

Theater Polis. An Interdisciplinary Journal for Theatre and the Arts

Cinema and history: a country's memory and the countries of memory



The Greek Film Production: 1942-1972

Χρήστος Ξένος

doi: [10.12681/30793](https://doi.org/10.12681/30793)

To cite this article:

Ξένος Χ. (2022). The Greek Film Production: 1942-1972. *Theater Polis. An Interdisciplinary Journal for Theatre and the Arts*, 203–219. <https://doi.org/10.12681/30793>

ΧΡΗΣΤΟΣ ΞΕΝΟΣ

Η Ελληνική Κινηματογραφική Παραγωγή: 1942-1972 από την παραγωγή της κουλτούρας στην κουλτούρα της παραγωγής

Περίληψη

Στο πλαίσιο της διδακτορικής διατριβής που εκπονήσαμε, θα παρουσιάσουμε μία σύντομη εκδοχή του πλαισίου που κινείται η παραγωγή του ελληνικού κινηματογράφου την περίοδο 1942-1972. Είναι μία καθοριστική ιστορική περίοδος που η μαζική παραγωγή των ελληνικών ταινιών αυξάνεται αλματωδώς, ενώ οι θεατές εισέρχονται στα ταμεία κατά εκατομμύρια. Παράλληλα το ασφυκτικό θεσμικό πλαίσιο λογοκρισίας (και αυτολογοκρισίας, ως συνέπεια) περιορίζει την έκφραση. Η ανάλυσή μας προσεγγίζει συνολικά τον κινηματογράφο κάτω από το πρίσμα της κοινωνικο-οικονομικής θεωρίας των *φορντισμού, μετα-φορντισμού*, της κοινωνιολογικής οπτικής της *παραγωγής της κουλτούρας* (production of culture) του Peterson (1979, 1982) και της αλλαγής της προσέγγισης της *κουλτούρας της παραγωγής* (culture of production) που συστήνει ο Caldwell (2006, 2008) και οι *σπουδές στην παραγωγή* (production studies), αλλά και ο *κόσμος της τέχνης* (Art Worlds) του Becker (1982/2008). Θα σταθούμε σύντομα κι ενδεικτικά σε πεδία όπως το θεσμικό πλαίσιο, οι εταιρικές δομές, η παραγωγική διαδικασία, κ.ά., που θα μας επιτρέψει μία συνολική οπτική γύρω από τον ελληνικό κινηματογράφο της ιστορικής περιόδου που εξετάζουμε, ευρέως γνωστή ως ο Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος (ΠΕΚ).

Λέξεις-κλειδιά: Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος, φορντισμός.

Εισαγωγή

Αντικείμενο του άρθρου, εκπορευόμενο από μία συνοπτική σταχυολόγηση από την πρόσφατα εκπονούμενη διδακτορική μας διατριβή (Ξένος, 2020),¹ είναι η ανάλυση, η περιγραφή και ο σχολιασμός της κινηματογραφικής παραγωγής στον ελληνικό κινηματογράφο, την περίοδο 1942 έως το 1972. Το 1942 αποτελεί μία «γενικά αποδεκτή τομή» για τον ελληνικό κινηματογράφο στην Κατοχή, όταν γυρίζεται η *Φωνή της Καρδιάς* (σκην. Ιωαννόπουλου) στην Αθήνα, παραγωγής Φίνου-Καβουκίδη (η πρώτη εμφάνιση του Φίνου ως παραγωγού), με σημαντικές τεχνικές αναβαθμίσεις, που εισάγει και την πρώτη περίοδο συστηματικής παραγωγής και στην ουσία την αρχή του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου (ΠΕΚ). Μία δεύτερη τομή στον κινηματογράφο του ΠΕΚ υπάρχει στις αρχές της δεκαετίας του '70 με τη ραγδαία μείωση των εισι-

τηρίων στο ελληνικό box office, που θα φέρει πτώση παραγωγής και κλείσιμο κινηματογραφικών αιθουσών με αυξημένους ρυθμούς. Αυτό το δεύτερο συμβολικό όριο μπορεί να θεωρηθεί η ταινία *Η Μαρία της σιωπής* του 1972 (σκην. Δαλιανίδη), μια παραγωγή της Φίνος Φιλμ που αποτυγχάνει εμπορικά. Η παραγωγή των ελληνικών ταινιών στο εξής, πέφτει κατακόρυφα.² Αυτό το συμβολικό όριο μπορεί να θεωρηθεί επιπλέον και ως άνω όριο του ΠΕΚ, επειδή ήδη οι νέοι κινηματογραφιστές, που αναπτύσσουν τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο, έχουν εμφανιστεί δυναμικά.³

Ο ΠΕΚ είναι μία καθοριστική ιστορική περίοδος, κατά την οποία η μαζική παραγωγή των ελληνικών ταινιών αυξάνεται αλματωδώς, ενώ οι θεατές εισέρχονται στα ταμεία κατά εκατομμύρια.⁴ Οι ταινίες της περιόδου, παρόλη την κακή κριτική που δέχθηκαν από κριτικούς της

εποχής, συνεχίζουν με υψηλές ακροαματικότητες ως τις μέρες μας στον τηλεοπτικό πλέον χώρο όπου προβάλλονται συστηματικά με συμμετοχή όλων των ηλικιών, κάθε μορφωτικού επιπέδου.⁵ Η έρευνά μας συμπεριέλαβε τον τρόπο παραγωγής αυτής της περιόδου, ως έναν ακόμη παράγοντα επιτυχίας αυτών των ταινιών, που ακολουθεί τα βήματα της φορντικής δομής των αντίστοιχων στούντιο του Χόλιγουντ την περίοδο ΠΕΚ και παράγει αξιολογικά πολιτισμικά προϊόντα. Ο τρόπος παραγωγής θα μας βοηθήσει να ερμηνεύσουμε με ένα διαφορετικό και πρωτότυπο τρόπο το φαινόμενο των επιτυχιών αυτών των ταινιών, έξω από τις συνηθισμένες στυλιστικές ή ειδολογικές προσεγγίσεις. Άλλωστε, γενικότερα, είναι σημαντική η έρευνα στην παραγωγική διαδικασία, επειδή μας επιτρέπει τη συστηματική ανάλυση των παραγωγικών μηχανισμών της κουλτούρας.⁶ Το ίδιο το προϊόν είναι εξίσου σημαντικό και αναλύοντας την παραγωγική διαδικασία μπορούμε να αποκτήσουμε μία πιο ολοκληρωμένη οπτική για τον κινηματογράφο. Επιπλέον, είναι γεγονός πως ο τρόπος παραγωγής του ελληνικού κινηματογράφου δεν έχει μελετηθεί επαρκώς. Η ελληνική βιβλιογραφία για το ελληνικό σινεμά είναι περισσότερο επικεντρωμένη στην ιστορία του κινηματογράφου και την αισθητική των ταινιών του.⁷

Έτσι, προσεγγίσαμε συνολικά τη βιομηχανία του ελληνικού κινηματογράφου, αναλύοντας την παραγωγή της μέσα από το κοινωνικοοικονομικό μοντέλο του φορντισμού, του μεταφορντισμού και τις κοινωνιολογικές προσεγγίσεις των Peterson (1976, 1979, 1982, 2004),⁸ Becker (1982)⁹ και Caldwell (2008),¹⁰ και γενικότερα οι *σπουδές στην παραγωγή* (production studies) (Mayer, Banks & Caldwell, 2009),¹¹ ένα συνδυασμό μάκρο, μέσο και μικρο-κοινωνιολογικών θεωρητικών παραδειγμάτων. Αυτό μας επέτρεψε να προσεγγίσουμε τις ταινίες σαν πολιτιστικά προϊόντα, χωρίς να περιοριστούμε στη συνηθισμένη θεωρητική συζήτηση γύρω από την αισθητική αποτίμησή τους ή τους δημιουργούς τους. Η έρευνα σε αυτό το πλαίσιο στην παραγωγή, αναπόφευκτα επεκτάθηκε και σε πτυχές της, όπως οι εταιρικές δομές, η απασχόληση, η διανομή και εκμετάλλευση, οι επαγγελματικές πρακτικές. Επιπλέον, σημαντική η εστίαση στην επιρροή και το πλέγμα του θεσμικού πλαισίου (επίσημοι και ανεπίσημοι δρώντες), που σημαίνει πρακτικά, το ρόλο των κανονισμών, της φορολογίας, της λογοκρισίας, του συνδικαλισμού, της κριτικής, των περιοδικών, κ.ά.

Ο Φορντισμός στον κινηματογράφο

Ο φορντισμός είναι μια έννοια που αφορά στην καπιταλιστική *συσσώρευση*.¹² Είναι ένας τρόπος κοινωνικής και εταιρικής οργάνωσης,¹³ συνυφασμένος με τη μαζική παραγωγή και κατανάλωση, την τεύλορική γραμμή παραγωγής, την τυποποίηση και τον εκσυγχρονισμό.¹⁴ Έως τη δεκαετία του 1970, είναι το φορντικό μοντέλο, το ηγεμονικό μοντέλο εκβιομηχάνισης, που θα στηριχθεί σε οικονομίες κλίμακας και στον αυστηρό καταμερισμό της εργασίας.¹⁵ Η Ελλάδα, μεταπολεμικά, λειτούργησε με όρους «*περιφερειακού φορντισμού*»¹⁶ και γενικότερα

δεν φέρει ικανά χαρακτηριστικά τεύλορισμού και φορντισμού με τους όρους που η Δύση έχει αναπτύξει, χωρίς ικανή διαμόρφωση εργασιακών σχέσεων, αλλά και στον τρόπο ρύθμισης του καθεστώτος συσώρευσης. Μετά το πέρας της δεκαετίας '70, μπορούμε να δούμε κάποια στοιχεία φορντικού τύπου μισθωτών σχέσεων.¹⁷

Στην κινηματογραφική παραγωγή, η έννοια του φορντισμού αναλύθηκε απ' τους Storper & Christopherson (1986, 1987)¹⁸ και Storper (1994),¹⁹ όπου υποστηρίχθηκε πως το αρχικό στάδιο της βιομηχανίας του Χόλιγουντ στήθηκε στα πρότυπα της μαζικής παραγωγής του Henry Ford,²⁰ μία οπτική, που μας βοηθά για να εξηγήσουμε και τα αντίστοιχα φαινόμενα του ελληνικού κινηματογράφου.

