

Οι κινηματογραφικές εταιρείες διανομής και προβολής στην Ελλάδα κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου

Μανόλης Αρκολάκης

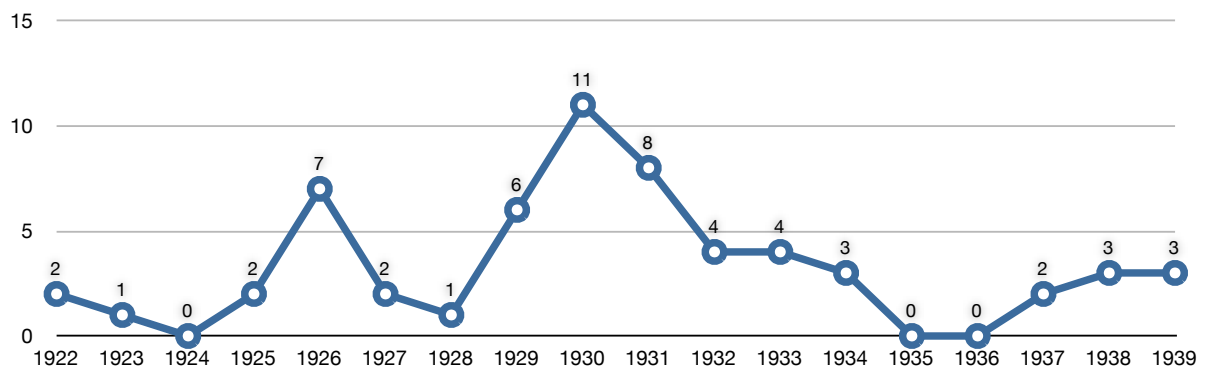
Η περίοδος του Μεσοπολέμου χαρακτηρίζεται από την παγίωση του κινηματογράφου στον τομέα της ψυχαγωγίας με τον πολλαπλασιασμό των κινηματογράφων σε ολόκληρη τη χώρα και την αύξηση του κοινού το οποίο διευρύνεται σε όλα τα κοινωνικά στρώματα. Η εισαγωγή το 1920 ελληνικών μεσότιτλων, αρκετά καθυστερημένα, αποτελεί ακόμη ένα δείγμα της μαζικής αποδοχής η οποία θα εξουδετέρωνε την αύξηση του κόστους για τις εταιρείες διανομής και προβολής. Σε γενικές γραμμές, στη δεκαετία του 1920 κάθε τομέας της ελληνικής κινηματογραφίας επεκτάθηκε και αναπτύχθηκε, καταδεικνύοντας τις δυνατότητες κερδοφορίας από την επένδυση στο συγκεκριμένο επιχειρηματικό χώρο. Η αύξηση λοιπόν των εταιρειών διανομής περιλαμβάνει εκτός από μικρές και μεσαίες ελληνικές εταιρείες και την αντιπροσώπευση των μεγάλων εταιρειών από την Ευρώπη και το Χόλλυγουντ οι οποίες στελέχωσαν τα παραρτήματά τους στην Ελλάδα με έμπειρο προσωπικό από το εξωτερικό. Την ίδια εποχή ιδρύονται οι συνδικαλιστικές οργανώσεις των ιδιοκτητών αιθουσών και των υπαλλήλων, το 1924 αξιοσημείωτο γεγονός, που απασχόλησε ιδιαίτερος το τύπο της εποχής, υπήρξε η απεργία και το κλείσιμο των κινηματογράφων στην Αθήνα και τον Πειραιά. Επίσης, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το κινηματογραφικό συνέδριο που διοργανώθηκε στην Αθήνα το 1938 επισφράγισε τις διαδικασίες ωρίμανσης και επέκτασης του τομέα διαμονής και προβολής στην Ελλάδα, αφήνοντας συγχρόνως ελπίδες για την ανάκαμψη της παραγωγής ελληνικών ταινιών.

Από την άλλη πλευρά, η κρατική πολιτική για τον κινηματογράφο περιορίζεται στη φορολόγηση του θεάματος χωρίς το παραμικρό ενδιαφέρον για πολιτικό και πολιτιστικό έλεγχο. Η Ελλάδα ως τυπική περίπτωση περιφερειακής οικονομίας διαμόρφωσε μια κινηματογραφική

βιομηχανία υπό την απόλυτη κυριαρχία της ιδιωτικής πρωτοβουλίας χωρίς κανένα προστατευτικό μέτρο από την πλευρά του κράτους, όπως συνέβαινε στις περισσότερες χώρες της Δυτικής Ευρώπης που διέθεταν ήδη σημαντική κινηματογραφική παραγωγή. Χαρακτηριστική ένδειξη αποτελεί η καθυστερημένη θέσπιση νομοθετικού πλαισίου για τον κινηματογράφο στις αρχές της δεκαετίας του 1930 που και πάλι περιορίζεται στη φορολόγηση και το γενικόλογο έλεγχο, χωρίς καμία μέριμνα για την ενίσχυση της εγχώριας παραγωγής. Παρά τις εξαγγελίες της, και η δικτατορία του Μεταξά ενδιαφέρθηκε ουσιαστικά μόνο για τον πολιτικό έλεγχο και την προπαγανδιστική προβολή του καθεστώτος μέσω των επικαίρων.

