοιολογικά φαντασιακό χώρο όπου μπορούν να καταφύγουν για την πραγμάτωση μια ουτοπίας, μιας ιδανικής ζωής.

Η επιτυχία επιβολής του ήρωα και της εξιδαικευμένης ζωής μέσα από το λαϊκιστικό λόγο έγκειται στη δύναμη αυτού του λόγου να διχοτομεί το κύριο νόημά του που η ουσία του στηρίζεται στην εκ των προτέρων αντιπαράθεση δύο αξιών καλό-κακό, τίμιο-άτιμο, ηθικό-ανήθικο, ψεύτικο-αληθινό, πίστη-απιστία κλπ. (Βλ. στο ίδιο Μέρος, Κεφ. 2, παρ. 2β και 2γ). Η διχοτομική αυτή ιδιότητα προβάλλει τη θετική αξία του "λαού" με τη "λαϊκιστική" συμπαραδήλωση του όρου- και τον καθιστά το βασικό φορέα μιας ουσιαστικής αυτοπραγμάτωσης.

Από ότι έχουμε αναφέρει μέχρι τώρα καθίσταται προφανές ότι ο λαϊκισμός βρίσκει πρόσφορο έδαφος σε μεταβατικές ιστορικές συνθήκες και σε μη ορθολογιστικά δομημένες κοινωνίες όπου υπάρχει έντονη ταξική ρευστότητα, σύγχιση και κινητικότητα δηλαδή ο λαϊκισμός σύμφωνα με τους περισσότερους παρατηρητές αποτελεί πολιτική έκφραση των λαϊκών στρωμάτων όταν αδυνατούν να συγκροτήσουν μια αυτόνομη οργάνωση και μια αυτόνομη ταξική ιδεολογία, χαρακτηριστικό που σύμφωνα με την ανάλυσή μας συγκεντρώνει στο έπακρον η ελληνική κοινωνία.

Συμπερασματικά λοιπόν θα μπορούσαμε να πούμε ότι το βασικό πολιτιστικό προϊόν της μαζικής εμπορευματοποιημένης κουλτούρας ο εμπορικός κινηματογράφος και συνακόλουθα οι διαφημιστικές του αφίσες εκφράζουν την ιδεολογία μιας κοινωνίας σαν αυτή που αναφέραμε πιο πάνω. Οι αναφορές των γλωσσικών και εικονικών κωδίκων της αφίσας κατ' αρχήν υπακούουν σε αρχέτυπα ξένα προς το πολιτισμικό σώμα της Ελλάδας ή και σε κοινωνικά στερεότυπα όπως το όνειρο-διέξοδο της μετανάστευσης στις Η.Π.Α ως γη της επαγγελίας, κ.λ.π. Πολλές από τις ταινίες στις οποίες αναφέρονται τα μηνύματα των αφισών αποτελούν δείγματα ενός τρόπου διαφυγής από το οικονομικό αδιέξοδο και την έλλειψη ευκαιριών. Το μοντέλο του αυτοδημιούργητου αμερικανού εκατομμυριούχου, λ.χ., αποτελεί ένα συνεχές "μαστίγωμα" του "εξατομικοποιημένου" αποδέκτη των μηνυμάτων.

Επιπρόσθετα, στις ταινίες του τύπου αυτού, και συνακόλουθα στις διαφημιστικές τους αφίσες, άλλοτε υπαινικτικά και άλλοτε με έμφαση εκφράζεται το μήνυμα ότι ο καθένας, ανεξάρτητα από την ταξική του προέλευση, την πολιτική του συμπεριφορά και το πλέγμα των δομών της εξουσίας που ασφυκτικα προδιαγράφουν τα στενά του όρια, μπορεί ν' αναρριχηθεί ραγδαία οικονομικά, αν στηριχτεί στις δικές του δυνάμεις και πάρει την τύχη του στα χέρια του. Άλλωστε, συστηματικα και ακατάπαυστα προωθείται μια ψευδαίσθηση αρμονικής συνύπαρξης πλούσιων και φτωχών. Οι πλούσιοι παρουσιάζονται ως εξοχως φιλάνθρωποι, κάποιοι φτωχοί με την σκληρή δουλειά τους κατορθώνουν ν' ανέβουν οικονομικά, ενώ τα απειράριθμα ειδύλλια φτωχών νέων με πλούσιες νέες ή το αντίστροφο μετά από μία ταξική ψευδο-σύγκρουση πάντοτε ευοδώνονται.

Το πραγματικό λοιπόν υποκαθίσταται από ένα φαντασιακό, η αίσθηση ρευστότητας ενισχύεται, ενώ ταυτόχρονα προβάλλεται η έλλειψη ταξικής παγίωσης και υπερτονίζονται οι ατομικές ικανότητες του καθένα. Τον κυρίαρχο ρόλο τον παίζει η "μοίρα" που τις περισσότερες φορές προκαλεί πόνο και δάκρυα, αλλά στο τέλος πάντα ο κακός τιμωρείται και ο καλός δικαιώνεται Όλες αυτές οι ηθικοπλαστικες αξίες "σερβίρονται" στον κινηματογράφο με καλοστημένα μελό και κωμωδίες (τις περισσότερες φορές απομιμήσεις των αμερικανικών φιλμικών προτύπων) και υπηρετούνται από σπουδαίους ηθοποιούς, η ενστικτώδης αντίσταση των οποίων στα φτηνά και μακράν της ζέουσας πραγματικότητας σενάρια δεν είναι ατυχώς ευδιάκριτη στο πλατύ κοινό.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

Ο Δέκτης και ο ορίζοντας προσδοκιών του

Σύμφωνα με την κλασσική θεωρεία της σημειολογίας της επικοινωνίας για να πραγματοποιηθεί η μετάδοση του μηνύματος που επιχειρεί να μεταδώσει ο πομπός δηλαδή να θεωρηθεί μια σημειακή πράξη επιτυχημένη είναι αναγκαίο και επαρκές αφ' ενός να αντιληφθεί ο δέκτης ότι ο πομπός έχει την πρόθεση να του μεταδώσει ένα καθορισμένο μήνυμα και αφ' ετέρου να αναγνωρίσει το καθορισένο αυτό μήνυμα. Όσον αφορά στο πρώτο μέρος του

προβληματισμού είναι εύκολο να απαντήσει κανείς υποστηρίζοντας ότι από τη στιγμή και μόνο που παράγεται ένα σήμα από τον πομπό γίνεται ξεκάθαρη η πρόθεση αυτή του πομπού στο δέκτη. Για το δεύτερο μέρος του προβληματισμού απαιτείται περισσότερη σκέψη καθ' ότι πρέπει να αποδειχθεί ο τρόπος με τον οποίο το σήμα επιτρέπει στο δέκτη να αναγνωρίσει το καθορισμένο μήνυμα που επιχειρεί να του μεταδώσει ο πομπός πρέπει δηλαδή να αποσαφηνισθεί πως ο δέκτης επιλέγει το μήνυμα που αποδίδεται στο σήμα.

Κατά τον Prieto για ένα δεδομένο σήμα, υπάρχουν ορισμένα μηνύματα τα οποία το σήμα "επιδέχεται" και άλλα τα οποία, αντίθετα, αποκλείει. Αυτό σημαίνει ότι υπάρχουν ορισένα μηνύματα τα οποία μπορούν να είναι το μήνυμα που επιχειρεί να μεταδώσει ο πομπός χρησιμοποιώντας το δεδομένο αυτό σήμα και ότι υπάρχουν άλλα τα οποία, δεν μπορούν να ανήκουν σε αυτήν την κατηγορία. Ο αριθμός των διαφόρων μηνυμάτων που δέχεται ένα σήμα είναι πολύ μεγάλος. Αν ο δέκτης κατορθώνει τελικά να επιλέξει ένα καθορισμένο μήνυμα που αποδίδει το σήμα, αυτό γίνεται γιατί το σήμα παράγεται πάντα σε σχέση με καθορισμένες "περιστάσεις που, με τη σειρά τους παρέχουν στο δέκτη μια συμπληρωματική ένδειξη. Ο όρος "περιστάσεις" εδώ αναφέρεται στα γεγονότα τα οποία είναι γνωστά στο δέκτη τη στιγμή που συντελείται η σημειακή πράξη και ανεξάρτητα από αυτή την πράξη. Οι εκάστοτε περιστάσεις ευνοούν διαφορετικά το κάθε μήνυμα που επιδέχεται το σήμα, πράγμα που σημαίνει ότι οι περιστάσεις προβάλλουν αυτά τα μηνύματα λιγότερο ή περισσότερο άμεσα στην αντίληψη του δέκτη, και αυτός συμπεραίνει ότι το μήνυμα που προσπαθεί να του μεταδώσει ο πομπός είναι από όλα τα μηνύματα που επιδέχεται το σήμα, εκείνο το οποίο ευνοούν περισσότερο οι περιστάσεις.

Κάθε σημειακή πράξη προορίζεται για το δέκτη και έχει σα σκοπό να επιτρέψει στο δέκτη να αντιληφθεί μερικά δεδομένα που οφείλει να γνωρίζει ώστε να γίνει η μεταβίβαση του μηνύματος Ο "πομπός επιλέγει από όλα τα μέλη ενός σημαίνοντος, το σήμα που παράγει ο δέκτης επιλέγει, από όλα τα μέλη ενός σημαινόμενου το μήνυμα που αποδίδει στο σήμα. Επομένως, η μετάβαση από το αφηρημένο στο συγκεκριμένο συντελείται στο επίπεδο του σημαίοντος για τον πομπό και στο επίπεδο του σημαινόμενου για το δέκτη" (109).

Η πρόθεση του πομπού κατά τη διαδικασία μιας σημειακής πράξης είναι να μεταδώσει ένα καθορισμένο μήνυμα για να γίνει κατορθωτή αυτή η μετάδοση θα πρέπει ο δέκτης αφού αντιληφθεί την πρόθεση

του πομπού να αναγνωρίσει ποιό είναι το μήνυμα που επιχειρεί να του μεταδώσει ο πομπός. Η σημειακή πράξη δηλαδή πετυχαίνει όταν το μήνυμα που αποζητά να μεταδώσει ο πομπός και το μήνυμα που αποδίδει ο δέκτης στο σήμα είναι ένα και το αυτό. Στην περίπτωση αυτή μπορεί να πούμε ότι η σημειακή πράξη πέτυχε δηλαδή ο δέκτης κατανόησε αυτό που ο πομπός ήθελε να γίνει κατανοητό.

Θεωρητικά, η αποτελεσματικότητα της επικοινωνίας απαιτεί σε κάθε σημαινόμενο να αντιστοιχεί ένα και μόνο σημαίνον και αντίστροφα, κάθε σημαίνον να μην εκφράζει παρά ένα μόνο σημαινόμενο να υπάρχει δηλαδή μονοσημία και όχι πολυσημία. Αυτό σημαίνει στις επιστημονικές γλώσσες των συστημάτων σηματοδότησης ή αλλιώς των "λογικών κωδίκων" όπου η σήμανση είναι περισσότερο κωδικοποιημένη. Η σχέση ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμαινο δηλαδή ο "τρόπος σήμανσης" είναι, οπωσδήποτε, συμβατική, και προκύπτει από μια συμφωνία ανάμεσα στους χρήστες-πομπό/δέκτη.

Η σύμβαση μπορεί να είναι περισσότερο ή λιγότερο στέρεη, περισσότερο ή λιγότερο ομόφωνη, περισσότερο ή λιγότερο δεσμευτική εν ολίγοις, περισσότερο ή λιγότερο πλατειά, περισσότερο ή λιγότερο ακριβής. Όσο πλατύτερη και ακριβέστερη είναι η σύμβαση, τόσο πιο "κωδικοποιημένο" είναι το σημείο· όσο πιο ακριβές και "κωδικοποιημένο" είναι το σημείο τόσο πιο μονοσημικό γίνεται, όσο πιο δομημένο και επαναληπτικό είναι ένα σημείο τόσο πιο απόλυτη είναι η ταύτιση στη σχέση που τίθεται μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου, μεταξύ του δημιουργού και αυτού που το αποκωδικοποιεί. Αντίθετα, στην περίπτωση των ποιητικών κωδίκων όπου η σύμβαση μεταξύ πομπού και δέκτη ως προς τον "τρόπο σήμανσης" είναι ανοικτή και αδύναμη, το σημαίνον μπορεί να αναφέρεται σε περισσότερα σημαινόμενα και κάθε σημαινόμενο μπορεί να εκφράζεται με περισσότερα σημαίνοντα. Εδώ θα μπορούσαμε να αναφέρουμε παρενθετικά ότι ο τρόπος σήμανσης ή η σχέσης ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο στην παραγωγή ενός σημείου το οποίο αποτελεί ένδειξη μιας πρόθεσης να μεταδοθεί κάποιο νόημα μπορεί να είναι ασυνείδητη.

Τον τομέα αυτό έχει αναλάβει η ψυχανάλυση και ιδιαίτερα η Σχολή του Lacan η οποία θεωρεί τις εκδηλώσεις του ασυνείδητου σαν ένα τρόπο επικοινωνίας και ομιλίας. Κατ' επέκτασιν η μελέτη των μύθων, η ψυχοκοινωνιολογία των συμπεριφορών, η προπαγάνδα, η διαφήμιση κ.α. έχουν σήμερα επανακτήσει τόσες έννοιες με τη μορφή μιας "ψυχολογίας του βάθους". Σε αυτή την περίπτωση αναζητείται

στην πραγματικότητα ένα σύστημα συγγενικής δομής που χρησιμοποιείται ως σημαίνον· το σημαίνον σύστημα είναι τότε ένας κρυπτογραφικός χάρτης που εφαρμόζεται στη σημαινόμενη πραγματικότητα όπου της δίνει και μορφή. Ο Levi-Strauss για παράδειγμα έχει δείξει πως τα τοτεμικά συστήματα συνιστούν, στην αρχή τους, αυθαίρετες μεθόδους ονομασίας και ταξινόμησης αλλά η ουσία τους επηρεάζει το σημαινόμενο αποδίδοντάς του αναλογικά ιδιότητες όχι δικές του. Για το λόγο αυτό το νόημα των μύθων "δεν μορεί να βγαίνει από τα μεμονωμένα στοιχεία σύνθεσής τους, αλλά από τον τρόπο που τα στοιχεία αυτά βρίσκονται συνδεδεμένα" (110) ή όπως θα έλεγε ο Hjemslev από τη μορφή τους και όχι από την ουσία τους. (111)

Ο Michel Foucault, εξ άλλου, στο "Οι λέξεις και πράγματα", αντιθέτει την προκλασσική γνώση που βασίζει τη σήμανση στην ομοιότητα σημαίνοντος και σημαινόμενου, ενώ η μοντέρνα επιστήμη δεν εκφράζει παρά την οντολογική σχέση που προσδιορίζει το νόημα: "Ας ονομάσουμε "ερμηνευτική" το σύνολο των γνώσεων και των τεχνών που επιτρέπουν να κάνουμε τα σημεία να μιλήσουν και να καταλάβουμε το νόημά τους.

Ας ονομάσουμε "σημειολογία" το σύνολο των γνώσεων και των τεχνικών που επιτρέπουν να διακρίνουμε πού είναι τα σημεία, να εξακριβώσουμε τί τα καθιερωμένα ως τέτοια και να γνωρίσουμε τους δεσμούς τους και τους νόμους της αλληλουχίας: ο 16ος αιώνας είχε συμπεριλάβει σημειολογία και ερμηνευτική στο σχήμα της ομοιότητας. Ζητώ το νόημα, σημαίνει αποκαλύπτω ό,τι είναι παρόμοιο. Ζητώ το νόμο των σημείων σημαίνει ανακαλύπτω τα πράγματα που μοιάζουν. Η γραμματική των όντων είναι η εξήγησή τους. Και η γλώσσα που μιλούν δε διηγείται τίποτ' άλλο από τη σύνταξη που τα συνδέει"(112).

Σε αυτό το σημείο γίνεται διάκριση ανάμεσα σε δυό θεμελιώδεις τρόπους σήμανσης: στον "αναλογικό" και στον "ομολογικό". Επισημαίνεται η αντίθεση ανάμεσα στην επιστήμη και την παραδοσιακή γνώση, από τη μιά και τις τέχνες και τις επιστήμες, από την άλλη.

Στην περίπτωση που η άρθρωση των σημαινόντων αντιστοιχεί στην άρθρωση των σημαινομένων λέμε ότι υπάρχει "ομολογία" ανάμεσα στους δύο όρους. Η "ομολογία" είναι μια "δομική αναλογία" στην οποία τα σημαίνοντα βρίσκονται μεταξύ τους στην ίδια σχέση που βρίσκονται και τα σημαινόμενα. Έχουμε δηλαδή "ομολογία", όταν τα σημαίνοντα δεν αντιστοιχούν ένα προς ένα προς το αναφερόμενο,

αλλά μόνο η συνολική δομή τους αντιστοιχεί σαν ολότητα σε αυτό. Τυπική "ομολογία" έχουν τα γλωσσικά σημεία π.χ τα μέρη της λέξης "πόλη", δεν αντιστοιχούν στα μέρη της πόλης όπως συμβαίνει σε μια φωτογραφία της. Γενικά αντιστοιχεί στα συμβατικά σημεία, όπως η "αναλογία" ανήκει στα απεικονιστικά. (113)

Ενώ οι περισσότερες από τις επιστήμες και τις γνώσεις μας στηρίζονται στην τυπική "ομολογία" όπου τα σημαίνοντα σχηματίζουν κατηγορίες στοιχείων που αρθρώνονται, ΄συνάπτουν, δηλαδή, μεταξύ τους ορισμένους τύπους σχέσεων και τα σημαινόμενα παρουσιάζουν μια ομόλογη δομή, ή "αναλογία" αποτελεί το βασικό χαρακτηριστικό στις απεικονίσεις. Η "αναλογία" σαν γνώρισμα των απεικονίσεων δεν σημαίνει απλώς και μόνο "φυσικότητα". Υπάρχουν κώδικες που επεμβαίνουν στη διαμόρφωσή της οι οποίοι εξαρτώνται άμεσα από τους πολιτισμικούς παράγοντες. Η απεικόνιση δηλαδή δεν αποτελεί πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας αλλά το επίπεδο της καταδήλωσης συνοδεύεται από τη συνδήλωση δηλαδή δηλώνει κάτι άλλο από αυτό που δείχνει. Για παράδειγμα η χαλαρά δεμένη γραβάτα του λαϊκού ήρωα που απεικονίζεται στην κινηματογραφική αφίσα που αναλύσαμε, σαν σχέδιο είναι ένα σημείο του οποίου η δεμένη με τέτοιο τρόπο γραβάτα αποτελεί το νόημα. Αλλά με ΄τη σειρά του, σημαίνει κάτι και το ίδιο: είναι το σημείο τόσο της "κοινωνικής ανέλιξης" του ήρωα όσο και της "ηθικής" του λόγω του σεβασμού στις ρίζες του. Επομένως, η γραβάτα είναι ταυτόχρονα νόημα σημαινόμενο και σημείο σημαινον. Αλλά το νόημα δε σταματά εδώ: Η "κοινωνική ανέλιξη" και η "ηθική" του ήρωα είναι το σημείο της "κοινωνικής κινητικότητας" και των "θετικών στοιχείων" της εργατικής τάξης, η "κοινωνική κινητικότητα" είναι το σημείο μιας "ατομοκεντρικής θεώρησης" η "ατομοκεντρική θεώρηση" είναι το σημείο μιας "καθορισμένης κοινωνικο-οικονομικής δομής" που οδηγεί στην ανάλογη "πολιτισμική κατάσταση" κ.ο.κ.

Το νόημα είναι μια σχέση και η σχέση αυτή περικλείει κάθε νόημα μέσα σε ένα νέο νόημα. Αν, λοιπόν η σημειολογία οφείλει να είναι η επιστήμη των σημείων, τότε περιλαμβάνει όλη τη γνώση και όλη την εμπειρία, γιατί όλα είναι ένα σημείο: όλα είναι σημαινόμενο και όλα είναι σημαίνον.

Στο παράδειγμά μας θα πρέπει να αναφέρουμε και το γλωσσικό σημείο "λαϊκός", "λαϊκή ψυχή", "ανθρωπιά", κ.λ.π το οποίο έρχεται σαν συμπλήρωμα του εικονικού και βοηθάει στην επιλογή του "σωστού αντιληπτικού επιπέδου", στο επίπεδο δε του "συμβολικού" το γλωσσικό σημείο όχι μόνο καθοδηγεί την αναγνώριση αλλά και την "εμηνεύει".

Οι λέξεις υποδηλώνουν τον τρόπο χρήσης της γραβάτας, το σχέδιο το παριστάνει. Το γλωσσικό και εικονικό σημείο χρησιμοποιώντας το καθένα διαφορετική τεχνική λειτουργούν στο πραγματικό επίπεδο βάσει συμβάσεων που επιβάλλει τη συμφωνία ανάμεσα στους αναγνώστες. Όταν όμως ανάγουμε τον τρόπο χρήσης της γραβάτας σε σύμβολο "κοινωνικής ανέλιξης" αλλά συγχρόνως "ηθικής" κ.λ.π αναφερόμαστε ασφαλώς σε ένα σημείο αλλά σε σημείο διαφορερικής φύσης γιατί δεν υπάρχει κανένας κώδικας που να αξιώνει και να καθιστά αυτόν τον τρόπο χρήσης γραβάτας σημείο "κοινωνικής ανέλιξης" η "ηθικής" και από την άλλη μεριά, η συμφωνία ανάμεσα στους δέκτες δεν είναι γενική και απόλυτη ο κάθε δέκτης μπορεί να ερμηνεύσει διαφορετικά το σημειο γραβάτα.

Στο παράδειγμά μας έχουμε αφ' ενός έναν κώδικα, ένα σύστημα δηλαδή ρητών και κοινωνικοποιημένων συμβάσεων αφ' ετέρου, μια "ερμηνευτική" ένα σύστημα , δηλαδή, σιωπηρών, λανθανόντων και καθαρά τυχαιων σημείων τα οποία έχουν και αυτά συμβατικοποιηθεί και κοινωνικοποιηθεί αλλά με έναν πιο ακαθόριστο και πολλές φορές ασυνείδητο τρόπο που εξαρτώνται από τις "λανθάνουσες ερμηνευτικές" του εκάστοτε πολιτισμού που ποικίλλει με τις εποχές, τις χώρες, τις κοινωνικο-οικονομικές συντεταγμένες και την απορρέουσα ιδεολογία τους.

Επομένως, το κάθε μήνυμα μπορεί να διαιρεθεί σε δύο σημειολογικά επίπεδα: σε ένα καθορισμένο κωδικοποιημένο νόημα και σε ένα "χαλαρό" νόημα που δίνεται από το δέκτη βάσει κοινωνικοποιημένων συστημάτων ερμηνείας.

Εάν τώρα, επικεντρωθούμε στο δεύτερο σημειολογικό επίπεδο, δηλαδή στην "ερμηνευτική" του δέκτη θα πρέπει να αρχίσουμε με την παραδοχή ότι οι μηνυματοποιήσεις του ελληνικού κινηματογράφου απηχούν ως ένα μεγάλο βαθμό την ιδεολογία του κοινωνικού σώματος που τη δημιούργησε. Επομένως, η αποδοχή των μηνυμάτων που επιχειρεί να μεταδώσει ο πομπός δηλαδή η σωστή εκτίμηση των περιστάσεων από τον πομπό και η επιτυχία της σημειακής πράξης εγκειται στο αν ο δέκτης από την πλευρά του "αποδώσει στο σήμα το μήνυμα που αυτό επιδέχεται, το μήνυμα εκεινο που ευνούν περισσότερο οι πραγματικές περιστάσεις, δηλαδή τα δεδομένα που όντως γνωρίζει τη στιγμή που συντελείται η σημειακή πράξη"(114).

