

Γεννημένος δυο φορές: η Dionysos Films και η δημιουργία ενός ελληνικού κινηματογραφικού κυκλώματος στην Αυστραλία¹

Deb Verhoeven
Πανεπιστήμιο του Deakin

ΣΥΝΟΨΗ

Από τα τέλη της δεκαετίας του '40 μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '70, το κέντρο και τα περίχωρα της Μελβούρνης στέγασαν ένα δυναμικό ελληνικό κινηματογραφικό κύκλωμα 30 περίπου διαφορετικών αιθουσών, οι οποίες λειτούργησαν υπό την εποπτεία ενός μικρού αριθμού καθετοποιημένων επιχειρήσεων προβολής/διανομής. Η Dionysos Films ήταν ανάμεσα στις πρώτες ελληνικές εταιρείες προβολής/διανομής που ιδρύθηκαν στην Αυστραλία και που από το 1949 ως το 1956 έδρασε χωρίς σημαντικό ανταγωνισμό, διαμορφώνοντας το πλαίσιο για ένα ελληνικό κινηματογραφικό κύκλωμα της διασποράς που εκτεινόταν από την επαρχιακή και μητροπολιτική Αυστραλία ως τη Νέα Ζηλανδία. Το παρόν άρθρο αναμετρά τη σκιά που έριξε η Dionysos Films (και ο χαρισματικός της ιδιοκτήτης Stathis Raftopoulos) στην ιστορία των κινηματογραφικών εμπειριών των Ελλήνων των Αντιπόδων καθώς και τις επιπτώσεις που έχει αυτή η ανεξερεύνητη πτυχή της αυστραλιανής, αλλά και της ελληνικής κινηματογραφικής ιστορίας, στον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τις εθνικές κινηματογραφίες των δύο χωρών.

ΛΕΞΕΙΣ-ΚΛΕΙΔΙΑ

μεταναστευτικό κοινό
ξενόγλωσση ταινία
καλλιτεχνικός κινηματογράφος
επίσκεψη στην κινηματογραφική αίθουσα (cinema-going)
διασπορά
ελληνικός κινηματογράφος

¹ Μετάφραση: Μαρία Χάλκου (με την πολύτιμη βοήθεια της Deb Verhoeven, της Φωφώς Τερζίδου και του Στέλιου Κυμιωνή).

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

«Πόσο διαφορετικά μου μίλησε ο Διόνυσος»

Friedrich Nietzsche, *Η Γέννηση της Τραγωδίας* (1872)

Ο Διόνυσος, ο Έλληνας θεός του κρασιού, κατέχει μια ιδιαίζουσα θέση στο ολύμπιο πάνθεον. Προστάτης της αγροτικής οικονομίας και του θεάτρου, ο Διόνυσος ανήκε ταυτόχρονα σε δυο κόσμους, των θνητών και των θεών, και σύμφωνα με τις διάφορες παραλλαγές του μύθου, γεννήθηκε δύο φορές μετά από μια δύσκολη και επαπειλούμενη κυοφορία. Για τους μεταπολεμικούς Έλληνες μετανάστες της Αυστραλίας, που βίωναν την πολύπλευρη και περίπλοκη γέννηση της ζωής στη διασπορά, το όνομα Διόνυσος έφερε και μια επιπλέον σημασία. Η Dionysos Films ήταν μια από τις πρώτες εμπορικές επιχειρήσεις που οργάνωσαν τακτικές προβολές ελληνικών ταινιών στην Αυστραλία και αποτέλεσε τον πρόδρομο μιας εξαιρετικά επιτυχημένης διεθνικής (transnational) επιχειρηματικής δραστηριότητας, η οποία ειδικεύτηκε στην προβολή ταινιών για το ελληνικό κοινό της διασποράς.