Ως επακόλουθο αυτών των συνθηκών στη διάρκεια του Μεσοπολέμου, ο τομέας παραγωγής κυριαρχείται από μικρές προσωπικές ή οικογενειακές εταιρείες οι οποίες αντιμετώπιζαν σοβαρές δυσκολίες χρηματοδότησης και οι περιορισμένες επενδύσεις προέρχονταν κυρίως από επιχειρηματίες των τομέων διανομής και προβολής. Ακόμη όμως και οι πιο επιτυχημένες και κερδοφόρες από αυτές, όπως η DAG FILM των αδελφών Γαζιάδη απέφυγαν να επενδύσουν τα κέρδη τους στην κινηματογραφική βιομηχανία. Όταν όμως το 1930 η παραγωγή ελληνικών ταινιών έφτασε στο αποκορύφωμά της, η εμφάνιση του ομιλούντος κινηματογράφου και η αποκλειστική πλέον εισαγωγή ομιλουσών ταινιών σε σύντομο χρονικό διάστημα, οδήγησε τον τομέα παραγωγής στην ολοκληρωτική κατάρρευση, λόγω αδυναμίας, ίσως και έλλειψης διάθεσης, επενδύσεων στη νέα τεχνολογία (βλέπε Διάγραμμα 1). Είναι χαρακτηριστική η ετήσια μείωση της παραγωγής ταινιών μυθοπλασίας μέχρι την πλήρη διακοπή το 1935. Μόλις το 1939 παράγεται η πρώτη ομιλούσα ταινία, από τον Φιλοποίμενα Φίνο, με εξ ολοκλήρου επεξεργασία σε ελληνικό εργαστήριο, και η οποία προβάλλεται στις κινηματογραφικές αίθουσες τον Ιανουάριο του 1940.

Διάγραμμα 1: Παραγωγή ταινιών μυθοπλασίας 1922-1939



I. Η ωρίμανση στους τομείς διανομής και προβολής

Η διεύρυνση του τομέα διανομής και προβολής καθορίστηκε σε σημαντικό βαθμό από τις επενδύσεις Ελλήνων του εξωτερικού. Μέχρι το 1922, οι περισσότεροι είχαν έρθει από τη Σμύρνη, την Κωνσταντινούπολη και την Αίγυπτο, στη διάρκεια όμως του Μεσοπολέμου, αρκετοί μετανάστες στις ΗΠΑ επιστρέφουν και επενδύουν κυρίως στον τομέα διανομής και προβολής και λιγότερο στον τομέα της παραγωγής. Η επιλογή αυτή στηριζόταν στην εμπειρία που είχαν αποκτήσει ήδη από παρόμοιες επαγγελματικές ενασχολήσεις στις ΗΠΑ, αλλά επίσης διότι οι αναγκαστικά φτηνές παραγωγές για την μικρή ελληνική αγορά του εσωτερικού και των λίγων παροικιών του εξωτερικού εμπεριείχαν πολύ υψηλό κίνδυνο. Θα πρέπει επίσης να επισημανθεί ότι για τον ίδιο λόγο, οι τράπεζες απέφευγαν απολύτως το δανεισμό σε εταιρείες παραγωγής, ενώ στη δεκαετία του 1930 άρχισαν να εγκρίνουν, φειδωλά, δάνεια για την ανέγερση κινηματογράφων. Να επισημανθούν φυσικά οι πλέον χαρακτηριστικές περιπτώσεις Ελλήνων μεταναστών στις ΗΠΑ που διέπρεψαν στην κινηματογραφική βιομηχανία, ο Αλέξανδρος Πανταζής που διέθετε τη μεγαλύτερη ανεξάρτητη αλυσίδα κινηματογράφων στην Ανατολική Ακτή και η οικογένεια Σκούρα, μέλη της οποίας κατείχαν υψηλόβαθμες θέσεις στη FOX, ενώ και στην Ελλάδα άλλα μέλη της ίδιας οικογένειας ασχολήθηκαν επιτυχημένα με την κινηματογραφική βιομηχανία.

Η συγκριτική παρουσίαση του κλάδου της ελληνικής κινηματογραφίας στην περίοδο του Μεσοπολέμου είναι αρκετά ενδεικτική για τον τρόπο συγκρότησης και συνολικής ανάπτυξης. Σύμφωνα με τα υπάρχοντα στοιχεία για το 1926:

Κινηματογράφοι: 71, Εταιρείες Ενοικίασης Ταινιών: 18, Κινηματογραφικά Εργαστήρια: 7 (2 στη Θεσσαλονίκη), Εργαστήρια Κατασκευής Τίτλων: 5, Ειδικά Τυπογραφεία: 1, Κινηματογραφικός Τύπος: 2. (βλ. Πίνακα 1)

Πίνακας 1: Κινηματογράφοι στην Ελλάδα (1926)