Στην περίπτωση μας η σημασιοδότηση των μηνυμάτων στα οποία αναφερθήκαμε απευθύνονται σε ένα δέκτη δηλαδή σε ένα κοινό του οποίου τα δεδομένα που όντως γνωρίζει τη στιγμή που συντελείται η σημειακή πράξη είναι υποτυπώδη. Η δομή και ο χαρακτήρας του

μηνύματος προϋποθέτει ένα κοινό με ορίζοντα προσδοκιών από άποψη παιδείας, κοινωνικών, ψυχολογικών και ιδεολογικών παραγόντων πολύ χαμηλό και απλοϊκό που φθάνει σε ένα στοιχειώδες επίπεδο. Πάνω από όλα όμως υπολογίζει "στον ψυχολογικό μηχανισμό φαντασιακής αναπλήρωσης των ποικίλων κοινωνικών στερήσεων που προσδιορίζουν το λαϊκό κοινό των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών"(115).

Η σφυρηλάτηση του κοινού με διχοτομικά ιδεολογήματα που βασίζονται στη συνεχή έμμεση αντίθεση μεταξύ καλού-κακού, ηθικού-ανήθικου, τίμιου-άτιμου, κ.λ.π. βρίσκει τεράστια απήχηση σε ένα δέκτη γεμάτο ιδεολογικες και ηθικές προκαταλήψεις. Η συνεχής αναφορά των μηνυμάτων στο "έφικτό της σύγκλισης ταξικών αντιπαραθέσεων και στην εξατομικοποιημένη κοινωνική ανελικτική δυνατότητα" εναρμομνίζεται πλήρως με τις απαιτήσεις ενός δέκτη με διάχυτη την "πίστη" ατομικής ανοδου. Και πράγματι όπως αποδείξαμε στο ίδιο Μέρος, Κεφ. 3, παρ. 3β κατά την περίοδο που εξετάζουμε υπήρξε μια αναμφισβήτητα σημαντική ανελκιστική πορεία ανάμεσα στις γενιές (116). Η χρησιμοποίηση της έννοιας "μετανάστευση" ή "δυνάμει μετανάστευση" σαν ένα δίαυλο πραγματικής ή φαντασιακής αποπρολεταριοποίησης και μελλοντικής προσχώρησης στη μικροαστική τάξη βρίσκει πρόσφορο έδαφος σε ένα κοινό που γαλουχείται με το όνειρο της "φυγής" και στο οποίο η μετανάστευση λειτουγεί ως "ασφαλιστική δικλείδα" για τη δυνατότητα πραγματοποίησης των άμεσών στόχων αυτής της κοινωνικής μεταβίβασης. Η πομπώδης και βαρύγδουπη συνθηματολογία περι "λαού", "λαϊκού" κ.λ.π. καθίσταται εύπεπτη από το μεγαλύτερο μέρος ενός κοινωνικού συνόλου το οποίο κηδεμονεύεται απρόσκοπτα από τους εκάστοτε "χαρισματικούς αρχηγούς λόγω της μη παρεμβολής των σχεδόν ανύπαρκτων αντιστάσεων.

Η ατελής και μη ορθολογικά δομημένη ελληνική κοινωνία με έκδηλα τα σημάδια των "συνδηλωτικών αποσυναρθρώσεων του ιδεολογικού λόγου" και με αισθητή τη "ρήξη της φαινομενικής προδηλότητας των εθιμικά καθιερωμένων συναρθρώσεων" επιδέχεται με ευαρέσκεια τη σημασιοδότηση συγκεκριμένων γεγονότων και την "κοινωνική κατασκευή παρεκλήσεων" πολλές φορές μέσω της αναζήτησης "αποδιοπομπαίων τράγων" -π.χ η Ελλάδα της μετεμφυλιακής περιόδου τους αριστερούς (117) Η "κοινωνική κατασκευή παρεκκλίσεων" σύμφωνα με το S. Hall υιοθετείται συνήθως από το κράτος κατά τις περιόδους "κρίσης της ηγεμονίας" και

της συνακόλουθης δημιουργίας "ηθικολογικού πανικού" Ο S. Hall επίσης, παρατηρεί ότι στην κατασκευή αυτών των "παρεκκλιτικών στερεοτύπων" παίζουν σημαντικό ρόλο τα σύγχρονα ΜΜΕ (118).

Όσον αφορά στις ελληνικές μεταπολεμικές διεργασίες για να γίνει όσο το δυνατόν πιο πλατιά αποδεκτή δημιουργία "κοινωνικών παρεκκλιτικών μηχανισμών" ως μέσα εκτονωτικής δικλείδας ήταν αναγκαία η τροφοδότηση του κοινού με υποκατάστατα τα οποία προσέφεραν σε κάθε επιθυμική ιδιαιτερότητα έναν αμβλυμένο ορίζοντα προσδοκιών. Ένας δέκτης με άμεση την ανάγκη υπέρβασης ελλοχευόντων δυσμενών καταστάσεων και με έντονα αναπτυγμένες φαντασιακές βλέψεις αναπτύσσει προσληπτικές ικανότητες έτοιμες να προσαρμοσθούν σε κάθε τέχνασμα που χρησιμοποιεί ο πομπός. Οι "μηνυματοπλάστες" έχοντας γνώσιν του γεγονότος ανταποκρίνονται στο αίτημα και ηγεμονεύουν ειδικά τη μαζική κουλτούρα με τη συγκρότηση "πολιτιστικών στερεοτύπων" και την άρθρωση ενός ιδεολογικού λόγου μέσα στον οποίο κρυσταλλώνονται οι "ατομικές ανελικτικές και εξασφαλιστικές στρατηγικές". Οι "μηνυματοπλάστες" ανατρέχοντας ολοένα και περισσότερο σε επαναληπτικά άρα μονοσήμαντα μηνύματα - λόγω της ενδυνάμωσης των σημαινομένων- (119) εχουν μια ξεκάθαρη αποστολή, δηλαδή να επαγρυπνούν για να διατηρούν αλώβητο από αλλότριες επιδράσεις το μήνυμα και να φροντίζουν να εμπεριέχει αυτό όλες τις προδιαγραφές του κώδικα.

Από τη μεριά του, ο παγιδευμένος στις προδιαγραφές αυτές ακριβώς του κώδικα αποδέκτης, χωρίς αντίσταση ή την όποια κριτική, αποδέχεται τα εκπεμπόμενα μηνύματα, που συστηματικά του ενισχύουν τις προσδοκίες και τα όνειρα μιας καλλίτερης ζωής - μιας ζωής που η μοίρα σίγουρα επιφυλάσσει και για αυτόν, χωρίς την όποια δική του δυναμική κινητοποίηση ή διεκδίκηση.

Με αυτόν το τρόπο, δημιουργείται μια αμφίδρομη σχέση μεταξύ των ιδεολογικών στηριγμάτων που απαιτουν οι κοινωνικο-οικονομικές συνθήκες και των αισθητικών αξιών οι οποίες αναπαράγονται απο τα μέσα επικοινωνίας και με τη σειρά τους δημιουργούν μια κουλτούρα που συντηρεί, αναζωογονεί και τείνει να διαιωνίσεις τις υπάρχουσες κοινωνικο-οικονομικές συνθήκες. "Η μαζική κουλτούρα επινοήθηκε για να γεμίσει τον ελεύθερο χρόνο του ανθρώπου, το χρόνο που του αφήνει η άσκηση μιας ορθολογικοποιημένης και μηχανοποιημένης εργασίας και η συμμετοχή σε μια ανούσια διανθρώπινη συναλλαγή και επαφή. Η οχληρότητα της καθημερινής ζωής, τα προβλήματα επιβίωσης,

συμμετοχής στα κοινά και αυτογνωσίας, η αγωνία για το μέλλον, η αίσθηση της αποξένωσης που έχει το σύγχρονο άτομο από κάθε τομέα της ιδιωτικής, κοινωνικής και πολιτικής ζωής, έκαναν τον ελεύθερο χρόνο πραγματικό άσυλο. Αλλά αυτό ακριβώς το καταφύγιο καταλήφτηκε από τη μαζική κουλτούρα που πέτυχε τον εφησυχασμό, την εξουδετέρωση της οργής και της απελπισίας, την αδρανοποίηση της σκέψης και την αναπαραγωγή των παραδεδομένων αξιών και αναγκών. Η μαζική κουλτούρα προσφέρει διασκέδαση, ψυχαγωγία, μ' άλλα λόγια φυγή από την πραγματικότητα και προετοιμασία για μια ακόμη εργάσιμη μέρα. Συμπερασματικά, δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια ασφαλιστική δικλείδα που εκτονώνει τις κρίσεις· είναι η πίσω όψη, ο πιστός συνοδοιπόρος της καπιταλιστικής βιομηχανικής παραγωγής.(120)

Ακράδαντη απόδειξη επιτυχίας ως προς τη μετάβαση των μηνυμάτων από τους "μηνυματοπλάστες" προς τους δέκτες και ως προς την επιτέλεση της σημειακής πράξης μπορεί να θεωρηθεί το γεγονός ότι ο λεγόμενος "εμπορικός κινηματογράφος" (121), με αναγκαίο και πολύτιμο μέσο προβολής του την αφίσα και τους ανάλογους κώδικες μηνυματοποίησης, λειτούργησε από τις αρχές της δεκαετίας του "60, εκών-άκων, ως αγωγός της ιδεολογίας που μια εξουσία -ανεξάρτητα από τις όποιες επιφλοιώσεις της- προσπαθούσε να περάσει στις πλατειές λαϊκές μάζες.

Το γεγονός αυτό αποκτά πολύ μεγαλυτερη σημασία, αν αναλογιστεί κανείς ότι στο διάστημα 1950-1970, για το οποίο γίνεται ούσιαστικά λόγος, σε αυτήν την εργασία ο "εμπορικός κινηματογράφος" αποτελούσε κατ' εξοχήν λαϊκό θέαμα και έφτασε όπως ήδη αναφέρθηκε, ιδιαίτερα μεταξύ 1963 και 1972, να παράγει κατά μέσο όρο 100 ταινίες το χρόνο- με τις πρώτες σε είσπραξη ελληνικές ταινίες να φτάνουν την περίοδο αυτή τον εκπληκτικό αριθμό των 670.000 και 750.000 εισιτηρίων η καθεμιά στην Α' Προβολή Αθηνών, Πειραιώς, Προαστίων (122).

Οι λίγες κατά κανόνα ποιοτικές ταινίες της περιόδου αυτής δεν αποτελούσαν τίποτα άλλο παρά "φωνές βοώσες εν τη ερήμω".Επίσης, δεν θα πρέπει να μας διαφεύγει ότι το "μπουμ" αυτό του ελληνικού κινηματογράφου συντελείται στην περίοδο ακριβώς εκείνη που οι προοδευτικές δυνάμεις σταδιακά προσπαθούν να ανορθωθούν (μιλάμε ειδικότερα για την περίοδο πριν τη δικτατορία) οπότε, όχι άδικα, πολλοί πιστεύουν ότι η επικρατούσα τάξη χρησιμοποίησε μεταξύ άλλων και τη δυναμική των μηνυμάτων του ελληνικού

κινηματογράφου ως "γλώσσα" άμυνας και αναπαραγωγής του εαυτού της (123).

Τελειώνοντας θα έπρεπε να πούμε ότι και μεταδικτατορικά ο "Ελλαδικός άνθρωπος" παραμένει ένας απόγονος της γενιάς της δεκαετίας του "60, ένας άνθρωπος που η ιδεολογία του παρέχει "ένα σύνολο αναπαραστάσεων και λόγων μέσω των οποίων βιώνεται με ένα φαντασιακό τρόπο η σχέση του με τις πραγματικές συνθήκες ύπαρξής του", ένα μη "αντικειμενοποιημένο υποκείμενο" του οποίου οι συνθήκες ύπαρξης σημασιοδοτούνται από τα κυρίαρχα μέσα της κοινωνικής σημασιοδότησης της εποχής, το ραδιόφωνο, τα λαϊκά μυθιστορήματα, την εμπορευματοποιημένη λαϊκή μουσική και κυρίως τον κινηματογράφο και τον ημερήσιο ή εβδομαδιαίο τύπο τα οποία μέσω των λαϊκών ηρώων ή της κυρίας Μίνας και του ΔΕΜΕ (124) αναπτύσσουν ένα νουθετικό και διχοτομικό λόγο που συνειδητά ή ασυνείδητα μετατρέπεται και παίζει το ρόλο της "πολιτικής σημασιοδότησης".

Χωρίς αμφιβολία η κοινωνική καταγωγή του "Ελλαδικού ανθρώπου" έχει τις ριζες της στη μεταπρακτική κοινωνία που σύμφωνα με το Μοσκώφ "Στη μεταπρακτική κοινωνία η κυρίαρχη τάξη και αυτή υποτελής παράγοντας ασαφή ιδεολογικά σχήματα σε συνδυασμό με τα "αποσυντεθειμένα λαϊκά στρώματα του παλιού βιοτεχνικού, εθνογενετικού χώρου" στερημένα από το παραδοσιακό τους περιεχόμενο αποζητούν "έναν καταναλωτικό και ηδονιστικό τρόπο μιας ζωής απ' όπου απουσιάζει η βασική παραδοσιακή αίσθηση της θέωσης και δεν έχει ακόμα γεννηθεί, με τη σημερινή γλώσσα, η κοινωνική συνείδηση, η εθνική και κοινωνική αυτογνωσία, ή αίσθηση της επανάστασης. Μιας ζωής όπου η ονείρωξη της ιδεολογίας αντικαθιστά τη συνολική κοινωνική πράξη.

Μέσα στην ιδεολογική αποσύνθεση, που ακολουθεί την αποδιαρθρωμένη από τα μεταπρακτικά πλαίσια κοινωνία του, ο Ελλαδικός άνθρωπος θα αναγκαστεί για να επιζήσει να συμφιλιωθεί με τη μοίρα του , ανάγοντας σε καθολικό γεγονός το δικό του εθνικό και κοινωνικό αδιέξοδο - την αδυναμία του αυτοπραγμάτωσης. Μέσα στην εθνική και κοινωνική αλλοτρίωση του μεταπολεμικού κόσμου μας τα πάντα θα βρίσκονται εκκρεμή, πραγματοποιήσιμα δυνάμει. Το ίδιο το μεταπρακτικό σύστημα, με το ιδεολογικό κενό που κουβαλά μέσα του, βοηθά άλλωστε και αλλιώς στην επιβίωση του λαϊκιστικού χριστοκεντρικού πνεύματος της ανταρσίας - μέσα απο εστίες αντίστασης που δρασκελίζουν μόλις βρεθεί ο καταλύτης τα αδιέξοδα

της μικρής διάρκειας στην ιστορία" (125)

Και αντί επιλόγου θα μπορούσαμε να παραθέσουμε μια ρήση του Εντουάρ Ερριό: "Καλλιέργεια (culture) είναι αυτό που σου απομένει όταν ξεχάσεις τα όσα "εμαθες" εννοώντας, ότι: όταν ένας λαός τα έχει χάσει όλα, όταν ενός λαού του τα έχουν πάρει όλα και δεν του απομένει τίποτα, το μεγαλύτερο δώρο που θα μπορούσες να του κάνεις είναι να του ξαναδώσεις την "κουλτούρα" του. Ξαναδίνοντας σε ένα λαό την "κουλτούρα" του του προσφέρεις τη δυνατότητα να ξαναβρεί όλα τα υπόλοιπα. Του ξαναδίνεις μια συνείδηση, μια ιστορία, μια γλώσσα. Με άλλα λόγια του δίνεις όπλα για να ξανκατακτήσει τα αγαθά, του τη δική του ύπαρξη, την αυτονομία του, την αξιοπρέπειά του" (126).

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ.Stuart Hall "Encoding/decoding" στο Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe and Paul Willis (eds.) "Culture, Media, Language", Hutchinson, London, 1987, σ. 129-130.
2. Στο ίδιο
3. Βλ. Βασίλης Καραποστόλης (1984) ό.π. σ. 131
4. Για την εξατομικευμένη ερμηνεία των εμπειριών που προσφέρουν τα ΜΜΕ στο κοινό βλ. Denis McQuail (1969) ό.π.
5. Βλ. Raymond Williams "Culture", Fontana, London, 1981.
6. Για την εξέταση του χαρακτήρα ορισμένων θεσμών "πολιτιστικής μεταβίβασης" βλ. B.. Bernstein "Class, codes and control: Theoretical studies towards a sociology of language", Routledge and Kegan Paul, London, 1971, ή B. Bernstein "Class, codes and control: Towards a theory of educational transmissions, vol. 111, Routledge and Kegan Paul, London 1977. Ο Bernstein στις κοινωνιο-γλωσσολογικές μελέτες του χρησιμοποιώντας την έννοια του "κώδικα" επικεντρώνεται στις σημασιολογικές επιλογές που συνιστούν τα πρότυπα επικοινωνίας μέσα στην οικογένεια και το σχολείο. Επίσης βλ. P.Bourdieu "Le marché des biens symboliques", L' Année Socilogique, 22, 1971, P. Bourdieu , "Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques, Fayard, Paris, 1982 ή P. Bourdieue "Cultural reproduction and Social reproduction", in Brown R. (ed) Knowledge, education and society, Tavistock London, 1974. Ο Bourdieu δεν εξετάζει την "πολιτιστική μεταβίβαση" μόνο σε σχέση με τις σημασιολογικές επιλογές που συνιστούν τα πρότυπα επικοινωνίας μέσα στην οικογένεια και στο σχολείο αλλά εισάγει και τις έννοιες του "ήθους" και του "εθισμού" οι οποίες στο έργο του Bourdieu εκφράζουν κίνητρα και προδιαθέσεις που κατέχουν τα μέλη μιας κοινωνικής ομάδας και καθορίζουν το ευρύτερο φάσμα των ερμηνευτικών και πρακτικών αρχών τους.
7. Βλ. Roland Barthes"Στοιχεία Σημειολογίας", (1981) ό.π. σ. 130.
8. Stuart Hall: "Η επανακάλυψη της "Ιδεολογίας": Η επάνοδος του απωθημένου στις μελέτες για τα Μέσα" (1988) ό.π., σ. 144.
9. Σχετικά με τις επιδράσεις του κινηματογράφου και τις καθορισμένες από τις υποκειμενικές εμπειρίες ανάγκες του κοινού που καθορίζονται από τις υποκειμενικές εμπειρίες του βλ. F. Fearing "Influence of the Movies on Attitudes and

Behaviour", in Mc. Quail (ed), "Sociology of Mass Communications", Penguin Books, London, 1972.

10. John Berger (1972) ο.π., σ. 13.
11. J. Williamson, "Decoding Advertisements", Marion Boyars, London, 1978, σ. 12-13.
12. Για μια ιστορική αναδρομή στην ανάπτυξη της αφίσας. Βλ. Εισαγωγή.
13. Συνήθως στην τέχνη ο όρος "πολυσημία" είναι ταυτόσημος με την έννοια του "διφορούμενου" και αναφέρεται στο σημείο που το σημαίνον του συνδέεται με πολλά σημαινόμενα. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι η αφηρημένη τέχνη εμπεριέχει στοιχεία πολυσημίας.
14. Roland Barthes "Ο Μύθος, σήμερα" στο "Μυθολογίες, Μάθημα", Ράππας, Αθήνα, 1979, σ. 209.
15. Για παράδειγμα στη βιομηχανία του πολιτισμού η έννοια "φετίχ" υπονοεί το ασύμβατο μεταξύ κουλτούρας-μια ψυχική καλλιέργεια -και βιομηχανίας-πράξη παραγωγής και διανομής ενός προϊόντος- βλ. U. Eco (1987) ό.π., σ. 30.
16. Uberto Eco "Η σημειολογία στην καθημερινή ζωή", Μάλλιαρης-Παιδεία Α.Ε., Αθήνα 1985, σ. 31. Για μια εκτενή συζήτηση πάνω στο θέμα και για παράθεση διαφορετικών απόψεων, βλ. Εισαγωγή.
17. Βλ. Fages "Comprendre le Structuralisme", 1967.
18. Βλ. Roland Barthes "Στοιχεία σημειολογίας" (1981) ό.π., σ.127-131.
19. Για μιά πιο λεπτομερή αναφορά στη θεωρία του Saussure βλ. Μέρος Πρώτο.
20. Uberto Eco "Articulations of the cinematic code"', in Cinemantics, no 1.
21. Christian Metz "Φιλμ". Τ.Β΄1975/76. ό.π., σ. 88.
22. Βλ. Christian Metz, " Ενα πρόβλημα της Σημειολογίας του Κινηματογράφου" στο "Σύγχρονη Θεωρία Κινηματογράφου" Διαμαντής Λεβεντάκος (Σύνταξη, εισαγωγή), Ράππα, Αθήνα 1972, σ. 313. Σύμφωνα με το Metz "σύνταγμα" (syntagma) στη Σημειολογία ονομάζεται ένα τμήμα ομιλίας που αποτελείται από περισσότερα μέρη ενωμένα μεταξύ τους και που έχουν ενότητα" ενώ στην περίπτωση της κινηματογραφικής γλώσσας ή "παραδειγματική διαδικασία" συνίσταται στην εκλογή των εικόνων, των ήχων, της μουσικής και του διαλόγου. Η "συνταγματική διαδικασία" συνίσταται στη σύνθεση του φιλμ

είναι δηλαδή η σημειολογική εκδοχή του παραδοσιακού προβλήματος του ντεκουπάζ και του μοντάζ", βλ. ό.π., σ. 301.

23. Βλ. Christian Metz (1975) ό.π., σ. 90-96.
24. Για μια λεπτομερή ανάλυση των τριών επιπέδων ανάγνωσης του μηνύματος, βλ. Roland Barthes (1988), ό.π., σ. 41-59.
25. Βl. Uberto Eco "Ο κινηματογραφικός κώδικας" στο "Φιλμ" 1975/76, ό.π., σ. 120.
26. Rudolf Arnheim, "Film as Art", Faber, London, 1969, σ. 5-14.
27. Βλ. Roland Barthes (1988). ό.π.,σ. 56-57.
28. Βλ. Γιάννης Σολδάτος (1988) ό.π.,σ. 147-159.
29. Για μια εκτενή ανάλυση "αποτυχίας της σημειακής πράξης" και ασυμφωνίας ανάμεσα στον πομπό και το δέκτη ως προς τα μηνύματαπου συνεπάγονται από το σήμα βλ. Luis Prieto, "Μηνύματα και σήματα",Νεφέλη, Αθήνα, 1986, σ. 96-105. Ο L. Prieto παρατηρεί επίσης ότι ηαποτυχία της σημειολογικής πράξης μπορεί να προέλθει όταν τομήνυμα που επιχειρεί να μεταδώσει ο πομπός και το μήνυμα που ο δέκτης αποδίδει στο σήμα δεν είναι ένα και το αυτό μήνυμα οπότε οδέκτης κατανοεί κάτι διαφορετικό από αυτό που θα ήθελε ο πομπός να γίνει κατανοητό. Στην περίπτωση αυτή η αποτυχία της σημειακής πράξης οφείλεται στην "κακή κατανόηση". Επίσης η αποτυχία της σημειακής πράξης μπορεί να είναι το αποτέλεσμα όχι της λανθασμένης εκτίμησης των περιστάσεων από τον πομπό αλλά του γεγονότος ότι η σημασιακή ένδειξη που ο πομπός πιστεύει ότι παρέχει στο δέκτη μέσω του σήματος δεν είναι αυτή που ο δέκτης δέχεται στην πραγματικότητα. Αυτό συμβαίνει όταν τα μηνύματα που επιδέχεται το σήμα κατά τη γνώμη του πομπού δεν είναι τα ίδια με αυτά που επιδέχεται κατά τη γνώμη του δέκτη. Βλ. Στο ίδιο.
30. Uberto Eco (1987), ό.π., σ. 131.
31. Βλ. στο ίδιο Μέρος Κεφ. 1., Σημείωση Νο 14.
32. Εδώ πρέπει να επισημάνουμε ότι οι διαφημιστικές κινηματογραφικές αφίσες που έχουμε επιλέξει προς ανάλυση αποτελεούν ένα είδος φωτογραφίας, πιο συγκεκριμένα ενός "φωτογράμματος" που σημαίνει μεμονωμένες και ακίνητες εικόνες της φιλμικής ροής. Όπως είναι ευνόητο διαφέρουν από τις καλλιτεχνικές αφίσες που ανήκουν στο χώρο της ζωγραφικής και του σχεδίου δηλαδή στο χώρο της τέχνης.
33. Roland Barthes, "Ο φωτεινός θάλαμος (Σημειώσεις για τη φωτογραφία)", Ράππα, Αθήνα, 1983, σ. 124.