Η φορντική αυτή δομή περιλαμβάνει την ιδιοκτησία πλήρως εξοπλισμένων εγκαταστάσεων, όπου οι ταινίες κατασκευάζονται ως τυποποιημένα τεμάχια και όχι στη βάση της ουσίας τους. Όλο το φάσμα παραγωγής της συμβαίνει σε ένα εργοστάσιο, το στούντιο. Η παραγωγική διαδικασία ολοκληρωνόταν τμηματικά, μια γραμμή παραγωγής που περιλαμβάνει το στάδιο της προ-παραγωγής (επιλογή και προετοιμασία του σεναρίου, θέσεων των γυρισμάτων και συντελεστών), της παραγωγής (κατασκευή των σκηνικών (sets) και κινηματογράφιση) και της μεταπαραγωγής (επεξεργασία φιλμ, μοντάζ και ήχος).²¹ Έτσι, η παραγωγή των κινηματογραφικών ταινιών θα συμπεριλάβει στοιχεία βιομηχανοποίησης και «*συναρμολόγησης*» μέσα στους κλειστούς χώρους των στούντιο.²² Υπάρχει αυστηρός καταμερισμός εργασίας, μόνιμο προσωπικό, εξειδικευμένο και ιεραρχικά καταμετρημένο,²³ λεπτομερές πρόγραμμα παραγωγής,²⁴ ενώ η μέθοδος του «*συνεχούς σεναρίου*» (continuity script), που η δράση αναλύεται με ξεχωριστά αριθμημένα πλάνα, φάνηκε χρήσιμη για τα γυρίσματα και την κοστολόγηση κάθε ταινίας.²⁵ Είναι ένας εξορθολογισμός της εργασιακής διαδικασίας.²⁶

Η διοίκηση κατέστρωσε πρόγραμμα παραγωγής με εξουσιοδοτημένους επιβλέποντες²⁷ και καθημερινό έλεγχο των πεπραγμένων. Το προσωπικό ήταν χωρισμένο σε ομάδες εργασίας, όπως οι σταρ,²⁸ που έγιναν το εμπορικό σήμα των στούντιο και παράγοντας διαφήμισης, καθορίζοντας ενίοτε το είδος και την αφήγηση των ταινιών²⁹ και με γνώμονα την εξυπηρέτηση της διατήρησης της δόξας τους,³⁰ φαινόμενα που διαπιστώνουμε και στον ελληνικό κινηματογράφο (π.χ. Βουγιουκλάκη).³¹ Τα στούντιο θα αναδείξουν ένα αναγνωρίσιμο στυλ (studio style) στις ταινίες τους,³² ελέγχουν με αποκλειστικά συμβόλαια το ανθρώπινο κεφάλαιο των ηθοποιών³³ και αγοράζουν αίθουσες προβολής, κάτι που επιτρέπει την κάθετη ενοποίηση³⁴ (vertical integration) της παραγωγής τους, αποφασιστικό παράγοντα για την διεθνή ανοδική φήμη του Χόλιγουντ³⁵ και τις μονοπωλιακές γιγάντιες επιχειρήσεις που δημιούργησε.³⁶

Η φορντική δομή των στούντιο διαμόρφωσε περιορισμένη εσωτερική αγορά εργασίας, ένα ολιγοπώλιο, το

οποίο έλεγχε παράλληλα με την παραγωγή και τη διανομή, αναπτύσσοντας μεθόδους πώλησης «πακέτου» ταινιών (block booking),³⁷ δυσκολεύοντας έτσι την είσοδο ανταγωνιστικών εταιριών στην αγορά.³⁸ Η δομή της οργάνωσης των στούντιο είναι πυραμιδικής μορφής, με βαριά ακίνητη περιουσία, μονοπωλιακές εμπορικές πρακτικές και προσανατολισμό στο μαζικό κοινό.³⁹

Από την παραγωγή της κουλτούρας στην κουλτούρα της παραγωγής και τον κόσμο της τέχνης.

Οι αλλαγές στις διαδικασίες και τις ρυθμίσεις παραγωγής με την πάροδο του χρόνου θα επιφέρουν επίσης και αλλαγές στο περιεχόμενο του καλλιτεχνικού προϊόντος.⁴⁰ Ωστόσο, κάποιες φορές, οι αλλαγές είναι τόσο ραγδαίες, ώστε να μεταβάλλεται και η αισθητική τους δομή. Σύμφωνα με τον Peterson, τέτοιες αλλαγές αναδεικνύονται μέσα από έξι πτυχές που συμπληρώνουν την οπτική της παραγωγής της κουλτούρας: *τεχνολογία, νομοθεσία και κανονισμοί, δομή της βιομηχανίας, οργανωτική δομή, επαγγελματική σταδιοδρομία και το πεδίο της αγοράς.*⁴¹ Η κουλτούρα, επίσης, παράγεται μέσω μιας συλλογικής δραστηριότητας, έτσι ώστε κάθε πολιτισμικό πεδίο να αναπτύσσει ένα διακριτό σύστημα σταδιοδρομίας.⁴² Τα δίκτυα εργασιακών σχέσεων, που αναπτύσσονται από τους συντελεστές ενός έργου συστήνουν αυτό που αποκαλείται «κουλτούρα της παραγωγής».⁴³ Ο Becker τη δεκαετία του '70 υποστήριξε ότι η καλλιτεχνική παραγωγή αποτελεί το αποτέλεσμα συλλογικής προσπάθειας και όχι ατομικής, ως ένα σύνολο δηλαδή παραγόντων, που επιτρέπουν την παραγωγή ενός καλλιτεχνικού έργου.⁴⁴ Δείχνει ότι η δημιουργία της τέχνης είναι μία συλλογική δράση που είναι προϊόν των κανόνων, των *συμβάσεων* και των *ρουτινών εργασίας* των καλλιτεχνών που εργάζονται σε συνεργασία.⁴⁵ Στην πραγματικότητα, από την αρχή του κινηματογραφικού μέσου επικρατεί η ιδέα ότι όλα όσα έχουν σημασία συμβαίνουν στην οθόνη, και όχι πίσω από αυτή. Όμως, το περιβάλλον κάθε ταινίας μεγάλου μήκους φέρει αρκετά σημεία σημαντικών δεξιοτεχνιών, όπως για παράδειγμα, τα κοστούμεια που σχετίζονται αδρά με τον χαρακτήρα της εκάστοτε πλοκής.⁴⁶

Θα μπορούσε να ειπωθεί πως η παραγωγική διαδικασία στη βιομηχανία των ΜΜΕ είναι επίσης μία *παραγωγή κουλτούρας* (production culture), που μυθοποιήθηκε από τα ΜΜΕ όσο και η κουλτούρα μπροστά από τις κάμερες. Γι' αυτό εξετάζεται η ιεραρχία της παραγωγής, για να γίνει κατανοητό πώς οι άνθρωποι που εργάζονται μοιράζονται πρακτικές και κουλτούρες.⁴⁷ Εστιάζοντας στις εσωτερικές διαστρωματώσεις των εργαζομένων αναλύουμε και περιγράφουμε τη δημιουργική παραγωγική διαδικασία σε ένα ρεαλιστικό μικρο-επίπεδο, συμπληρώνοντας τις μακροσκοπικές οπτικές του φορντισμού και της παραγωγής της κουλτούρας. Ήδη η μικροεπίπεδη στροφή ανάλυσης που προτείνει ο Becker (1982) για τον *κόσμο της τέχνης* μας οδηγεί προς τα εκεί.⁴⁸

Το θεσμικό πλαίσιο στον ελληνικό κινηματογράφο



α. Η προπολεμική και μετακατοχική περίοδος.

Οι κυβερνητικές ρυθμίσεις και η γενικότερη κρατική πολιτισμική πολιτική (cultural policy) διαμορφώνουν τις οικονομικές και αισθητικές συνθήκες μέσα στις οποίες αναπτύσσεται η λαϊκή/εμπορική κουλτούρα⁴⁹ μέσω νόμων, κανονισμών, φορολογικών πολιτικών, εκπαίδευσης για την κατασκευή, εμπορία και διανομή του, αλλά και η υποστήριξη από ανεπίσημους δρώντες, διαμεσολαβητές (εμπόρους, συλλέκτες, κριτικούς).⁵⁰ Έτσι, το θεσμικό πλαίσιο είναι καθοριστικό για την οικονομική και αισθητική απόδοση ενός πολιτισμικού προϊόντος.⁵¹

Η ελληνική πολιτεία δείχνει αδιαφορία για το νέο μέσο,⁵² ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα που τέθηκαν και οι βάσεις που επηρέασαν μεταπολεμικά την ανάπτυξη της εθνικής κινηματογραφίας.⁵³ Ο πρώτος νόμος περί κινηματογράφου θα στοιχειοθετηθεί το 1925, επί κυβέρνησης Πάγκαλου, και θα εστιάζει στη λογοκρισία και τον έλεγχο του μέσου.⁵⁴ Παράλληλα, το Σύνταγμα που υπογράφεται το 1927 θα προβλέψει για τον κινηματογράφο, και μόνο αυτόν, τις πρώτες μορφές της λογοκρισίας και προληπτικών μέσων ελέγχου.⁵⁵ Το Ελληνικό Σύνταγμα, όσες φορές και αν άλλαξε (1927, 1952, 1968, 1973, 1975 και ακόμα ως τις μέρες μας), θα συμπεριλάβει τη λογοκρισία απέναντι στον κινηματογράφο με αποκορύφωμα την επταετία της δικτατορίας (1967-1974).⁵⁶

Ο Μεταξάς και η δικτατορία του, με μία αντι-κινηματογραφική πολιτική με ασφυκτική λογοκρισία, αύξηση δασμών και φόρων,⁵⁷ επανέρχεται με τον Αναγκαστικό Νόμο 445/1937 και αργότερα με τον ΑΝ 955/1937.⁵⁸ Ως τις αρχές της δεκαετίας του '70 όλες οι απαγορεύσεις αυτών των δύο διαταγμάτων ισχύουν με μερικές διαφοροποιήσεις και προσθήκες, όπως η «*άδεια γυρίσματος*» που παραχωρείται από μία νέα επιτροπή,⁵⁹ η οποία και παραμένει αναλλοίωτη στο ύψος και τον τρόπο έκδοσής της για πολλές δεκαετίες.⁶⁰ Είναι όμως το κατοχικό Νομοθετικό Διάταγμα 1108/1942⁶¹ που συνεχίζει αμείωτα τη λογοκρισία και την εδραιώνει για δεκαετίες.⁶²

Γενικότερα, η κινηματογραφική παραγωγή βρίσκεται εξ' ολοκλήρου στα χέρια ιδιωτών, χωρίς κρατική πρόβλεψη για καλλιτεχνικές ταινίες, με μία φορντικού τύπου

γραφειοκρατική λογική, με σειρά επιτροπών που επεμβαίνουν ανασταλτικά στις διαδικασίες (άδειες λήψεως σκηνών, προβολής κ.ά.) και επιβάλλουν άμεση λογοκρισία και έμμεση (αυτολογοκρισία).⁶³ Αυτός ο θεσμικός περιορισμός ρυθμίσεων και λογοκρισίας στην ουσία δίνει και το στίγμα στο τι μπορεί να παράγει η κινηματογραφική βιομηχανία, ενώ στρέφει την παραγωγή σε συγκεκριμένους τύπους προϊόντων⁶⁴ με συνέπειες και στις αφηγηματικές δομές που καθιερώνονται. Το μελόδραμα θα γίνει γρήγορα κυρίαρχο παράδειγμα αφήγησης, επειδή έχει λόγω φόρμας μία «*αφηγηματική ευελιξία*» και μπορεί να διαφεύγει της λογοκρισίας.⁶⁵ Επίσης, οι τυποποιημένες αφηγήσεις που θα επικρατήσουν την περίοδο ΠΕΚ μπορούν εν μέρει να δικαιολογηθούν και ως το αποτέλεσμα της λογοκρισίας του ελληνικού κράτους,⁶⁶ αλλά και η στροφή παραγωγών και ταλαντούχων σκηνοθετών σε «*χονδροειδή*» κωμωδίες, ή ευχάριστες κομεντί, προκειμένου να αποφευχθεί η ενόχληση των κρατικών επιτροπών.⁶⁷

Το κράτος παρεμβαίνει κυρίως αφαιρώντας σκηνές και διαλόγους από τα σενάρια, αλλά ενίοτε απορρίπτει εξ' ολοκλήρου σενάρια. Η πλήρης απαγόρευση, βέβαια, είναι σπανιότερο φαινόμενο. Το ψαλίδισμα των σκηνών όμως και των διαλόγων, έπληξε μεγάλο μέρος της εγχώριας παραγωγής, αλλά και των ξένων ταινιών που εισάγονται στη χώρα.⁶⁸ Οι άδειες προβολής συνοδεύονταν από σημειώσεις με τις σκηνές που έπρεπε να περικοπούν,⁶⁹ σημειώσεις που πήγαιναν με κοινοποίηση και στα αστυνομικά τμήματα για να ελέγξουν τα αρμόδια όργανα, αν στην περιοχή τους η ταινία παιζόταν με τις περικοπές ή όχι.⁷⁰ Υπήρξαν μέχρι και υποδείξεις και για την επιμέλεια της σκηνοθεσίας σε λογοκριμένα σενάρια,⁷¹ ενώ δημιουργούνται προβλήματα στην κινηματογραφική αγορά με προκαταβολές σε συγγραφείς για σενάρια που τελικά δεν περνούσαν από την Επιτροπή.⁷² Αξιοσημείωτο ότι η λογοκρισία ενσωματώνεται ενίοτε και στους όρους ιδιωτικών συμφωνητικών (π.χ. *Ανοιχτή Επιστολή*, 1967),⁷³ ενώ κρατικοί και θεσμικοί παράγοντες με διάφορους τρόπους ευρύτερα, επεμβαίνουν και κόβουν τις σκηνές που θεωρούν ακατάλληλες, ως συμπλήρωμα στο ελλιπές έργο των λογοκριτικών επιτροπών,⁷⁴ όπως αξιωματικοί της αστυνομίας,⁷⁵ διευθυντές σχολείων,⁷⁶ γυμνασιάρχες.⁷⁷