Αθήνα	Πειραιάς	Θεσσαλονίκη	Υπόλοιπη επικράτεια	Σύνολο
13	6	7	45	71

Θα πρέπει να επισημανθεί ότι στις αρχές του 1926, οι περισσότεροι επιχειρηματίες ανήκαν ακόμη στην πρώτη γενιά που είχε ασχοληθεί με τον κινηματογράφο ήδη από την προηγούμενη δεκαετία, πριν από τον Α΄ΠΠ. Τον προηγούμενο χρόνο, το 1925 είχαν ιδρυθεί τα επαγγελματικά σωματεία επιχειρηματιών και μηχανικών, ενώ το πρώτο νομοσχέδιο περί κινηματογράφου αποσύρθηκε από τη Βουλή ύστερα από τις έντονες αντιδράσεις των εκπροσώπων του κλάδου. Μέσα στο 1926, ιδρύεται ελληνικό παράρτημα της FANAMET, ως συνασπισμός των εταιρειών PARAMOUNT, METRO-GOLDWYN και FIRST NATIONAL, αναγκάζοντας τις εταιρείες AMERIKAN ΦΙΛΜ, ΗΣΤΕΡΝ ΦΙΛΜ και ΣΙΝΕ ΟΡΙΑΝ να σχηματίσουν “τραστ” υπό την ονομασία ΤΡΙΑΝΓΚΛΑ. Επρόκειτο για τις ισχυρότερες εταιρείες εισαγωγής, έξι από ένα σύνολο 18 ενεργών εταιρειών, που είχαν στην ιδιοκτησία τους και κινηματογραφικές αίθουσες. Η δομή της ελληνικής οικονομίας επέτρεπε τη μονοπωλιακή κυριαρχία στον τομέα διανομής, όχι όμως και στον τομέα προβολής, με αποτέλεσμα παρά τις ισχυρές τάσεις καθετοποίησης της βιομηχανίας και στην Ελλάδα, να μην εμφανιστούν φαινόμενα απόλυτου μονοπωλιακού ελέγχου. Για τη μικρή ελληνική αγορά με το αστικό

συγκρότημα της πρωτεύουσας να επεκτείνεται συνεχώς και να συγκεντρώνει τα πιο εύπορα μεσοστρώματα εις βάρος των μικρών αστικών κέντρων της περιφέρειας, αποδείχθηκε πιο κερδοφόρο να ελέγχονται οι μεγάλοι κινηματογράφοι πρώτης προβολής στην Αθήνα και να αποφεύγεται η διασπορά επενδύσεων στην περιφέρεια όπου ο περίπλοκος κόσμος των μικρών και μεσαίων επιχειρήσεων ήταν ιδιαίτερα ανθεκτικός και ανταγωνιστικός. Με άλλα λόγια, το φαινόμενο της καθετοποίησης, κυρίαρχο στις ΗΠΑ, υπήρξε περιορισμένο και μη επικερδές για τις μεγάλες εταιρείες διανομής στην Ελλάδα. Ειδικά για τις ξένες εταιρείες, ήταν προτιμότερο να ελέγχουν τους κινηματογράφους πρώτης προβολής στην Αθήνα, όχι περισσότεροι από επτά σε ολόκληρη τη δεκαετία του 1930, και να επιτυγχάνουν την εκμετάλλευση των πιο εμπορικών ταινιών τη στιγμή της κυκλοφορίας τους.

Για την περίοδο όμως του Μεσοπολέμου, η αρχικώς ταχεία ανάπτυξη της ελληνικής κινηματογραφίας αντιμετώπισε δύο βασικές προκλήσεις: Πρώτον την τεχνολογική εξέλιξη στους τομείς παραγωγής και προβολής, δηλαδή την εισαγωγή του ήχου και της συγχρονισμένης ομιλίας στις ταινίες και δεύτερον τη διεθνή οικονομική κρίση του 1929 και την επακόλουθη χρεοκοπία της ελληνικής οικονομίας το 1932. Τα δύο γεγονότα σχεδόν συνέπεσαν δημιουργώντας σοβαρότατα προβλήματα επένδυσης στη νέα ηχητική τεχνολογία και ανακατατάξεις στο χώρο των επιχειρήσεων. Παρακάτω λοιπόν θα εστιάσω σ' αυτό το ζήτημα, προσπαθώντας να διερευνήσω τις διεργασίες και τις ανακατατάξεις στους τομείς διανομής και προβολής στη μικρή και περιφερειακή ελληνική κινηματογραφική βιομηχανία.