Το εύρος και η επιτυχία αυτού του κινηματογραφικού κυκλώματος εγείρουν μια σειρά ερωτημάτων γύρω από τις θεωρίες που συνήθως διατυπώνονται για την καταγωγή των διαφόρων εθνικών κινηματογραφιών. Θεωρίες που στηρίζονται, αφενός, στην πεποίθηση ότι μια εθνική κινηματογραφία ορίζεται από δημιουργικές πράξεις παραγωγής (παρά κατανάλωσης) και, αφετέρου, στην προτίμηση προς άμεσες αποδόσεις κληρονομιάς (ο ελληνικός κινηματογράφος ανήκει στην Ελλάδα και προέρχεται από αυτή· αντίστοιχα ο αυστραλιανός κινηματογράφος ανήκει στην Αυστραλία και προέρχεται από αυτή, και ούτω καθεξής). Στην Αυστραλία τέτοια καταγωγικά ερμηνευτικά σχήματα είναι ιδιαίτερα εμφανή στις συζητήσεις περί μιας κινηματογραφικής «αναγέννησης» κατά τη δεκαετία του '70, σύμφωνα με τις οποίες ο εθνικός κινηματογράφος επαναπροσδιορίζεται εξολοκλήρου ως μια εγχώρια βιομηχανία παραγωγής. Εν τούτοις, σε έναν από τους μύθους δημιουργίας της αυστραλιανής κινηματογραφικής αναγέννησης, το πρόσωπο-καταλύτης για τον επαναπροσδιορισμό του «αυστραλιανού» κινηματογράφου ως μιας ιστορίας παραγωγής ταινιών εστιάζει σε μια εμπειρία θέασης ταινιών, στην πραγματικότητα σε ένα πολύ προσωπικό βίωμα μέσα στην κινηματογραφική αίθουσα. Πράγματι, κατά την αντίληψη του Phillip Adams, του αυτοαποκαλούμενου πατριάρχη της αναβίωσης της αυστραλιανής κινηματογραφικής παραγωγής στη δεκαετία του '70, η ίδια η γένεση αυτής της αναβίωσης μπορεί άμεσα να εντοπιστεί στα εφηβικά του βιώματα, τότε που έβλεπε ξενόγλωσσες ταινίες στον κινηματογράφο Savoy της Μελβούρνης. Σύμφωνα με τον Adams, αυτές οι ευρωπαϊκές κινηματογραφικές εμπειρίες, πιο συγκεκριμένα η παρακολούθηση της ταινίας *Λίμνη των Πειρασμών/One Summer of Happiness* (Mattson, 1951), ήταν που, από τη μια, τον ενέπνευσαν να

γίνει κινηματογραφιστής, και, από την άλλη, στο πλαίσιο της κατοπινης έρευνάς του για την αναβίωση της τοπικής κινηματογραφικής βιομηχανίας, του υπέδειξαν ένα προσανατολισμό.

Ο ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΟΣ ΚΙΝ/ΦΟΣ ΚΑΙ Η ΚΙΝ/ΦΙΚΗ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ ΤΗΣ ΑΥΣΤΡΑΛΙΑΣ

Ανακαλώντας την πρώιμη σινεφιλία του, ο Adams περιγράφει τον εαυτό του και τα υπόλοιπα μέλη του κοινού στο *Sanouy* με τυπικό αυτοσαρκαστικό χιούμορ: «Από τη μια, οι σφυγμοί μας αυξάνονταν με τον Bill Haley και τους Comets. Από την άλλη, εμείς οι γεμάτοι ακμή² διανοούμενοι εκλαμβάναμε τους εαυτούς μας ως *Ευρωπαίους*» (Adams 1982: 4· έμφαση στο πρωτότυπο). Ο Adams, όμως, εκτός από την ευτυχή εσωτερική συμφιλίωση του ευρωπαϊκού διανοουμενισμού με την αμερικάνικη ποπ κουλτούρα, περιγράφει πώς το ίδιο εκείνο κοινό αντιλαμβανόταν την συμμετοχή του στο *Sanouy* ως μια πράξη που περιλάμβανε το πέρασμα από ένα σημαντικό κατώφλι:

Χρειαζόταν πολλή τόλμη για να πας στο *Sanouy* για πρώτη φορά. Τελικά, είτε εξαιτίας όλου αυτού του καπουτσίνου που μας ζέσταινε το αίμα, είτε απλώς παρακινούμενοι από το σφρίγος της εφηβικής μας διέγερσης, διασχίσαμε το φουαγιέ. Και μέσα σε 90 συναρπαστικά λεπτά οι ζωές μας άλλαξαν δια παντός. Συνειδητοποιήσαμε ότι οι ξένες χώρες δεν ήταν απλώς ταξιδιωτικές αφίσες, ότι οι ανθρώπινες σχέσεις μπορούσαν να κινηματογραφηθούν με μια απλότητα που θα τρομοκρατούσε το Χόλλυγουντ, και ότι υπήρχε κάτι πέρα από το σεξ – πέρα από τα κρυφά χαϊδολογήματα και τα αδέξια πασπατέματα των πίσω καθισμάτων – που εμπεριείχε ένα βαθύ αίσθημα μεταμόρφωσης [...] Πήγαμε στο *Sanouy* ως αντίδα μικρά αγόρια και βγήκαμε εραστές. (Adams 1982: 4)

Σε αυτή τη σύντομη αφήγηση ο Adams συνδυάζει ευρείς γεωγραφικούς, πολιτισμικούς, διανοητικούς και ηθικούς ορίζοντες που όλοι τους συγχωνεύονται στη συγκεκριμένη εμπειρία θέασης ταινιών. Η περιγραφή της επίσκεψης τού Adams στον κινηματογράφο *Sanouy* προσδίδει πλήρες νόημα σε όλα όσα συνδέονται με την ιδέα του να είσαι «πολίτης του κόσμου» ('worldly'), σύμφωνα με την οποία το να είσαι *Ευρωπαίος* σχετίζεται με ένα είδος σεξουαλικής και συναισθηματικής ωριμότητας που δεν συναντιόταν στον κινηματογράφο του Χόλλυγουντ ή στην συμβατική αυστραλιανή κουλτούρα της δεκαετίας του '50. Εδώ ο Adams ακολουθεί την κυρίαρχη τάση ανάμεσα σε πολλούς κριτικούς και θαυμαστές των καλλιτεχνικών ταινιών που επιδιώκουν να διακρίνουν τον «ερωτισμό» του καλλιτεχνικού κινηματογράφου από την

² Σημ. μετ.: ο Adams αναφέρεται στην ακμή του δέρματος για να υπαινιχθεί το εφηβικό σφρίγος του κοινού.