Οι δημιουργοί θα λάβουν σχετικές προφυλάξεις, για να σώσουν το έργο τους από κοινωνική και πολιτική «*εκτέλεση*», κρύβοντας επικίνδυνες έννοιες, ή αποφεύγοντας τα επικίνδυνα θέματα, αυτολογοκρίνονται,⁷⁸ συχνά κατ' απαίτηση των παραγωγών που θέλουν να αποφύγουν την οικονομική τους καταστροφή, αν το έργο τους δεν προβληθεί.⁷⁹ Γι' αυτό η εμφυλιακή κατάσταση εγγράφεται αυτήν την περίοδο συνδηλωτικά και εμβόλιμα, με σχόλια που φαινομενικά δεν είναι πολιτικά,⁸⁰ με κάποια ειρωνεία και παρωδία σε κωμωδίες,⁸¹ ακόμα και σε ταινίες «*φουστανέλας*» ή μελοδράματα.⁸² Αλλά και η τάση των νέων κινηματογραφιστών της εποχής που θα συγκροτήσουν και θα κυριαρχήσουν μεταπολιτευτικά, ως ο *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος*, αναπτύσσεται με

αλληγορικές μεταφορές στο έργο τους, σύνηθες σε κινηματογραφίες που λειτουργούν κάτω από έντονη λογοκρισία⁸³ και ειδικότερα ο Αγγελόπουλος, η πιο εμβληματική μορφή της νέας τάσης, που «*εσωτερικεύει*» τη λογοκρισία αισθητικά.⁸⁴

Μέχρι το 1961, όταν ψηφίζεται το Νομοθετικό Διάταγμα 4208/1961,⁸⁵ η πολιτεία ουσιαστικά ασχολείται με τον κινηματογράφο λογοκριτικά και φοροεισπρακτικά.⁸⁶ Η φορολογία διαχρονικά, λόγω της κλίμακάς της, έγινε αντιληπτή ως βάρος για τον ελληνικό κινηματογράφο, ήδη από πολύ νωρίς (1923).⁸⁷ Το κράτος επιβάλλει φορολογία επί των ακαθάριστων κερδών της κινηματογραφικής παραγωγής (N 2281/1952, κ.ά.), την ίδια στιγμή που απαλλάσσει από φόρο τις ξένες ταινίες που γυρίζονται επί ελληνικού εδάφους.⁸⁸ Υπήρχε γενικότερη αδιαφορία για την ανάπτυξη του ελληνικού κινηματογράφου και δυσβάσταχτοι δασμοί για την εισαγωγή ενός μηχανήματος ακόμα και ενός φακού απ' το εξωτερικό, ενώ και το παρθένο υλικό του φιλμ ήταν καταχωρημένα στα είδη πολυτελείας.⁸⁹ Η υπερβολική φορολογία δημιουργεί αντιδράσεις, και ενίοτε γενικές απεργίες στις αίθουσες.⁹⁰ Ενώ όμως το κράτος εισέπραξε τεράστια ποσά από φόρους,⁹¹ δεν εφάρμοσε πολιτική επιδοτήσεων.⁹²

Με το ΝΔ 4208/1961 για πρώτη φορά η ελληνική πολιτεία νομοθετεί ολοκληρωμένα για την ανάπτυξη της ελληνικής κινηματογραφίας. Το διάταγμα εντάσσει τον κινηματογράφο στο Υπουργείο Βιομηχανίας δείχνοντας και τις προθέσεις της πολιτείας για τον χώρο,⁹³ που βρίσκουν σύμφωνους παραγωγούς⁹⁴ και σωματεία,⁹⁵ σε μια περίοδο που η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή βρίσκεται στη φάση ταχείας επέκτασης.⁹⁶ Τέθηκε για πρώτη φορά μία βάση κανονισμών, σε μία αναπτυξιακή λογική,⁹⁷ όπως ο χαρακτηρισμός προστατευμένων ταινιών,⁹⁸ κανονισμοί για κινηματογραφικές σχολές, θεσμοθέτηση της ταινιοθήκης της Ελλάδος και του φεστιβάλ Θεσσαλονίκης,⁹⁹ που θα γίνει σταδιακά σημαντικός χώρος ανάδειξης των νέων κινηματογραφιστών τη δεκαετία του '70.¹⁰⁰ Παράλληλα το διάταγμα επιτρέπει να γυρίζουν παραγωγοί ταινίες χωρίς απαραίτητα ιδιόκτητα στούντιο και κινηματογραφικά εργαστήρια,¹⁰¹ μία σημαντική παράμετρος, αφού οργανωμένη (καθετοποιημένη) παραγωγή με στούντιο διαθέτουν λίγοι παραγωγοί,¹⁰² ενώ οι μικροί παραγωγοί έτσι διευκολύνονται να λειτουργούν με ευελιξία στην παραγωγή και την απασχόληση.¹⁰³

Τέλος, το νομοθετικό διάταγμα ορίζει για πρώτη φορά στην Ελλάδα το ελάχιστο όριο προσωπικού και τις απαιτούμενες ειδικότητες (9 έως 12) σε ένα γύρισμα ελληνικής ταινίας.¹⁰⁴ Αυτή η εξέλιξη θα οδηγήσει την παραγωγή σε μία αυξημένη επαγγελματικοποίηση και εξειδίκευση, ένας καταμερισμός εργασίας που ευνοεί στη φορντική δομή των εταιριών την τυποποίηση.¹⁰⁵ Αυτή η έλλειψη ορισμού των ελάχιστων ορίων προσωπικού είχε δώσει την ευχέρεια σε πολλές εταιρίες να λειτουργούν με στοιχειώδες προσωπικό σε πολλαπλούς ρόλους. Χωρίς ιδιαίτερη εξειδίκευση ο παραγωγός μπορούσε να είναι και ο σκηνοθέτης, ο μοντέρ, κ.ά. Το χειρότερο, όμως, σύμφω-

να με τον Γρηγόριου, ήταν ότι, όσον αφορά τον ρόλο του σκηνοθέτη, δεν ορίζεται τίποτα που να κατοχυρώνει το ποιος μπορεί να εκτελέσει τον ρόλο του.¹⁰⁶ Στην ουσία η ανέλιξη στον ρόλο του σκηνοθέτη περνά συχνά μέσω της μαθητείας των φορντικών δομών των εταιριών,¹⁰⁷ σύνηθες στα χρόνια της περιόδου ΠΕΚ.¹⁰⁸ Άλλωστε, οι κινηματογραφικές σχολές ήταν ένα εγχείρημα ημιτελές, και απόν στην ελληνική κινηματογραφική πολιτική, και όλες οι προσπάθειες και σε αυτόν τον τομέα ιδιωτικές.¹⁰⁹ Για όλες τις ειδικότητες οι σχολές δεν πρόσφεραν σε όλη την περίοδο ΠΕΚ ιδιαίτερη σχετική μαθητεία, σπάνια ενημερωμένες διδάσκουν μία έκδοση συμβάσεων,¹¹⁰ ενώ τους λείπει βασικός εξοπλισμός.¹¹¹ Η μαθητεία και η γνωριμία τους με το μέσο περνά από τις εταιρίες, ενώ η επαφή τους με παγκόσμια κινηματογραφικά ρεύματα και η αισθητική τους καλλιέργεια από τις κινηματογραφικές λέσχες (Ταινιοθήκη, κ.ά.).¹¹²

β. Η περίοδος της δικτατορίας.

Η επιβολή της δικτατορίας του 1967 θα επιφέρει και την αυστηριοποίηση του θεσμικού πλαισίου για τον κινηματογράφο¹¹³ ενώ εφαρμόστηκαν οι λογοκριτικοί νόμοι με μεγαλύτερη αυστηρότητα,¹¹⁴ κάτι που θα οδηγήσει σε κλείσιμο σημαντικές εταιρίες, όπως η Αφοί Ρουσόπουλοι-Λαζαρίδης-Σαρρή-Ψαρράς,¹¹⁵ ενώ ηθοποιοί αριστερών πεποιθήσεων δυσκολεύτηκαν πολύ την περίοδο αυτή, όπως ο Αλεξανδράκης, που οι παραγωγοί δεν ρισκάρουν εύκολα μια παραγωγή μαζί του.¹¹⁶

Την περίοδο της δικτατορίας παράλληλα και σ' ένα πλαίσιο ρύθμισης εργασιακών κανόνων φορντικής δομής με το κράτος να παίζει τον ρόλο διαχειριστή μεταξύ κεφαλαίου και εργασίας,¹¹⁷ και παρά την περιορισμένη συνδικαλιστική ισχύ αυτήν την περίοδο,¹¹⁸ θα νομοθετηθεί το ωράριο (8ωρο, εξαήμερο) των απασχολούμενων και εκ νέου οι ειδικότητες του τεχνικού προσωπικού (20) στις κινηματογραφικές επιχειρήσεις,¹¹⁹ μ' έναν σαφή καταμερισμό εργασίας, σε μία φορντική δομή και τυποποιημένες μορφές της γραμμής παραγωγής.¹²⁰ Επιπλέον, το 1970 η δικτατορία θα συστήσει τη «Γενική Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων Ανώνυμος Βιομηχανική και Εμπορική Εταιρεία»,¹²¹ μια ανώνυμη εταιρία που θα παίζει σημαντικό ρόλο τη δεκαετία του '80, μετονομαζόμενη ως Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (ΕΚΚ), ως κύριος υποστηρικτής των νέων δημιουργών του ΝΕΚ.¹²² Στις αρχές της δεκαετίας '70 οι δικτάτορες νομοθετούν εκ νέου για τον κινηματογράφο συνολικά, με μέτρα για την ανάπτυξη του, μια περίοδο όμως που είναι πλέον διακριτή η πτώση της παραγωγής.¹²³ Το Νομοθετικό Διάταγμα 58/1973, χωρίς να αλλάξει και πολλά, τροποποιεί και συμπληρώνει το αντίστοιχο ΝΔ 4208/1961¹²⁴, διευκολύνοντας κυρίως ξένες κινηματογραφικές επιχειρήσεις αλλά και τους μεγάλους παραγωγούς.¹²⁵