Πίνακας 2: Εισαγωγή ταινιών

%	1926-27	1927-28	1928-29	1932
ΗΠΑ	45	42	42	46
Γερμανία	30	28	42	20
Γαλλία	15	22	10	22
άλλες	10	8	6	12

(14% αύξηση των γερμανικών ταινιών)

Προβολή ταινιών στους 6 αθηναϊκούς κινηματογράφους πρώτης προβολής

Οκτ-Δεκ	1933	1934
ΗΠΑ	33%	20%
Γερμανία	50%	48%
Γαλλία	17%	24%

II. Η εισαγωγή του ήχου

Τον Οκτώβριο του 1927, στις ΗΠΑ προβλήθηκε η ταινία *The Jazz Singer* του Alan Crosland, η οποία θεωρήθηκε ως η πρώτη ομιλούσα ταινία, δηλαδή επρόκειτο για ηχητική ταινία που περιελάμβανε συγχρονισμένους διαλόγους. Επρόκειτο για την πιο πρόσφατη εξέλιξη στον ηχητικό κινηματογράφο, ο οποίος είχε εμφανιστεί νωρίτερα σε διάφορες μορφές. Αν και η ταινία αποτέλεσε τεράστια εμπορική επιτυχία, η κυριαρχία του ομιλούντος κινηματογράφου καθυστέρησε σχεδόν τρία ολόκληρα χρόνια ακόμη και στην αμερικανική αγορά, ενώ διεθνώς έπρεπε να φτάσουμε στα μέσα της δεκαετίας του 1930 ώστε η πλειοψηφία των κινηματογραφικών αιθουσών να είναι εξοπλισμένη κατάλληλα για την προβολή ταινιών του ομιλούντος κινηματογράφου. Η εισαγωγή του ήχου και της ομιλίας στον κινηματογράφο αφαίρεσε το παγκόσμιο συνδετικό στοιχείο της κοινής γλώσσας των κινήσεων από τις ταινίες, αλλά αύξησε τη γοητεία τους με την ενδυνάμωση του ρεαλισμού. Παρά την ταχεία τεχνολογική εξέλιξη, οι κύριοι λόγοι για την καθυστερημένη επέκταση ήταν ο ανταγωνισμός ανάμεσα σε ασύμβατες πατέντες, ένα ζήτημα που το συναντάμε τακτικά στη βιομηχανία του θεάματος, και το υψηλό κόστος επένδυσης στο νέο εξοπλισμό προβολής για τις κινηματογραφικές αίθουσες καθώς και η αύξηση των εξόδων για μετάφραση και υποτιτλισμό, ενώ από την άλλη μεριά η επερχόμενη παγκόσμια οικονομική κρίση του 1929 περιέπλεξε ακόμη περισσότερο την κατάσταση.

Στις 13 Ιανουαρίου 1929, το εξειδικευμένο περιοδικό *Κινηματογραφικός Αστήρ* δημοσίευσε ένα μικρό άρθρο για τις ομιλούσες ταινίες ως την πλέον πρόσφατη τεχνολογική εξέλιξη στον κινηματογράφο. Ο συγγραφέας του άρθρου εστιάζει στα προβλήματα συγχρονισμού και στο σημαντικό κόστος για το νέο εξοπλισμό στις κινηματογραφικές αίθουσες. Γι' αυτό το λόγο το μέλλον του ηχητικού κινηματογράφου φαινόταν αβέβαιο υπολογίζοντας επίσης την αναπόφευκτη σύγκριση με το θέατρο. Μπροστά στην προοπτική της αύξησης της παραγωγής ηχητικών ταινιών, τα επόμενα χρόνια ήταν επόμενο να εμπλουτιστεί ένας ενδιαφέρον διάλογος για την αισθητική υπόσταση του κινηματογράφου μετά την εισαγωγή του ήχου, ένα ζήτημα όμως που δεν μπορεί να μας απασχολήσει εδώ.

Παρ' ότι η ιστορία της ηχητικής τεχνολογίας στον κινηματογράφο έχει καλυφθεί αναλυτικά στη διεθνή βιβλιογραφία, κρίνεται απαραίτητο, για να μπορέσουμε να παρακολουθήσουμε την εισαγωγή των ηχητικών ταινιών στην Ελλάδα, να παρουσιαστούν εδώ πολύ σύντομα τα κύρια σημεία των σχετικών εξελίξεων στη Βόρεια Αμερική και την Ευρώπη. Από τις αρχές τις δεκαετίας του 1920, διάφορα ερευνητικά κέντρα στις ΗΠΑ ασχολούνταν με την τεχνολογία του ήχου στον κινηματογράφο, αλλά το 1926 η κατάσταση έγινε πιο καθαρή με τα διάφορα συμβόλαια που υπογράφηκαν μεταξύ των μεγάλων εταιρειών του Χόλλυγουντ και της Western Electric, θυγατρική εταιρεία της AT&T, η οποία κατείχε την πλέον εξελιγμένη τεχνολογία εγγραφής ήχου σε δίσκο αλλά και ήχου σε φιλμ. Η Warner Bros., μία μικρή τότε εταιρεία του Χόλλυγουντ, χρησιμοποιούσε την τεχνολογία της Vitaphone για εγγραφή ήχου σε δίσκο, ενώ η Fox, η τρίτη μεγαλύτερη εταιρεία, προωθούσε τη Movietone τεχνολογία εγγραφής ήχου σε φιλμ. Από την άλλη μεριά, η συμμαχία Paramount, MGM και Universal επειδή διέθετε κατώτερης ποιότητας πατέντες περίμενε την εξέλιξη στον ανταγωνισμό μεταξύ των κύριων παικτών. Η ταινία *The Jazz Singer*, όπως είπαμε η πρώτη πετυχημένη ομιλούσα ταινία, ήταν παραγωγή της Warner Bros., γι' αυτό οι μεγάλες εταιρείες ήταν διστακτικές να επενδύσουν είτε διαλέγοντας ένα φορμάτ ή, ανεβάζοντας το κόστος, σε δύο ασύμβατα μεταξύ τους συστήματα.