34. Βλ. Σημείωση Νο 42 στο ίδιο Κεφ.
35. Βλ. Marina Camargo Heck "The Ideological dimension of media messages" στο "Culture, Media, Language" (1987) ό.π.
36. C. Wright Mills "Οι χαρτοχιακάδες-η νέα μεσαία αμερικανική τάξη".Κάλβος,Αθήνα, 1970, σ. 387-389.
37. Γιάννης Σολαδάτος: (1988) ό.π.σ. 142-143
38. Άννα Φραγκουδάκη, "Γλώσσα και Ιδεολογία": Κοινωνική προσέγγιση της ελληνικής γλώσσας", Οδυσσέας, Αθήνα, 1987, σ. 173.
39. Για τη διάρκιση του "επιπέδου έκφρασης" και του "Επιπέδου του περιεχομένου" καθώς και για την εισαγωγή των όρων "μορφή" και "υπόσταση". βλ. L. Hjelmslev: "Essais linguistiques" Minuit , Paris, 1971.
40. Karl Jaspers "Η γλώσσα" και Valter Benjamin "Για τη γλώσσα γενικά", Αστρολάβος/Ευθύνη, 49. σ. 21,22,25. Σ' αυτή την μελέτη ο Jaspers κάνει μια λεπτομερή αντιπαράθεση μεταξύ "λέξης" και "σημείου". Αναλύει επίσης την ουσία, την προέλευση και το επίτευγμα της γλώσσας κάνοντας στο τέλος μια κριτική της γλώσσας όσον αφορά στις πηγές πλάνης μέσα στη γλώσσα π.χ. για τις "κενές λέξεις" τι "αμφισημίες" τις "ψευδείς λέξεις" κ.λ.π.
41. Οι λέξεις και οι αριθμοί των ταινιών προέρχονται από το βιβλίο: Γιάννης Σολδάτος (1988) ό.π.,σ. 147.159.
42. "φυσικοποιημένο σημείο": "motivated sign". Το σημείο που το σημαίνον του έχει άμεσο δεσμό με το αναφερόμενο (Δημητρίου, 1980, σ. 260) στο S. Hall (1988) ό.π.,σ. 129.
43. Στο ίδιο σ. 128-129.
44. Βλ. V.N. Volosinov (1973) ό.π., σ. 24-25.
45. Για την ενσωμάτωση του σημαίνοντος και του σημαινόμενου σε σημείο και την αναγωγή του σημείου στο σημαίνον του μέσω της διαδικασίας της σημασιοδότησης βλ. Charles Levin, "Introduction to J. Baudrillard "For a Critique of the Political Economy of the Sign", Telos Press, St. Louis, 1981.
46. Για το θέμα της "κοινωνικής κινητικότητας στην Ελλάδα βλ. στο ίδιο Μέρος, Κεφ. 3 παρ. 3β.
47. Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί ότι κατά τη δεκαετία του `60, δεκαετία της "αποχείωσης" του καπιταλισμού, ο ελληνικός κινηματογράφος όπως και όλα τα είδη της ελληνικής υποκουλτούρας -εικονογραφημένα περιοδικά, λαϊκά μυθιστορήματα, λαϊκά τραγούδια-υιοθετούν το θέμα "χρήμα". Παραθέτουμε ορισμένους τίτλους ελληνικών λαϊκών τραγουδιών που έγιναν

μεγάλες επιτυχίες και πλαισίωσαν κατά κύριο λόγο τις ελληνικές ταινίες:

1) Δεν έχω πλούτη να σου χαρίσω.
2) Θα τα κάψω τα ρημάδια τα λεφτά μου.
3) Η δύναμη στον άνθρωπο είναι το πορτοφόλι.
4) Πήρες την καρδιά μου παρ' και τα λεφτά μου.
5) Σβήσε με κυρά μου απ' τα τεφτέρια σου.
6) Τί τα θέλεις τα λεφτά, τα λεφτά είναι δανεικά.

48. Βλ. Θάνος Λίποβατς, "Ο λαϊκισμός. Μια ανάλυση από τη σκοπιά της πολιτικής Ψυχολογίας", στο Νίκος Μουζέλης-Θάνος Λίποβατς- Μιχάλης Σπουρδαλάκης, "Λαϊκισμός και Πολιτική", Γνώση, Αθήνα, 1989, σ. 49-61.
49. Βλ.Roland Barthes (1988) ό.π.,σ. 57.
50. Για τον Barthes "συνδήλωση" είναι ένα "σύστημα" ενώ η εικονική "καταδήλωση" είναι ένα "σύνταγμα" το οποίο συνδέει στοιχεία χωρίς σύστημα.
51. Roland Barthes (1988) ό.π.,σ. 58-59.
52. Βλ. Louis Althusser (1969) ό.π.,σ. 231-236.
53. Ό.π., σ. 233.
54. Μαρία Πετμεζίδου Τσουλουβή, "Κοινωνικές τάξεις και μηχανισμοί κοινωνικής αναπαραγωγής", Εξάντας, Αθήνα, 1987, σ. 61. Εδώ το Υποκείμενο γράφεται με κεφαλαίο Υ γιατί υποδηλώνει το κοινωνικό σύστημα βλ. ό.π., σ. 79.
55. J.L. Lacan: "Ecrits, Seuil, Paris 1966. και "The mirror-phase as formative of the function of the I", New Left Review, 51 1968 στο Μαρία Πετμεζίδου Τσουλουβή ό.π., σ. 61.
56. Κωστής Μοσκώφ, "Δοκίμια, Ι", Δομές και πράξη στην ελληνική ιστορία-τα σχήματα της ιδεολογίας στην Ελλάδα-Η συνάντηση με το Καθόλου-Ενάντια στο Θετικισμό και στον οικονομισμό. Εξάντας, Αθήνα, 1979, σ. 85.
57. Από τη σύσταση του ελληνικού εθνικού κράτους στον 19ο αιώνα το τμήμα της ελληνικής αστικής τάξης που ουσιαστικά επιβάλλει την κυριαρχία της στο ιδεολογικό επίπεδο είναι το μεταπρατικό και κοσμοπολίτικο τμήμα της αστικής τάξης που αναπτύσσεται έξω από τον Ελλαδικό χώρο και βαθμιαία επαναπατρίζει μέρος από τις δραστηριότητές της. Τα συμφέροντά της είναι συνυφασμένα με τη διεθνή αγορά και αναλαμβάνει την οικοδόμηση του κράτους στο όνομα του έθνους. Η μεταπρατική ολιγαρχία προσπαθεί να συμβιβάσει τους μεγάλους γαιοκτήμοντες και τους μικροαστούς, του χωριού και της πόλης

και μετά από διάφορους συμβιβασμούς με τη μια ή με την άλλη τάξη και οι τρεις παρπάνω τάξεις θα αφομοιωθούν σε μια ενιαία κυρίαρχη τάξη με αντιλαϊκή ιδεολογία. Βλ. Ιωάννα Καυταντζόγλου, Πολιτικός Λόγος και Ιδεολογία", Εξάντας, Αθήνα, 1979, σ. 30-32. Βλ. επίσης Κωστής Μοσκώφ, "Εθνική και κοινωνική συνείδηση στην Ελλάδα 1830-1909", Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 1978.

58. Βλ. Μανώλης Κόρακας, "Κοινωνικές τάξεις και ανασυγκρότηση", Νέα Οικονομία, Μαρτ. 1949, σ. 251 στο Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, (1987) ό.π., σ. 20.
59. Βλ. Δημήτρης Χαραλάμπης (1989) ό.π.,σ.172-180. Επίσης. βλ. Νίκος Αλιβιζάτος, "Οι πολιτικοί θεσμοί σε κρίση. 1922-1974. Όψεις της ελληνικής εμπειρίας", Θεμέλιο, Αθήνα, 1983.
60. Βλ. Roland Barthes (1988) ό.π., σ. 44
61. Uberto Eco, "Social Life as a Sign System", in D. Robey(ed), "Structuralism": The Wolfson College Lectures, Cape, 1972.
62. Dick Hebdige (1988) ό.π., σ. 137.
63. Θανάσης Βαλτινός, ό.π.,σ. 128.
64. Ό.π., σ. 113.
65. Το "φαντασιακό" κατά τον Καστοριάδη είναι μια μη-αναγώγιμη αυτόνομη αέναη διαδικασία δημιουργίας και ανάδυσης μορφών και εικόνων, στη βάση της οποίας το υποκείμενο, ο άνθρωπος, είναι σε θέση να συλλάβει κάτι νοητικά. Το "φαντασιακό" είναι η πρωταρχική και πρωτογενής διαδικασία οικείωσης του κόσμου, είναι η πρώτη και καθοριστική αναπαράσταση και εσωτερίκευση του αντικειμένου που προηγείται της θεωρητικής και εννοιακής επεξεργασίας, αναλυτικού χαρακτήρα.. Η πραγματικότητα ύπάρχει απλώς αλλά δεν υπάρχει ως κόσμος νοημάτων και πραγμάτων έξω από τον άνθρωπο. Η πραγματικότητα υπάρχει ως πραγματικότητα για τον άνθρωπο στο βαθμό που αυτός αναγνωρίζει στο πρόσωπό της τον ευατό του, στο βαθμό που ζέει πάθους και αίσθησης, στο βαθμό δηλαδή που η πραγματικότητα αυτή υπόκειται σε μια διαδικασία βιωματικής οικείωσης. Αυτό όπως υποστηρίζει ο Καστοριάδης δεν μπορεί να γίνει χωρίς τη βοήθεια ορισμένων σχημάτων και πρωταρχικών εικόνων δηλαδή χωρίς το "φαντασιακό". Βλ. Νίκος Δεμερτζής "Κουλτούρα, Νεωτερικότητα Πολιτική Κουλτούρα", Παπαζήσης, Αθήνα, σ. 161. Επίσης. βλ. σ.250-252 στο ίδιο Κεφάλαιο... για μια σύγκριση του "φαντασιακού" έτσι όπως το ορίζει ο Καστοριάδης και της δια "κατόπτρου

φανταστικής σχέσης" έτσι όπως την εννοούν ο Althusser και ο Lacan.

66. Ο Καστοριάδης κάνει ένα διαχωρισμό μεταξύ του "ριζικού φαντασιακού" και του "πραγματικού φαντασιακού" ή όπως το ονομάζει του "συμβολικού φαντασιακού". Το "ριζικό φαντασιακό" είναι ηστοιχειώδης και μη-αναγώγιμη ικανότητα σύλληψης και παραγωγής εικόνων, είναι η πρωταρχική και πρωτογενής ικανότητα του νου να προσεγγίζει τον κόσμο πηγαίως, αυθεντικά και αυτόνομα, να διαμορφώνει εικόνες εκ του μηδενός. Το "πραγματικό φανταστικό" είναι το αποτέλεσμα της ικανότητας αυτής που έγκειται στο να κατευθύνει εμπειρίες που "έχουν ήδη πρωτο-υποβληθεί στη διαδικασίατου φαντάζεσθαι". Βλ. Κ. Καστοριάδης, "Η Φαντασιακή Θέσμιση της Κοινωνίας", Ράππας, Αθήνα, 1978. Βλ. επίσης, Νίκος Δεμερτζής", ο.π., σ. 162.
67. Βλ. Βασίλης Καραποστόλης (1983) ό.π. σ. 258-259.
68. Βλ. Max Weber, "The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalisme", Allen and Unwin, London, 1948.
69. Βλ. Στ. Θεοφανίδης, "Η άνοδος της οριακής ροπής προς αποταμίευσιν εις την ελληνική οικονομίαν, Θεσσαλονίκη, 1966, σ. 179.
70. Κατά τις δεκαετίες `60, παρατηρείται μια εντυπωσιακή αύξηση των εισαγωγών αγαθών πολυτελείας: ανάμεσα στα έτη 1968 και 1977 ο λόγος των βασικών εισαγόμενων καταναλωτικών προϊόντων προς τα πολυτελή μειώθηκε από 0,69 σε 0,59, η δε αύξηση των αγαθών πολυτελείας σε δολλάρια έφθασε 423%. Μηνιαίον Δελτίον Στατιστικής Εξωτερικού Εμπορίου, στο Β. Καραποστόλης (1983) ό.π.σ. 261.
71. C. Wright Mills (1970), ό.p., σ. 388-391.
72. Η Ιώαννα Καυταντζόγλου (1979) ό.π.,σ. 39 σε μια ανάλυσή της για την ιδεολογία της ελληνικής άρχουσας τάξης αναφέρεται στην "οργανικότητα" αυτής της ιδεολογίας.
73. Βλ. Κωνσταντίνος Τσουκαλάς (1987) ό.π.,σ. 283 και Νίκος Πουλαντζάς (1974) ό.π., σ. 312.
74. Για μια σημειολογική ανάλυση της διαφήμισης και της συμβολοποίησης του εμπορεύματος βλ. Κλήμης Ναυρίδης, "Ενας μοντέρνος τρόπος ύπνου ή η από-δραση του εμπορεύματος" στο "Η Δυναμική των Σημείων" (πεδία και μέθοδοι μιας κοινωνιοσημειωτικής). Επιμέλεια: Α. Φ. Λαγόπουλος, Π. Μαρτινίδης. Κ. Μπόκλουντ_Λαγοπούλου και Κ-Β. Σπυριδωνίδης, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 1986- σ. 187-205.

75. Για την εμπορευματοποίηση της κουλτούρας μέσω της τηλεόρασης και τη δημιουργία μιας κουλτούρας του καταναλωτισμού που αντιπροσωπεύει τη συνένωση οικονομικών και πολιτισμικών δυνάμεων βλ. Robert Dunn (1986) ό.π.,σ. 329-330,336,341.
77. Jean Baudrillard (1981) ό.π.σ. 147-148 επίσης, βλ. Jean Baudrillard, "The Mirror of Production, Telos Press, St. Louis, 1971 βλ. Maria Poster, "Technology and Culture in Habermas and Baudrillard, Contemporary Literature, 22,4 στο Robert Dunn (1986) ό.π., σ. 336-338.
78. Βλ. Βασίλης Φίλιας "Οψεις της διατήρησης και της μεταβολής του κοινωνικού συστήματος" τόμος Β', Νέα Σύνορα, Αθήνα, 1979, σ.
111. Επίσης, για τη χρήση του όρου "ανομία" Βλ. Emile Durkheim "Suicide: A study in sociology", Routledge and Kegan Paul L.t.d., London, 1970, σ. 258-382.
79. Βασίλης Φίλιας, "Κοινωνία και εξουσία στην Ελλάδα (1800-1864)", Σύγχρονα Κείμενα , Αθήνα, 1974, s. 77-78, 127.
80. Βλ. Βασίλης Φίλιας ό.π.,σ. 74-93 93-94, 127-129.
81. Κωστής Μοσκώφ, ό.π. σ. 203, 244.
82. Κωνσταντίνος Τσουκαλάς "Κοινωνική ανάπτυξη και Κράτος: η συγκρότηση του δημόσιου χώρου στην Ελλάδα", Θεμέλιο, Αθήνα, 1981, σ. 263.
83. Για μια διεξοδική παρουσίαση διαφορετικών απόψεων πάνω στο θέμα της παγίωσης της ταξικής ηγεμονίας στον Ελλάδικό χώρο από το 19ο αιώνα μέχρι και μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο βλ. Μαρία Πετμεζίδου Τσουλουβή ό.π., σ. 148-209.
84. Αυτή η έκφραση χρησιμοποιείται από το Νίκο Μουζέλη θέλοντας να χαρακτηρίσει το τρόπο παραγωγής της ελληνικής οικονομίας κινούμενος μέσα στα πλαίσια της θεωρίας του S.Amin και αντιπαραθέτοντας αυτή την έννοια με μια "Οργανική συνάρθρωση" μεταξύ μεγάλων και μικρών επιχειρήσεων, τομέων και κλάδων της οικονομίας που χαρακτηρίζει τις αναπτυγμένες χώρες. Βλ. Μ. Πετμεζίδου Τσουλουβή ό.π.,σ. 177.
85. P. Alexander, "Greek Industrialists, CPER," Athens 1964, σ. 80 στο Β. Καραποστόλης (1983) ό.π. σ. 244-245. Επίσης, για την κοινωνική και επαγγελματική κινητικότητα βλ. Τσουκαλάς (1975) ό.π., Β. Φίλια, "Κοινωνική ένταξη και συνείδηση" στο Δοκίμια κοινωνιολογίας, Μπουκουμάνης, Αθήνα, 1976.
86. Κ. Κασιμάτη, "Τάσεις κινητικότητας εργασίας στην ελληνική βιομηχανία", ΕΚΚΕ, Αθήνα, 1980, σ. 79-86.

87. Για μια σύγκριση των αναπτυσσομένων προτύπων μεταξύ της "παραδοσιακής εργατικής τάξης" και μιας "νέας-εργατικής τάξης" βλ. J. M. Mogey, "Family and Neighbourhood", Oxford, 1956 Επίσης, βλ. S.Klein, "Samples from English Cultures", Routledge and Kegan Paul, London, 1965 και Jackson B. and Marsden D. "Education and the working class", Routledge and Kegan Paul; Penguin, London, 1962.
88. Για τη διαμόρφωση των κοινωνικών ρόλων και σχέσεων του παιδιού στα πλαίσια του γονικού ελέγχου βλ. Robert K. Merton "The Role-Set: Problems in sociological theory", British Journal of Sociology, Vol. 8.1957, p.p.110-120. Επίσης βλ. Ellis G. J., Lee G.R and Petersen L.R., "Supervision and Conformity: a cross-culutural analysis of parental socialization values", American Journal of Sociology, 84 (2), 1978 p.p. 386-403και P. Bourdieu, "Avenir de class et causalité du Probables", Revue Francaise de Sociologie, 15, 1974, p.p. 3-42.
89. Πολυάριθμες μελέτες ειδικά για την Αγγλική εργατική τάξη που θεωρείται και η πιο αντιπροσωπευτική αποδεικνύουν τη συλλογική ταξική αντιμετώπιση των οικονομικών και ψυχολογικών τους προβλημάτων καθώς και τους διάφορους διαύλους διεξοδικών κοινωνικών πρακτικών. Βλ. Harold Wilensky, "Work Careers and Social Integration", International Social Science Journal, Vol 12, no 4, 1960, "Mass Society and Mass Culture", American Sociological Review, vol. 26, no 4 (august 1961). Επίσης βλ. Ardré Gorz, "Work and Consumption" in Perry Anderson and Robin Blackburn (eds.), "Towards Socialism "(London 1965), André Gorz "Stratégie Ouvrière et Néocapitalisme (Paris 1964) και "Le Socialisme Difficile (Paris 1967).
90. Perry Anderson, "Problems of Social Strategy", in Anderson and Blackburn (eds.), "Towards Socialism", 1965, σ. 265. Επίσης. βλ. John Westergaard, "The Withering Away of Class", in Anderson and Blackburn (eds.) (1965) ό.π.σ. 188-195. Για μια εμπεριστατωμένη και λεπτομερή μελέτη πάνω στην "αλλοτρίωση" και την "αστικοποίηση" του νέου τύπου εργάτη βλ. J. Goldthorpe, D. Lockwood, F. Bechhofer and J. Platt, "The Affluent Worker in the Class Structure", Cambridge University Press, Cambridge, 1969.
91. Βλ. Α. Φραγκουδάκη "Εκπαιδευτική μεταρρύθμιση και φιλελεύθεροι διανοούμενοι", Κέδρος, Αθήνα, 1977, σ. 97-103

και Χ. Νούτσος, "Προγράμματα μέσης εκπαίδευσης και κοινωνικός έλεγχος (1931-1973) Θεμέλιο, Αθήνα, 1979, ό.π.,σ. 203.

92. Βλ. Κωνσταντίνος Τσουκαλάς (1987) ό.π.,σ. 255-276.
93. Max Horkheimer και Theodor Adorno, "Η βιομηχανία της κουλτούρας: Ο Διαφωτισμός ως εξαπάτηση των μαζών" στο "Τέχνη και μαζική κουλτούρα" ό.π., σ. 104-105.
94. Ερατοσθένης Καψωμένος, "Η Ελληνική ταινία" της ΕΡΤ και τα πολιτιστικά της πρότυπα" στο "Τηλεόραση και επι-κοινωνία", Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 1988, σ. 251.
95. Για μια ανάλυση των προβαλλομένων μοντέλων από τον "Ελληνικό Εμπορικό κινηματογράφο" βλ. Ε. Καψωμένος, ό.π., σ. 241-253.
96. Roland Barthes, "Ο Μύθος, σήμερα" στο "Μυθολογίες, Μάθημα", ό.π., σ. 215, 217.
97. Βλ. Νίκος Μουζέλης, "Ο λαϊκισμός. Νέος τρόπος ένταξης των μαζών στις πολιτικές διαδικασίες; στο "Λαϊκισμός και Πολιτική" (1989) ό.π., σ. 19.
98. Για μια μακροσκελή και εμπεριστατωμένη προσπάθεια ερμηνείας του "λαϊκισμού" ως θεωρητικό και εμπειρικό φαινόμενο βλ. Ernesto Laclau (1983), ό.π.σ. 163-223.
99. Βλ. G. Germani, "Politica y sociedad en une época de transicion", Buenos Aires, 1965 στο Ernesto Laclau (1983) ό.π., σ. 167-171.100. T. D. Tella, "Populism and Reform in Latin America", στο C. Veliz, Obstacles to change in Latin America, London, 1970, 47-74 στο E. Lauclau (1983), ό.π., σ. 171-172.
101. E. Laclau ό.π., σ. 194-195.
102. Βλ. N. Μουζέλης (1989) ό.π., σ. 23-24
103 Βλ. Μιχάλης Σπουρδαλάκης, "Ο Ελληνικός Λαϊκισμός στις συνθήκες του αυταρχικού κρατισμού", στο "Λαϊκισμός και Πολιτική", (1989) ό.π., σ. 65-66
104. Δημήτρης Χαραλάμπης (1989) ό.π., σ. 96-99.
105 Βλ. Κώστας Βεργόπουλος (1975) ό.π. και του ίδιου, "Κράτος και οικονομική πολιτική στον 19ο αιώνα, Αθήνα, 1978.
106 Βλ. Μ. Νεγρεπόντη-Δελιβάνη , "Ανάλυση της Ελληνικής Οικονομίας", Παπαζήσης, Αθήνα, 1981.
107. Βλ. T.Di Tella, ό.π., σ. 172.
108. Βλ. Θάνος Λίποβιτς (1989) ό.π., σ. 56-58
109. Βλ. Luis Prieto, (1986) ό.π., σ. 95-96
110. Βλ. Levis Strauss, "Αγρια Σκέψη", Παπαζήσης, Αθήνα, 1977.
111. Από τον Hjelmslev και μετά η μοντέρνα γλωσσολογία έχει

υιοθετήσει μια άλλη άποψη σε σχέση με την αντίθεση ανάμεσα στη μορφή και στην ουσία. Επιτρέπει τη διάκριση, από τη μια, μιας μορφής και μιας ουσίας του σημαίνοντος και από την άλλη, μιας μορφής και μιας ουσίας του σημαινόμενου. Σύμφωνα με την ορολογία αυτή, η έννοια ή η αφηρημένη ιδέα καθορίζουν την ουσία του σημαινόμενου, ενώ η μορφή του βρίσκεται μέσα στο εννοιολογικό σύστημα που το αντιθέτει στην ύλη του σημαινόμενου δηλαδή στον αισθητό φορέα. Βλ. L. Hjelmslev, "Essais Linguistiques", Minuit, Paris, 1971.