γ. Τα πνευματικά δικαιώματα, συνδικαλισμός, κριτικοί, περιοδικά

Μία σημαντική έλλειψη νομοθετικής ρύθμισης θα πα-

ραμείνει για τα κινηματογραφικά προϊόντα το θέμα των πνευματικών δικαιωμάτων, όπου χωρίς αυτήν θα ήταν λιγότερο πιθανό ένας δημιουργός να κερδίσει χρήματα.¹²⁶ Κάποιες σχετικές νομοθετικές πρωτοβουλίες τη δεκαετία του '60 θα παραμείνουν ελλιπείς.¹²⁷ Οι παραγωγοί θα εκμεταλλευτούν στο έπακρο αυτήν την έλλειψη σχετικής ρύθμισης στα σχετικά αποκλειστικά συμβόλαια που υπογράφουν (ηθοποιοί, σκηνοθέτες, τραγουδιστές, κ.ά.), ώστε να κατέχουν τα όποια πνευματικά δικαιώματα (τραγουδιού, φωτογραφικής απεικόνισης, προϊόντος-ταινίας, κ.ά.) και να τα εκμεταλλεύονται οικονομικά εσαεί, χωρίς να αποδίδουν σχετικό μέρος στους δημιουργούς.¹²⁸ Η ύπαρξη αυτών των, φορντικού τύπου, βιομηχανιών της περιόδου ΠΕΚ, οφείλεται στη δυνατότητά τους να μπορούν να διακινήσουν το προϊόν ελεύθερα και τα έσοδά τους προκύπτουν επίσης από τη δυνατότητά τους να καταφέρουν να εκτοπίσουν πολλούς δημιουργικούς εργαζόμενους τους από το δικαίωμα της πνευματικής ιδιοκτησίας.¹²⁹ Η περίοδος ΠΕΚ θέτει τον παραγωγό σε παντοδυναμία και σε κάθε ιδιωτικό συμφωνητικό με τα δημιουργικά επαγγέλματα εκείνος διατηρεί το αποκλειστικό πνευματικό δικαίωμα της ταινίας, χωρίς ο συγγραφέας, ηθοποιός, μουσικός, τραγουδιστής, σκηνοθέτης να μπορεί στο μέλλον να παρεμποδίσει προβολή ή να έχει άλλες απαιτήσεις.¹³⁰ Στην περίπτωση των συγγραφέων, επιπλέον, έχει δικαίωμα αλλαγής του περιεχόμενου του σεναρίου,¹³¹ ενώ οι ηθοποιοί οφείλουν να υπακούουν στις υποδείξεις του.¹³²

Όσον αφορά τα σωματεία, στο πλαίσιο της ανάπτυξης ενός *περιφερειακού φορντισμού* στη χώρα,¹³³ που ευνοεί τα συνδικάτα,¹³⁴ πολλά που συστήνονται στη διάρκεια των ετών που αναπτύσσεται ο ελληνικός κινηματογράφος.¹³⁵ Τα σωματεία, παρόλο που τους δίνεται χώρος από νωρίς να παίξουν έναν θεσμικό ρόλο στα νομοσχέδια που αφορούν το μέσο (ΑΝ445 και 955/1937, κ.ά.), δεν έχουν συχνά ιδιαίτερη διαπραγματευτική δύναμη. Ο ρόλος τους είναι κυρίως γνωμοδοτικός.¹³⁶ Με υπομνήματα διεκδικούν κατοχύρωση των επαγγελματικών τους δικαιωμάτων, αναγνώριση ειδικότητων, την εκπαιδευτική προοπτική, την τήρηση ωραρίων, τη συνταξιοδότηση, Σημαντικά σωματεία καταργούνται την περίοδο της δικτατορίας (ΕΤΕΚ, ΣΕΗ), ή λειτουργούν υπό την επίβλεψη του καθεστώτος (ΕΣΕΗ),¹³⁷ ενώ θα απαγορευτεί το δικαίωμα του συνδικαλισμού, όπως και κάθε πολιτική κίνηση αυτήν την περίοδο.¹³⁸

Παράλληλα, ανεπίσημοι δρώντες, όπως τα περιοδικά και οι κριτικοί, έχουν μία ισχυρή παρουσία, που σταδιακά ισχυροποιείται και επεμβαίνει δυναμικά στον κινηματογραφικό χώρο.¹³⁹ Οι εταιρίες συχνά προσεταιρίστηκαν τους πυλωρούς, ανθρώπους «κλειδιά», έξω από τις εταιρίες, αλλά σημαντικούς για την προώθηση ενός προϊόντος. Στον κινηματογραφικό χώρο, οι κριτικοί και τα περιοδικά έπαιξαν αυτόν τον ρόλο.¹⁴⁰ Έτσι, την περίοδο ΠΕΚ, περιοδικά ποικίλης ύλης θα εμπλακούν στον ρόλο του σταρ σίστεμ και της παρουσίασης και ανάδειξης της εμπορικής μαζικής παραγωγής των εταιριών παραγωγής.¹⁴¹ Σταδιακά, όμως, κριτικοί και περιοδικά που αναπτύσσονται με στόχο τον κινηματογράφο τέχνης,

ασκούν έντονη κριτική στον εμπορικό κινηματογράφο,¹⁴² αντιμετωπίζονται με δυσπιστία από δημιουργούς¹⁴³ και θα αναδείξουν και θα στηρίξουν τον κινηματογράφο των νέων κινηματογραφιστών της περιόδου NEK που ακολούθησε. Η ομάδα του σημαντικότερου περιοδικού αυτής της κατεύθυνσης, του *Σύγχρονου Κινηματογράφου*, θα συμμετέχει και στη χρηματοδότηση της παραγωγής, θα ιδρύσει κινηματογραφικές λέσχες, θα αγοράσει εξοπλισμό, κ.ά., με κεφάλαια που καταφέρνει να αντλήσει από το ίδρυμα Ford.¹⁴⁴ Το ίδρυμα Ford ήταν σημαντική παρέμβαση στην κρίση της κινηματογραφικής παραγωγής στις αρχές του '70, που αφορά ιδιωτικά κεφάλαια που απευθύνθηκαν κυρίως σε νέους κινηματογραφιστές, οι οποίοι εμφανίζονται στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης μετά το 1968 κα λόγω του πολιτικού τους προφίλ δεν θα ήθελαν να εμπλακούν σε κρατικό έλεγχο, ενώ θα στηρίζει ιδιαίτερα τον Αγγελόπουλο, τον πιο επιτυχημένο εκφραστή της νέας τάσης NEK.¹⁴⁵

Η δομή της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής

Η δομή της ελληνικής κινηματογραφικής βιομηχανίας την περίοδο που εξετάζουμε (1942-1972) και αυτό που αρχικά κυριαρχεί τις δεκαετίες '50 και '60 είναι η ανάπτυξη επιχειρήσεων φορντικής δομής που νέμονται το μεγαλύτερο μέρος της αγοράς, με ένα ολιγοπώλιο στον χώρο της διανομής, της εκμετάλλευσης και της παραγωγής. Εταιρίες εμπλέκονται και στα τρία επίπεδα του κινηματογραφικού χώρου με σημαντικότερη τη Φίνος Φιλμ, η οποία μαζί με την Ανζερβός και αργότερα την Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, θα δημιουργήσουν εταιρίες κάθετης δομής με συστηματική μαζική παραγωγή, αυστηρό φορντικό χρονικό προγραμματισμό στις παραγωγές τους, σταθερό μόνιμο εξειδικευμένο προσωπικό με καταμερισμό εργασίας,¹⁴⁶ κι ένα σταρ σύστημα, που κυρίως καλλιεργεί και προωθεί ο Φίνος, και το οποίο η Καραγιάννης-Καρατζόπουλος εκμεταλλεύεται ακραία τη δεκαετία του '60.¹⁴⁷

Το ελληνικό κινηματογραφικό τοπίο, μεταπολεμικά και ως την εμπορική του κρίση μέχρι το 1972, θα αναπτύξει μεγάλης κλίμακας παραγωγή,¹⁴⁸ ενώ θα κυριαρχήσει η τάση προς τη φορντική δομή των στούντιο, τουλάχιστον για τις μεγάλες μεγέθους εταιρίες (Φίνος Φιλμ, κ.ά.),¹⁴⁹ οι οποίες θα δημιουργήσουν τμήματα διανομής, θα προσπαθούν να ελέγχουν τις αίθουσες με ιδιωτικά συμφωνητικά και τη μέθοδο προώθησης «πακέτου» ταινιών, όπως και το ανθρώπινο δυναμικό των σταρ με αποκλειστικά συμβόλαια. Η επιχειρηματική τους στρατηγική αναπτύσσει ανταγωνιστικές τάσεις και η φορντική τους λειτουργία αναζητά μαζικά το κοινό, ακόμα και στο εξωτερικό, ντυμπλάροντας ταινίες σε ξένες γλώσσες ή στέλνοντάς τες στο πολυπληθές κοινό των ελλήνων ομογενών.¹⁵⁰ Στο αποκορύφωμα μίας επέκτασης φορντικού ολιγοπωλίου και καθετοποίησης, η ισχυρότερη εταιρία Φίνος Φιλμ, συνεργάστηκε με την ισχυρότερη εταιρία διανομής στην Ελλάδα, τη Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, δημιουργώντας ένα τρασ, μία πλήρως καθετοποιημένη σχέση, όπου η Φίνος Φιλμ παρέχει ταινίες

έτοιμες και η Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης ένα διευρυμένο δίκτυο διανομής. Η Κοινοπραξία όμως κρατά μόλις έναν χρόνο (1965).¹⁵¹

Στην ουσία, και αυτό παρατηρείται διαχρονικά, διακρίνεται μια διαλεκτική μεταξύ μικρών και μεγάλων επιχειρήσεων.¹⁵² Οι μεγάλες επιχειρήσεις (Φίνος Φιλμ, Ανζερβός, Καραγιάννης-Καρατζόπουλος), θα έχουν μόνιμο προσωπικό και τεχνικούς, πλάτο, εξοπλισμό, μισθωμένους δημιουργούς, αποκλειστικότητες στο σταρ σύστημα, ενώ άλλες, σημαντικές (Τζένης Πάρις) ή μικρότερες (Κονιτσιώτης, Τζαλ Φιλμ, κ.ά.), ή ακόμα πιο μικρές επιχειρήσεις (Athena Film Productions, κ.ά.) στοχεύουν και πάλι στο μαζικό κοινό, αλλά κλείνουν συμφωνίες-πακέτο ανά ταινία, έχουν μία ευελιξία μεταφορντικού χαρακτήρα στις πρακτικές και συνθήκες απασχόλησης, με συνεργασίες σε ελεύθερη επαγγελματική σχέση, με υπερβολαβικές ιδιωτικές συμφωνίες οριζόντιας δομής, νοικιάζοντας ό, τι τους λείπει σε εξοπλισμό και πλάτο (στούντιο *Άλφα*, *Φάρος*). Οι ταινίες τους συχνά δεν προβάλλονται σε Α' προβολής αίθουσες που ελέγχονται από μεγάλους διανομείς ή έχουν υψηλό οικονομικό τίμημα (μίνιμουμ γκαραντί), αλλά προβάλλονται κατευθείαν στις αίθουσες Β' προβολής.¹⁵³ Οι εταιρίες αυτές αντιπροσωπεύουν μια μορφή ανεξαρτησίας παρόμοια με τις ταινίες των εταιρειών Poverty Row των δεκαετιών '30 και '40 ή τις εταιρείες που παράγουν «ταινίες εκμετάλλευσης» (exploitation films) της δεκαετίας του '50 και του '60 στις ΗΠΑ.¹⁵⁴ Το κόστος τους προσπαθούν να το ισοφαρίσουν από τα ακαθάριστα έσοδά τους, και το κεφάλαιο επένδυσης συχνά καθοδηγεί τις αισθητικές αποφάσεις, την επιλογή ηθοποιών, την κατασκευή ή όχι το σεντ γυρίσματος.¹⁵⁵ Γενικότερα η χρηματοδοτική κίνηση θα είναι αποτέλεσμα ιδιωτικών πρωτοβουλιών με την πολιτεία απούσα,¹⁵⁶ χωρίς να μπορεί ούτε με το τραπεζικό κεφάλαιο να συνεισφέρει στην αγορά,¹⁵⁷ παρά ελαχίστων εξαιρέσεων,¹⁵⁸ ενώ η σύσταση της Γενικής Κινηματογραφικής Επιχειρήσεων, που ήδη αναφέραμε, έρχεται στη δύση της παραγωγής (1970) με μικρή συνεισφορά.¹⁵⁹