ανυπόληπτη σεξουαλικότητα των ειδών που στοχεύουν στην εκμετάλλευσή της. Ωστόσο οι επιχειρηματίες που πρόβαλλαν καλλιτεχνικές ταινίες δεν διακρίνονταν από ανάλογους προβληματισμούς και για την προώθησή τους σε ένα εν δυνάμει κοινό προσέφευγαν συχνά στο ερωτικό υπονοούμενο (Hawkins 2000: 22).

Πιο συγκεκριμένα, ο Adams προτείνει μια άμεση σύνδεση της διανομής και της προβολής ξενόγλωσσων καλλιτεχνικών ταινιών στην Αυστραλία με τη μετέπειτα εμφάνιση της ίδιας της αυστραλιανής βιομηχανίας παραγωγής:

Έτσι όταν ο Barry Jones κι εγώ κάναμε το γύρο του κόσμου για να δούμε πώς θα μπορούσαμε να αναβιώσουμε τη βιομηχανία της Αυστραλίας, δεν ήταν τυχαίο ότι πήγαμε κατευθείαν στη Στοκχόλμη. Ήταν η σουηδική βιομηχανία, όχι η αμερικάνικη, που αποτέλεσε το πρότυπό μας (Adams 1982: 4. Δες επίσης Verhoeven 1995).

Αν η αναγεννημένη βιομηχανία παραγωγής εξέλαβε τις αναλύσεις του Adams γύρω από την καινούρια έννοια του «κοσμοπολιτισμού» ('worldliness') που εισήγαγε, με όλη τη μεταφορική της αίγλη, ως κάτι που θα μπορούσε να συνεπάγεται για την αυστραλιανή ταινία την ταυτόχρονη ύπαρξη παγκόσμιου ενδιαφέροντος, τότε απογοητεύτηκε οδυνηρά. Κινούμενοι σε πιο ασφαλή εδάφη, οι εθνικιστές του πολιτισμού αγκάλιασαν την «ευρωπαϊκή στροφή» του αυστραλιανού κινηματογράφου, όπως περιγράφηκε από τον Adams, υπογραμμίζοντας την πολιτισμική της σπουδαιότητα ως ενός παραδείγματος εγχώριας αντίστασης κατά της σαρωτικής γοητείας του Χόλλυγουντ (για παράδειγμα, Dermody και Jacka [1987]· για περαιτέρω ανάλυση επί του θέματος, δες Verhoeven [2006]).

Αυτή η οριοθέτηση του αυστραλιανού εθνικού κινηματογράφου της δεκαετίας του '70 από το αντίπαλο Χόλλυγουντ εκφράζεται με μια σειρά αλληλένδετων δυαδικών αντιθέσεων που οργανώνονται γύρω από μια – γεωγραφικού τύπου – αντίληψη των πεδίων της κινηματογραφικής παραγωγής.

Χόλλυγουντ	έναντι	εθνικών καλλιτεχνικών κινηματογράφων Ευρώπης και Ασίας
Ηθικά και συναισθηματικά στερεότυπα	έναντι	αυθεντικού ερωτικού, συναισθηματικού περιεχομένου
Συμβατικές πλοκές	έναντι	καινοτόμων αφηγηματικών δομών
Προκαθορισμένοι οπτικοί κώδικες	έναντι	ευφάνταστης, ενίοτε πειραματικής αισθητικής

Σύμφωνα με την τυπολογία αυτή, η αυστραλιανή κινηματογραφική παραγωγή τυπικά κατατάσσεται στην ίδια κατηγορία με τον ξενόγλωσσο καλλιτεχνικό κινηματογράφο ως μία εναλλακτική πρόταση στις χολλυγουντιανές ταινίες των ειδών. Από τα μέσα της δεκαετίας του '70 αυτό το σχήμα επιβλήθηκε στον τρόπο με τον οποίο οργανώθηκε η προβολή των αυστραλιανών ταινιών στην Αυστραλία. Για πολλά χρόνια μετά την κινηματογραφική αναγέννηση ένας συνηθισμένος τρόπος να δεις εγχώρια ταινία ήταν σε μια αίθουσα τέχνης, όπου το τοπικό ιδίωμα μπορούσε να ακουστεί ανάμεσα σε ένα ευρύ φάσμα ξενόγλωσσων ταινιών.