Ως επακόλουθο, παρ' ότι άρεσαν οι ομιλούσες ταινίες στους θεατές, σχετικά πολύ λίγες ηχητικές ταινίες γυρίστηκαν το 1928. Συν τοις άλλοις, τον Ιούνιο του 1928, η General Electric, ανταγωνιστής της Western Electric, παρουσίασε μία εξελιγμένη τεχνολογία εγγραφής που χρησιμοποιήθηκε στη Photophone, το νέο σύστημα εγγραφής ήχου σε φιλμ και το οποίο υιοθετήθηκε από τη νέα μεγάλη εταιρεία την RKO. Μόνο στα τέλη του 1931 έγινε κυρίαρχο το σύστημα εγγραφής ήχου σε φιλμ, όταν η Western Electric βελτίωσε το δικό της αντίστοιχο, το οποίο μέχρι τα τέλη του 1936 είχε γίνει το στάνταρ φορμάτ στο Χόλλυγουντ.

Στην Ευρώπη, η ταινία *The Jazz Singer* παρουσιάστηκε στο Λονδίνο στις 27 Σεπτεμβρίου 1928, αλλά η κυρίαρχη εταιρεία στην τεχνολογία ήχου και συγχρονισμού ήταν η Γερμανο-Ολλανδική Tobis-Klangfilm. Τον Ιούνιο όμως του 1930, Αμερικανοί και Γερμανοί προχώρησαν σε συμφωνία για τις πατέντες και την πλήρη συμβατότητα μεταξύ των συστημάτων. Έτσι χώρισαν τον πλανήτη σε τρεις ζώνες σε σχέση με τον εξοπλισμό προβολής. Η Ελλάδα ανήκε στην τρίτη ζώνη που επιτρεπόταν και τα δύο συστήματα. Γίνεται λοιπόν κατανοητό γιατί στις αρχές του 1929, το θέμα του ηχητικού κινηματογράφου απασχολούσε τόσο λίγο ακόμη και τα εξειδικευμένα έντυπα στην Ελλάδα.

Το 1929 η ελληνική κινηματογραφική βιομηχανία βρισκόταν μάλλον σε μία φάση στασιμότητας, χωρίς ιδιαίτερη αύξηση εισιτηρίων και μάλλον μικρή άνοδο των κερδών. Οι επιχειρηματίες απέδωσαν την κρίση στις οικονομικές δυσκολίες της ελληνικής οικονομίας και στην υψηλή φορολογία. Για παράδειγμα, ο φόρος στα εισιτήρια κυμαινόταν από 10% έως 40% και μερικές φορές έως 50%, ενώ οι κινηματογραφικές αίθουσες έπρεπε να αποκτούν άδεια προβολής από την αστυνομία σε καθημερινή βάση. Στις 29 Φεβρουαρίου 1929, ο *Κινηματογραφικός Αστήρ* έγραψε ότι η γερμανική κινηματογραφική βιομηχανία προτιμούσε τις βωβές ταινίες αλλά οι εταιρείες έπρεπε να υιοθετήσουν τη νέα τεχνολογία εάν ήθελαν να αντιμετωπίσουν τον ανταγωνισμό με το Χόλλυγουντ. Στις 31 Μαρτίου σε νέο άρθρο θίγεται το ζήτημα της συμβατότητας μεταξύ των διαφόρων συστημάτων παραγωγής και προβολής.