Η λογοκρισία της εποχής, η εμπορική μαζική παραγωγή, η γρήγορη υλοποίησή της και η οργάνωση των εταιριών σε ξεχωριστά τμήματα, με ντεκουπαρισμένα σενάρια, που προέρχονται από τους δοκιμασμένους θεατρικούς συγγραφείς και τα δοκιμασμένα θεατρικά τους έργα επί σκηνής,¹⁶⁰ οδηγεί την πλειοψηφία της παραγωγής τη δεκαετία του '60 σε τυποποιήσεις στα είδη και τις αφηγήσεις,¹⁶¹ τους ηθοποιούς σε ρόλους συγκεκριμένων τύπων,¹⁶² τους χώρους στην πλειοψηφία τους εσωτερικούς, με τα ντεκόρ να μοιάζουν και ενίοτε με προχειρότητα να στήνονται, ειδικά στις φθηνές παραγωγές μεσαίων και μικρών παραγωγών.¹⁶³

Η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή, παράλληλα με ένα σταθερό εργασιακό περιβάλλον που προσφέρουν οι μεγάλες εταιρίες με σταθερό και μόνιμο προσωπικό (Φίνος Φιλμ, Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, Κλακ Φιλμ, κ.ά.),¹⁶⁴ χαρακτηρίζεται και από σχέσεις επαγγελματικά

ελεύθερες, με συνεργασίες ανά ταινία¹⁶⁵ και με ευελιξία στον τρόπο της παραγωγής τους, ενώ, λόγω έλλειψης χρηματοδοτικών πόρων, οι ταινίες των μικρών παραγωγών δεν γυρίζονται σε στούντιο, αλλά σε φυσικούς χώρους.¹⁶⁶ Συνολικά η κινηματογραφική βιομηχανία ήταν μικρού μεγέθους: τα ίδια άτομα συνεργάστηκαν σε πληθώρα ταινιών, ένας εσωτερικός κύκλος τεχνικών-δημιουργών, οι οποίοι γνωρίζονται πολύ καλά μεταξύ τους¹⁶⁷ κάτι που επιτείνει την ομοιομορφία στο κινηματογραφικό στιλ των στούντιο.¹⁶⁸ Ο εσωτερικός πυρήνας, δηλαδή, των παραγωγών είναι ένας μικρός κόσμος στενά συνδεδεμένων ατόμων, ενώ η περιφέρεια είναι πιο ανοιχτή, επιτρέποντας άτομα με ειδικές δεξιότητες, πόρους και κεφάλαιο να συμμετέχουν.¹⁶⁹

Παράλληλα, η κουλτούρα παραγωγής της περιόδου ΠΕΚ δημιούργησε ένα φορντικό σχήμα ιεραρχικό με τον παραγωγό (συνήθως και ιδιοκτήτη) να επιλέγει και να έχει το απόλυτο βέτο στις επιλογές όλων των σταδίων παραγωγής, συχνά συμβάλλοντας και δημιουργικά (στο σενάριο, στο μοντάζ, κ.ά.).¹⁷⁰ Τα σενάρια είναι ο απόλυτος κανόνας την ώρα του γυρίσματος συνήθως στις οργανωμένες παραγωγές των μεγάλων εταιριών της περιόδου ΠΕΚ, που ο αυτοσχεδιασμός ήταν περιορισμένος,¹⁷¹ ενώ οι μικρές φθηνές παραγωγές λειτουργούν με προχειρότητα ή και με σεναριακές επεμβάσεις την ώρα του γυρίσματος.¹⁷² Επιπλέον, ο φορντικός σχεδιασμός αναπαράγει ένα σταν σίστεμ, που εκτός των υψηλών αμοιβών που προσφέρει ο ανταγωνισμός των εταιριών, ή τις αποκλειστικότητες με τα κλειστά τους συμβόλαια, δημιουργεί ανισότητες στην παραγωγή, επιβάλλοντας συμπεριφορές ή και συνεργάτες.¹⁷³ Το σύστημα ιεραρχικά δομημένο διαχωρίζει τους δημιουργικούς συντελεστές («πάνω από τη γραμμή» - *above-the-line*) από τους τεχνικούς («κάτω από τη γραμμή» - *below-the-line*),¹⁷⁴ ακόμα και σε επίπεδο συμπεριφοράς, ώστε, για παράδειγμα, ο σταν να έχει ειδική αντιμετώπιση (συνομιλία στον πληθυντικό κ.ά.).¹⁷⁵

Επιπλέον, γενικότερα, οι δημιουργοί και οι εταιρίες παραγωγής εξαρτώνται από κατασκευαστές (μηχανές λήψεως, κ.ά.), προμηθευτές (παρθένο φιλμ, κ.ά.) και την κρατική μέριμνα: θεσμικό πλαίσιο εισαγωγών, φορολογικούς συντελεστές που παραμένουν υψηλοί σε όλη τη διάρκεια της περιόδου ΠΕΚ, κ.ά..¹⁷⁶ Το ξεκίνημα μεταπολεμικά της κινηματογραφικής παραγωγής στον ελληνικό κινηματογράφο, με τα φτωχά μέσα παραγωγής που επικρατούσαν στον χώρο, θα αναγκάσει παραγωγούς όπως τον Φίνο, με τεχνικές πατέντες αρχικά (σύγχρονης φωνοληψίας, κ.ά.), να εξελίξουν την τεχνολογία που κατείχαν και τελικά να παρουσιάσουν ένα τεχνικά προηγμένο προϊόν με σκοπό το μαζικό ακροατήριο.¹⁷⁷ Η μαζική παραγωγή και η μαζική προσέλευση του κοινού την εικοσαετία 1950-1970 θα αποφέρει σημαντικά κέρδη και οι σημαντικοί πρωτοπόροι παραγωγοί, όπως ο Φίνος ή ο Ζερβός, ανανεώνουν τα στούντιο και τον εξοπλισμό

τους,¹⁷⁸ όπως και οι αιθουσάρχες. Παράλληλα αναπτύσσονται εταιρίες, ή στούντιο (στούντιο *Άλφα*, κ.ά.), που νοικιάζουν εξοπλισμό και εργαστήρια επεξεργασίας σε παραγωγούς, ή κινηματογραφιστές που ασχολούνται με την παραγωγή και την ενοικίαση του εξοπλισμού τους (Κατσουρίδης, Καβουκίδης).¹⁷⁹ Παρόλα αυτά, η εξέλιξη της τεχνολογίας αλλάζει τη δομή της αγοράς, όπως η εισαγωγή της τηλεόρασης τη δεκαετία του '70, που αδειάζει τις κινηματογραφικές αίθουσες¹⁸⁰ και αυξάνει το κόστος της κινηματογραφικής παραγωγής λόγω ανταγωνισμού.¹⁸¹

Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας και συμπεραίνοντας, η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή την περίοδο 1942-1972 παρουσίασε μία έκρηξη όσον αφορά τους ρυθμούς και τον όγκο της. Το κράτος γενικότερα αδιαφόρησε για την ανάπτυξη και τη διατήρηση αυτής της παραγωγής λειτουργώντας κυρίως λογοκριτικά και φοροεισπρακτικά, χωρίς να προστατεύσει τους δημιουργούς (πνευματικά δικαιώματα), ενώ δεν ευνοεί τον τραπεζικό δανεισμό ή τη χρηματοδότηση. Επίσημοι (Φεστιβάλ) ή ανεπίσημοι (κριτικοί, περιοδικά) δρώντες θα παίξουν σταδιακά έναν σημαντικό ρόλο, κυρίως όμως, αφού η παραγωγή αρχές της δεκαετίας του '70 φθίνει. Γενικότερα, η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή παρουσιάζει ομοιότητες με ένα φορντικό μοντέλο παραγωγής, τυποποίησης, εξειδίκευσης και της γραμμής παραγωγής, τουλάχιστον από τις σημαντικές εταιρίες (Φίνος Φιλμ, Ανζερβός, Καραγιάννης-Καρατζόπουλος) που πρωτοστάτησαν σε μεγάλο μέρος της περιόδου, με ένα ολιγοπώλιο γενικότερα και στον χώρο διανομής και εκμετάλλευσης. Παράλληλα, μικρότερες εταιρίες θα στηθούν ανεξάρτητες σε μία ευέλικτη μεταφορντική λογική, οριζόντιας δομής, ενοικιάζοντας στούντιο, εργαστήρια επεξεργασίας και με συνεργασίες ανά ταινία, ελεύθερων επαγγελματικών σχέσεων, ενώ αρκετές παραγωγές μικρών εταιριών βγαίνουν και συχνά εκτός στούντιο για οικονομικούς λόγους. Παρόλα αυτά, η κουλτούρα παραγωγής της περιόδου δημιουργεί ένα ιεραρχικό σχήμα με τον παραγωγό να ασκεί βέτο σε όλα τα στάδια της παραγωγής, συχνά επεμβαίνοντας και δημιουργικά. Η προχειρότητα δεν λείπει από αρκετές παραγωγές, ενώ η τεχνολογία αρχικά με τον αυτοσχεδιασμό ταλαντούχων παραγωγών (Φίνος) θα εξελιχθεί και μαζί και το προϊόν προς μία τεχνική αρτιότητα, ενώ η έλευση της τηλεόρασης θα αλλάξει και τη δομή της αγοράς, αφού θα σημάνει και την πτώση προσέλευσης του κοινού στις αίθουσες. Μαζί του χάνεται και η περίοδος του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου. ■

Παραπομπές

1. Χρήστος Ξένος, *Η Ελληνική κινηματογραφική παραγωγή: 1942-1990. Πολιτισμικές και παραγωγικές μεταβολές*, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Αθήνα, 2020.
2. Μ. Στασινοπούλου, «Τι γυρεύει η Ιστορία στον Κινηματογράφο;», *ΙΣΤΟΡΙΚΑ*, 23 (1995), σ.436.
3. Maria Stassinopoulou, «The "System", "New Greek Cinema", Theo Angelopoulos: a Reconstruction (1970-1972)», στο L. Dreidemy, F. Hufschmied, A. Meisinger, B. Molden, E. Pñster, K. Prager, E. Rährlich, F. Wenninger, and M. Wirth (επιμ.), *Bananen, Cola, Zeitgeschichte: Oliver Rathkolb und das lange 20. Jahrhundert* (σ.832-847), Böhlau Verlag GesmbH & Co.KG, Wien- Köln-Weimar, 2015, σ.834, 841.
4. Lydia Papadimitriou, «Stars of the 1960's Greek Musical: Rena Vlahopoulou and Alikì Vougiouklaki», στο T. Soila & Y. Habel (επιμ.), *Stellar Encounters: Stardom in Popular European Cinema* (σ.207-216), John Libbey Publishing, New Barnet, London, 2009, σ.207-8. Ο διαχωρισμός του ελληνικού κινηματογράφου στις περιόδους του *Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου* (ΠΕΚ) (1942-1972) και *Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου* (ΝΕΚ) (1972-1990) που ακολούθησε (καλλιτεχνικού, εσωστρεφούς, με διαφορετική παραγωγική και αισθητική αντίληψη) (Φώτος Λαμπρινός, «Ελληνικός Κινηματογράφος. Από τη Μεταπολίτευση στο τέλος του 20^{ου} αιώνα», στο Γιάννης Βασαλάκης (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000. 10^{ος} Τόμος: Η Ελλάδα της Ομαλότητας, 1974-2000. Δημοκρατικές κατακτήσεις. Οικονομική ανάπτυξη και κοινωνική σταθερότητα* (σ.201-226), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2003, σ.202-4) δεν είναι αξιολογικός. Αφορά για λόγους διάκρισης περιόδους δύο διαφορετικών συστημάτων προσέγγισης της κινηματογραφικής παραγωγής και διανομής, που ως συνέπεια επηρεάζουν και το αισθητικό αποτέλεσμα (Μ. Παραδείση, «Έργα και Ημέραι του Παλιού και του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου», *Ο Πολίτης*, 50 (1993), σ.50-56).
5. Δ.Λεβεντάκος, «Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο: Μια Εισαγωγή», *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό)*, 9-13 (2002), σ.10-11. TV, *Καθημερινή*, 20-26 Ιανουαρίου 2019, σ.8.
6. R. A. Peterson, «The Production of Culture», *American Behavioral Scientist*, 19, 6, 669-684 (1976), σ. 669-77.
7. E. Sifaki, «Projections of Popular Culture Through the Study of the Cinema Market in Contemporary Greece», Paper for the Workshop: *Popular Culture, Ideology and the Media*, στο 1st LSE PhD Symposium on Modern Greece "Current Social Sciences Research on Greece", Hellenic Observatory, London School of Economics and Political Science, June, 21, 1-14 (2003), σ.3,14.
8. R. A. Peterson, *The Production of Culture*, ό.π., σ.669-77, & «Revitalizing the culture concept», *Annual Review of Sociology*, 5 (1979), 137-166, & «Five Constraints on the Production of Culture: Law, Technology, Market, Organizational Structure and Occupational Careers», *Journal of Popular Culture*, 16, 2 (1982), 143-153, & R. A. Peterson and N. Anand, «The Production of Culture Perspective», *Annual Review of Sociology*, 30 (2004), 311-334.
9. Howard S. Becker, *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, (25th Anniversary Edition. Updated and Expanded), 2008 (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1982).
10. John T. Caldwell, *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Duke University Press, Durham and London, 2008.
11. Vicky Mayer, Miranda J. Banks, and John T. Caldwell, (επιμ.), *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries*, Routledge, New York, 2009.
12. Allen J. Scott, «Ευέλικτα Συστήματα Παραγωγής και Περιφερειακή Ανάπτυξη: Η Ανάδυση Νέων Βιομηχανικών Χώρων στη Βόρεια Αμερική και τη Δυτική Ευρώπη» (μετ. Κ. Χατζημιχάλης), στο Κωστής Χατζη-