Η εν λόγω οργανωτική δομή αποκτά περαιτέρω νόημα εάν ευρύτερα θεωρήσουμε ότι ο κυρίαρχος κινηματογράφος (το Χόλλυγουντ) είναι, αφενός, παγκόσμιος, αφετέρου, στερείται προφοράς. Αν ο τύπος της αμερικάνικης προφοράς που διαδόθηκε στις ταινίες του Χόλλυγουντ, ο οποίος περιγράφεται ενίοτε ως «τυπικά αμερικάνικα» (*'mainstream US English'* ή *MUSE* [Lippi-Green 1997]), θεωρηθεί ως κανόνας, τότε ταινίες με προφορά (δηλ. αυτές που χρησιμοποιούν διάλογο σε διαφορετικά αγγλικά από τα τυπικά αμερικάνικα [*non-MUSE*] συμπεριλαμβανομένου και του τοπικού ιδιώματος) θα μπορούσαν, σύμφωνα με αυτή τη λογική, να θεωρηθούν επίσης, κατά κάποιο τρόπο, «ξενόγλωσσες» ταινίες. Η περίφημη ιστορία πώς η αυστραλιανή ταινία *Mad Max* (Miller, 1979) μεταγλωττίστηκε σε τυπικά αμερικάνικα (*MUSE*) για την προβολή της στην Αμερική παρατίθεται συχνά ως μια χαρακτηριστική περίπτωση, αν και υπήρξαν άλλες ταινίες όπως *Τα Αυτοκίνητα που Έφαγαν το Παρίσι/The Cars That Ate Paris* (1974) του Peter Weir, που, προκειμένου να προβληθεί στις ΗΠΑ, ξαναμονταρίστηκε, μεταγλωττίστηκε και ξαναβαφτίστηκε ως *Τα Αυτοκίνητα που Έτρωγαν Ανθρώπους/The Cars That Ate People*. Στη δεκαετία του '70 οι κριτικές για τις αυστραλιανές ταινίες που δημοσιεύονταν στο αμερικάνικο εμπορικό περιοδικό *Variety* σχολίαζαν συχνά τη δυσκολία κατανόησης της προφοράς. Επιπλέον, εξέχουσες μορφές της εγχώριας κινηματογραφικής βιομηχανίας εξέλαβαν τη διεθνή πρόσληψη των αυστραλιανών ταινιών ως «ξένων» ως ένα εμπόδιο για την επιτυχία της βιομηχανίας (για μια επεξεργασμένη ανάλυση αυτών των συζητήσεων δες Walsh [2000]· επίσης Sergrave [2004: 171–72]). Ωστόσο οι υπεύθυνοι της βιομηχανίας θα μπορούσαν εξίσου να είχαν ευχηθεί οι αυστραλιανές ταινίες να ήταν *περισσότερο* «ξένες», επιτρέποντας έτσι τη διανομή τους στην Αμερική με τους όρους των ευρωπαϊκών ταινιών (που επίσης προέρχονταν από μεσαίου μεγέθους εθνικές κινηματογραφίες). Αντίθετα, στις Ηνωμένες Πολιτείες, αυστραλιανές ταινίες όπως *Τα Αυτοκίνητα που Έφαγαν το Παρίσι* εκλαμβάνονταν ως όχι αρκετά ξένες και, με αισθητικούς όρους, όχι αρκετά διανοουμενίστικες, ώστε να «αξίζουν» τον υποτιτλισμό των καλλιτεχνικών ταινιών και, συγχρόνως, όχι αρκετά αμερικάνικες και εντός του πλαισίου των ειδών ώστε να αποφύγουν τη μεταγλώττιση. Αυτό που θα πρέπει να κρατήσουμε ως σημαντικό είναι ο τρόπος με τον οποίο, κατά την περίοδο της

αναβίωσης, τόσο στη διεθνή όσο και στην εγχώρια αγορά, στις αυστραλιανές ταινίες αποδίδονταν η θέση των ξενόγλωσσων ταινιών.