112 Michel Foucault, "Les mots et les choses", Gallimard, Paris, 1966, σ. 44.

113. Βλ. Σωτήρη Δημητρίου (1978) ό.π., σ. 142.

114. Luis Prieto (1986) ό.π., σ. 98.

115. Ε. Καψωμένος (1988) ό.π., σ. 242-243

116. Εκτός από την Κασιμάτη και ο Alexander ερευνώντας την κοινωνική καταγωγή των βιομηχάνων στην Ελλάδα το 1964, βρήκε πως το 40% του συνολικού αριθμού που προερχόταν από οικογένειες, αγροτών, τεχνιτών και μικρομαγαζατόρων. Βλ. A. Alexander, "Greek Industrialists,Centre of Planning and Economic Research, Athens, 1964, σ. 80 στο Β. Καραποστόλης (1983), ό.π., σ. 245.

117. Βλ. Μαρία Κομνηνού (1988), ό.π., σ. 373.

118. Βλ. Stuart Hall, κ.ά., "Policing the Crisis: Mugging, the State and Law and Order", Macmillan, London, 1978.

119. Βλ. Uberto Eco (1978) ό.π.,

120 Απόψεις των φιλοσόφων της Σχολής της Φραγκφούρτης για το φαινόμενο της μαζικής κουλτούρας στο: Ζήσης Σαρίκας", "Εισαγωγή" στο "Τέχνη και μαζική κουλτούρα" (1984) ό.π., σ. 22-23

121. Για τη διαφορά μεταξύ "Εμπορικού Κινηματογράφου" και "Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου", βλ. Μέρος Τρίτο,Σημείωση No.12

122. Βλ. Στάθης Βαλούκος (1984) ό.π., Επίσης βλ. Μέρος Τρίτο, Κεφ. 2, παρ. 1α και 2α.

123. Βλ. Αγγελική Κόκκαλη, 198, ό.π., σ. 66

124. Βλ. Θ. Βαλτινός (1989) ό.π.,

125. Κωστής Μοσκώφ (1979) ό.π., σ. 74-75

126. Εντουάρντ Ερριό, στο Christian Zimmer, "Κινηματογράφος και Πολιτική", Εξάντας, Αθήνα, 1976, σ. 207.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αβδελίδης Π. "Η αγροτική οικονομία και οι προοπτικές ανάπτυξής της, Gutenberg, Αθήνα, 1975.

Adorno T.W. -Autour de la Théorie Esthétique: Paralipomena introduction première, Klinscksieck (pour l'edition francaise) 1976.

Adorno T.W. "Minima Moralia" (Στοχασμοί από τη φθαρμένη ζωή), Εκδοτική Ομάδα, Θεσσαλονίκη, 1984.

Adorno, Lowenthal, Marcuse, Horkheimer. "Τέχνη και μαζική κουλτούρα" Ύψιλον, Αθήνα, 1984.

Adorno T.V. "Σύνοψη της πολιτιστικής βιομηχανίας, Αλεξάνδρεια" Αθήνα, 1989.

Alexander A. "Greek Industrialists, Centre of Planning an Economic Research", Athens, 1944.

Αλιβιζάτος Ν. "Οι πολιτικοί θεσμοί σε κρίση 1922-1974. Όψεις της Ελληνικής εμπειρίας" Θεμέλιο, Αθήνα 1983.

Althusser L. " Contradiction and Overdminations", Allen Lane, London, 1969.

Althusser L. "Θέσεις" Θεμέλιο, Αθήνα, 1983.

Amin S. "Accumulation on a world Scale", Vol I, II, Monthly Review Press, New York, 1974.

Ανδρεάδης .Γ. *κ.α.* "Ο Πολιτιστικός Ιμπεριαλισμός", Ηρόδοτος, Αθήνα,1987.

Arnheim R. "Film as Art", Faber, London, 1969.

Anderson P. "Problems of Social strategy" in Anderson Blackburn (eds.) "Towards soscialism",.London, 1965.

Bairoch P. "The economic development of the Third World since 1990"
Methuen, London, 1975.

Βαΐτσος Κ.-Γιαννίτσης Τ. "Τεχνολογικός Μετασχηματισμός και Οικονομική ανάπτυξη" Gutenberg, Αθήνα, 1987.

Βαλτινός Θ. "Στοιχεία για τη δεκαετία του `60", Στιγμή, Αθήνα, 1989.

Βαλούκος Σ. (Σύνταξη-επιμέλεια) "Φιλμογραφία Ελληνικού Κινηματογράφου 1914-1984" Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, Αθήνα, 1984.

Baran P. "The Political Economy of Growth", Monthly Review Press, New York, 1957.

Baran P - Sweezy P. "Monopoly Capital", Pelican Books, Great Britain, 1966.

Barthes R. (1968) "Στοιχεία σημειολογίας" στο Μπενβενίστε κ.α. 1981.
Barthes R. "Μυθολογίες-Μάθημα" Ράππα, Αθήνα, 1979.
Barthes R. "En sortant du Cinéma" στο Communications No 23, Paris Editions du Seuil, 1975.
Barthes R. "Le grain de la vois", Editions du Seuil, Paris, 1981.
Barthes R. "L' Obvie et l'obtus" Essais critiques III, Editions du Seuil, Paris, 1982.
Barthes R. "Ο φωτεινός θάλαμος", Ράππα, Αθήνα, 1983.
Barthes R. "Εικόνα-Μουσική-Κείμενο", Πλέθρον, Αθήνα, 1988
Baudrillard J. "For a Critique of the Political Economy of the Sign", Telos Press, St. Louis, 1981
Baudrillard J. "Ρέκβιεμ για τα μέσα επικοινωνίας", Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα, 1990
Baudrillard J. "Η έκσταση της επικοινωνίας", Καρδαμίτσας, Αθήνα, 1991.
Bell D. "The End of ideology", Free Press, New York, 1960
Βέλτσος Γ. "Κοινωνία και γλώσσα(για την αμίλητη και μιλημένη γλώσσα)", Παπαζήσης, Αθήνα, 1976.
Βέλτσος Γ. "Για την επικοινωνία", Καστανιώτης, Αθήνα, 1985.
Βέλτσος Γ. "Η Διαμάχη: Κείμενα για την νεοτερικότητα" (Μελέτες) Πλέθρον, Αθήνα, 1990.
Bennett T. (1982) "Theories of the Media, Theories of Society" in Gurevitch M. 1982
Bennet T. "Media, reality, signification" in Gurevitch 1982 .
Benjamin W. " Δοκίμια για την τέχνη" Κάλβος, Αθήνα, 1978
Berger S. " Ways of Seeing" Penguin Books, London, 1972
Βεργόπουλος Κ. "Το αγροτικό ζήτημα στην Ελλάδα: Το πρόβλημα της κοινωνικής ενσωμάτωσης της γεωργίας", Εξάντας, Αθήνα, 1975.
Βεργόπουλος Κ. "Εθνισμός και Οικονομική Ανάπτυξη", Εξάντας, Αθήνα, 1978.
Bernstein B. (ed) "Underdevelopment and Development" Penguin Books, London, 1971.
Bernstein B. "Class, codes and control: Theoretical studies towards a sosciology of language", Routledge and Kegan, London, 1971.
Bernstein B. "Class codes and control: Towards a theory of educational transmissions", vol. III, Routledge and kegan, London, 1977.
Bernstein B. "Sociology of development", in Lehmann D. (ed) "Development theory", Frank Cass, London 1979

Blackburn R. (ed) "Ideology in Social science, Fontana, Great Britain,1972
Bottomore T. "Classes in Modern Society", Unwin L.t.d., Great Britain, 1965.
Bourdieu P. "Le marché des biens symboliques", L' Année sociologique, 22, 1971.
Bourdieu P. "Culture reproduction and Social reproduction", in Brown R.(ed.), Knowledge, education and Society, Tavistock, London, 1974.
Bourdieu P. "Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques, Fayard, Paris, 1982.
Bryson L. "The Communication of Ideas", New York, 1948.
Burgelin O. (1968) "Structural Analysis and Mass Communication" in Mc Quail 1972.
Cagoy M. "Les Théoris Néo-Marxistes, Marx et l'Accumulation du Capital", Le Temps Modernes, September-October1972
Camargo M. "The ideological dimension of media message" in Hall,1980
Cardosso F.H. "Elements, of theory of Underdevelopment in Bernstein (ed) 1971.
Clark Simon: (1977) "Marxism Sociology and Poulantzas theory of the State" in Capital and Class (Bulletin of the Conference Conference of Socialist Economist, 1977.
Collins R. Curran S. Garnham N., Scannel, P., Schlesinger P. and Sparks C. (eds.), "Media, culture and society, a critical reader", Sage, London, 1986.
Curran J. et al. (eds). "Mass Communication and Society", (1982) Edward Arnold, London, 1977
Curran J., Gurevitch, M., and Woollacott, J., "The study of media theoritical approaches" in Gurevitch. 1982.
Curran S. (1982)"Communications, power and social order" in Gurevitch 1982.
Dahl, R.A. "After the Revolution", yale University Press, United States, 1970
Δεμερτζής Ν. "Κουλτούρα, Νεωτερικότητα, Πολιτική Κουλτούρα, Παπαζήσης, Αθήνα, 1989.
Δημητρίου Σ. "Λεξικό Όρων", Τόμοι 1, 2, 3α, 3β, 4, Καστανιώτης, Αθήνα, 1978-1986.
Dos Santos T. "The structure of Dependence", American Economic Reviw 60, 1970.

Δρουκόπουλος Β. "Η συγκέντρωση του κεφαλαίου και της παραγωγής στην εποχή μας", Οδυσσέας, Αθήνα, 1978
Ducrot D. "I. Le Structuralisme en linguistique", Editions du Seuil, Paris, 1968.
Dunn R. "Television, consuption and commodity form" in "Theory, culture and society, vol. no 1." 1986.
Durand J. "Rhétorique et image publicitaire" στο Communications No 15, Editions du Seuil, Paris, 1970.
Durkheim E. "Suicide: A study in Sociology", Routledge and Kegan P.L.t.d., London, 1970
Duverger M. "The idea of politics" (The use of Power in Society), Methuen, Great Britain, 1966
Eco U. "Articulations of the cinematic code", in Cinematics, no 1.
Eco U. "Social Life as a Sign System", in D. Robey (ed) Structuralism: The Wolfson College, Lectures, Cape, 1972.
Eco U. "Ο Κινηματογραφικός κώδικας" στο Φιλμ 1975-76.
Eco U. "Η σημειολογία στην καθημερινή ζωή", Μάλλιαρης Παιδεία Α.Ε., Αθήνα, 1985.
Eco U. "Κήνσορες και θεράποντες" Γνώση, Αθήνα, 1987.
Eco U. "Θεωρία Σημειωτικής", Γνώση, Αθήνα, 1988
Eco U. "Ο Υπεράνθρωπος των Μαζών", Γνώση, Αθήνα, 1989.
Ellis H. "Industrial Capital in Greek Development", Athens, 1964.
Ellis J., Lee G.R. and Petersen L.R. "Supervision and Conformity: a cross-cultural analysis of parental socialization values", American Journal of Sociology" 84, 1978.
Ellis J. "Ideology and subjectivity" in Hall, 1987.
Emmanuel A. "Unequa l Exchange" Monthly Review Press, New York, 1972.
Enzensberger H.M. "Για μια θεωρία των μέσων επικοινωνίας", Επίκουρος, Αθήνα, 1981.
Fages. "Comprendre le Structuralisme", 1967.
Φατούρος Α. "Πώς κατασκευάζεται ένα Επίσημο Πλαίσιο Διείσδυσης:" Οι Ηνεμένες Πολιτείες στην Ελλάδα 1947-1949" στο "Η Ελλάδα στη Δεκαετία 1940-1950, Θεμέλιο, Αθήνα, 1984.
Fearing F. (1947) "Influence of the Movies on Attitudes and Behaviour" in McQuail 1972.
Φίλιας Β. "Κοινωνία και εξουσία στην Ελλάδα (1800-1864) Σύγχρονα κείμενα", Αθήνα, 1974
Φίλιας Β. "Κοινωνική ένταξη και συνείδηση" στον Οικονομικό

Ταχυδρόμο, 13.11.1975
Φίλιας Β. Όψεις της διατήρησης και της μεταβολής του κοινωνικού συστήματος", Τόμοι Α΄ και Β΄ , Νέα Σύνορα, Αθήνα, 1980.
Fiskes and Hartley J. "Reading Television", Methuen,London 1978.
Φραγκουδάκη Α. "Εκπαιδευτική μεταρρύθμιση και φιλελεύθεροι διανοούμενοι", Κέδρος, Αθήνα, 1977.
Φραγκουδάκη Α. "Γλώσσα και Ιδεολογία", Οδυσσέας, Αθήνα, 1987.
Foucault M. "Les mots et les choses", Gallimard, Paris, 1966.
Frank A.G. "Capitalism and Underdevelopment in Latin America", Modern Reader, London, 1969
Frank A.G. "Πολιτική και Ιδεολογία στη Μαρξιστική Θεωρία", Σύγχρονα Θέματα, Θεσσαλονίκη,, 1983
Frobel et al. "The New International Division of Labour" Cambridge University Press, Endland, 1980.
Φωτόπουλος Τ. "Εξαρτημένη Ανάπτυξη και Εκβιομηχάνιση", Οικονομικός Ταχυδρόμος, 10.7.75, 17.7.75 και 24.7.75
Φωτόπουλος Τ. "Εξαρτημένη ανάπτυξη: Η Ελληνική περίπτωση", Εξάντας, Αθήνα, 1985.
Galbraith J.K. "The Affluent Society", Penguin Books, London, 1962.
Γιαννίτσης Τ. "Το ξένο κεφάλαιο στην Ελλάδα", Οικονομικός Ταχυδρόμος, 24.4.75
Γιαννίτσης Τ.-Μηλιώτης Τ. "Η βιομηχανία αλουμινίου στην Ελλάδα", "Οικονομία και κοινωνία", αρ. 17. Ιούνιος, 1981.
Goldthorpe J., Lockwood, D., Bechofer F., Platt J. "The Affluent worker in the class structure" Cambridge University Press, Cambridge, 1969.
Gorz A. "Work and Consumption" in Perry Anderson and Robin Black burn (eds) "Towards Socialism", London, 1965.
Gorz A. "Stratégie Ouvrière et Néocapitalisme," Paris, 1964 και "Le Socialisme Difficile, Paris, 1967).
Γουόκερ Τ.Α. "Η Τέχνη στην εποχή των Μαζικών Μέσων Επικοινωνίας", Κομμούνα, Αθήνα, 1987
Gramsci A. "Selection from the Prison Notebooks", Laurence and Wishart, London, 1971
Granham N. (1986) "Contribution to a political economy of mass communication" in Collins R. 1986.
Γρηγοροχιάννης Α. "Το ξένο κεφάλαιο στην Ελλάδα", Γραμμή, Αθήνα, 1975.
Guback T. "Παρατηρήσεις πάνω στο πολιτιστικό ιμπεριαλισμό, τον

κινηματογράφο και την τηλεόραση" στο "ο Πολιτιστικός Ιμπεριαλισμός", 1987.
Guiraud P. "Σημειολογία", Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, 1989
Gurevitch M., Bennett T., Curran S., and Woolacott S. (eds) "Culture, society and the Media" Routledge, London, 1988.
Habermas J. "Αλλαγή της πολιτικής λειτουργίας της δημοσιότητας: Από τη συγγραφική δημοσιογραφία στα μαζικά μέσα", στο "Μήνυμα του μέσου", 1989.
Hall S. "Culture the Media and the Ideological Effect", in Curren J. 1977.
Hall S., Critcher C., Jefferson T., Clarke J., and Robers B., "Policing the Crisis: Mugging, the State, and Law and Order", Macmillan, London, 1978.
Hall S. "The great right moving Show" Marxism Today, January, 1979
Hall S. (1980) "Encoding/decoding" in Hall et al. (eds.), 1987.
Hall S. (1980) "Recent developments in theories of language and ideology: a critical note" in Hall 1987.
Hall S. (1982) "The rediscovery of ideology: return of the repressed in media studies", in Gurevitch 1988.
Hall S., Hobson D., Lowe A. and Willis P.. (eds) "Culture, Media, Language", Hutchinson, London, 1987.
Halloran S. D., "The Effects of Mass Communications", Leicester University Press, Leicester, 1965
Χαραλάμπης Δ. "Στρατός και Πολιτική εξουσία: Η δομή της εξουσίας στη μετεμφυλιακή Ελλάδα", Εξάντας, Αθήνα, 1985.
Χαραλάμπης Δ. "Πελατειακές σχέσεις και λαϊκισμός· η εξωθεσμική συναίνεση στο ελληνικό πολιτικό σύστημα", Εξάντας, Αθήνα, 1989.
Hauser A. "Κοινωνική ιστορία της τέχνης", Τόμος 4, Κάλβος, Αθήνα.
Χηθ Σ. "Σημειωτική του κινηματογράφου", Αιγόκερως, Αθήνα, 1990.
Hjelmslev L. "Essais linguistiques", Minuit, Paris, 1971.
Holloway S. and Picciotto S., (eds.) "State and Capital: A marxist Debate", Arnold, London, 1978.
Hubert-Lacombe P. "L'accueil des films américains en France pendant la guerre froide (1946-1953)" στο "Revue d'histoire moderne et contemporaine" cinéma et soieté, Avril-Juin 1986.
Ηλιάδης Φ. "Ελληνικός Κινηματογράφος 1906-1960" Φαντασία, Αθήνα, 1960.
Jackson B. and Marsden D. "Education and the working caiss", Routledge and Kegan P. Penguin, London, 1962.

Jaspers K. "Η γλώσσα" και **Benjamin V.** "Για τη γλώσσα γενικά", Αστρολάβος/Ευθύνη, 49, Αθήνα, 1990.
Κανέττι Ε. "Μάζα και Εξουσία", Ηριδανός, 1971.
Καραποστόλης Β. (1984) "Η καταναλωτική συμπεριφορά στην Ελληνική Κοινωνία 1960-1975", Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, 1984.
Καραποστόλης Β, "Μορφές της κοινωνικής δράσης", Θεμέλιο, Αθήνα, 1984.
Καραποστόλης Β. "Συμβίωση και επικοινωνία στην Ελλάδα", Γνώση, Αθήνα, 1987.
Κασιμάτη Κ. "Τάσεις κινητικότητας εργασίας στην Ελληνική βιομηχανία", ΕΚΚΕ, Αθήνα, 1980.
Καστοριάδης Κ. "Η φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας, Ράππας, Αθήνα, 1978.
Καυταντζόγλου Ι. "Πολιτικός λόγος και ιδεολογία", Εξάντας, Αθήνα, 1979.
Καψωμένος Ε. "Η ελληνική ταινία της ΕΡΤ και τα πολιτιστικά της πρότυπα" στο "Τηλεόραση και επι-κοινωνία", Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 1988.
Kenneth Thompson and Jeremy Tunstall (eds.) "Sociological perspectives", Penguin Books, Great Britain, 1971.
Klein M. "Samples from English Cultures", Rontledge and Kegan P., London, 1965.
Κολοβός Ν. "Κοινωνιολογία του κινηματογράφου", Αιγόκερως, Αθήνα, 1988.
Κολώνιας Μ. "Η εμπορικότητα των ελληνικών ταινιών" Σύγχρονος κινηματογράφος, Τεύχος 20, Φεβ.-Μάρτιος 1979.
Κομνηνού Μ-Λυριντζής Χ. (επιμέλεια), "Κοινωνία, Εξουσία και Μέσα Μαζικής επικοινωνίας", Παπαζήσης, Αθήνα, 1988.
Κόρακας Μ. "Κοινωνικές τάξεις και ανασυγκρότηση", Νέα Οικονομία, Μάρτ. 1949.
Κουτσουμάρης Γ.Φ. "Analysis and Assessment of Economic Effects of the U.S. pL. 480 Program in Greece, ΚΕΠΕ, 1965.
Kracauer S. "Θεωρία του κινηματογράφου, η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας", Κάλβος, Αθήνα, 1983.
Lacan. S.L. "Ecrits", Seuil, Paris, 1966.
Lacan J.L. "The mirror-phase as formative of the function of the I", New Left Review, 51, 1968.
Λαγόπουλος Π. κ. ά. (επιμέλεια). "Η Δυναμική των Σημείων (πεδία και

μέθοδοι μιας κοινωνιο-σημειωτικής)", Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 1986.
Laclau E. "Πολιτική και ιδεολογία στη Μαρξιστική Θεωρία", Σύγχρονα θέματα, Θεσσαλονίκη, 1983.
Lasswell H. "The structure and function of communication in society" στον τομ. Bryson L. Επιμ. The communication of ideas, New York, 1948.
Λεβεντάκος Δ. (Σύνταξη-εισαγωγή) "Σύγχρονη θεωρία κινηματογράφου", Ράππας, Αθήνα, 1972.
Lefèbvre H. "Η Καθημερινή Ζωή στο Σύγχρονο Κόσμο", Ράππας, Αθήνα, 1980.
Levi-Strauss C. "The scope of Anthropology" Jonathan Cape, London, 1967.
Levi-Strauss C. "The elementary structures of kinship", Eyre and Spottiswoode, London, 1969.
Levi-Strauss , "Αγρια Σκέψη", Παπαζήσης, Αθήνα, 1977.
Levi-Strauss C. "Μύθος και νόημα" Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1978.
Λιβιεράτος Κ.-Φραγκούλης Τ. (Σύνθεση και επιμέλεια) "Το μήνυμα του Μέσου", Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1989.
ΛιβιεράτοςΚ.-Φραγκούλης Τ. (Σύνθεση και επιμέλεια) "Η κουλτούρα των μέσων: Μαζική κοινωνία και πολιτιστική βιομηχανία" Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1991.
Λιναρδάτος Ν. "Από τον εμφύλιο στη Χούντα" Παπαζήσης, Αθήνα, 1977,1978.
Lipset S. "Politicalman", Mercury Books, London, 1963.
Lowe A. and Willis P. (eds.) "Culture, Media, Language", Hutchinson, London, 1987.
Lukes S. "Power: A radical View" Macmillan, London, 1975.
Lyotard J.F. "Derive à partir de Marx et Freud", εκδ. 10-18, Paris, 1973.
Lyotard J.F. "Η μεταμοντέρα κατάσταση" Γνώση, Αθήνα, 1988.
Μάλιος Μ. "Η Σύγχρονη Φάση Ανάπτυξης του Καπιταλισμού στην Ελλάδα", Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 1979.
Μανθούλης Ρ. "Το κράτος της τηλεόρασης", Θεμέλιο, Αθήνα, 1981.
Marcuse H. "One dimensional Man", Sphere, London, 1968.
Martinet A. (Sous la direction) "Le Langage" Engyclopédie de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1968.
Marx K. and Engels F. "Selected Works", Lawrence and Wishart., London, 1968.