μιάλης (επιμ.), *Περιφερειακή Ανάπτυξη και Πολιτική: Κείμενα από τη Διεθνή Εμπειρία* (σ.199-210), Εξάντας, Αθήνα, 1992, σ.200-1, David Harvey, *Η Κατάσταση της Μετανεωτερικότητας. Διερεύνηση των απαρχών της Πολιτισμικής Μεταβολής* (μτφρ. Ε. Αστερίου), Μεταίχμιο, Αθήνα, 2007, σ.176-9,10-5.

13. Thompson, F. G. *Fordism, Post-Fordism, and the Flexible System of Production*. (1998) [https://www.cddc.vt.edu/digitalfordism/fordism_materials/thompson.htm (8.11.2019)].

14. Scott, *Ευέλικτα*, ό.π., σ.200-1 Harvey, *Η Κατάσταση*, ό.π., σ.176-9,190-5.

15. Scott, *Ευέλικτα*, ό.π., σ.200-1.

16. Μαρία Κομνηνού, *Από την Αγορά στο Θέαμα. Μελέτη για τη συγκρότηση της Δημόσιας σφαίρας και του Κινηματογράφου στη Σύγχρονη Ελλάδα, 1950-2000*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2001, σ.53-8,62-3.

17. Σάββας Ρομπόλης και Μιχάλης Χλέτσος, «Το σύστημα των κοινωνικών ασφαλίσεων στον ορίζοντα του 2000», στο Θεόδωρος Σακελλαρόπουλος (επιμ.), *Η Μεταρρύθμιση του Κοινωνικού Κράτους, Τόμος Α'* (σ.399-430), Κριτική, Αθήνα, 1999, σ.404-5.

18. Michael Storper and Susan Christopherson, *Flexible Specialization and regional industrial agglomerations. The Case of the U.S. Motion Picture Industry*. U.C.L.A., Los Angeles, 1986 & «Flexible Specialization and regional industrial agglomerations. The Case of the U.S. Motion Picture Industry», *Annals of the Association of American Geographers*, 77 (1) (1987), 104-117.

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

20. Storper & Christopherson, 1986, 1987, ό.π. Storper, 1994 M. Wayne, «Post-Fordism, Monopoly Capitalism, and Hollywood's Media Industrial Complex», *International Journal of Cultural Studies*, 6, 1 (2003), 82-103.

21. Storper, *The Transition*, ό.π., σ. 200-1.

22. Halsey, Stuart & Co., «The Motion Picture Industry as a Basis for Bond Financing», στο Tino Balio (επιμ.), *The American Film Industry* (σ.195-217), The University of Wisconsin Press, Madison & London, 1985, σ.201-2.

23. Kristin Thompson and David Bordwell, *Ιστορία του Κινηματογράφου. Μια Εισαγωγή*. (μετ. Ν. Λερός - Ρ. Κολαϊτή, επιστ. επιμ. Ε. Στεφανή). Πατάκη, Αθήνα, 2011, σ.68 Storper, *The Transition*, ό.π., σ.201-3.

24. David Bordwell and Kristin Thompson, *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου* (3^η έκδοση) (μετ. και εισ. Κ. Κοκκινίδη), ΜΙΕΤ, Αθήνα, 2012, σ.33.

25. Thompson & Bordwell, *Ιστορία*, ό. π., σ.68 Storper, *The Transition*, ό. π., σ.201-3 Με το «συνεχές σενάριο» κατακερματιζόταν η ιστορία της ταινίας σε μπλοκ σκηνών για να κινηματογραφούνται (Storper, *The Transition*, ό.π., σ.201) χωρίς τη χρονολογική σειρά που ακολουθούν στην ιστορία (Storper & Christopherson, *Flexible Specialization*, ό.π., σ.8).

26. Storper & Christopherson, *Flexible Specialization* , ό.π., σ.8.

27. Bordwell & Thompson, *Εισαγωγή*, ό.π., σ. 33.

28. Storper, *The Transition*, ό.π., σ. 201-3.

29. J. Delamoir «Louise Lovely, Bluebird Photoplays, and the Star System», *The Moving Image*, 4, 2, 64-85 (2004), σ.72.

30. Vincent Pinel, *Σχολές, Κινήματα και Είδη στον Κινηματογράφο* (μετ. Μ. Καρρά), Μεταίχμιο, Αθήνα, 2006, σ.270.

31. Χρήστος Βακαλόπουλος, «Παραγωγή και διανομή των ελληνικών ταινιών (1945-1980). Στοιχεία για μια

οικονομική προσέγγιση», στο Χρήστος Βακαλόπουλος, *Η ονειρική υφή της πραγματικότητας. Κείμενα για την επικοινωνία και τον πολιτισμό* (σ.419-436), Εστία, Αθήνα, 2005, σ.423· Ιάσων Τριανταφυλλίδης, *Ταινίες για φίλημα. Ένα αφιέρωμα στον Φιλοποίμενα Φίνο και τις ταινίες του*, Εξάντας, Αθήνα, 2000, σ. 228,255.

32. Νίκος Κολοβός, *Κινηματογράφος. Η τέχνη της βιομηχανίας*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2000, σ.138.

33. Storper, *The Transition*, ό.π., σ.207.

34. Όταν μια εταιρία έχει στην ιδιοκτησία της τις εγκαταστάσεις, τον εξοπλισμό για την παραγωγή, εταιρία διανομής και χώρους για την προβολή, τότε θεωρείται κάθετα συγκεντρωμένη ή ενοποιημένη (Bordwell & Thompson, *Εισαγωγή*, ό.π., σ.52).

35. Thompson & Bordwell, *Ιστορία*, ό.π., σ. 68.

36. Κολοβός, *Κινηματογράφος*, ό.π., σ.98-105.

37. Storper, *The Transition*, ό.π., σ.203· Το *block booking* ή *blind selling* (ή *bidding*) είναι μια πρακτική διανομής για να δεσμεύονται οι καλύτερες αίθουσες προβολής για ολόκληρη σεζόν σε μία λογική «όλες οι ταινίες ή τίποτα» (all-or-none) (Κολοβός, *Κινηματογράφος*, ό.π., σ.209· Thomas Schatz, *Boom and bust: the American cinema in the 1940s*, Charles Scribner's Sons - Macmillan Library Reference USA, New York, 1997, σ.16).

38. Thompson & Bordwell, *Ιστορία*, ό.π., σ. 327.

39. Tino Balio, «A mature Oligopoly, 1930-1948», στο T. Balio (ed.), *The American Film Industry* (σ.253-284), The University of Wisconsin Press, Madison & London, 1985, σ.261-2, 267-8.

40. John Ryan, «The Production of Culture Perspective», στο Clifton D. Bryant & Dennis L. Peck (επιμ.), *21st Century Sociology: A Reference Handbook. vol.2* (σ.222-229), Sage Publications, Inc, California, 2007, σ. 222-3.

41. Peterson & Anand, *The Production*, ό.π., σ. 313.

42. Becker, *Art Worlds*, ό.π.

43. Peterson & Anand, *The Production*, ό.π., σ. 317.

44. Peterson & Anand, *The Production*, ό.π., σ. 312.

45. Peterson, *Revitalizing*, ό.π., σ.154· Becker, *Art Worlds*, ό.π., σ.xii,1.

46. Michael Curtin and Kevin Sanson (επιμ.), *Voices of labor: creativity, craft, and conflict in global Hollywood*, University of California Press, Oakland, 2017, σ.1-3.

47. Mayer, Banks & Caldwell, *Production Studies*, ό.π., σ. 1-2.

48. Becker, *Art Worlds*, ό.π., σ.1-25· Sara M. Strandvad, «Analyzing Production from a Socio-material», στο Petr Szczepanik & Patrick Vonderau (επιμ.), *Behind the Screen. Inside European Production Cultures* (σ.27-43), Palgrave Macmillan, New York, 2013, σ. 36.

49. Peterson, *Five Constraints*, ό.π., σ.144.

50. Becker, *Art Worlds*, ό.π., σ. 4-13,107-120,131-2,172-91.

51. Peterson & Anand, *The Production*, ό.π., σ.315,322· Ryan, *The Production*, ό.π., σ.223-4· Becker, *Art Worlds*, ό.π., σ.4-13,73,107· Peterson, *Five Constraints*, ό.π., σ.144-5.

52. Πάνος Κουάνης, *Η κινηματογραφική αγορά στην Ελλάδα 1944-1999. Καταναλωτικά πρότυπα στην αγορά των κινηματογραφικών ταινιών στην Ελλάδα μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο*, Finatec-Multimedia A.E, Αθήνα, 2001, σ.174.

53. Νίκος Θεοδοσίου, *Στα Παλιά τα Σινεμά. Το χρονικό των κινηματογράφων στην Ελλάδα*, Finatec A.E., Αθήνα, 2000, σ.176-8.

54. Νομοθετικό Διάταγμα της 21.9.1925/ΦΕΚ261, *Περί Κινηματογράφων*, άρθρα 1-10, σ.1.715-7.

55. Σύνταγμα της Ελληνικής Δημοκρατίας, 3 Ιουνίου 1927, άρθρο 16, σ.2-3. [<http://www.hellenicparliament.gr/Vouli-ton-Ellinon/To-Politevma/Syntagmatiki-Istoria/> (30.06.2017)].

56. Achilleas Hadjikyriacou, *Masculinity and Gender in Greek Cinema, 1949-1967*, Bloomsbury, New York and London, 2013, σ.73.

57. Γιώργος Λαζαρίδης, *Φλας Μπακ. Μια ζωή σινεμά*. «Νέα Σύνορα» Α.Α. Λιβάνη, Αθήνα, 1999, σ.123-4.

58. Αναγκαστικός Νόμος 445/20.1.1937 (ΦΕΚ Α' 22/25.1.1937), *Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως και κωδικοποιήσεως των περί κινηματογραφικών διατάξεων*, άρθρα 1-13, σ.134-8' ΑΝ 955/15.11.1937 (ΦΕΚ Α' 474/23.11.1937), *Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως του υπ' αριθ. 445 της 20/1/37 Αναγκαστικού Νόμου «Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως και κωδικοποιήσεως των περί κινηματογραφικών διατάξεων»*, άρθρα 1-8, σ.3.048-50.

59. Βακαλόπουλος, *Παραγωγή*, ό.π., σ.430-1'.

60. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.135-6' Χρήστος Ξένος, *Ο Φορντισμός στην Κινηματογραφική Παραγωγή: Μελέτη Περίπτωσης της Φίνος Φιλμ* (Μεταπτυχιακή Εργασία). Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Αθήνα, 2015, τεκμήρια 22-3, σ.144-5 [<http://pandemos.panteion.gr/index.php?op=record&type=0&q=%CE%9E%CE%AD%CE%BD%CE%BF%CF%82&page=1&scope=0&lang=el&pid=iid:8391> (12.02.2019)].

61. ΝΔ 1108/1942 (ΦΕΚ Α' 48/6.3.1942), *Περί τροποποιήσεως, συμπληρώσεως και κωδικοποιήσεως των περί ελέγχου θεατρικών έργων κινηματογραφικών ταινιών, δίσκων γραμμοφώνου και βιβλίων διατάξεων*, άρθρα 7-10, σ.257-8.

62. Hadjikyriacou, *Masculinity*, ό.π., σ.73.

63. Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Η Διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο. Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-86*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1995, σ.51-2.

64. Peterson & Anand, *The Production*, ό.π., σ.315,322' Ryan, *The Production*, ό.π., σ.223-4.

65. M. Stassinopoulou, «"It happened in Athens": the relaunch of Greek film production during World War II», *Κάμπος. Cambridge Papers in Modern Greek No10*, 111-128 (2002), σ.114.

66. Maria Stassinopoulou, «Definitely, Maybe: Possible Narratives of the History of Greek Cinema», στο Lydia Papadimitriou & Yiannis Tzioumakis (επιμ.), *Greek Cinema Texts, Histories, Identities* (σ.129-143), Intellect, Bristol and Chicago, 2012, σ.138.

67. Vrasidas Karalis, *A History of Greek Cinema*, Continuum, New York, 2012, σ.49.

68. Μαρία Χάλκου, «Κινηματογράφος και Λογοκρισία στην Ελλάδα από τα πρώιμα χρόνια έως τη μεταπολίτευση», στο Πηνελόπη Πετσίνη και Δημήτρης Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση* (σ.82-99), Καστανιώτης, Αθήνα, 2018, σ.86' Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.166-73.

69. Οι άδειες προβολής δεν ίσχυαν για πάντα, αλλά χρειάζονταν ανανέωση ανά πενταετία (Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.166).

70. Λαζαρίδης, *Φλας Μπακ*, ό.π., σ.113-4' Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.166-7.

71. Ξένος, *Ο Φορντισμός*, ό.π., τεκμ.13, σ.135.

72. Λαζαρίδης, *Φλας Μπακ*, ό.π., σ.295.

73. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.172.

74. Θεοδοσίου, *Στα Παλιά*, ό.π., σ.202.

75. π. *Τα Θεάματα*, τχ.87,15.5.1961.

76. π. *Τα Θεάματα*, τχ.87,15.5.1961` π. *Τα Θεάματα*, τχ.299,15.11.1971, σ.12.

77. Βασίλης Διαμαντόπουλος, *Ρόλοι και Κώδικες στον Ελληνικό Κινηματογράφο 1950-1974. Φαρσοκωμωδία-Ομοφυλοφιλία*, Οδός Πανός, Αθήνα, 2015, σ.86` π. *Τα Θεάματα*, τχ.87,15.5.1961.

78. Becker, *Art Worlds*, ό.π., σ.223.

79. Πώργος Ανδρίτσος, «Αναπαραστάσεις της Κατοχής και της Αντίστασης στις ελληνικές ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους από το 1945 μέχρι το 1966», στο Φωτεινή Τομαή-Κωνσταντοπούλου (επιμ.), *Αναπαραστάσεις πολέμου* (σ.89-101), Υπουργείο Εξωτερικών, Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου, Κινηματογραφικό Αρχείο – Παπαζήσης, Αθήνα, 2006, σ.92` Λαζαρίδης, *Φλας Μπακ*, ό.π., σ.402.

80. Πολυμέρης Βόγλης, «Από τις Κάννες στις καμέρες: ο Εμφύλιος στον ελληνικό κινηματογράφο», στο Φωτεινή Τομαή-Κωνσταντοπούλου (επιμ.), *Αναπαραστάσεις πολέμου* (σ.103-122), Υπουργείο Εξωτερικών, Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου, Κινηματογραφικό Αρχείο – Παπαζήσης, Αθήνα, 2006, σ.105-6.

81. M. Stassinopoulou, «Creating Distraction after Destruction: Representations of the Military in Greek Film», *Journal of Modern Greek Studies*, 18, 1, 37-52 (2000), σ.38, 47.

82. Στασινοπούλου, *Τι γυρεύει*, ό.π., σ.427.

83. Κωνσταντίνος Κυριακός, «Μυθολογικές αναφορές στο κινηματογραφικό έργο του Δήμου Θέου», στο Στράτος Κερσανίδης (επιμ.), *Δήμος Θέος* (σ.33-41), 47^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης – Αιγόκερως, Αθήνα, 2006, σ.34` K. Kyriakos, «Ancient greek myth and drama in greek cinema (1930-2012): An overall approach», *Logeion, A Journal of Ancient Theatre*, 3, 1-41 (2013), σ.4-7.

84. Wolfram Schütte, «Ένας τοπογράφος χρονοταξιδευτής» (μετ. Π. Μάρκαρης), στο Ειρήνη Στάθη (επιμ.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος (Συλλογικό)* (σ.91-105), 41^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Καστανιώτης, Θεσσαλονίκη/Αθήνα, 2000, σ.94` Lino Micciché, «Ο αισθητικός υλισμός του Αγγελόπουλου» (μετ. Β. Σωτηροπούλου-Καρύδη), στο Ειρήνη Στάθη (επιμ.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος (Συλλογικό)* (σ.127-143), 41^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης-Καστανιώτης, Θεσσαλονίκη/Αθήνα, 2000, σ.130-1.

85. ΝΔ 4208/19.9.1961 (ΦΕΚ Α' 176/19.9.1961), *Περί μέτρων δια την ανάπτυξιν της κινηματογραφίας εν Ελλάδι και άλλων τινών διατάξεων*, άρθρα 1-47, σ.1.669-78.

86. Ενδεικτικά: AN 455/1937, ό.π.` AN 955/1037, ό.π.` ΝΔ 1108/1942, ό.π.` N 2281/10.10.1952 (ΦΕΚ Α' 297/10.10.1952), *Περί τροποποιήσεως ενίων φορολογικών νόμων*, άρθρα 1-28, σ.2.163-8, κ.ά. Περισσότερα: Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.136,158-63.

87. π. *Τα Θεάματα*, τχ.349,20.3.1974, σ.25.

88. Karalis, *A History*, ό.π., σ.46` Η ευνοϊκή πολιτική για τις ξένες παραγωγές έφεραν την παραγωγή πάνω από 10 ταινιών στη χώρα από τις οποίες, όπως δήλωσε ο τότε υπουργός Βιομηχανίας Ν. Μάρτης, το ελληνικό κράτος ωφελήθηκε 4 εκ. δολάρια, αλλά και από αυτά, τίποτα δεν επέστρεφε στον ελληνικό κινηματογράφο για υποδομές ή ανάπτυξη (π. *Τα Θεάματα*, τχ.89,30.6.1961).

89. Λαζαρίδης, *Φλας Μπακ*, ό.π., σ.238.

90. π. *Τα Θεάματα*, τχ.85,09.04.1961.

91. π. *Τα Θεάματα*, τχ.281-82,31.12.1970, σ.73.

92. Σωτηροπούλου, *Η Διασπορά*, ό.π., σ.58-9· Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.161.
93. ΝΔ 4208/1961, άρθρα 40-1, ό.π., σ.1.676-7.
94. π. *Τα Θεάματα*, τχ.251,30.5.1969, σ.5.
95. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.137.
96. Maria Stassinopoulou, «Scenes from A Marriage: The Thessaloniki Film Festival Between Mainstream and Art Cinema from its Beginnings to the 1970s», στο A. Kötzing and C. Moine (επιμ.), *Cultural Transfer and Political Conflicts. Film Festivals in the Cold War* (σ.109-121), V&R unipress GmbH, Göttingen, 2017, σ.111-2.
97. Nolwenn Mingant and Cecilia Tirtaine, «Introduction», στο Nolwenn Mingant and Cecilia Tirtaine (επιμ.), *Reconceptualising Film Policies* (σ.1-12), Routledge, New York and London, 2018, σ.5-6.
98. Αυτές οι θεσμικές παρεμβάσεις οδηγούν την παραγωγή σε συγκεκριμένους τύπους ταινιών για να επιτύχουν τον χαρακτηρισμό ως προστατευμένες, ενώ αυξάνουν τον ανταγωνισμό μεταξύ των εταιριών και περιορίζουν την αγορά (Ryan, *The Production*, ό.π., σ.223-24· Peterson & Anand, *The Production*, ό.π., σ.322).
99. ΝΔ 4208/1961, άρθρα 1-44, ό.π., σ.1.669-77.
100. L. Papadimitriou, «The hindered drive toward internationalization: Thessaloniki (International) Film Festival», *New Review of Film and Television Studies*, 14, 1, 93-111 (2016), σ.99.
101. ΝΔ 4208/1961, άρθρα 7-8, ό.π., σ.1.670-1.
102. Λυδία Παπαδημητρίου, *Το Ελληνικό Κινηματογραφικό Μιούζικαλ. Κριτική-Πολιτισμική Θεώρηση* (μετ. Μ. Κουτελεντιανού & Α. Παρούση), Παπαζήσης, Αθήνα, 2009, σ.40-2.
103. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.139.
104. ΝΔ 4208/1961, άρθρο 27, ό.π., σ.1.674-5.
105. Storper, *The Transition*, ό.π.
106. Γρηγόρης Γρηγορίου, *Μνήμες σε Άσπρο και σε μαύρο. Η ιστορία ενός επαγγελματία*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1996, σ.60-1.
107. C. Lukinbeal, «Teaching Historical Geographies of American Film Production», *Journal of Geography*, 101, 6, 250-60 (2002), σ.253-4.
108. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.142.
109. Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, Β' έκδοση, Παπαζήσης, Αθήνα, 2006, σ.422-3.
110. Becker, *Art Worlds*, ό.π., σ.59.
111. Γρηγόρης Γρηγορίου, *Μνήμες σε Άσπρο και σε μαύρο. Τα ηρωικά χρόνια*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1988, σ.132· Ντίνος Κατσουρίδης, *Αναζητώντας τον 'Κ'*, Γαβριηλίδης, Αθήνα, 2012, σ.59-61.
112. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., 193-202· Μαρία Κομνηνού, «Η κινηματογραφοφιλία και οι δυσaréσκειές της», στο Μαρία Κομνηνού και Μυρτώ Ρήγου (επιμ.), *Οι Πολιτικές της Εικόνας. Μεταξύ εικονολατρίας και εικονομαχίας* (σ.63-78), Παπαζήσης, Αθήνα, 2014, σ.62-5· Μητροπούλου, *Ελληνικός*, ό.π., σ.419-20.
113. ΑΝ 140/27.9.1967 (ΦΕΚ Α' 165/30.9.1967), *Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως διατάξεων της περί κινηματογράφου νομοθεσίας*, άρθρα 1-3, σ.1.132· Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.143.
114. Γιάννης Γκλαβίνας, «Η λογοκρισία την περίοδο της δικτατορίας των συνταγματαρχών (1967-1974)», στο Πηνελόπη Πετσίνη και Δημήτρης Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση* (σ.157-169), Καστανιώτης, Αθήνα, 2018, σ.162-4.