Στην πραγματικότητα, ο προγραμματισμός προβολής εγχώριων ταινιών σε κινηματογράφους τέχνης σε συνδυασμό με ξενόγλωσσες φωτίζει μια πτυχή της κατανάλωσης των αυστραλιανών ταινιών που συνήθως παραγνωρίζεται στις πολιτισμικές αναλύσεις. Αντί απλώς να δίνουμε έμφαση σε έναν σαφή διαχωρισμό ανάμεσα στην πλειονότητα του κοινού που υπόκειται στην κυριαρχία του Χόλλυγουντ και σε μια μειονότητά του που είναι αφοσιωμένη στο ευάλωτο Άλλο («ξένο» και εγχώριο), θα είχε ίσως επίσης αξία να αντιληφθούμε την προβολή του ξενόγλωσσου κινηματογράφου *εκ παραλλήλου* με τις ταινίες που έφεραν το τοπικό ιδίωμα ως να επιτρέπει στο «ξένο» να διαδραματίσει έναν πιο πολύπλευρο ρόλο στη διαμόρφωση της ουσίας του αυστραλιανού πολιτισμού, περισσότερο από όσο γινόταν προηγούμενα αποδεκτό από τους θεωρητικούς και ιστορικούς των επικοινωνιακών σπουδών. Για παράδειγμα, στη δεκαετία του '70, οι λεπτομερείς εμπορικές και πολιτισμικές διεργασίες μέσω των οποίων γινόταν η διερεύνηση και η πρόβλεψη της φυσιογνωμίας του κοινού, για το οποίο προορίζονταν *εξίσου* οι ξενόγλωσσες καλλιτεχνικές και οι αυστραλιανές ταινίες, υποδεικνύουν ότι υπήρχε, και ίσως υπάρχει, μια πιο δυναμική σχέση ανάμεσα σε εξελίξεις που αφορούν στην οργάνωση και το βίωμα της επίσκεψης στην κινηματογραφική αίθουσα και σε ευρύτερες πολιτειακές αλλαγές, όπως η συμβατική (mainstream) αναγνώριση της πολυπολιτισμικότητας. Και όπως συμβαίνει με τις περισσότερες αντιλήψεις που βασίζονται σε δυαδικά σχήματα, υπάρχουν μεγάλα κενά σε αυτή την προσεκτικά διαχωρισμένη εικόνα, Χόλλυγουντ εναντίον των Άλλων: για παράδειγμα, η αδυναμία να δούμε τις ταινίες του Χόλλυγουντ μέσα στο πλαίσιο του μοντέλου του σκηνοθέτη-δημιουργού (ως τέχνη): η αδυναμία να κατανοήσουμε πως ιστορικά για πολλούς Αυστραλούς ο αμερικάνικος κινηματογράφος έχει μιλήσει μια «οικεία, αλλά ξένη» εκδοχή της αγγλικής γλώσσας (μια μομφή που συνήθως δεν απευθύνεται στις βρετανικές ταινίες): η αποτυχία να αναγνωρίσουμε τις διεθνείς (και χολλυγουντιανές) πτυχές τόσων πολλών παραγωγών του «καλλιτεχνικού κινηματογράφου»: η αδυναμία να δούμε πώς η φαντασίωση της «ετερότητας» του Χόλλυγουντ συνέβαλλε στην επιτυχία του σε απομακρυσμένα και εν δυνάμει κοινά: πιο συγκεκριμένα, η αδυναμία να αντιληφθούμε πως, από τη δεκαετία του '50 και έπειτα, με τη νέα σύνθεση του κοινού και την αναδιάταξη της αγοράς που εμφανίστηκαν στον απόηχο των τεχνολογικών και κοινωνικών αλλαγών, η κατανάλωση του χολλυγουντιανού κινηματογράφου στην Αυστραλία κυριολεκτικά ανοικειώθηκε.

Από τη σκοπιά της έρευνάς μου υπάρχει μία επιπλέον κραυγαλέα παράλειψη σε αυτή την συγκεκριμένη ιστορία δημιουργίας [εθνικού κινηματογράφου], και είναι η απουσία μελέτης του ξενόγλωσσου *δημοφιλούς* κινηματογράφου, ο