Marx K. "Capital vol. I", Progress Publishers, Moscow, 1970.
Marx K. and Engels F. "The German Ideology", Lawrence and Wishart, London, 1970.
Marx K. and Engels F. "On the means of communication. The movement of commodities, people, information and capital", ig/immre, London , 1980.
Mast G. and Cohen M. (eds.) "Film theory and criticism", Oxford University Press, London, 1985.
Mattick P. "Marx and Keynes: The Limits of the Mixed Economy", Extending Horizons Books, Boston, Mass., 1969.
Mc Qauil D. "Towards a Sociology of Mass Communications", Collier-Macmillan, London, 1969.
Mc Quail D. (ed.) "Sociology of Mass Communications", Penguin Books, London, 1972.
Mc Quail D. "Mass Communication theory", Sage, London, 1988.
Mc Luhan M. "Understanding Media" Whistable Litho L.t.d., Great Britain, 1975.
Merton K. "The Rote-set: Problems in Sociological theory", British Journal of Sociology Vol. 8, 1957
Metz C. "Δοκίμια για τη σημασιοδότηση του Κινηματογράφου", Klincksieck, Paris, 1968.
Metz C. "Le signifiant imaginaire"στο communications No 23, Editions du Seuil, Paris, 1975.
Metz C. "Le film de fiction et son spectateur"στο communications No 23, Editions du Seuil, Paris, 1975.
Metz C. "Πέρα από την αναλογία, η εικόνα" στο "Φιλμ", Τόμος Β΄, τεύχος 5 (Άνοιξη-1975).
Μηλιός Γ. "Ο Ελληνικός Κοινωνικός Σχηματισμός", Εξάντας, Αθήνα, 1988.
Μητροπούλου Α. "Ελληνικός Κινηματογράφος", Θυμέλη Ε.Π.Ε., Αθήνα, 1980.
Miliband R. "The state in capitalist society", Quartet, London, 1973.
Miliband R. "Marxism and Politics", OUP, London, 1977.
Mills C.W. "Οι χαρτογιακάδες", Κάλβος, Αθήνα, 1970
Mills S. "Η κοινωνιολογική φαντασία", Παπαζήσης, Αθήνα, 1985.
Mogey M. "Family and Neighbourhood", Oxford Press, England, 1956.
Μοσκώφ Κ. "Εθνική και κοινωνική συνείδηση στην Ελλάδα 1930-1909", Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 1978.
Μοσκώφ Κ. "Δοκίμια, Ι", Δομές και πράξη στην ελληνική ιστορία -τα

σχήματα της ιδεολογίας στην Ελλάδα- Η συνάντηση με το Καθόλου-Ενάντια στο θετικισμό και στον οικονομισμό, Εξάντας, Αθήνα, 1979.
Μουζέλης Ν. "Νεοελληνική κοινωνία όψεις υπανάπτυξης", Εξάντας, Αθήνα, 1978.
Μουζέλης Ν., Λίποβιτσ Θ., Σπουρδαλάκης Μ. "Λαϊκισμός και πολιτική", Γνώση, Αθήνα, 1989.
Μπαζέν Α. "Τί είναι ο κινηματογράφος: Οντολογία και γλώσσα", Αιχόκερως, Αθήνα, 1988.
Μπαμπανάσης Σ. και Σούλας Κ. "Η Ελλάδα στην περιφέρεια των αναπτυγμένων χωρών", Θεμέλιο, Αθήνα, 1976.
Μπενάς Δ. "Η εισβολή του Ξένου Κεφαλαίου στην Ελλάδα", Παπαζήσης, Αθήνα, 1976.
Μπενβενίστ, Μπαρτ, Ντεριντά, Πιερσ, Φοκκώ. "Κείμενα σημειολογίας", Νεφέλη, Αθήνα, 1981.
Μπουρνιάς Α. "Ιστορία της οριζοντίου ιδιοκτησίας", Αθήνα, 1982.
Muckman C.A. "U.S. Aid to Greece" στο L.S. Wittner, "Η Ελλάδα στη Δεκαετία 1940-1950", Ιστορική Βιβλιοθήκη, Θεμέλιο, Αθήνα, 1984.
Murdock G. and Golding P. (1973) "For a political economy of Mass Communications", in the Socialist Register, 1973.
Murdock G. and Golding P. (1977) "Capitalism, Communication and Class Relations", in Curran, 1976 b.
Murdock G. and Golding P. "Ideology and the Mass Media: the question of determination", in M. Barrett et al. (eds.) "Ideology and Cultural Production", Croom-Helm, London, 1979.
Myrdal G. "Economic Theory and Underdeveloped Regions", Methuen, London, 1963.
Nabudere D., "The political economy of imperialism", Zed Press, London, 1977.
Ναυρίδης Κ. "Ενας μοντέρνος τρόπος ύπνου ή η από-δραση του εμπορεύματος" στο "Η Δυναμική των Σημείων" 1986.
Νεγρεπόντη Μ.-Δελιβάνη, "Ανάλυση της Ελληνικής Οικονομίας", Παπαζήσης, Αθήνα, 1981.
Νικολινάκος Μ. (επιμέλεια) "Εξάρτηση και οικονομική ανάπτυξη", Νέα σύνορα, Αθήνα, 1977.
Νικολινάκος Μ. (επιμέλεια) "ΕΟΚ-Ελλάδα-Μεσόγειος", Νέα Σύνορα, Αθήνα, 1978.
Νούτσος Χ. "Προγράμματα μέσης εκπαίδευσης και κοινωνικός έλεγχος (1931-1973)", Θεμέλιο, Αθήνα, 1979.

Ντεμπόρ Γ. "Η κοινωνία του θεάματος", Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα, 1986
Παπανδρέου Β. "Πολυεθνικές επιχειρήσεις και Αναπτυσσόμενες χώρες: Η περίπτωση της Ελλάδας", Gutemberg, Αθήνα, 1981.
Παπασπηλιόπουλος Σ. (επιμέλεια) "Μελέτες πάνω στη σύγχρονη ελληνική οικονομία" (επιλογή άρθρων(, Παπαζήσης, Αθήνα, 1978.
Πετμετζίδου-Τσουλουβή Μ. "Κοινωνικές τάξεις και μηχανισμοί κοινωνικής αναπαραγωγής", Εξάντας, Αθήνα, 1987.
Poster M. "Technology and Culture" in Habermas and Baudrillard, Contemporary Literature, 22, 4.
Poulantzas N. "Pouvoir politique et classes Sociales, Maspero, Paris, 1968.
Poulantzas N. "Les classes Sociales dans le capitalisme aujourd'hui", Seuil, Paris, 1974.
Πουλαντζάς Ν. "Η κρίση των δικτατοριών", Παπαζήσης, Αθήνα, 1975.
Πουλαντζάς Ν. "Πολιτική εξουσία και κοινωνικές τάξεις", τ. I-II, Θεμέλιο, Αθήνα, 1985.
Πουλόπουλος Σ. "Η Νέα Οικονομική Πολιτική στην Ελλάδα, Αθήνα, 1958.
Psilos D. "Capital Market in Greece", Κ.Ε.Π.Ε., Αθήνα, 1964.
Ψυρούκης Ν. "Ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας, 1940-1967", Επικαιρότητα, Αθήνα, 1975.
Prieto L. "Μηνύματα και σήματα", Νεφέλη, Αθήνα, 1986.
Radice U. (ed.) "International Firms and Mordern Imperialism", Penguin Books, Great Britain, 1975.
Ralité S. (presentation) "La culture Francaise se porte bien pourvu qu'on la Sauve", editions Sociales, Paris, 1987.
Ραφαηλίδης Β. "Λεξικό ταινιών" τεύχος 5. Αιγόκερως, 1983.
Rhodes R. (ed.) "Imperialism and Underdevelopment: a reader", Modern reader, London, 1970.
Ρουμελιώτης Π.-Καλογήρου Γ. "Είναι Μονοπωλιακή ή όχι η διάρθρωση της ελληνικής οικονομίας και ποιός ο ιδιαίτερος ρόλος των πολυεθνικών εταιρειών", Οικονομικός Ταχυδρόμος, 16.9.76.
Ρουμελιώτης Π. "Πολυεθνικές επιχειρήσεις και υπερκοστολογήσεις - Υποκοστολογήσεις στην Ελλάδα", Παπαζήσης, Αθήνα, 1978.
Sabbah F. "The new media", in castells, M. (ed), "High Technology, space and sosciety", Sage, Bevery Hills, 1985.
Sadoul G. "Ιστορία της τέχνης του κινηματογράφου" Φέξη, Αθήνα, 1960.
Σαμαράς Γ. "Κράτος και κεφάλαιο στην Ελλάδα", Σύγχρονη Εποχή,

Αθήνα, 1978.
Saussure F. De. "Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας" Παπαζήσης, Αθήνα, 1979.
Σβορώνος Ν. "Επισκόπηση της Νεοελληνικής Ιστορίας", Θεμέλιο, Αθήνα, 1988.
Σβορώνος Ν. "Ανάλεκτα Νεοελληνικής Ιστορίας και Ιστοριογραφίας", Θεμέλιο, Αθήνα, 1987.
Sebag L. "Marxisme et structuralisme", Payot, Paris, 1964.
Selwyn P. in P. Seers et al. "Underdeveloped Europe: Studies in core-periphery relations", Harvester, New York, 1979.
Σεραφετινίδου Μ. "Κοινωνιολογία των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας", Gutenberg, Αθήνα, 1987.
Shiller H. "Les mécanismes de la domination interantional" στο Monde diplomatique (Δεκ. 1974) στον Ανδρεάδη κ.α., 1987.
Smothers F. et al. "Report on the Greeks, New York, 1948.
Σολδάτος Γ. "Από το χολιγοθά μιας ορφανής στο ΠΑΣΟΚ. Κινηματογραφική ιστορία της Ελλάδος", Αιγόκερως, Αθήνα, 1983.
Σολδάτος Γ. "Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου" Τόμοι" Α,Β,Γ, 1988, 1989, 1990.
Σταματόπουλος Δ. "Εκβιομηχάνιση και εξουσιαστική στατηγική στην Ελλάδα", Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα, 1989.
Sutcliff B. "Industry and Underdevelopment". Addison-Welsley, London, 1971.
Συλλογικό Έργο Γάλλων Πανεπιστημιακών "Ιδεολογίες: Η μεγάλη σύγχυση", Ροές, Αθήνα, 1990.
Θεοφανίδης Σ. "Η άνοδος της οριακής ροπής προς αποταμίευσιν εις την Ελληνική οικονομίαν", Θεσσαλονίκη, 1966.
Tella T.D. "Populism and Reform in Latin America", στο C. Veliz, "Obstacles to change in Latin America", London, 1970.
Τόφλερ Α. "Το τρίτο κύμα" Κάκτος, Αθήνα, 1982.
Τσαρδαράκης Δ. "Μαζική επικοινωνία και πραγματικότητα" Παπαζήσης, Αθήνα, 1990.
Τσουκαλάς Κ. "The Greek Tragedy", Penguin Books, Great Britain, 1969.
Τσουκαλάς Κ. "Εξάρτηση και αναπαραγωγή: Ο κοινωνικός ρόλος των εκπαιδευτικών μηχανισμών στην Ελλάδα (1830-1920)", Θεμέλιο, Αθήνα, 1977.
Τσουκαλάς Κ. "Κοινωνική ανάπτυξη και Κράτος: η συγκρότηση του δημόσιου χώρου στην Ελλάδα", Θεμέλιο, Αθήνα, 1981.

Τσουκαλάς Κ. "Κράτος, Κοινωνίας, Εργασία στη μεταπολεμική Ελλάδα" Θεμέλιο, Αθήνα, 1987.
Veron E. "Ideology and the social sciences" Semiotica III (2), Mouton, 1971.
Volosinov V.N, "Marxism and the Philosophy of Language" Seminar Press, New York, 1973.
Weber M. "The protestant Ethic and the Spirit of Capitalisme", Allen and Unwin, London, 1948.
Westergaard. "The Withering Away of class", in Anderson and Blackburn (eds) 1965.
Wilensky H. "Work Careers and Social Intergration", International Social Science Journal, vol 12, no 4, 1960 "Mass Society and Mass Culture", American Sociological Review, Vol. 26, no 4.
Williams A. (ed.) "Southern Europe Transformed: Political and Economic change in Greece, Italy, Portugal and Spain, Harper and Row, London, 1984.
Williams R. "Culture and sosciety", Penguin Books, 1961.
Williams R. "The Long Revolution", Penguin Books, 1961.
Williams R. "Effects of the technology and its uses" in Communications studies", Arnold, London, 1979.
Williams R. "Problems in meterialism and culture", Verso, London, 1980.
Williams R. "Culture", Fontana, London, 1981.
Williamson S. "Decoding Advertisements", Marion Boyars, London, 1978.
Wollen P. "Η σημειολογία του Κινηματογράφου" Κάλβος, Αθήνα, 1988.
Worsley P. (ed.) "Modern Sociology, Penguin Books, 1973
Wright O.E. "Class, Crisis and the State", NLB, Great Britain, 1978.
Yaffe D. "The Marxian Theory of Crisis, Capital and the State", Economy and Society, Vol 2, 1973.
Ζέρη Π. "Ιδιωτική Ραδιοτηλεόραση: Το παράδειγμα των Η.Π.Α.", Παπαζήσης, Αθήνα 1990.
Zimmer C. "Κινηματογράφος και πολιτική", Εξάντας, Αθήνα, 1976.
Ζολώτας Ξ. "Η συμβολή των εξαγωγών στην οικονομική ανάπτυξη", Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα , 1976.
Ζολώτας Ξ. "Κατανάλωσις, επενδύσεις και νομισματική ισορροπία", Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα, 1977.

ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

Ελληνικά περιοδικά
Διαβάζω :No 93 2.5.84, "Ρολάν Μπαρτ"
Διαβάζω: No 194 22.6.1988, "Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας"
Διαβάζω: No 195 13.7.88, "Πολιτισμός και κουλτούρα"
"Κύκλος": Περιοδικό της Τράπεζας της Ελλάδας, Ιούνιος 1965.
Οικονομικός Ταχυδρόμος: 24.4.1975 - 10.7.75 - 17.7.75 - 13.11.75 - 24.7.75
Οικονομικός Ταχυδρόμος: 16.9.76
Οικονομικός Ταχυδρόμος: Μάϊος 1981
Οικονομία και Κοινωνία: αρ. 17, Ιούνιος, 1981
Οθόνη: 28.12.1986
Σύγχρονος Κινηματογράφος: τευχ. 27-28 (1973), τευχ. 1-6 (1974 - 1975), τευχ. 11 (1976), τευχ. 20 (1979), τευχ. 26 (1980), τευχ. 4 (1969)
Τέταρτο: Τεύχος 37, Μάιος 1988
Φιλμ: Τόμος Β' 1975/76
Φιλμ: Τεύχ. 15 (1977-1978) Τόμος Ε (1979-1980) κ.α.
Ξένα περιοδικά
American Journal of Sociology 84, 1978
American Sociological Review, Vol. 26, No 4, (August 1961) No 4, 1960
Communications No. 23 (1975) "Phychanalyse et cinéma" Seuil, Paris
International Social Science Journal, Vol 12,
L'affiche de cinéma. "Collection ciné-images" éditions Frédéric Birr. Ateliers Henry Labat. (1983).
Motion Picture
Revue Française de Sociologie 15, 1974
Revue d' esthétique No 2, 1981 Sartre/Barthes
Revue d'esthétique No 3, 1982 "Pasolini"
Revue d'esthétique No 6, 1984 "Le cinéma en l'an 2000"
Revue d'esthétique No 8, 1985 "Adorno"
Revue d'histoire moderne et contemporaine Cinéma et Cocieté (Avril-Juin 1986) Societé d' histoire moderne.
Variety

ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ

Ελληνικές εφημερίδες
Βήμα: Μάρτιος 1964
Ν. Αλήθεια: 2.11.1952
Ελευθερία: 4.4.1958
Βήμα: Μάρτιος 1964
Νέα Οικονομία: Οκτώβριος, Νοέμβριος 1965
Καθημερινή: 13.1.1990
Ελευθεροτυπία: 229.1.1990
Ξένες εφημερίες
Le Monde: 22.2.1973
Monde diplomatique: Δεκ. 1974

ΠΗΓΕΣ

Διεθνής ένωση παραγωγών της Unesco, του ΟΟΣΑ της Ε.Ο.Κ. του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου και του Γαλλικού Κέντρου Κινηματογράφου.
Διεθνές γραφείο κινηματογράφου B.I.C.
ΕΣΥΕ: Στατιστική επετηρίς της Ελλάδος, διάφορα χρόνια
"ΘΕΑΜΑΤΑ" Δεκαπενθήμερο Κινηματογραφικό περιοδικό τεύχη 1959-1985. Εκδ. Αφοί Βαρελά.
"ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑΙ ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ"- Βλαντή Σοφία (Ιδρυτής Γ.Ι. Γεωργόπουλος) . Διάφορα χρόνια.
"STATISTICAL YEAR BOOK" - Έκδοση UNESCO
"ΣΥΝΤΟΝΙΣΜΟΣ" - (Δελτία στατιστικής των Θεαμάτων) . Εκδ. Αφοί Βαρελά, διάφορα χρόνια)
"ΕΘΝΙΚΟΙ ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟΙ" 1948-1970: Αθήνα, 1972
Organization for Economic Cooperation and Development (DECD), Labour Statistics, 1957-1968, Paris, 1970.

ΣΥΝΕΔΡΙΑ

FERA: (Federacion europea de realizatores Audiovisuales). Εισηγήσεις των εκπροσώπων στο Συνέδριο της Μαδρίτης τον Μάϊο 1987 με θέμα "Το Ευρωπαϊκό σινεμά στην Ευρώπη".
"ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ": "Η δυναμική των Σημείων": Πεδία και μέθοδοι μιας κοινωνιοσημειωτικής" Ανακοινώσεις που παρουσιάστηκαν στο 2ο Πανελλήνιο Συνέδριο Σημειωτικής (Αθήνα, 17-18 Δεκεμβρίου 1983). Παγόπουλος Φ.Α., Μαρτινίδης Π.,

-Λαχοπούλου Κ., Σπυριδωνίδη Β-Κ. (επιμέλεια) (έκδ. 1986) Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής.
"ΜΟΝΤΕΡΝΟ-ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΟ": Εισηγήσεις και παρεμβάσεις που έγιναν στο συμπόσιο Μοντέρνο-Μεταμοντέρνο 26-28 Φεβρουαρίου 1988 στην Αθήνα, εκδ. Σμίλη, Αθήνα, 1988.
"ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ": Εισηγήσεις που ανακοινώθηκαν στην επιστημονική Συνάντηση με θέμα "Τηλεόραση και επικοινωνία" στο Πανεπιστημίο Ιωαννίνων στις 17-20 Απριλίου 1986 (εκδ. 1988) Παρατηρητής , Θεσσαλονίκη.

Για την εργασία αυτή χρησιμοποίησα στοιχεία από:

Υπουργείο Προεδρίας
Υπουργείο Πολιτισμού
Γενική Διεύθυνση Τύπου και Πληροφοριών
Υπουργείο Βιομηχανίας
Εθνική Στατιστική Υπηρεσία
Τράπεζα της Ελλάδος
Ταινιοθήκη της Ελλάδας
Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου
Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών
Συμβούλιο της Ευρώπης, Ε.Ο.Κ.

Ξένες Αφίσες

1897 - 1913

Lait pur de la Vingeanne
Stérilisé
Guillot Frères
Montigny sur Vingeanne
Côte d'Or

NESTLÉ'S FOOD

FOR INFANTS

PANTOMIMES LUMINEUSES
Théâtre Optique
DE
E. REYNAUD
Musique de
GASTON PAULIN
TOUS LES JOURS
DE 3 H. 1/2 A 5 H. 1/2 ET DE 8 H. A 11 H.

CINÉMATOGRAPHE LUMIÈRE

EDISON PHOTO-PLAY

HARD CASH

FROM THE NOVEL BY CHARLES READE

In Two Parts

One of the greatest dramatic tales ever written, "Hard Cash" makes a stirring photo-play. A great sea fight, the terrible life in an old-time asylum, the battle of two greedy souls for the possession of money, a tale of true love, all add to the interest.

EDISON

Ελληνικές Αφίσες κατά χρονολογική σειρά

1950 - 1968

ΑΤΤΙΚΟΝ-ΠΑΝΘΕΟΝ-ΣΤΑΡ

Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ

Σᾶς παρουσιάζει ὅ,τι ἐκλεκτότερο ἔχει νὰ ἐπιδείξῃ σὲ συγκίνησι καὶ τέχνη ἡ ἑλληνικὴ παραγωγή.

Θύελλα στὸ φάρο

ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΟΥΝ

Ἐλένη Παπᾶ
Α.Ε.Κ.Ε. ΑΝΖΕΡΒΟΣ

ΙΝΤΑ ΧΡΙΣΤΙΝΑΚΗ
ΝΤ. ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ
Θ. ΜΟΡΙΔΗΣ

Σκηνοθεσία: **ΓΡΗΓ. Μ. ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ**

ΠΡΟΒΑΛΛΕΤΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΩΣ

Πειραιεὺς: ΠΑΛΛΑΣ — ΚΑΠΙΤΟΛ

Θεσσαλονίκη: ΔΙΟΝΥΣΙΑ — ΗΛΥΣΙΑ

ΡΕΞ
ΠΑΝΘΕΟΝ
ΑΣΤΟΡ

ΠΑΡΑΓΩΓΗ
ΟΛΥΜΠΙΑ ΦΙΛΜ
Π. ΔΑΔΗΡΑΣ

Μιά ταινία
πού τιμά τόν
'Ελληνικό
Κινηματογράφο

ΠΙΚΡΟ ΨΩΜΙ

"ΕΔΞΑΠ"

ΜΑΥΡΗ ΓΗ
Γ. ΦΟΥΝΤΑ.
ΣΟΦ
Κ ΖΑΧΟΥ.
Τ ΚΥΡΙΑΚ
Μ. ΣΠΥΡΟ
Λ ΚΑΣΤΡΙΣΙΟΣ.
ΚΑΙ
Η ΦΡΟΣΩ Κ
ΤΟ Τ
ΝΕΟΡΡΕ

ΣΤΑΡ - ΕΛΛΗ - ΕΣΠΕΡΟΣ

ΣΗΜΕΡΟΝ

Η ΑΡΠΑΓΗ ΤΗΣ ΠΕΡΣΕΦΟΝΗΣ

Πρωταγωνιστοῦν:

ΑΛΕΚΑ ΚΑΤΣΕΛΗ * ΟΡΕΣΤΗΣ ΜΑΚΡΗΣ * ΒΑΣΙΛΗΣ ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ

Δ. ΔΙΑΝΕΛΛΟΣ - Γ. ΠΡΙΝΕΑΣ - Ρ. ΑΓΓΕΛΙΔΗΣ - Μ. ΤΣΑΠΑΛΟΥ

Συμμετέχουν Ηθοποιοί ν Σπουδασταί τῆς ΑΝΩΤ. ΣΧΟΛΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Σ. ΝΟΤΑΡΑ • ΤΖ. ΜΠΟΥΚΑ • Κ. ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗ • Κ. ΚΑΖΑΚΟΣ

Σκηνοθεσία: ΓΡΗΓ ΓΡΗΓΟΡΙΟ Σενάριο: Ι. ΚΑΜΠΑΝΕΛΗ Μουσική: Α. ΚΟΝΑΔΗ

Παραγωγή: ΑΝΖΕΡΒΟΣ - Συνεργασία: ΑΝΩΤ. ΣΧΟΛ. ΚΙΝ/ΦΟΥ

ΜΙΑ ΑΛΗΘΙΝΑ ΜΕΓΑΛΗ ΤΑΙΝΙΑ!