Σύμφωνα με τον συγγραφέα, υπήρχε ανταγωνισμός ανάμεσα σε 4 τουλάχιστον ασύμβατες μεταξύ τους πατέντες, ενώ γινόταν και η επισήμανση ότι οι Γερμανοί προσπαθούσαν να τελειοποιήσουν το δικό τους σύστημα, παρά τις αισθητικές τους επιφυλάξεις. Στις 7 Απριλίου το περιοδικό δημοσίευσε την πρώτη από τρεις συνέχειες ενός εκτεταμένου άρθρου για την ιστορία του ήχου στον κινηματογράφο, γραμμένο από τον Léon Gaumont, θρυλική μορφή του γαλλικού κινηματογράφου, ενώ μέσα στο καλοκαίρι ακολούθησε η μετάφραση γερμανικού άρθρου με θέμα τις ηχητικές ταινίες. Η συχνότητα λοιπόν των αναφορών στον ομιλούντα κινηματογράφο καταδεικνύει εμφανέστατα τις διεργασίες σε διεθνές επίπεδο. Ο ανταγωνισμός όμως ανάμεσα στα διάφορα συστήματα δεν επέτρεπε την ανάληψη του πανάκριβου αυτού ρίσκου για τη μικρή ελληνική αγορά. Το Μάιο της ίδιας χρονιάς, στο τέλος δηλαδή της σεζόν, ο *Κινηματογραφικός Αστήρ* ξεκίνησε τη δημοσίευση συνεντεύξεων με τους διευθυντές των τριών μεγαλύτερων εταιρειών διανομής. Ο διευθυντής της MGM στην Ελλάδα, ένας Βρετανός που ήταν υπεύθυνος επίσης για τα γραφεία της εταιρείας σε Τουρκία, Αίγυπτο και Παλαιστίνη, εκτιμούσε ότι η εισαγωγή ηχητικών μηχανημάτων στην Ελλάδα θα έπαιρνε ένα ή δύο χρόνια ακόμη. Άλλος διευθυντής ήταν πεισμένος ότι η ελληνική κινηματογραφική αγορά δεν ήταν έτοιμη να εγκαταλείψει τις βωβές ταινίες, επισημαίνοντας ότι τα δύο αμερικανικά συστήματα κόστιζαν από 8 έως 10 χιλιάδες δολάρια, ενώ η γερμανική βιομηχανία έλεγχε τις πατέντες στην Ευρώπη. Ο διευθυντής της SINE OPIAN πρόσθεσε το κόστος εκπαίδευσης του τεχνικού προσωπικού και επανέλαβε το κύριο ζήτημα της ασυμβατότητας.

Αυτή ήταν λοιπόν η κατάσταση το καλοκαίρι του 1929, αλλά τον επόμενο Οκτώβριο, με την έναρξη της νέας σεζόν, όχι ένας αλλά δύο κινηματογράφοι στην Αθήνα ανακοίνωσαν ότι θα προβάλουν ηχητικές ταινίες: το Αττικόν, ο καλύτερος κινηματογράφος στην πόλη, εξοπλισμένος με το σύστημα της Western Electric και το Ιντεάλ με το σύστημα Photophone της General Electric. Το κόστος, σύμφωνα με τον τύπο, αλλά και τους δημοσιευμένους ισολογισμούς, κυμαινόταν κοντά στα δύο εκατομμύρια δραχμές και η τιμή του εισιτηρίου,

τουλάχιστον για τις πρώτες βδομάδες, ήταν 40 δραχμές, ουσιαστικά ακριβότερα από το θεατρικό εισιτήριο. Η πρώτη προβολή στο Αττικόν έγινε στα τέλη Οκτωβρίου με το μιούζικαλ *Fox Follies*, ενώ το Ιντεάλ ακολούθησε στα τέλη Νοεμβρίου με το γνωστό *The Jazz Singer*. Μέσα στο Δεκέμβριο, προστέθηκε ακόμη ένας κινηματογράφος στον Πειραιά εξοπλισμένος με το σύστημα Photophone, ενώ τον Ιανουάριο του 1930 ακολούθησαν ένας κινηματογράφος στην Αθήνα και ο πρώτος στη Θεσσαλονίκη. Στο τέλος της σεζόν, το Μάιο του 1930, 19 κινηματογραφικές αίθουσες διέθεταν κάποιου είδους ηχητικό σύστημα, ενώ στο τέλος της χρονιάς, στη διάρκεια της επόμενης σεζόν, 36 κινηματογράφοι ανήκαν πλέον στην κατηγορία προβολής ηχητικών ταινιών. Το 1931, η πλειοψηφία πλέον των κινηματογραφικών αιθουσών σε ολόκληρη τη χώρα διέθετε κάποιο ηχητικό σύστημα για την προβολή ομιλουσών ταινιών.

Η ταχύτατη επέκταση του ηχητικού κινηματογράφου στην Ελλάδα, εκ πρώτης όψεως φαντάζει εντυπωσιακή, η πραγματικότητα όμως είναι πιο περίπλοκη. Με την εξαίρεση 10 περίπου κινηματογραφικών αιθουσών στις τρεις μεγαλύτερες πόλεις, η συντριπτική πλειοψηφία των υπολοίπων προσπαθούσε να αντεπεξέλθει στον ανταγωνισμό χρησιμοποιώντας φτηνά μηχανήματα, εισαγόμενα από την Ευρώπη, αμφιβόλου ποιότητας, τα οποία υπέφεραν από την κακή ποιότητα του ήχου, την ασυμβατότητα και τα προβλήματα συγχρονισμού. Για παράδειγμα, η Tobis-Klangfilm μήνυσε δύο επιχειρηματίες από τη Θεσσαλονίκη επειδή χρησιμοποιούσαν πειραματικές μηχανές πρώτης γενιάς που είχαν κατασκευαστεί το 1926 από την Tobis.