οποίος είχε εκτενώς προβληθεί στην Αυστραλία την ίδια περίοδο που ο Phillip Adams υπέκυπτε στη γοητεία των υποτιτλισμένων σουηδικών του πειρασμών. Παράλληλα με τους κινηματογράφους τέχνης – και περιστασιακά σε συνεργασία με αυτούς – υπήρχε ένα δίκτυο αίθουσών που πρόβαλλε, σε μεγάλα ακροατήρια μεταναστών, μη καλλιτεχνικό σινεμά. Ενώ οι αίθουσες είχαν συγκεκριμένο γλωσσικό προσανατολισμό, δεν ίσχυε το ίδιο με τη γκάμα των ταινιών που προβάλλονταν σε αυτές. Για παράδειγμα, ο προγραμματισμός προβολής μιας διεθνούς επιλογής δημοφιλών ταινιών στις ελληνικές αίθουσες σήμαινε ότι το κοινό που πήγαινε σε αυτούς τους κινηματογράφους μπορούσε να δει – κάποιες φορές και υποτιτλισμένες – χολλυγουντιανές ταινίες, όπως επίσης και άλλες μη αγγλόφωνες δημοφιλείς ταινίες, όπως αυτές που παράγονταν σε Ινδία, Τουρκία, Αίγυπτο, Γιουγκοσλαβία, Σοβιετική Ένωση, Ηνωμένο Βασίλειο και Χονγκ Κονγκ. Η πρώτη εμπορική προβολή ολλανδικής ταινίας στην Αυστραλία, *Η Θαυμαστή Ζωή του Ουίλιαμ Πάρελ/Wonderlijke Leven van Willem Parel* (Gerard Rutten, 1955), μιας κωμωδίας που υπήρξε μεγάλη επιτυχία στη χώρα της, πραγματοποιήθηκε σε έναν ελληνικό κινηματογράφο. Στα τέλη της δεκαετίας του '70, όταν τα πράγματα δυσκόλεψαν και ο αριθμός των θεατών μειώθηκε, οι ίδιοι αυτοί κινηματογράφοι, μαζί με το βασικό τους ρεπερτόριο από κωμωδίες και μελοδράματα, εγκαινίασαν την προβολή ακατάλληλων για ανήλικους ταινιών. Το ελληνικό κοινό στη Μελβούρνη των δεκαετιών του '50 και '60 βίωσε τον δικό του εγχώριο κινηματογράφο όπως ακριβώς το αυστραλιανό κοινό των καλλιτεχνικών ταινιών βίωσε τον τοπικό κινηματογράφο μερικές δεκαετίες αργότερα, με τις ελληνικές ταινίες συνήθως να προγραμματίζονται σε συνδυασμό με ξενόγλωσσες (δηλ. μη ελληνόφωνες) ταινίες. Έτσι, ενώ ο Adams, μαζί με το – στην πλειονότητα του – αγγλοσαξονικό κοινό στο *Savoy*, παρακολουθούσε, ας πούμε, τις δοκιμασίες της Έλλης Λαμπέτη στο *Τελευταίο Ψέμα* (1958) του Μιχάλη Κακογιάννη, μόλις μερικά τετράγωνα παρακάτω, λειτουργούσε ένα ανθηρό ελληνικό κινηματογραφικό κύκλωμα που πρόβαλλε δημοφιλή μελοδράματα και κωμωδίες όπου πρωταγωνιστούσαν ελληνίδες ντίβες όπως η Αλίκη Βουγιουκλάκη και η Ρένα Βλαχοπούλου, που προορίζονταν για το μεταναστευτικό κοινό της Μελβούρνης, και, ακόμα ευρύτερα, για το κοινό των άλλων μεγάλων πόλεων της Αυστραλίας, το κοινό των επαρχιακών κέντρων και το κοινό που βρίσκονταν τόσο μακριά όσο η Νέα Ζηλανδία και η Νότια Αφρική· ένα κύκλωμα που είχε ήδη προβάλει το *Τελευταίο Ψέμα* μερικούς μήνες νωρίτερα από το *Savoy*.

Δεν ήταν ασυνήθιστο ταινίες που προβάλλονταν ως εμπορικά μελοδράματα σε μια αίθουσα, σε μια άλλη λίγο παρακάτω στον ίδιο δρόμο να εμφανίζονταν ως σοβαρή τέχνη (και το αντίστροφο). Όπως σημειώνει ο Victor Perkins, η διάκριση ανάμεσα στον καλλιτεχνικό και τον εμπορικό κινηματογράφο εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από το πλαίσιο:

Έτσι μια ταινία, απολύτως προσβάσιμη στο γαλλικό κοινό της, δεν θα ανήκει πλέον στον εμπορικό κινηματογράφο όταν – εφοδιασμένη με υπότιτλους – θα προβληθεί στην Αγγλία. [...] Παράγοντες αυτού του είδους συμβάλλουν σε διεργασίες μέσω των οποίων ταινίες που, αν και στη χώρα παραγωγής τους είναι εμπορικές, όταν βγαίνουν στο εξωτερικό εισέρχονται στις δομές του καλλιτεχνικού κινηματογράφου. (Perkins 1992: 196)

Ωστόσο, οι παρατηρήσεις του Perkins για τους υπότιτλους είναι επίσης πολιτισμικά ιδιόζυγες. Για παράδειγμα, στους ελληνικούς κινηματογράφους της διασποράς στη Μελβούρνη, οι ταινίες του Χόλλυγουντ προβάλλονταν με υπότιτλους (όπως γινόταν και γίνεται παντού στον κόσμο), αλλά δεν θεωρούνται καλλιτεχνικές ταινίες με βάση αυτό το κριτήριο. Αυτό που καθορίζει τη διαφορά ανάμεσα στους ελληνικούς κινηματογράφους της Μελβούρνης και σε μια αίθουσα σαν το *Sanoy* είναι η εμπειρία μιας κοινής γλώσσας ανάμεσα στα μέλη του κοινού και στην οθόνη. Όπως ο Richard Dyer και η Ginette Vincendeau σημειώνουν στην εισαγωγή του *Δημοφιλούς Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου / Popular European Cinema* «η γλώσσα είναι μέρος της συνηνοχής ανάμεσα στην ταινία και το κοινό» (1992: 10).