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΕΝΟΣ ΝΕΟΥ ΠΟΥ ΑΦΙΕΡΩΣΕ ΤΗ ΖΩΗ ΤΟΥ ΓΙΑ ΝΑ ΒΟΗΘΗΣΗ ΤΟΥΣ ΣΥΝΑΝΘΡΩΠΟΥΣ ΤΟΥ

Ένα δυνατό δράμα γεμάτο ἀλτρουϊσμό, ἀνθρωπιά, εὐγένεια καὶ συγκίνηση

Τό πολυδιαβασμένο ἔργου τοῦ καθηγητοῦ **Γ. ΠΑΤΡΟΝΙΚΟΛΑ**

ΑΠΟΛΥΤΡΩΣΗ

Μέ δυό ἀστέρια τοῦ διεθνοῦς κιν/φου

'Ο Έλλην "Ζέν πρεμιέ,, τῆς εὐρωπαϊκῆς ὀθόνης

Ἡ δημοφιλέστερη στάρ τῆς Ἰταλίας ἡ πρωταγωνίστρια τῶν ταινιῶν τοῦ Ντε Σίκα, Φελλίνι

ΣΠΥΡΟΣ ΦΩΚΑΣ ★ ΛΟΡΕΛΛΑ ΝΤΕ ΛΟΥΚΑ

Ἐπίσης πρωταγωνιστοῦν:

ΜΙΡΑΝΤΑ ΚΟΥΝΕΛΑΚΗ καὶ ὁ **ΚΩΣΤΑΣ ΚΟΥΡΤΗΣ**

ΕΛΕΝΗ ΖΑΦΕΙΡΙΟ · ΜΙΡΑΝΤΑ · ΑΝ. ΦΙΛΙΠΠΙΔΗΣ · ΚΟΥΛΑ ΑΓΑΓΙΩΤΟΥ καὶ **ΑΡΤΕΜΗΣ ΜΑΤΣΑΣ**

Μουσική καὶ τραγούδια: **ΤΑΚΗ ΜΩΡΑΚΗ** ★ τραγουδοῦν: **ΝΑΝΤΙΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΠΟΥΛΟΥ** · καὶ τὸ **ΤΡΙΟ ΜΠΕΛΚΑΝΤΟ**

Σκηνοθεσία: **ΚΩΣΤΑΣ ΑΝΔΡΙΤΣΟΣ** · Παραγωγή: **"ΕΛΤΟΥΡΕ,,**

★

Ἐκμετάλλευσις **ΑΝΔΡΕΑΣ ΧΑΛΙΩΤΗΣ** Ἀκαδημίας 93

ΜΑΝΑ ΜΟΥ, ΠΑΡΑΣΤΡΑΤΗΣΑ

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΣΥΛΒΑ • ΑΝΔΡΕΑΣ ΜΠΑΡΚΟΥΛΗΣ

ΧΡΗΣΤΟΣ ΤΣΑΓΑΝΕΑΣ • ΜΑΛΕΝΑ ΑΝΟΥΣΑΚΗ

ΝΙΚΟΣ ΤΣΑΧΙΡΙΔΗΣ ή ΜΙΚΡΟΥΛΑ ΜΑΙΡΟΥΛΑ ΕΥΑΓΓΕΛΟΥ

ΚΑΙ Η ΠΑΜΦΙΛΗ ΣΑΝΤΟΡΙΝΑΙΟΥ

Ο ΣΤΕΛΙΟΣ ΚΑΖΑΝΤΖΙΔΗΣ ΚΑΙ Η ΜΑΡΙΝΕΛΛΑ

ΜΕ ΤΟ ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙΩΝ ΤΟΥΣ

ΠΑΡΑΓΩΓΗ - ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ: ΚΩΣΤΑ ΣΤΡΑΝΤΖΑΛΗ

ΜΟΥΣΙΚΗ: ΧΡΗΣΤΟΣ ΜΑΡΑΜΠΑΣ

ΟΠΕΡΑΤΕΡ: ΘΑΝΑΣΗΣ ΣΠΗΛΙΩΤΗΣ

ΘΕΑΤΡΕΙΟΝ 1961

Σημειώσεις: ΔΗΜ. ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ

ΑΝ ΘΕΛΗΣΕΙΣ ΟΡΧ. ΑΘ. ΙΝΣΤ. ΤΥΠΑ 624.008

ΝΟΒΑΚ ΦΙΛΜΣ *

Παρουσιάζει με ὑπερηφάνεια
τὴν μεγάλη ἐφετεινὴ δημιουργία

τοῦ ΟΡΕΣΤΗ ΛΑΣΚΟΥ * μὲ τὴν ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΒΑΛΑΚΟΥ *

Τὸ Συγκλονιστικὸ Ἀριστούργημα
τῶν ΜΑΤΣΑ - ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

ΔΥΟ ΜΑΝΕΣ ΣΤΟ ΣΤΑΥΡΟ ΤΟΥ ΠΟΝΟΥ

Η ΠΙΟ ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΤΑΙΝΙΑ ΤΗΣ ΧΡΟΝΙΑΣ

πρωταγωνιστοῦν

ΜΠΕΑΤΑ ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

ΘΑΝ. ΜΥΛΩΝΑΣ * ΜΙΧΑΛ. ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ
ΜΙΡΑΝΤΑ ΜΥΡΑΤ * ΘΕΟΔ. ΜΟΡΙΔΗΣ
ΔΗΜ. ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ * ΑΓΓΕΛ. ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΣ

Ὁ Μικρὸς ΒΑΣΙΛΑΚΗΣ ΚΑΪΛΑΣ

Καὶ ὁ ΦΡΑΓΚΙΣΚΟΣ ΜΑΝΕΛΗΣ

Ἐκμετάλλευσις
ΧΡ. ΝΟΒΑΚ - ΒΑΣ. ΓΚΡΕΤΣΗΣ
Πατησίων 9 Τηλ. 524.878

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΞΥΛΒΑ
Δ. ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ
ΑΝΔΡ. ΜΠΑΡΚΟΥΛΗΣ
ΕΛΛΗ ΦΩΤΙΟΥ
ΖΩΗ ΦΥΤΟΥΣΗ • ΛΑΥΡ. ΔΙΑΝΕΛΟΣ
ΦΡ. ΜΑΝΕΛΗΣ • ΣΠ. ΚΑΛΟΓΗΡΟΥ
Η ΕΞΟΜΟΛΟΓΗΣΙΣ μιας Μητέρας
ΕΝΑ ΣΥΓΚΛΟΝΙΣΤΙΚΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΔΡΑΜΑ ΠΟΥ ΘΑ ΣΥΓΚΙΝΗΣΕΙ ΒΑΘΕΙΑ!..
ΕΝΑΣ ΥΜΝΟΣ ΣΤΗΝ ΑΙΩΝΙΑ ΜΑΝΑ!..
ΦΩΝΟΛΗΨΙΑ ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜΣ
Δ/ΝΣΙΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΓΡ. & ΣΥΡ. ΔΑΝΑΛΗΣ
ΠΑΡΑΓΩΓΗ: ΕΛΛΑΣ ΦΙΛΜ
ΕΚΜΕΤΑΛΛΕΥΣΙΣ Ν. ΒΑΡΒΕΡΗΣ - Ι. ΑΝΤΩΝΙΑΔΗΣ
ΚΑΝΙΓΓΟΣ 2 - ΤΗΛ. 635-292
ΝΤΕΚΟΡ Γ. ΣΤΕΡΓΙΟΥ
ΣΕΝΑΡΙΟ • Θ. ΤΕΜΠΟΣ
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ: Σ. ΤΑΤΑΣΟΠΟΥΛΟΣ

ΕΝΑ ΔΥΝΑΤΟ ΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟ ΔΡΑΜΑ

ΚΑΤΑΛΛΗΛΟΝ ΔΙ' ΑΝΗΛΙΚΟΥΣ

ΚΑΙ ΓΙΑ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΠΙΑΤΣΕΣ

ΚΑΘΕ ΤΙ ΜΕΓΑΛΟ ΣΤΟΝ ΚΟΣΜΟ ΓΕΝΝΗΘΗΚΕ ΑΠ' ΤΗΝ ΑΓΑΠΗ,
ΓΑΛΟΥΧΗΘΗΚΕ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΙΣΤΗ & ΜΕΓΑΛΩΣΕ ΜΕ ΤΗΝ ΕΛΠΙΔΑ!

Η ΥΠΕΡΟΧΗ ΟΠΤΑΣΙΑ

ΕΝΑΣ ΥΜΝΟΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΔΑ ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗΝ ΙΔΕΩΔΗ ΜΟΡΦΗ ΤΗΣ

Πρωταγωνιστούν

ΜΙΡΑΝΤΑ ΚΟΝΕΛΑΚΗ • ΑΝΔΡ. ΜΠΑΡΚΟΛΗΣ

ΡΙΤΑ ΜΟΥΣΟΥΡΗ • ΝΟΤΗΣ ΠΕΡΓΙΑΛΗΣ

ΚΑΤΕΡ. ΓΙΟΛΑΚΗ • ΦΡ. ΦΡΑΓΚΟΛΗΣ • Κ. ΘΕΟΔΟΣΗΣ • Δ. ΣΕΡΕΜΕΤΗ • Γ. ΒΕΛΕΝΤΖΑΣ

και ο **ΘΑΝΑΣΗΣ ΒΕΓΓΟΣ**

• Σενάριο-Σκηνοθεσία: ΣΩΤΗΡΗΣ ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΣ

• Μουσική: ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΖΑΣΟΓΛΟΥ

ΠΑΡΑΓΩΓΗ: ΡΗΓΟ-ΦΙΛΜ

ΕΚΜΕΤΑΛΛΕΥΣΕΙΣ: **ΚΡΟΝΟΣ ΦΙΛΜ**
ΣΤΟΥΡΤΖ 3 • ΤΗΛ. 615.642

"Οταν μιὰ μάνα λέει «Σῶστε τὸ παιδί μου», ἡ πονεμένη κραυγή της ἀργίζει τὰ θέμελα τοῦ Οὐρανοῦ.

ΚΩΣΤΗΣ ΠΑΛΑΜΑΣ

ΚΑΤΑΤΡΕΓΜΕΝΟΙ ΤΗΣ ΜΟΙΡΑΣ

ΜΙΑ ΣΥΓΚΛΟΝΙΣΤΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΒΓΑΛΜΕΝΗ ΑΠΟ ΤΗ ΖΩΗ ΤΩΝ ΑΝΘΡΩΠΩΝ ΠΟΥ ΔΕΝ ΕΧΟΥΝ ΜΟΙΡΑ ΚΑΤΩ ΑΠΟ ΤΟΝ ΗΛΙΟ

ΓΚΕΛΥ ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΣΤΡΑΤΗΓΟΣ, ΣΟΝΙΑ ΖΩΪΔΟΥ, ΕΡΡΙΚΟΣ ΜΠΡΙΟΛΑΣ
ΚΑΙ ΤΟ ΠΑΙΔΙ ΘΑΥΜΑ ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΑΪΛΑΣ

Ν. ΤΣΑΧΙΡΙΔΗΣ — Γ. ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ — Γ. ΒΕΛΕΝΤΖΑΣ — Δ. ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ — Β. ΚΩΣΤΗΣ Γ. ΣΥΛΒΑ — ΑΓΓ. ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ.

ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙΑ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΖΑΜΠΕΤΑΣ

ΣΕΝΑΡΙΟ
ΓΙΑΝΝΗ Β. ΙΩΑΝΝΙΔΗ

ΕΚΜΕΤΑΛΛΕΥΣΙΣ

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ
ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΣΤΡΑΤΗΓΟΣ

ΧΡΗΣΤΟΣ ΜΑΝΙΑΤΗΣ
ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 91 - ΤΗΛ. 621.162

ΚΥΚΛΟΦΟΡΟΥΝ Σ' ΟΛΗ ΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ....
....ΚΑΙ ΦΕΡΝΟΥΝ ΛΕΦΤΑ ΣΤΑ ΤΑΜΕΙΑ ΣΑΣ

1ον "ΠΛΗΓΩΜΕΝΕΣ ΚΑΡΔΙΕΣ,,

Ν. Ξανθόπουλος - Άντζελα Ζήλια - Άνδρέας Ντούζος - Χριστόφορος Νέζερ
και οι Μικροί πρωταγωνισταί ΒΑΣ. ΚΑΪΛΑΣ και ΜΑΙΡ. ΕΥΑΓΓΕΛΟΥ

ΑΓΑΠΗΣΑ Και ΠΟΝΕΣΑ

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΚΑΒΑΣ

ΝΙΚΟΣ ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΣ • ΑΝΤΖΕΛΑ ΖΗΛΙΑ

ΘΕΟΔ. ΜΟΡΙΔΗΣ • ΜΑΛ. ΑΝΟΥΣΑΚΗ και ὁ ΧΡΙΣΤΟΦ. ΝΕΖΕΡ

ΡΕΝΑ ΓΑΛΑΝΗ • ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΕΛΕΝΤΖΑΣ και ἡ ΜΑΙΡΟΥΛΑ ΕΥΑΓΓΕΛΟΥ

ΓΕΩΡΓΙΑ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΟΥ **ΒΑΣΙΛΗΣ ΑΥΛΩΝΙΤΗΣ**

10 ΛΑΪΚΑ ΣΟΥΞΕ ΤΟΥ ΣΥΝΘΕΤΗ ΤΩΝ ΕΠΙΤΥΧΙΩΝ: **ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΚΑΛΔΑΡΑ**

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ: ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΤΕΓΟΠΟΥΛΟΣ
ΣΕΝΑΡΙΟ: ΓΙΩΡΓΟΣ ΟΛΥΜΠΙΟΣ
Δ/ΣΕΙΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ

←2ον

ΚΑΙ ΤΑ ΔΥΟ ΚΑΤΑΛΛΗΛΑ

ΕΚΜΕΤΑΛΛΕΥΣΙΣ

ΔΙΑ ΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ:
ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΤΕΓΟΠΟΥΛΟΣ
ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 96 - ΤΗΛ. 639.813

ΔΙΑ ΤΗΝ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΝ:
ΛΑΖΑΡΟΣ ΝΑΝΟΣ
ΜΕΓ. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ 36 - ΤΗΛ.: 21.670

ΜΙΑ ΑΓΑΠΗ ΠΟΥ ΔΕΝ ΒΡΙΣΚΕΤΑΙ ΟΥΡΑΝΟΣ ΝΑ ΤΗΝ ΣΚΕΠΑΣΗ!
ΜΙΑ ΤΑΙΝΙΑ ΜΗΝΥΜΑ ΓΙΑ ΟΛΟΥΣ ΤΟΥΣ ΑΔΙΚΗΜΕΝΟΥΣ!..

ΑΔΙΚΗΜΕΝΗ

* ΚΑΤΑΛΛΗΛΟΝ *

ΜΑΡΙΑΝΝΑ **ΚΟΥΡΑΚΟΥ** * ΟΡΕΣΤΗΣ **ΜΑΚΡΗΣ**

καὶ ὁ "ΝΤΕΛΙΚΑΝΗΣ" **ΑΛΚΗΣ ΓΙΑΝΝΑΚΑΣ**

Τραγουδᾶ ὁ **Π. ΤΖΑΝΕΤΗΣ** Λαϊκὰ Τραγούδια τοῦ **Γ. ΖΑΜΠΕΤΑ**

Παραγωγή: "ΦΑΡΟΣ ΦΙΛΜ" * Σκηνοθεσία: ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΠΑΚΩΣΤΑΣ * Δ/ίς φωτογραφίας: ΝΙΚΟΣ ΜΗΛΑΣ

ΕΚΜΕΤΑΛΛΕΥΣΕΙΣ: ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΤΣΙΤΟΠΟΥΛΟΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 96 • ΤΗΛ. 632-813

Η κοινωνία δικάζει χωρίς οίκτο τη Γυναίκα!
Αλλά ποιός είναι ο ΕΝΟΧΟΣ;

ΣΥΓΚΙΝΕΙ - ΣΥΓΚΛΟΝΙΖΕΙ - ΣΥΝΑΡΠΑΖΕΙ
Το φοβερό κατηγορώ που εξαπολύει η Ταινία.

ΑΛΥΓΙΣΤΗ ΣΤΗ ΖΩΗ

ΚΑΚΙΑ ΚΟΝΤΟΠΟΥΛΟΥ · Α. ΜΠΑΡΚΟΥΛΗΣ · Δ. ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ
Θ. ΙΩΑΝΝΙΔΟΥ · ΧΡ. ΤΣΑΓΑΝΕΑΣ · Μ. ΑΝΟΥΣΑΚΗ · Λ. ΔΙΑΝΕΛΛΟΣ
Ε. ΚΑΡΠΕΤΑ · Κ. ΠΑΠΑΚΩΣΤΑΝΤΙΝΟΥ.
Παραγωγή: Α. ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΣ · Διανομή: ΦΟΙΝΙΞ-ΦΙΛΜ

1963-1964
ο ΘΡΙΑΜΒΟΣ ★
"ΑΓΑΠΗΣΑ ΒΠΟΝΕΣΑ"

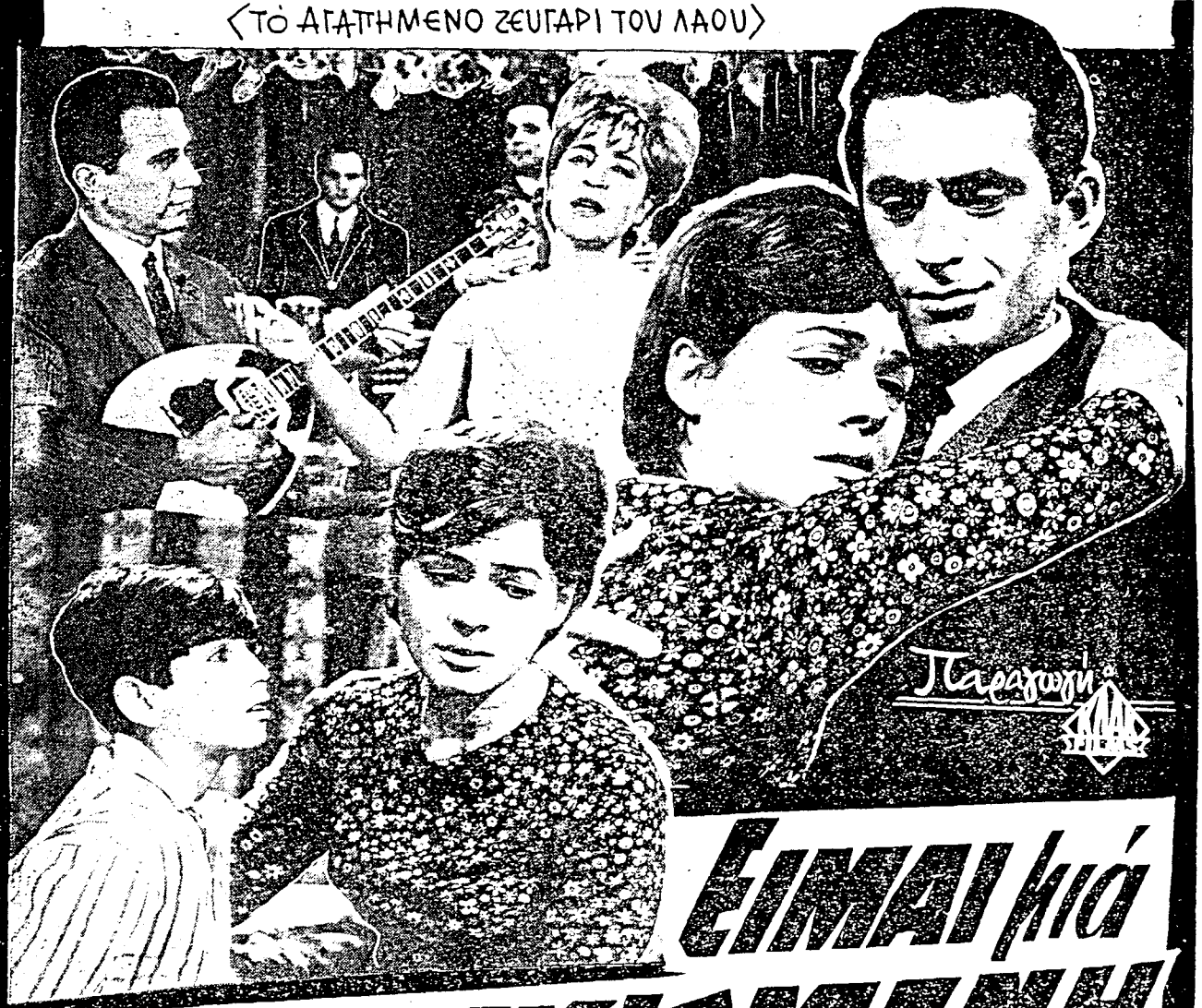
ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΤΕΓΟΠΟΥΛΟΣ Ο.Ε.
ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 96 ΑΘΗΝΑΙ
ΤΗΛ. 632-813
ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ: ΛΑΖΑΡΟΣ ΝΑΝΟΣ

Καὶ τώρα...
Τὸ ΦΑΒΟΡΙ Τοῦ
★ 1964-1965

Η ΚΑΛΛΙΤΕΡΗ ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΤΑΙΝΙΑ...
ΠΛΗΜΜΥΡΙΣΜΕΝΗ ΜΕΤΑ ΩΡΑΙΟΤΕΡΑ ΛΑΪΚΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ!

ΜΑΡΘΑ ΒΟΥΡΤΣΗ • ΝΙΚΟΣ ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΣ

〈ΤΟ ΑΓΑΠΗΜΕΝΟ ΖΕΥΓΑΡΙ ΤΟΥ ΛΑΟΥ〉



ΕΙΜΑΙ μιὰ ΔΥΣΤΥΧΙΣΜΕΝΗ

ΑΦΡΟΔ. ΓΡΗΓΟΡΙΑΔΟΥ • ΑΘ. ΜΟΥΣΤΑΚΑ • Θ. ΕΞΑΡΧΟΣ

Ὁ ΒΑΣΙΛΑΚΗΣ ΚΑΪΛΑΣ καὶ Ὁ ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΖΕΡΒΟΣ

Μὲ 10 ΛΑΪΚΑ ΣΟΥΞΕ τοῦ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΚΑΛΔΑΡΑ

Τραγουδοῦν: ΠΟΛΥ ΠΑΝΟΥ - ΦΩΤΗ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ - Μ. ΜΕΝΙΔΙΑΤΗΣ Β Ὁ Ν. ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΣ

ΣΕΝΑΡΙΟ: ΓΙΩΡΓΟΣ ΟΛΥΜΠΙΟΣ | ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΙ: ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΤΕΓΟΠΟΥΛΟΣ | Δ/ΝΣΙΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ

14 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΣ ΠΡΟΒΟΛΗ

ΤΟ ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΟ ΑΣΘΗΜΑΤΙΚΟ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑ ΤΗΣ ΧΡΟΝΙΑΣ!..