Πίνακας 3: Ηχητικά συστήματα

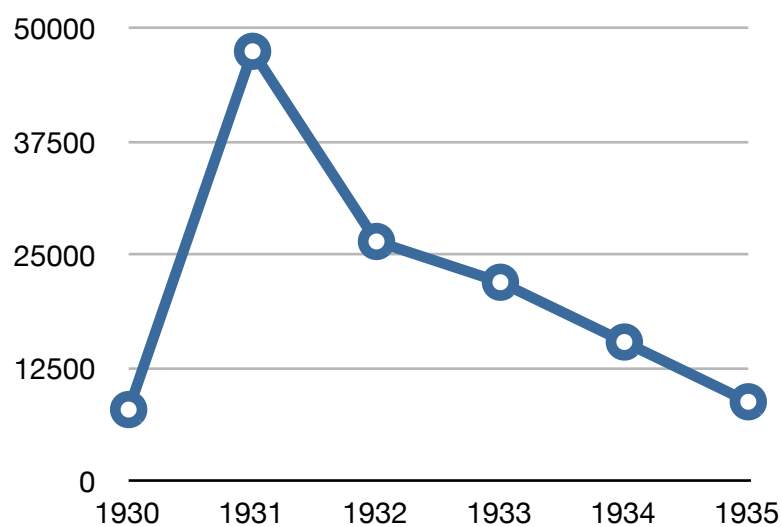
1934	Αθηναϊκές αίθουσες πρώτης προβολής	Υπόλοιπες αίθουσες
Western Electric	4	4
Tobis-Klangfilm	2	6
Pacent	1	0
Διάφορα	0	84
Χωρίς ήχο	0	24

Στο αρχείο της Βιομηχανικής Πίστης, στο Ιστορικό Αρχείο της Εθνικής Τράπεζας, οι περισσότερες αιτήσεις για δάνεια από εταιρείες του κλάδου χρονολογούνται μετά το 1931, άλλη μία ένδειξη για τις επιπτώσεις της οικονομικής κρίσης. Οι τράπεζες όμως άρχισαν να χορηγούν, λίγα και επιλεκτικά, δάνεια μετά το 1934, ενώ οι περισσότεροι κινηματογραφικοί επιχειρηματίες είναι βέβαιο ότι στράφηκαν στην ανεπίσημη αγορά χρήματος. Ενδεικτικό επίσης στοιχείο αποτελούν και τα δεδομένα από τη Στατιστική Εμπορίου. Λαμβάνοντας ως δείγμα τις εισαγωγές κινηματογραφικών μηχανών και εξαρτημάτων από την Αυστρία, για την περίοδο 1930-1935, εξάγεται το συμπέρασμα ότι η πλειοψηφία των κινηματογράφων στην Ελλάδα αναβάθμισε τον εξοπλισμό της με μηχανήματα ήχου το διάστημα 1931-1933 (βλέπε πίνακα 4 και διάγραμμα 2). Είναι ακριβώς η περίοδος της μείωσης, μέχρι και διακοπής, της παραγωγής ελληνικών ταινιών, αφού οι εταιρείες παραγωγής δεν μπόρεσαν να αντέξουν το αντίστοιχο κόστος της αναβάθμισης.

Πίνακας 4: Εισαγωγές κινηματογραφικών μηχανών από την Αυστρία (τρέχουσες τιμές)

	Ποσότητα	Αξία (δρχ.)
1930	39	7940
1931	144	47500
1932	28	26500
1933	113	22000
1934	51	15400
1935	31	8800

Διάγραμμα 2: Αξία κινηματογραφικών εισαγωγών



III. Πριν από τον πόλεμο

Η εισαγωγή του ήχου στον κινηματογράφο όχι μόνο επηρέασε και άλλαξε τις αισθητικές φόρμες, τους αφηγηματικούς τρόπους και τις καλλιτεχνικές θεωρήσεις, αλλά μεταμόρφωσε επίσης τη δομή ολόκληρου του κλάδου και των διαφόρων τομέων του. Σε λιγότερα από πέντε χρόνια, οι ομιλούσες ταινίες κυριάρχησαν στις αίθουσες, βοηθώντας το Χόλλυγουντ να

ισχυροποιήσει την κυρίαρχη θέση του στην παγκόσμια αγορά. Το αυξημένο κόστος προβολής σε μια περίοδο οικονομικής κρίσης συνέβαλε στην καθετοποίηση της βιομηχανίας με τις μεγάλες εταιρείες παραγωγής να ελέγχουν επίσης τους τομείς διανομής και προβολής. Παρόμοιες τάσεις εμφανίστηκαν και στη μικρή ελληνική κινηματογραφική αγορά. Το 1938, η κατάσταση στο χώρο διανομής και προβολής είχε αλλάξει εντελώς. Η ίδρυση της ΣΚΟΥΡΑΣ ΦΙΛΜ από μέλος της οικογένειας που διέθετε κινηματογράφους στην Αθήνα και είχε ανώτερα στελέχη στο Χόλλυγουντ ενέτεινε τον ανταγωνισμό. Οι επιπτώσεις της παγκόσμιας οικονομικής κρίσης εκδηλώθηκαν στην Ελλάδα το 1931 με την χρεωκοπία πολλών εταιρειών και είναι εμφανές ότι χτύπησε και τον τομέα διανομής και προβολής της ελληνικής κινηματογραφίας. Σύμφωνα με τα υπάρχοντα στοιχεία για το 1938:

Εταιρείες Ενοικίασης Ταινιών: 22, Γραφεία Πώλησης Κινηματογραφικών Μηχανών και Εξαρτημάτων: 11, Εργαστήρια Λήψης Κινηματογραφικών Ταινιών: 7, Ειδικά Κινηματογραφικά Τυπογραφεία Υποτίτλων: 5, Γραφεία Μεταφορών και Εκτελωνισμού Ταινιών: 3, Επαγγελματικά Κινηματογραφικά Σωματεία: 2.