Η ΠΡΟΒΟΛΗ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ ΣΤΗΝ ΑΥΣΤΡΑΛΙΑ

«Γενικά, θεωρώ τον εαυτό μου Αυστραλό, αλλά, όταν πρόκειται για την γλώσσα των ταινιών, μου αρέσει να σκέφτομαι ότι είμαι Έλληνας»

Bill Mousoulis (1999a)

Ως επί το πλείστον, η προβολή των ελληνικών ταινιών δεν αποτελεί μέρος της ιστορίας του αυστραλιανού κινηματογράφου: ο Phillip Adams δεν ήταν ο μοναδικός που, κατά τα φαινόμενα, δεν αντιλήφθηκε αυτό το πολύγλωσσο εμπορικό κινηματογραφικό κύκλωμα. Εκείνη την εποχή πολλοί επιχειρηματίες του κινηματογράφου επίσης αγνοούσαν την δραστηριότητά του. Για παράδειγμα, ο διαπρεπής διανομέας καλλιτεχνικών ταινιών Sidney Blake ισχυριζόταν το 1963: «Υπάρχουν τέσσερις ξένες κινηματογραφικές αίθουσες στο Σίδνεϊ, τρεις στη Μελβούρνη, και τακτικές προβολές στις υπόλοιπες πόλεις. [...] Οι ταινίες μου τις κρατούν απασχολημένες τον περισσότερο καιρό» (Higham 1963: 8). Ωστόσο, αν και οι αριθμοί του είναι σημαντικά ανακριβείς – το 1963 μόνο στη Μελβούρνη υπήρχαν τουλάχιστον εννιά αίθουσες του ελληνικού κυκλώματος – στον απολογισμό του για την ξενόγλωσση κινηματογραφική αγορά στην Αυστραλία, ο Blake θέτει ένα πιο ενδιαφέρον δυαδικό σχήμα.

Φυσικά πρέπει να έχουμε στο μυαλό μας ότι υπάρχουν δύο είδη κοινού. Το ένα αποτελείται κατά 80% από μετανάστες και 20% από Αυστραλούς, το οποίο είναι ένα μη διανοούμενο και μη φιλότεχνο κοινό. Αυτό το κοινό θέλει μια δυνατή ιστορία, και – αν αποτελείται από μετανάστες – ηθοποιούς-σταν για τους οποίους άκουσε στην πατρίδα του, μια αρχή που να μην είναι βαρετή και να το συναρπάζει αμέσως. [...] Βεβαίως υπάρχει και το σεξ. Αυτό πρέπει να το θυμόμαστε. Κατόπιν υπάρχει και το άλλο κοινό, οι φοιτητές. Διαθέτουμε πλέον ένα αρκετά μεγάλο κοινό από φοιτητές που, για μια καλλιτεχνική ταινία, μπορεί να γεμίσει μια αίθουσα για αρκετό καιρό. (Higham 1963: 18)

Το σεξ θα πρέπει να το θυμόμαστε. Περιγράφοντας μόνο δύο είδη κοινού για τις ξενόγλωσσες ταινίες, ο Blake διαφοροποιείται από τον Adams στο ότι συνδέει το σεξ με το «μη διανοούμενο, μη φιλότεχνο» κοινό (αποτελούμενο κυρίως από μετανάστες) και όχι με τους φοιτητές που βλέπουν καλλιτεχνικές ταινίες (οι οποίες φαινομενικά δεν περιέχουν σεξ).

Ωστόσο, τα στοιχεία δείχνουν ότι μέχρι τη φιλελευθεροποίηση της νομοθεσίας περί λογοκρισίας στις αρχές της δεκαετίας του '70, οι ταινίες που προβάλλονταν στις ελληνικές αίθουσες της διασποράς ήταν ως επί το πλείστον οικογενειακές κωμωδίες, θρησκευτικά έπη και μελοδράματα. Όσον αφορά στο συγκεκριμένο κύκλωμα, οι αναφορές της λογοκρισίας και οι ανεκδοτολογικές ιστορίες υποδεικνύουν ότι συνήθως το βασικό πρόβλημα για τον λογοκριτή δεν ήταν το ερωτικό περιεχόμενο, αλλά η συχνότητα βίαιων σκηνών με μαχαίρια (Vlattas 2006· Anagnostou 2006b). Το 1972, όταν οι ακατάλληλες για ανήλικους ταινίες ξεκίνησαν να προβάλλονται για πρώτη φορά στους ελληνικούς κινηματογράφους, διαφημιζονταν ξεχωριστά από την αναγγελία του κανονικού προγράμματος ελληνικών ταινιών στην εφημερίδα *Νέος Κόσμος/Neos Kosmos*, τη μια εκ των δύο ελληνικών εφημερίδων της Μελβούρνης. Αυτές οι ακατάλληλες για ανήλικους ταινίες αρχικά προβάλλονταν μόνο σε έναν κινηματογράφο, το *Liberty* (που δεν πρόβαλλε οικογενειακές ταινίες), αν και λίγο αργότερα ξεκίνησαν προβολές και στο *Victoria* και το *Kinema* (που μαζί διαμόρφωναν ένα «εσωτερικό κύκλωμα» ανάμεσα στις ελληνικές αίθουσες). Όμως, εστιάζοντας στο σεξ, ο οικογενειακός προσανατολισμός της διασκέδασης που παρείχε το ελληνικό κύκλωμα φαίνεται να έχει παραγνωρισθεί.