Μ. ΒΟΥΡΤΣΗ - Ν. ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΣ

ΛΑΥΡΕΝΤΗΣ ΔΙΑΝΕΛΛΟΣ
ΕΦΗ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ
Και ο ΣΤΕΦ. ΣΤΡΑΤΗΓΟΣ

ΤΟ ΜΕΓΑΛΟΣΚΑΗΜΟΣ

Τραγουδούν
Γ. ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ - Γ. ΖΑΜΠΕΤΑΣ - Π. ΤΖΑΝΕΤΗΣ
Και οι Π. ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΚΗΣ - Μ. ΝΤΑΛΜΑΣ

Με 10 ΛΑΪΚΕΣ ΕΠΙΤΥΧΙΕΣ

Παραγωγή – Σκηνοθεσία ΑΦΟΙ ΚΥΡΙΑΚΟΠΟΥΛΟΙ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 96-98

"ΠΙΣΣΑΝΟΣ„

ΕΝΑΣ ΥΜΝΟΣ ΣΤΗΝ ΑΓΑΠΗ...ΣΤΗ ΘΥΣΙΑ ΚΑΙ ΣΤΟΝ ΕΡΩΤΑ

ΣΠΑΡΑΓΜΟΣ

Μέ τό Γίγαντα τῆς Δραματικῆς Τέχνης

ΜΑΝΟ ΚΑΤΡΑΚΗ

ΜΑΡΛΕΝ ΠΑΠΟΥΛΙΑ
ΑΝΔΡ. ΖΗΣΙΜΑΤΟΣ
ΜΑΛΑΙΝΑ ΑΝΟΥΣΑΚΗ

Συμμετέχουν:

6 ΜΕΓΑΛΑ ΛΑΪΚΑ ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑΤΑ

Ἐκμετάλλευσις
Α. ΣΥΛΙΑΣ & ΥΙΟΣ

ΦΕΥΓΩ ΜΕ ΠΙΚΡΑ ΣΤΑ ΞΕΝΑ

Μάρθα ΒΟΥΡΤΣΗ

Χρήστος ΝΕΓΚΑΣ

Ζωρζ ΣΑΡΡΗ

Μουσική - Τραγούδια
ΒΑΣΙΛΗΣ ΤΣΙΤΣΑΝΗΣ
Τραγουδιστής

ΓΡΗΓΟΡΗΣ
ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ
ΕΡΡΙΚΟΣ ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ

ΠΑΡΑΓΩΓΗ
ΘΑΝΑΣΗΣ ΣΠΗΛΙΩΤΗΣ

ΕΚΤΥΠ. Κ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΟΠΟΥΛΟΣ

Μιά Ἐξηφαλισμένη
ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΕΠΙΤΥΧΙΑ
ΠΟΥ ΘΑ ΓΕΜΙΣΗ ΤΑ ΤΑΜΕΙΑ ΣΑΣ
ΛΕΦΤΑ!
Μια ΝΕΑ ΕΠΙΤΥΧΙΑ
ΤΗΣ
"ΑΡΚ-ΦΙΛΜ"

Τό ΦΥΛΑΧΤΟ ΤΗΣ ΜΑΝΑΣ

*

ΜΑΡΘΑ • ΓΙΑΝΝΗΣ
ΒΟΥΡΤΣΗ ΒΟΓΛΗΣ
καὶ τὸ ΠΑΙΔΙ-ΘΑΥΜΑ
ΝΙΚΟΣ ΛΥΚΙΑΡΔΟΠΥΛΟΣ
Λαϊκά Τραγούδια
ΖΑΜΠΕΤΑΣ-ΤΖΑΝΕΤΗΣ & ΒΙΚΥ ΜΟΣΧΟΛΙΟΥ
Σενάριο - Σκηνοθεσία
ΕΡΡΙΚΟΣ ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ

ΑΠΟ ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ
ΠΟΥ ΣΥΓΚΙΝΟΥΝ ΤΗ ΛΑΪΚΗ ΨΥΧΗ

★ "Οταν δυό άνθρωποι πού αγαπήθηκαν πολύ, έρχονται αντιμέτωποι...

★ "Οταν Μοίρα σκληρή ξεθεμελιώνει ένα σπίτι και γκρεμίζει μιά εύτυχία...

ΣΦΙΓΓΕΙ Ο ΠΟΝΟΣ ΔΥΟ ΚΑΡΔΙΕΣ

ΤΟ ΔΡΑΜΑ ΜΙΑΣ ΜΑΝΑΣ ΠΟΥ ΑΓΩΝΙΖΕΤΑΙ ΓΙΑ ΤΟ ΠΑΙΔΙ ΤΗΣ

Πρωταγωνιστούν:

ΣΜΑΡΟΥΛΑ ΓΙΟΥΛΗ (στόν ώραιότερο ρόλο τής καρριέρας της)

ΤΑΚΗΣ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ • ΛΙΛΙΑΝ ΜΗΝΙΑΤΗ

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΑΣ τό παιδί-θαύμα ΤΑΚΗΣ ΓΚΙΟΚΑΣ

• Μέ τά θρυλικά μπουζούκια τού **ΓΙΩΡΓΟΥ ΖΑΜΠΕΤΑ**

• καί τίς πρώτες φίρμες τού λαϊκού τραγουδιού

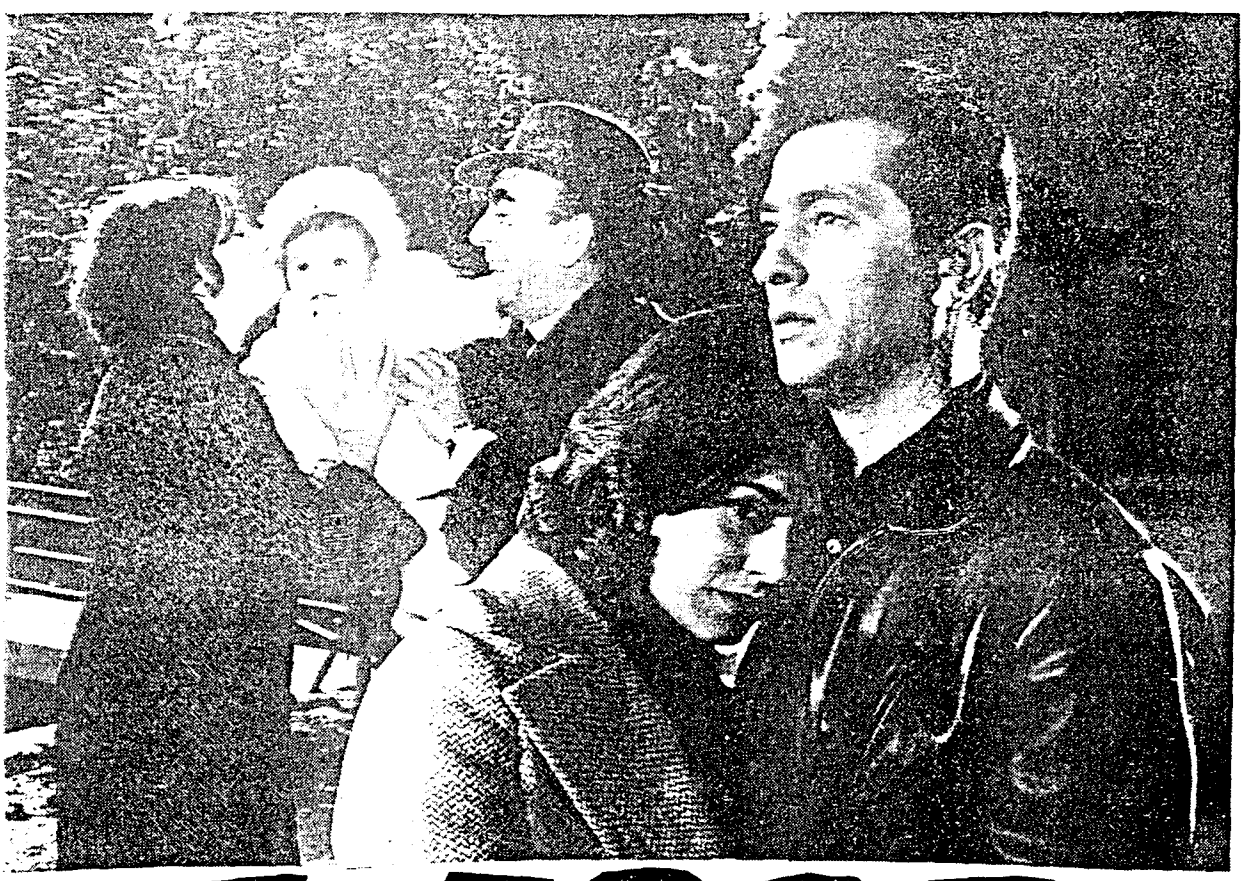
ΒΙΚΥ ΜΟΣΧΟΛΙΟΥ • ΠΑΝΟ ΤΖΑΝΕΤΗ • ΣΤΑΥΡΟ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ

Μιά Άκόμη Μεγάλη Επιτυχία πού παρουσιάζει
Ο ΣΥΝΕΤΑΙΡΙΣΜΟΣ ΑΙΘΟΥΣΑΡΧΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΩΝ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΣΑΚΚ

ΜΙΑ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΑ ΜΕΓΑΛΗ ΤΑΙΝΙΑ ΜΕ ΑΛΗΘΙΝΟΥΣ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟΥΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ!...

ΜΑΡΘΑ ΒΟΥΡΤΣΗ • ΓΙΩΡΓ. ΚΑΜΠΑΝΕΛΗΣ
Δ. ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ



ΕΞΕΛΙΞΗ

ΜΕ ΛΑΪΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ & ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ
ΤΟΥ **ΔΗΜΗΤΡΗ ΓΚΟΥΤΗ** ΤΑ ΕΡΜΗΝΕΥΟΥΝ

ΣΠΥΡΟΣ & ΖΩΗ ΖΑΓΟΡΑΙΟ - ΠΟΛΥΠΑΝΟΥ - ΒΙΚΗ ΜΟΣΧΟΛΙΟΥ

Σενάριο **Γ. ΟΛΥΜΠΙΟΣ** Σκηνοθεσία **ΟΔ. ΚΩΣΤΕΛΕΤΟΣ**

ΕΚΜΕΤΑΛΕΥΣΕΙΣ
ΑΔΕΛΦΟΙ ΚΟΥΡΟΥΝΙΩΤΗ - Μ. ΠΕΤΡΟΛΕΚΑΣ

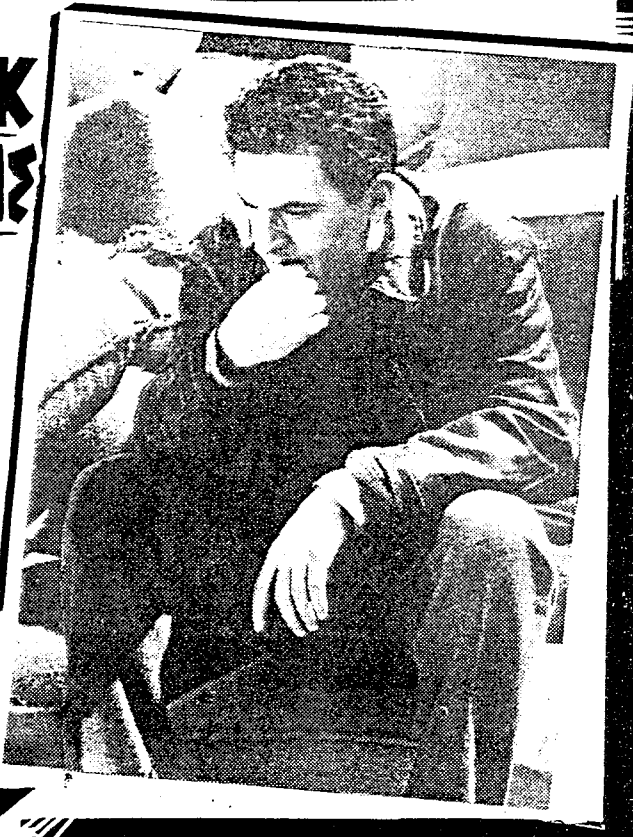
Από 5 Σεπτεμβρίου

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ Σ'ΟΛΗ ΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ
και
ΔΙΝΕΙ ΛΕΦΤΑ ΣΤΑ ΤΑΜΕΙΑ ΣΑΣ!

η Πρώτη απο τις 5 εφετεινες ταινιες

της

ΚΛΑΚ ΦΙΛΜΣ



το Αγαπημενο Ζευγαρι του Λαου:

ΜΑΡΘΑ ΒΟΥΡΤΣΗ * ΝΙΚΟΣ ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΣ

* ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΑ ΣΥΝΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟ ΜΕ ΤΗΝ ΕΤΑΙΡΙΑ ΜΑΣ *

και ο **ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΚΑΒΑΣ**

ΣΕ ΜΙΑ ΑΚΟΜΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΒΓΑΛΜΕΝΗ ΑΠ'ΤΗΝ ΚΑΡΔΙΑ ΤΟΥ ΛΑΟΥ

ΠΕΡΙΦΡΟΝΑΜΕ ΓΛΥΚΕΙΑ ΜΟΥ

* ΚΑΤΑΛΛΗΛΟΝ *

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΖΑΚΟΣ · Θ.ΕΞΑΡΧΟΣ · ΡΕΝΑ ΓΑΛΑΝΗ · Γ. ΒΕΛΕΝΤΖΑΣ · ΝΟΤΑ ΠΑΡΔΗ · ΒΑΓΓ. ΣΑΚΑΙΝΑΣ

ο ΒΑΣΙΛΑΚΗΣ ΚΑΪΛΑΣ η ΕΛΕΝΗ ΖΑΦΕΙΡΙΟΥ και ο ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΖΕΡΒΟΣ

* ΠΛΑΜΜΗΡΙΣΜΕΝΟ ΜΕ **16** ΛΑΪΚΑ ΣΟΥΞΕ ΤΟΥ **ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΚΑΛΔΑΡΑ**

Τραγουδουν:

ΜΙΧΑΛΗΣ ΜΕΝΙΔΙΑΤΗΣ * ΠΑΝΟΣ ΓΑΒΑΛΑΣ-ΡΙΑ ΚΟΥΡΤΗ * ΝΙΚΟΣ ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΣ * ΚΑΙΤΗ ΓΚΡΕΥ * ΠΑΝΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ * ΦΟΥΛΗ

ΚΑΙ ΤΟ ΘΡΥΛΙΚΟ ΖΕΥΓΑΡΙ: ΜΑΝΩΛΗΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ-ΑΝΝΟΥΛΑ

ΜΙΑ ΑΚΟΜΗ ΕΠΙΤΥΧΙΑ ΤΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ ΠΟΥ ΣΑΣ ΧΑΡΙΣΕ ΤΙΣ ΘΡΥΛΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ:

**ΑΓΑΠΗΣΑ & ΠΟΝΕΣΑ * ΕΙΜΑΙ ΜΙΑ ΔΥΣΤΥΧΙΣΜΕΝΗ * ΜΕ ΠΟΝΟ ΚΑΙ ΜΕ ΔΑΚΡΥΑ *

ΣΕΝΑΡΙΟ:	ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ:	ΔΙΣΕΙΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ	ΝΤΕΚΟΡ:	ΜΟΝΤΑΖ:
Γ. ΟΛΥΜΠΙΟΣ	ΑΠ. ΤΕΓΟΠΟΥΛΟΣ	Δ. ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ	Τ. ΖΩΓΡΑΦΟΣ	Α. ΤΕΜΠΟΣ

ΕΚΜΕΤΑΛΛΕΥΣΕΙΣ:
ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΤΕΓΟΠΟΥΛΟΣ ο.ε.
ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 96 • ΤΗΛ. 632-813

* ΔΙΑ ΤΗΝ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΝ: ΛΑΖΑΡΟΣ ΝΑΝΟΣ * ΔΙΑ ΤΗΝ ΚΥΠΡΟΝ: ΟΘΕΛΛΟΣ FILMS *

ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΣ ΠΡΕΜΙΕΡΑ 7 ΜΑΡΤΙΟΥ

Η ΠΙΟ ΔΥΝΑΤΗ, Η ΠΙΟ ΠΑΡΑΦΟΡΗ ΑΓΑΠΗ
ΣΤΗΝ ΠΙΟ ΠΡΩΤΟΤΥΠΗ ΤΑΙΝΙΑ

ΑΝΝΑ ΙΑΣΩΝΙΔΟΥ * ΕΡΡΙΚΟΣ ΜΠΡΙΟΛΑΣ

Θ.ΜΑΡΤΙΝΟΣ·ΜΙΡΑΝΤΑ·Θ.ΜΟΡΙΔΗΣ·Μ.ΜΠΑΛΗΣ

ή ΝΤΙΝΑ ΤΡΙΑΝΤΗ ό ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΝΕΖΕΡ

και ό ΜΑΝΟΣ ΚΑΤΡΑΚΗΣ

Η νέα μεγάλη δραματική Δημιουργία του

ΣΤΕΛΙΟΥ ΤΑΤΑΣΟΠΟΥΛΟΥ

ΑΙΧΜΑΛΩΤΟΙ ΤΟΥ ΠΕΠΡΩΜΕΝΟΥ

ΚΑΤΑΛΛΗΛΟΝ

ΤΡΑΓΟΥΔΟΥΝ

Ε.ΠΕΡΠΙΝΙΑΔΗΣ·ΡΙΑ ΝΟΡΜΑ·ΤΑΚΗΣ ΚΑΡΑΟΛΗΣ·ΜΑΙΡΗ ΜΠΟΝΙΤΑ

Σενάριο
ΝΕΣΤΩΡ ΜΑΤΣΑΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ
Γ. ΜΑΛΛΙΔΗΣ

ΜΕΤΑΛΛΕΥΣΕΙΣ Β. ΕΛΛΑΔΟΣ
ΚΕΣΟΠΟΥΛΟΣ ΧΙΟΣ
ΥΡΑ 5-ΤΗΛ 35511 ΘΕΣ/ΝΙΚΗ

ΕΚΜΕΤΑΛΛΕΥΣΕΙΣ
Ε.Π.Ε.Τ. ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ ΦΙΛΜ
ΚΛΕΙΣΟΒΗΣ 7-ΤΗΛ 611.752 - ΑΘΗΝΑΙ

ΑΠΟΚΛ. ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΟΣ ΚΥΠΡΟΥ
ΟΘΕΛΟΣ ΦΙΛΜ ΛΤΔ
ΛΕΥΚΩΣΙΑ-ΚΥΠΡΟΣ

...τώρα το 4ο ΑΤΟΥ

Ο ΜΠΟΥΝΑΜΑΣ ΤΟΥ 1966!

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ Σ' ΟΛΗ ΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΙ ΔΙΝΕΙ ΛΕΦΤΑ Σ' ΟΣΟΥΣ ΤΟ ΠΡΟΒΑΛΛΟΥΝ!..

ΚΛΑΚ FILMS

ΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΑ ΒΓΑΛΜΕΝΗ ΑΠ' ΤΗΝ ΚΑΡΔΙΑ ΤΟΥ ΛΑΟΥ!
Η ΤΑΙΝΙΑ ΤΩΝ **10** ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΩΝ!!!

ΜΑΡΘΑ ΒΟΥΡΤΣΗ * ΝΙΚΟΣ ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΣ

ΤΟ ΖΕΥΓΑΡΙ ΤΩΝ ΕΠΙΤΥΧΙΩΝ ΣΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ:

ΑΠΟΚΛΗΡΟΙ ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

* ΚΑΤΑΛΛΗΛΟΝ *

ΣΤΕΦΑΝΟΣ * ΛΑΥΡΕΝΤΗΣ * ΣΠΕΡΑΝΤΖΑ * ΚΩΣΤΑΣ Ο ΑΝΕΣΤΗΣ
ΣΤΡΑΤΗΓΟΣ ΔΙΑΝΕΛΛΟΣ ΒΡΑΝΑ ΚΑΖΑΚΟΣ * ΒΛΑΧΟΣ
Και ο ΜΙΜΗΣ ΦΩΤΟΠΟΥΛΟΣ

Τραγουδούν:
ΝΙΚΟΣ ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΣ - ΜΑΡΘΑ ΒΟΥΡΤΣΗ
ΒΙΚΥ ΜΟΣΧΟΛΙΟΥ - Χ. ΛΑΜΠΡΑΚΗ - Ν. ΑΝΤΩΝΑΤΟΥ

Με τα ΩΡΑΙΟΤΕΡΑ ΛΑΪΚΑ ΣΟΥΙΞ
του ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΚΑΛΔΑΡΑ

* Εκμεταλλευσις: ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΤΕΓΟΠΟΥΛΟΣ Ο.Ε. ΤΗΛ. 632-813

Σᾶς εὔχονται χρόνια πολλά.

Καί οἱ **ΚΑΤΑΦΡΟΝΕΜΕΝΟΙ**

Ν. ΒΑΡΒΕΡΗΣ - Ι. ΑΝΤΩΝΙΑΔΗΣ

Σᾶς εὔχονται μέ τήν ταινία τους πολλα λεφτά !!

Καί.....σᾶς περιμένουν νά τούς βγάλετε ἀπ' τήν..... καταφρόνια !..

ΕΚΜΕΤΑΛΛΕΥΣΕΙΣ

films

ΚΑΝΙΓΓΟΣ 2
ΤΗΛ. 635272

ΑΝΤΙΠΡ. ΒΟΡ. ΕΛΛΑΔΟΣ, Ι. ΜΙΧΙΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, ΑΓ. ΣΟΦΙΑΣ 28 • ΤΗΛ. 73.937 • ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΤΟ ΑΜΕΙΛΙΚΤΟ ΚΑΤΗΓΟΡΩ ΜΙΑΣ ΑΘΩΑΣ

ΠΟΥ ΓΝΩΡΙΣΕ ΤΟ ΤΡΑΓΙΚΩΤΕΡΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ ΤΗΣ ΜΟΙΡΑΣ

ΜΙΑ ΤΑΙΝΙΑ
ΠΟΙΟΤΗΤΟΣ

ΚΑΤΗΓΟΡΩ Την ΚΟΙΝΩΝΙΑ

ΓΚΕΛΥ ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ
ΠΑΥΛΟΣ ΛΙΑΡΟΣ
ΜΑΡΙ ΠΑΝΤΑΖΗ
ΚΑΙ Ο **ΣΤ. ΣΤΡΑΤΗΓΟΣ**

ΛΑΪΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ :
ΜΟΣΧΟΛΙΟΥ - ΤΖΑΝΕΤΗΣ

Καταρρίπτει όλα τά Ρεκόρ Εισπράξεων όπου παίζεται :

Η ΠΑΡΑΣΤΡΑΤΗΜΕΝΗ

Μ.ΣΤΑΘΟΠΟΥΛΟΥ - Θ.ΛΕΙΒΑΔΙΤΗΣ **ΣΤ.ΣΤΡΑΤΗΓΟΣ**

Ένζό όλίγου : ΕΝΑΣ ΝΕΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤ/ΚΟΣ ΚΑΤΑΠΕΛΤΗΣ

Ο ΝΟΜΟΣ ΤΗΣ ΖΩΗΣ...

ΑΝΤΖΕΛΑ ΖΗΛΙΑ
ΕΡΡΙΚΟΣ ΜΠΡΙΟΛΑΣ
ΛΑΥΡ. ΔΙΑΝΕΛΛΟΣ

ΕΚΜΕΤΑΛΛΕΥΣΕΙΣ
Α. ΣΥΛΙΑΣ & ΥΙΟΣ
ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 96 - ΤΗΛ. 631-082

Theamata
ΤΑ ΘΕΑΜΑΤΑ
15 ΜΑΪΟΥ 1966 ΕΤΟΣ 9ον ΤΕΥΧΟΣ 190

4 ΥΠΕΡΠΑΡΑΓΩΓΕΣ της

FILMS

ΟΙ ΜΟΝΑΔΙΚΕΣ ΕΦΕΤΕΙΝΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΑΓΑΠΗΜΕΝΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΛΑΟΥ:

ΝΙΚΟΥ ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΥ

"ΠΕΡΙΦΡΟΝΑΜΕ ΓΛΥΚΕΙΑ ΜΟΥ"
"ΣΚΛΑΒΟΙ ΤΗΣ ΜΟΙΡΑΣ"
"ΚΑΡΔΙΑ ΜΟΥ ΠΑΨΕ ΝΑ ΠΟΝΑΣ"
"ΑΠΟΚΛΗΡΟΙ ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ"

ΣΑΣ ΠΕΡΙΜΕΝΟΥΝ ΓΙΑ ΝΑ ΣΑΣ ΔΩΣΟΥΝ:

ΠΟΛΛΑ & ΣΙΓΟΥΡΑ ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ

Ἐκπεταλλεύεις:

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΤΣΟΠΟΥΛΟΣ Ο.Ε.
ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 96 • ΤΗΛ. 632-813 ΑΘΗΝΑΙ

ΛΑΖΑΡΟΣ ΝΑΝΟΣ
Μ. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ 36 - ΤΗΛ. 71-670 ΑΘΗΝΑΙ

ΑΥΤΗ Η ΓΥΝΑΙΚΑ

ΑΥΤΗ Η ΓΥΝΑΙΚΑ

ΑΥΤΗ Η ΓΥΝΑΙΚΑ

ΑΥΤΗ Η ΓΥΝΑΙΚΑ

ΑΥΤΗ Η ΓΥΝΑΙΚΑ

ΑΥΤΗ Η ΓΥΝΑΙΚΑ

ΚΡΥΒΕΙ ΜΕΣΑ ΤΗΣ ΕΝΑ ΤΡΑΓΙΚΟ ? ΜΥΣΤΙΚΟ...