Ειδικά στον τομέα διανομής, από τις 22 εταιρείες κυριαρχούσαν πέντε, οι οποίες εισήγαγαν τις πλέον εμπορικές αμερικανικές και ευρωπαϊκές ταινίες: MGM, Warner Bros., Fox και δύο νέες ανεξάρτητες εταιρείες που προήλθαν από τη συγχώνευση επτά μικρότερων εταιρειών. Οι υπόλοιποι περιορίστηκαν σε ελάχιστες πλέον ευρωπαϊκές ταινίες. Σύμφωνα με τους ισολογισμούς δύο μεγάλων ανεξάρτητων εταιρειών διανομής του Μεσοπολέμου, της Αμερικαν Φιλμ και της Σινέ Οριάν, διαπιστώνουμε ότι εκτός από τη δράση τους σε Βαλκάνια, Τουρκία, Κύπρο, Αίγυπτο και Παλαιστίνη προσπάθησαν να διαθέτουν κινηματογράφους τουλάχιστον στην Αττική και τη Θεσσαλονίκη, ενώ στη δεκαετία του 1930 έγινε προσπάθεια, χωρίς επιτυχία, δημιουργίας επαρχιακού δικτύου ώστε να αντιμετωπίσουν τον ισχυρό ανταγωνισμό των ξένων εταιρειών. Είναι γεγονός πάντως ότι στο ενεργητικό τους υπολόγιζαν το στοκ βωβών ταινιών που διέθεταν, οι οποίες στα τέλη της δεκαετίας του 1930 έχασαν

εντελώς την αξία τους πριν προλάβουν να τις αποσβέσουν. Η Αμερικαν Φιλμ διαλύθηκε το 1939 και η Σινέ Οριάν στη διάρκεια της κατοχής. Όπως όμως επισημαίνεται και από τους εκτιμητές της Εθνικής Τράπεζας, ούτε κατά προσέγγιση δεν μπορούσε να υπολογιστεί η πραγματική αξία των μετοχών των κινηματογραφικών εταιρειών διανομής και λόγω των ιδιαιτεροτήτων του κλάδου και εξαιτίας της αφαίμαξης μεγάλου μέρους των εσόδων μέσω υψηλότερων μισθών του ΔΣ, κάτι που συνέβαινε, όπως ειπώθηκε παραπάνω και στον τομέα παραγωγής.

Οι καλύτερες κινηματογραφικές αίθουσες στην Αθήνα ανήκαν στις μεγάλες εταιρείες διανομής, οι οποίες έλεγχαν το είδος των ταινιών και το χρόνο προβολής, ακολουθώντας δηλαδή ένα μοντέλο καθετοποίησης που είχε κυριαρχήσει πλήρως στις ΗΠΑ, την ίδια περίοδο. Η εξάπλωση πάντως του κινηματογράφου σε ολόκληρη τη χώρα μέσα σε 12 χρόνια είναι εντυπωσιακή, με τον τριπλασιασμό των αιθουσών τόσο στην Αττική όσο και στην επαρχία, με ενδεικτική πάντως τη μείωση των αιθουσών στη διάρκεια του τεχνικού εκσυγχρονισμού.

Πίνακας 5: Κινηματογράφοι, Χειμερινοί και Θερινοί, στην Ελλάδα (1926-1938)

	Αθήνα	Πειραιάς	Θεσσαλονίκη	Υπόλοιπη επικράτεια	Σύνολο
1926	13	6	7	45	71
1929	24	14	12	99	149
1931	21	10	13	72	116
1934	21	12	14	78	125
1937	29	20	16	110	175
1938	39	23	15	134	211

Μόνο ύστερα από τη λύση του προβλήματος συμβατότητας και τη μείωση των τιμών του ηχητικού εξοπλισμού το 1937 αρχίζει να ανακάμτει ο τομέας προβολής. Τέλος, μπορεί η κινηματογραφική παραγωγή να είχε σταματήσει εντελώς, όμως τα κέρδη, η συσσώρευση

κεφαλαίων στους άλλους δύο τομείς όπως επίσης και η συσσώρευση εμπειρίας επέτρεψαν σε αρκετούς επιχειρηματίες μετά τον πόλεμο να επενδύσουν και στον τομέα παραγωγής, θέτοντας τις βάσεις για τη μεταπολεμική χρυσή εποχή του ελληνικού κινηματογράφου.