115. Γιώργος Λαζαρίδης, *Το Χόλλυγουντ της Πλατείας Κάνιγγος*, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 2003, σ.114,124-5,132-7.
116. Νίκος Νικόλιζας, (κείμενα-επιμέλεια-συλλογή). *Αλέκος Αλεξανδράκης: Ευχαριστώ*, Άγκυρα, Αθήνα, 2003, σ.89, 222-3.
117. Ash Amin, «Post-Fordism: Models, Fantasies and Phantoms of Transition», στο Ash Amin (επιμ.), *Post-Fordism: A reader* (σ.1-40), Blackwell, Oxford, 1994, σ.9-10· Harvey, *Η Κατάσταση*, ό.π., σ.176-96.
118. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.144.
119. Βασιλικό Διάταγμα 444/15.7.1967 (ΦΕΚ Α' 129/31.7.1967), *Περί καθορισμού ωρών εργασίας προσωπικού βιομηχανιών παραγωγής και επεξεργασίας κινηματογραφικών ταινιών*, άρθρο 1, σ.803-4.
120. Storper, *The Transition*, ό.π.
121. Τεύχος ΑΕ και ΕΠΕ: Ανώνυμοι Εταιρείαι, Καταστατικά (Δελτίο Ανώνυμων Εταιριών και Εταιρειών Περιορισμένης Ευθύνης, ΦΕΚ 368/15.4.1970), *Περί παροχής αδείας συστάσεως και εγκρίσεως του Καταστατικού της Ανωνύμου Εταιρείας υπό την επωνυμία «Γενική Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων Ανώνυμος Βιομηχανική και Εμπορική Εταιρεία»*, άρθρα 1-43, σ.3.131-8.
122. Παπαδημητρίου, *Το Ελληνικό*, ό.π., σ.42-3· Έως την πτώση της δικτατορίας θα χρηματοδοτηθούν μόλις τρεις ταινίες μεγάλου μήκους (π.Σύγχρονος Κινηματογράφος, τχ. 1, Αυγ.-Σεπ.1974,σελ.9-10).
123. Σωτηροπούλου, *Η Διασπορά*, ό.π., σ.95· Χ. Δερμεντζόπουλος, «Ο ελληνικός κινηματογράφος (1950-1975)», *Ουτοπία*, 90, 141-153 (2010), σ.145.
124. ΝΔ 58/7.7.1973 (ΦΕΚ Α' 149/19.7.1973), *Περί μέτρων προς ανάπτυξιν της Κινηματογραφικής Βιομηχανίας και περί αντικαταστάσεως και τροποποιήσεως διατάξεων του Ν.Δ. 4208)61 «περί μέτρων δια την ανάπτυξιν της κινηματογραφίας εν Ελλάδι...»*, άρθρα 1-21, σ.1.365-9.
125. ΝΔ 58/1973, άρθρα 1-5,11-12,18, ό.π., σ.1.365-9.
126. Ryan, *The Production*, ό.π., σ.224.
127. ΝΔ 4264/12.11.1962 (ΦΕΚ Α' 187/12.11.1962), *Περί συμπληρώσεως διατάξεως τινων περί προστασίας της πνευματικής ιδιοκτησίας*, άρθρα 1-12, σ.1.610-11.
128. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.307-8.
129. Matt Stahl, «Privilege and Distinction in Production Worlds», στο Vicky Mayer, Miranda J. Banks, & John T. Caldwell (επιμ.), *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries* (σ.54-67), Routledge, New York, 2009, σ.55-6.
130. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.307· Ξένος, 2015, τεκμ.8-9, σ.128-130.
131. Κατσουρίδης, *Αναζητώντας*, ό.π., σ.144,177· Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.306· Ξένος, *Ο Φορντισμός*, ό.π., τεκμ.6, σ.123-5.
132. Ξένος, *Ο Φορντισμός*, ό.π., τεκμ.1,3, σ.100-16.
133. Κομνηνού, *Από την Αγορά*, ό.π., σ.53-8,62-3.
134. Harvey, *Η Κατάσταση*, ό.π., σ.186-96.
135. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.202-12.
136. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.205.

137. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.202-12.
138. Ιφιγένεια Μπενάκη, «ΣΕΗ-Διοικητικά Συμβούλια και η Δράση τους. Ιστορική Αναδρομή: 1967-1973. Η Δικτατορία», στο Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου (έρευνα-εποπτεία-συντονισμός), *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών. Ογδόντα Χρόνια (1917-1997). Ιστορική Αναδρομή από ομάδα Θεατρολόγων* (σ.162-167), Κ.&Π. Σμπίλιας, Αθήνα, 1999, σ.162-3.
139. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.212-22.
140. Becker, *Art Worlds*, ό.π., σ.123· P. M. Hirsch, «Processing fads and fashions: An organization-set analysis of cultural industry systems», *American Journal of Sociology*, 77, 4, 639–659 (1972), σ.650-1.
141. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.213-4· Hadjikyriacou, *Masculinity*, ό.π., σ.76-85.
142. Παπαδημητρίου, *Το Ελληνικό*, ό.π., σ.53-62.
143. Γρηγορίου, *Τα ηρωικά χρόνια*, ό.π., σ.95.
144. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.178-80, 216-7· Stassinopoulou, *The "System"*, ό.π., σ.838-41· Βασίλης Ραφαηλίδης, *Μνημόσυνο για έναν ημιτελή θάνατο. Η δύσκολη ζωή ενός ταλαίπωρου έλληνα*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1992, σ.456.
145. Stassinopoulou, *The "System"*, ό.π., σ.847· Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.178-80.
146. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.224-52.
147. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.363· Ε-Α. Δελβερούδη, «Ο Θησαυρός του Μακαρίτη: Η Κωμωδία 1950-1970», *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό)*, 53-78 (2002), σ.76-7.
148. Papadimitriou, *Stars*, ό.π., σ.207-8· G. Katsan, «"Above all Authority!" Morality, Class, and Transgression in Greek Film Comedies», *Journal of Modern Greek Studies*, 31, 1, 117-131 (2013), σ.117-8.
149. Παπαδημητρίου, *Το Ελληνικό*, ό.π., σ.40.
150. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.224-52, 378-92.
151. Αθηνά Καρτάλου, *Το ανεκπλήρωτο είδος: Οι ταινίες κοινωνικής καταγγελίας της «Φίνος Φιλμ»* (Διδακτορική Διατριβή), Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Αθήνα, 2005, σ.189-90 [<http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/15592#page/1/mode/2up> (12.10.2016)].
152. Peterson & Anand, *The Production*, ό.π., σ.322-3.
153. Γρηγορίου, *Η ιστορία ενός επαγγελματία*, ό.π., σ.32-3· Λαζαρίδης, *Φλας Μπακ*, ό.π., σ.306· Γιάννης Δαλιανίδης, *Ο Κινηματογράφος τα πρόσωπα κι εγώ*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2005, σ.78-80· Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.248-9.
154. Lydia Papadimitriou, «In the Shadow of the Studios, the State and the Multiplexes: Independent Filmmaking in Greece», στο M. Erickson & D. Baltruschat (επιμ.), *Independent Filmmaking Around the Globe* (σ.113-130), University of Toronto Press, Toronto, 2015, σ.117-8.
155. Jon Lewis, *Essential Cinema: An Introduction to Film Analysis*, Wadsworth, Cengage Learning, Boston, 2014, σ.186· Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.249.
156. Νίκος Κολοβός, «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος», στο Γιάννα Αθανασάτου, Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, και Νίκος Κολοβός, *Νεοελληνικό Θέατρο (1600-1940)-Κινηματογράφος. Ο Ελληνικός Κινηματογράφος. Τόμος Β'* (σ.121-227), ΕΑΠ, Πάτρα, 2002, σ.128-9· Λαζαρίδης, *Φλας Μπακ*, ό.π., σ.333· Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.262-78.
157. Λαζαρίδης, *Φλας Μπακ*, ό.π., σ.331-3.

158. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.267-9.

159. Stassinopoulou, *Definitely*, ό.π., σ.137-8.

160. Κωνσταντίνος Κυριακός, *Από τη σκηνή στην Οθόνη. Σφαιρική προσέγγιση της σχέσης του ελληνικού κινηματογράφου με το θέατρο*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2002· Δελβερούδη, *Ο Θησαυρός*, ό.π., σ.58,60· Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.343.

161. Γιάννα Αθανασάτου, *Ελληνικός Κινηματογράφος (1950-1967). Λαϊκή μνήμη και Ιδεολογία*, Finatex A.E., Αθήνα, 2001, σ.356-7· Ορσαλία-Ελένη Κασσαβέτη, *Αντεστραμμένα Κοσμοειδωλα. Δικαστικό δράμα, μελό-δραμα, ερωτικός κινηματογράφος (1966-1974). Μια πολιτισμική ανάγνωση*, Επίκεντρο, Αθήνα, 2017, σ.23-4· Καρτάλου, *Το ανεκπλήρωτο*, ό.π., σ.206-7· Μ. Παραδείση, «Η Γυναίκα στην Ελληνική Κομεντί», *Οπτικοακουστική Κουλτούρα. Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (Συλλογικό)*, 113-128 (2002), σ.114· Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.340-1.

162. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.340-2· Αθανασάτου, *Ελληνικός*, ό.π., σ.358· Δελβερούδη, *Ο Θησαυρός*, ό.π., σ.71-2.

163. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1974*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας - Κέντρο Ελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., Αθήνα, 2004, σ.50· Γρηγορίου, *Η ιστορία ενός επαγγελματία*, ό.π., σ.22-3· Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.344.

164. Δελβερούδη, *Οι νέοι*, ό.π., σ.50-1.

165. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.296-308.

166. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.246-7.

167. Stassinopoulou, *Definitely*, ό.π., σ.136,141· Λαζαρίδης, *Το Χόλλυγουντ*, ό.π., σ.119-24· Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.299.

168. Γιάννα Αθανασάτου, «Ο Ελληνικός Μεταπολεμικός Κινηματογράφος, 1950-1970», στο Γιάννα Αθανασάτου, Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, και Νίκος Κολοβός, *Νεοελληνικό Θέατρο (1600-1940)-Κινηματογράφος. Ο Ελληνικός Κινηματογράφος. Τόμος Β' (σ.75-120)*, ΕΑΠ, Πάτρα, 2002, σ.98.

169. Peterson & Anand, *The Production*, ό.π., σ.322-3.

170. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.230-46,322-4,347-8· Τάκης Παπαγιαννίδης, «Τα Στάνταρτ του Ελληνικού Κινηματογράφου», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, 4, 7-11 (1970), σ.7· Παπαδημητρίου, *Το Ελληνικό*, ό.π., σ.40.

171. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.335-7· Ιάσων Τριανταφυλλίδης, *Στο τέλος μιλάει το πανί*. Αθήνα, Άμμος, 1997, σ.327.

172. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.340· Λαζαρίδης, *Το Χόλλυγουντ*, ό.π., σ.88-9.

173. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.318-9· Τριανταφυλλίδης, *Στο τέλος*, ό.π., σ.148-9· Κατσουρίδης, *Αναζητώντας*, ό.π., σ.113-4.

174. Stahl, *Privilege*, ό.π., σ.54-5.

175. Τριανταφυλλίδης, *Ταινίες*, ό.π., σ.251-2· Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.317-8.

176. Λαζαρίδης, *Φλας Μπακ*, ό.π., σ.238· Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.158-63.

177. Λαζαρίδης, *Φλας Μπακ*, ό.π., σ.191-2· Αγγαϊά Μητροπούλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, ΘΥΜΕΛΗ, Αθήνα, 1980, σ.100-4· Λαζαρίδης, *Το Χόλλυγουντ*, ό.π., σ.35· Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.282-3.

178. Δελβερούδη, *Οι νέοι*, ό.π., σ.35.

V. Πέρα από τα κείμενα: Το ελληνικό σινεμά ως «ολικό κοινωνικό φαινόμενο»

179. Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.282-94.

180. Γιάννης Σολδάτος, *Ένας αιώνας ελληνικός κινηματογράφος 1970-2000. Τόμος Β΄*, Κοχλίας, Αθήνα, 2002, σ.16,123΄ Sifaki, *Projections*, ό.π., σ.6.

181. Νίκος Κολοβός, *Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1988, σ.60-1΄ Ξένος, *Η Ελληνική*, ό.π., σ.287.