ΜΙΑ ΝΕΑ ΣΥΓΚΛΟΝΙΣΤΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ

ΝΙΚΟΥ ΑΒΡΑΜΕΑ

Λουΐζα

ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΣΚΟΥΡΑ

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΚΑΒΑΣ • ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΜΠΑΡΟΥΤΣΟΥ

Γ.ΑΡΓΥΡΗΣ-ΜΙΡ.ΜΥΡΑΤ-Γ.ΜΟΥΤΣΙΟΣ

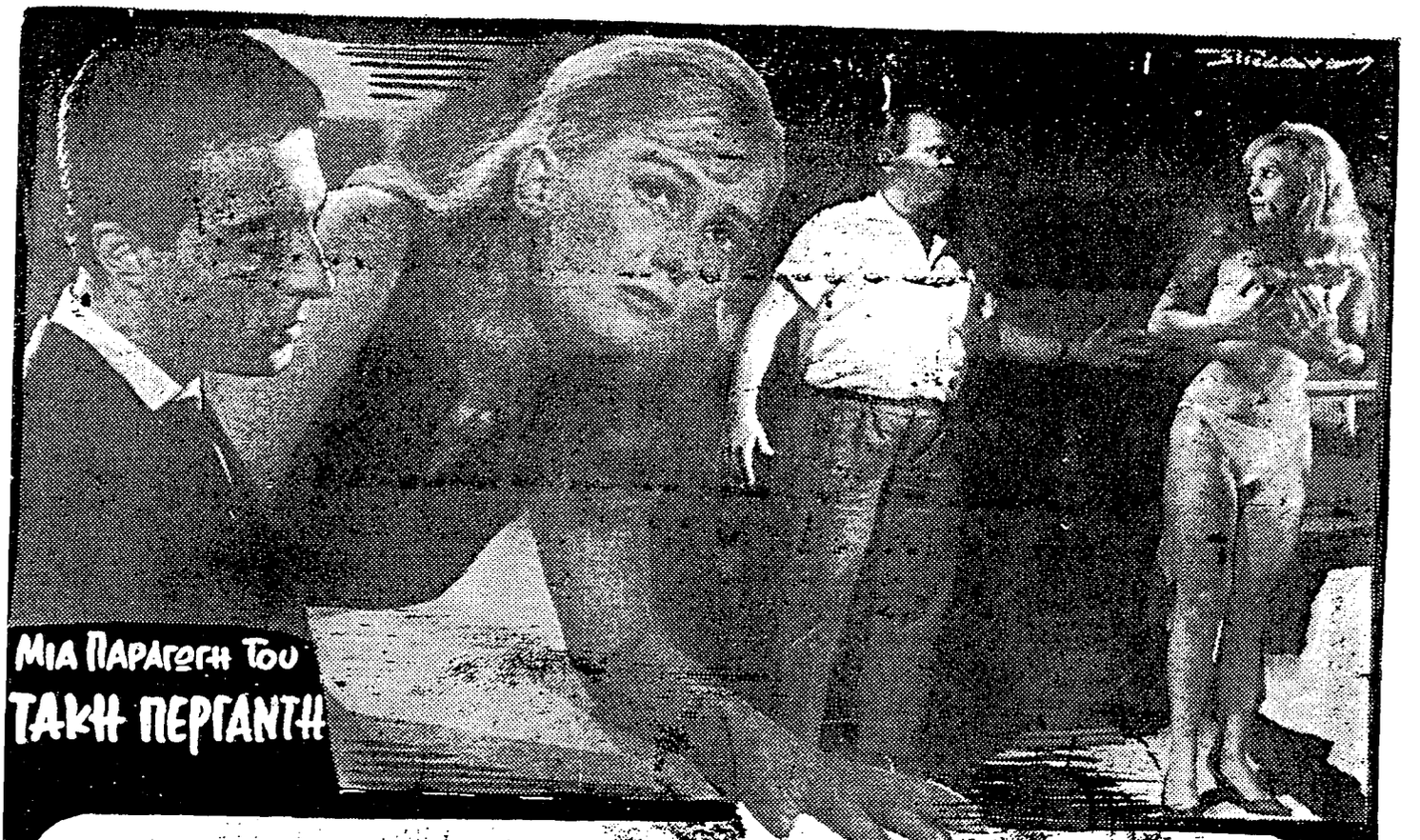
Δ.ΣΤΥΛΙΑΝΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΠ.ΜΟΣΧΟΝΑ

ΧΟΡΕΥΕΙ Η ΒΙΚΥ ΤΖΙΝΙΕΡΗ

ΛΑΪΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΚΩΣΤΑ ΚΑΡΟΥΣΑΚΗ

ΤΡΑΓΟΥΔΑ Η ΜΙΡΑΝΤΑ ΜΟΣΧΟΥ

ΜΙΑ ΜΕΓΑΛΗ ΤΑΙΝΙΑ • ΠΡΟΒΑΛΛΕΤΑΙ ΕΝΤΟΣ ΤΟΥ ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ



ΜΙΑ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΟΥ
ΤΑΚΗ ΠΕΡΓΑΝΤΗ

ΝΑΤΑΣΑ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ - ΚΛΕΟ ΣΚΟΥΛΟΥΔΗ - ΧΡΗΣΤΟΣ ΠΑΡΛΑΣ

ΜΗΝ ΑΔΙΚΗΣΕΙΣ ΟΡΦΑΝΗ

ΜΙΡΑΝΤΑ ΜΥΡΑΤ - ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΕΛΕΝΤΖΑΣ - Γ. ΒΡΑΣΙΒΑΝΟΠΟΥΛΟΣ
ΕΥΑ ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΟΥ - ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΙΟΛΔΑΣΗΣ - ΝΤΕΠΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ

ΣΥΡΤΑΚΙ Σ. ΘΕΟΔΩΡΟΥ * ΛΑΪΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΕΥΣΤΑΘΙΟΥ - ΝΤΑΛΜΑ * ΟΠΕΡΑΤΕΡ J. VARIANNO * ΜΟΥΣΙΚΗ ΧΡ. ΜΟΥΡΑΜΠΑ *

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ
ΡΕΝΕ ΓΑΛΑΝΗ

ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΚΟΛΟΣΣΟΣ ΠΟΥ ΘΑ ΠΡΟΒΛΗΘΗ ΣΤΙΣ 7 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ !!!

ΤΟ ΦΑΒΟΡΙ ΤΗΣ ΕΦΕΤΕΙΝΗΣ ΤΗΣ

ΕΞΟΡΜΗΣΕΙΣ ΕΝΤΟΣ ΤΟΥ ΜΑΡΤΙΟΥ!!

ΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΑ ΒΓΑΛΜΕΝΗ ΑΠ' ΤΗΝ ΚΑΡΔΙΑ ΤΟΥ ΛΑΟΥ

Ο ΑΓΑΠΗΜΕΝΟΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ ΤΟΥ ΛΑΟΥ

ΝΙΚΟΣ ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΣ

ΑΝΤΖΕΛΑ ΖΗΛΙΑ Ο ΒΥΡΩΝ ΠΑΛΛΗΣ

ΚΑΙ Ο ΜΑΝΟΣ ΚΑΤΡΑΚΗΣ

ΣΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ ΜΗΝΥΜΑ ΓΙΑ ΟΛΟΥΣ ΤΟΥΣ ΠΕΡΙΦΡΟΝΗΜΕΝΟΥΣ

ΣΚΛΑΒΟΙ ΤΗΣ ΜΟΙΡΑΣ

ΚΑΤΑΛΛΗΛΟΝΕΣ

ΜΙΑ ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΗΣ

ΑΛΦΑ FILMS

ΠΛΗΜΜΥΡΙΣΜΕΝΟ ΜΕ ΤΑ ΩΡΑΙΟΤΕΡΑ ΛΑΪΚΑ ΣΟΥΞΕ ΤΟΝ

ΑΠΟΣΤΟΛΟ Ο ΛΟΥΛΑΣ

ΚΑΛΔΑΡΑ

Η ΕΚΜΕΤΑΛΛΕΥΣΗ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΚΕΤΟΠΟΥΛΟΣ ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ 96 ΤΗΛ. 522-813

ΓΙΑΤΙ Η ΜΟΙΡΑ
ΧΤΥΠΑ ΠΑΝΤΑ ΤΟΥΣ
ΦΤΩΧΟΥΣ ΚΑΙ
ΤΟΥΣ ΑΔΥΝΑΤΟΥΣ;

ΚΛΑΚ FILMS

ΑΠ' ΟΠΟΥ ΠΕΡΝΑΕΙ

ΣΠΑΖΕΙ ΤΙΣ ΠΟΡΤΕΣ

Και
ΔΙΝΕΙ ΛΕΦΤΑ
ΣΤΑ
ΤΑΜΕΙΑ!

1η
ΕΒΔΟΜΑΣ
ΘΡΙΑΜΒΟΥ
20 ΠΡΟΒΟΛΕΣ!

152.710
ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ!

Και ο
ΘΡΙΑΜΒΟΣ...
ΣΥΝΕΧΙΖΕΤΑΙ

*

Ο ΑΓΑΠΗΜΕΝΟΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ ΤΟΥ ΛΑΟΥ!..

ΝΙΚΟΣ ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΣ

ή **ΑΝΤΖΕΛΑ ΖΗΛΙΑ** ο **ΒΥΡΩΝ ΠΑΛΛΗΣ**

και ο **ΜΑΝΟΣ ΚΑΤΡΑΚΗΣ**

ΣΕ ΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΑ ΒΓΑΛΜΕΝΗ ΑΠ' ΤΗ ΚΑΡΔΙΑ ΤΟΥ ΛΑΟΥ!

ΣΚΛΑΒΟΙ ΤΗΣ ΜΟΙΡΑΣ

ΚΑΤΑΛΛΗΛΟΝ

ΑΘΗΝΑ * ΝΙΝΑ * ΝΙΚΟΣ * ΓΙΩΡΓΟΣ * ΤΑΣΟΣ
ΜΙΧΑΗΛΙΔΟΥ ΣΤΟΥΡΙΔΟΥ ΦΕΡΜΑΣ ΒΕΛΕΤΖΑΣ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ

ο **ΑΝΕΣΤΗΣ** η **ΣΠΕΡΑΝΤΖΑ** και ο **ΒΑΣΙΛΗΣ**
ΒΛΑΧΟΣ ΒΡΑΝΑ ΑΥΛΩΝΙΤΗΣ

ΠΛΗΜΜΥΡΙΣΜΕΝΗ ΜΕ ΤΑ ΩΡΑΙΟΤΕΡΑ ΛΑΪΚΑ ΣΟΥΞΕ

ΤΩΝ **ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ** ΚΑΙ **ΛΟΥΛΑΣ ΚΑΛΔΑΡΑ**

Τραγουδούν:

ΝΙΚΟΣ ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΣ · ΑΝΤΖΕΛΑ ΖΗΛΙΑ
ΠΕΡΠΙΝΙΑΔΗΣ - ΝΟΡΜΑ - ΜΠΙΘΙΚΩΤΣΗΣ - ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ - ΓΚΡΕΥ
η ΠΟΛΥ ΠΑΝΟΥ και ο ΠΑΝΟΣ ΓΑΒΑΛΑΣ

ΕΚΜΕΤΑΛΛΕΥΣΙΣ:
ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΤΣΕΤΟΠΟΥΛΟΣ Ο.Ε. ΤΗΛ. 632 813

ΔΥΝΑΤΗ - ΣΥΝΤΑΡΑΚΤΙΚΗ - ΑΝΘΡΩΠΙΝΗ

Μιά ρωμαλέα δραματική ταινία ἀληθινή - συγκλονιστική γεμάτη πόνο - δυσία καί ἀγάπη.

ΑΠΟ ΤΑ ΚΑΛΛΙΤΕΡΑ ΕΜΠΟΡΙΚΑ ΑΤΟΥ ΤΗΣ ΧΡΟΝΙΑΣ

Η ΜΕΓΑΛΕΙΩΔΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ

DIMITRI PARI

ΘΕΛΩ ΠΙΣΩ ΤΟ ΠΑΙΔΙ ΜΟΥ

*** Η ΜΕΓΑΛΗ ΔΙΚΗ ***

ΑΝΝΑ ΜΠΡΑΤΣΟΥ * ΚΩΣΤ. ΚΑΚΚΑΒΑΣ * ΑΡΤ. ΜΑΤΣΑΣ * ΔΗΜ. ΜΥΡΑΤ

ΧΑΡΙΣ ΤΖΑΚΗ * Κ. ΑΓΑΓΙΩΤΟΥ οἱ μικροί: **ΛΙΝΑ ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΟΥ** καί **ΒΑΣ. ΚΑΪΛΑΣ**

ὁ **ΛΑΥΡΕΝΤΗΣ ΔΙΑΝΕΛΟΣ** καί ὁ **ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΝΕΖΕΡ**

ΤΡΑΓΟΥΔΙ	ΧΟΡΟΣ	ΜΟΥΣΙΚΗ	ΛΑΪΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ
ΕΥΗ ΜΟΝΤΕΖ	ΤΑΜΑΡΑ	ΖΑΧ. ΤΣΙΧΛΑ	ΑΝΘΟΥΛΑ ΑΛΙΦΡΑΓΚΗ

ΚΑΤΑΛΛΗΛΟΝ

ΜΙΑ ΤΑΙΝΙΑ ΤΟΥ ΓΡΑΦΕΙΟΥ

ΒΑΣΙΛΗΣ ΓΚΡΕΤΣΗΣ

ΚΛΕΙΣΟΒΗΣ 2 • ΤΗΛ. 617334

ΤΑ ΘΕΑΜΑΤΑ
ΜΑΪΟΥ 1967 ΕΤΟΣ 11ον ΤΕΥΧΟΣ 21

οι 4 ΥΠΕΡΠΑΡΑΓΩΓΕΣ

της ΚΛΑΡ FILMS

ι ΜΟΝΑΔΙΚΕΣ ΕΦΕΤΕΙΝΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ
ού Αχαπημένου
ΑΛΛΙΤΕΧΝΗ
ΠΟΥ
ΕΜΙΖΕΙ ΛΕΦΤΑ
Α ΤΑΜΕΙΑ ΣΑΣ
ΙΚΟΥ
ΕΑΝΘΟΠΟΥΛΟΥ

Ο ΚΑΤΑΤΡΕΓΜΕΝΟΣ
ΚΑΠΟΤΕ ΚΛΑΙΝΕ ΚΑΙ ΟΙ ΔΥΝΑΤΟΙ
ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΠΟΥ ΓΥΡΙΣΕ ΑΠ' ΤΟΝ ΠΟΝΟ
ΕΧΩ ΔΙΚΑΙΩΜΑ ΝΑ Σ' ΑΓΑΠΩ

ΚΛΑΚ FILMS

Η ΚΛΑΚ ΦΙΛΜΣ παρουσιάζει

ΜΙΑ ΤΑΙΝΙΑ
ΚΑΤΗΓΟΡΩ

ΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΑ
ΡΑΠΙΣΜΑ

ΜΙΑ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΠΟΥ ΘΑ ΑΦΗΣΗ ΕΠΟΧΗ!
Η ΑΓΝΗ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΚΑΡΔΙΑ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΕ ΔΥΟ ΣΚΛΗΡΟΥΣ
ΑΔΙΣΤΑΚΤΟΥΣ ΚΑΙ ΑΚΑΡΔΟΥΣ ΑΝΔΡΕΣ

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ * **ΜΑΝΟΣ ΚΑΤΡΑΚΗΣ**

και ο **ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ**

ΑΣ ΜΕ ΚΡΙΝΟΥΝ ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ

ΚΑΤΑΛΛΗΛΟΝ

ΣΟΥΛΑ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΟΥ – ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΚΑΖΑΝ

ΡΕΝΑ ΓΑΛΑΝΗ • ΜΑΡΙΑ ΦΩΚΑ • Γ. ΛΟΥΚΑΚΗΣ • Θ. ΕΞΑΡΧΟΣ • Ν. ΚΕΔΡΑΚΑΣ • ΝΤ. ΛΥΓΙΖΟΣ

ή **ΤΑΣΣΟ ΚΑΒΒΑΔΙΑ** και ο **ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΜΟΡΙΔΗΣ**

ΛΑΪΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ:
ΓΙΩΡΓΟΥ ΜΑΝΙΣΑΛΗ

ΤΡΑΓΟΥΔΑΣ ΕΠΙΤΥΧΙΕΣ ΤΟΥ
ο ΣΤΑΥΡΟΣ ΖΟΡΑΣ

ΣΕΝΑΡΙΟ: **ΠΑΝΟΣ ΚΟΝΤΕΛΗΣ**

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ-ΜΟΝΤΑΖ: **ΑΝΤΩΝΗΣ ΤΕΜΠΟΣ**

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ: **ΔΗΜ. ΚΑΡΑΜΠΕΛΑΣ**

* ΕΚΜΕΤΑΛΛΕΥΣΙΣ: ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΤΕΓΟΠΟΥΛΟΣ Ο.Ε. ΤΗΛ. 632-813

22 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ
ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΣ ΠΡΕΜΙΕΡΑ

ΝΙΚΟΣ ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ
ΣΩΤΗΡΗΣ ΜΟΥΣΤΑΚΑΣ
ΜΑΡΙΑ ΜΠΟΝΕΛΛΟΥ
ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΖΗΚΑΣ
ΣΤΑΥΡΟΣ ΦΑΡΜΑΚΗΣ

ΤΟΣΟ ΓΕΛΙΟ ΤΟΣΟ ΚΕΦΙ ΤΟΣΟ ΣΕΦΑΝΤΡΑ ΔΕΝ ΞΑΝΑΓΙΝΕ ΠΟΤΕ

ΘΑ ΤΑ ΚΑΨΩ ΤΑ ΛΕΦΤΑ ΜΟΥ

ΜΙΑ ΤΑΙΝΙΑ ΠΟΥ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣΕ ΜΕ ΠΟΛΥ ΜΠΡΙΟ

ΑΓΓΕΛΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΣ

ΤΑΙΝΙΑ ΤΟΥ ΓΡΑΦΕΙΟΥ: ΙΩΑΝ. ΙΓΓΛΕΣΗΣ • ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 96 • ΤΗΛ. 635.658

ΑΠΟ 22 ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ ΑΡΧΙΣΕ
ΤΗΝ ΘΡΙΑΜΒΕΥΤΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ ΤΗΣ ΣΤΗΝ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ
ΕΝΤΟΣ ΤΟΥ ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ και ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ!

ΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΑ ΒΓΑΛΜΕΝΗ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΚΑΫΜΟΥΣ ΤΟΥ ΛΑΟΥ! ΟΛΟΖΩΝΤΑΝΟ ΤΟ ΔΡΑΜΑ ΤΩΝ ΕΡΓΑΤΩΝ ΤΗΣ ΓΕΡΜΑΝΙΑΣ ΠΟΥ ΚΑΤΑΛΑΒΑΙΝΟΥΝ ΟΤΙ ΔΕΝ ΥΠΑΡΧΕΙ ΤΙΠΟΤΑ ΚΑΛΥΤΕΡΟ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΤΡΙΔΑ!

ΕΛΕΝΗ ΑΝΟΥΣΑΚΗ - ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΕΡΤΗΣ
και ο ΛΑΥΡΕΝΤΗΣ ΔΙΑΝΕΛΛΟΣ

ΚΑΡΔΙΑ ΠΟΥ ΛΥΓΙΣΕ ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΟΝΟ

ΚΑΤΑΛΛΗΛΟΝ

Παραγωγή
ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΤΕΓΟΠΟΥΛΟΣ

ΑΘ. ΠΡΟΣΑΛΗΣ - Τ. ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΙΔΗΣ - ΝΤ. ΤΡΙΑΝΤΗ - ΖΑΝΝΙΝΟ - Κ. ΤΑΓΤΑΧΡΗΤΟΣ

οι ΜΙΚΡΟΙ ΣΤΑΡ: Φ. ΤΑΜΠΟΥΡΑΚΗΣ - Γ. ΜΑΡΟΥΔΑΣ και η ΑΡΤΕΜΙΣ ΤΣΑΡΜΗ

Τα λαϊκά τραγούδια της ταινίας είναι των ΒΑΣΙΛΗ ΤΣΙΤΣΑΝΗ και ΕΥΑΓΓ. ΠΙΤΣΙΛΑΔΗ
Τα ερμηνεύουν ο ΒΑΣΙΛΗΣ ΤΣΙΤΣΑΝΗΣ η ΧΑΡΟΥΛΑ ΛΑΜΠΡΑΚΗ και η ΕΛΕΝΗ ΑΝΟΥΣΑΚΗ

* ΕΚΜΕΤΑΛΛΕΥΣΙΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΤΕΓΟΠΟΥΛΟΣ Ο.Ε.

Theamata
ΤΑ ΘΕΑΜΑΤΑ
ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 1966 ΕΤΟΣ 31ο ΤΕΥΧΟΣ 317

Ἔρχεται ὁ ΝΕΟΣ ΘΡΙΑΜΒΟΣ

Της

ΑΛΦΑ FILMS

ΤΑΠΕΙΝΟΣ ΚΑΙ ΚΑΤΑΦΡΟΝΕΜΕΝΟΣ

ΔΕΥΤΕΡΑ 16 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ ➡ ΑΡΧΙΖΕΙ Η ΘΡΙΑΜΒΕΥΤΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ ΤΗΣ 6ης ΕΦΕΤΕΙΝΗΣ ΜΑΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ

ΚΛΑΚ FILMS

ΤΑΙΝΙΕΣ ΓΙΑ ΟΛΗ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ!

Η ΚΛΑΚ ΦΙΛΜ ΣΑΣ ΔΙΝΕΙ ΣΗΜΕΡΑ ΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΑ ΑΛΗΘΙΝΗ ΚΑΙ ΖΩΝΤΑΝΗ ΟΣΟ Η ΙΔΙΑ Η ΖΩΗ ΣΑΣ !!!

ΧΡΗΣΤΟΣ ΝΕΓΚΑΣ * ΜΙΡΑΝΤΑ ΚΟΥΝΕΛΑΚΗ * ΜΑΝΟΣ ΚΑΤΡΑΚΗΣ

ΤΟΣΑ ΟΝΕΙΡΑ ΣΤΟΥΣ ΔΡΟΜΟΥΣ

ΚΑΤΑΛΛΗΛΟΝ:

ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΕΛΕΝΤΖΑΣ • ΝΙΚΟΣ ΦΕΡΜΑΣ • Φ. ΦΙΛΙΠΠΙΔΗΣ

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ ΛΟΥΚΑΚΗΣ - Η ΣΟΥΛΑ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΟΥ - Η ΜΑΡΙ ΠΑΝΤΑΖΗ (ΑΡΓΚΟΠΤ)

Η ΓΕΩΡΓΙΑ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΟΥ και Ο ΒΑΣΙΛΗΣ ΑΥΛΩΝΙΤΗΣ

ΛΑΪΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ: ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΑΝΙΣΑΛΗΣ

Τραγουδά Ο ΠΑΝΟΣ ΤΖΑΝΕΤΗΣ

GUEST STAR: Η ΝΑΡΓΚΙΣ

Σενάριο-Σκηνοθεσία: ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ Φωτογραφία: ΤΑΚΗΣ ΚΑΛΑΤΖΗΣ

* ΕΚΜΕΤΑΛΛΕΥΣΕΙΣ: ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΤΣΕΤΟΠΟΥΛΟΣ Α.Ε.