Μια πιθανή ερμηνεία της αιτίας που οι προβολές ταινιών του δημοφιλούς ευρωπαϊκού κινηματογράφου έχουν παραληφθεί από τους γενικούς απολογισμούς της αυστραλιανής κινηματογραφικής ιστορίας ίσως βρίσκεται στην ανακριβή γλώσσα της περιγραφής τους: ως παραδειγμάτων προβολής ξενόγλωσσων ταινιών. Στον μοναχικό της τόμο *Το Χόλλυγουντ στους Αντίποδες/Hollywood Down Under*, το έργο-κλειδί της αυστραλιανής κινηματογραφικής ιστορίας που είναι ειδικά αφιερωμένο στην ιστορία της

προβολής ταινιών, η Diane Collins, σε γενικές γραμμές, ασχολείται περιορισμένα με την προβολή αυτών που αποκαλεί ξενόγλωσσες ταινίες στην μεταπολεμική περίοδο. Σε ό,τι αφορά δε στις «εθνοτικές ταινίες», δηλ. στον μη καλλιτεχνικό ξενόγλωσσο κινηματογράφο, παραπέμπει ακόμη πιο φευγαλέα (Collins 1987: 242–46). Οι Έλληνες μετανάστες δεν πήγαιναν στους ελληνικούς κινηματογράφους αναζητώντας «ξενόγλωσσες» ταινίες, αν και πολλές από τις ταινίες που προβάλλονταν εκεί ήταν μη ελληνόφωνες. Παρόλα αυτά, εμπορικά περιοδικά όπως και μεταγενέστεροι σχολιασμοί συνεχίζουν να περιγράφουν τους κινηματογράφους αυτούς ως «ξενόγλωσσες» αίθουσες. Ακόμα και αν λάβουμε υπόψη μας την εμπορική λογική πίσω από αυτόν τον εθνοκεντρισμό (το Χόλλυγουντ ως μέτρο σύγκρισης του «ξένου»), αυτή η προσέγγιση εξακολουθεί να μην παράγει νόημα, καθώς δεν ήταν ασυνήθιστο να προβάλλονται εκεί χολλυγουντιανές ταινίες. Μιλώντας με ακρίβεια, είναι αίθουσες για ταινίες διαφόρων γλωσσών και, κυρίως, για αυτές των δημοφιλών ειδών (δηλ. για μη καλλιτεχνικές ταινίες).

Μια άλλη, ίσως πιο εξόφθαλμη, ερμηνεία είναι ότι, με αξιοσημείωτη εξαίρεση την αναφορά του Phillip Adams, η ύπαρξη αυτών των κινηματογράφων δεν συνδέεται απευθείας με το εγχείρημα της αυστραλιανής εθνικής κινηματογραφικής παραγωγής. Το μεταναστευτικό κοινό, όπως άλλωστε το κοινό γενικότερα, δεν κατέχει σημαντική θέση στην κυρίαρχη ιστοριογραφία του αυστραλιανού κινηματογράφου, η οποία, όπως έχει διαμορφωθεί, σταθερά ενδιαφέρεται για όλες τις πτυχές της κινηματογραφικής παραγωγής (Bowles και άλλοι 2007: 96–97). Έτσι, όταν οι Ελληνοαυστραλοί γίνονται αντικείμενο συζήτησης σε σχέση με τον κινηματογράφο, κατά κανόνα, είτε αναγνωρίζεται η συμμετοχή τους ως κινηματογραφιστών στην εγχώρια παραγωγή (Mousoulis 1999a, 1999b) είτε συζητιούνται με όρους αναπαράστασής τους στις εγχώριες ταινίες (π.χ. Damousi και Freiberg 2003).

Στον αμφιλεγόμενο απολογισμό του για την ελληνοαυστραλιανή κινηματογραφική παραγωγή, ο Bill Mousoulis κάνει μερικές ενδιαφέρουσες χειρονομίες προς την κατεύθυνση της ενσωμάτωσης στην ανάλυσή του της εμπειρίας των θεατών. Ξεκινά προσπαθώντας να κατανοήσει το σχετικά υψηλό ποσοστό των ελληνοαυστραλών κινηματογραφιστών που είναι ενεργά παραγωγικοί σε ένα φάσμα ειδών και περιλαμβάνει αξιοσημείωτους σκηνοθέτες όπως οι Nadia Tass, Alex Proyas, John Tatoulis, George Miller, Nick Giannopoulos, Aleksis Vellis, Alkinos Tsilimidos, Ana Kokkinos και Stavros Kazantzidis (για να κάνω μια επιλεκτική αναφορά). Σε αυτούς τους σκηνοθέτες θέτει δυο αλληλένδετα ερωτήματα: «Είναι η κινηματογραφική σας γλώσσα ελληνική; Είναι η κινηματογραφική μας γλώσσα ελληνική;». Εδώ ο Mousoulis χρησιμοποιεί έναν διευρυμένο ορισμό της «κινηματογραφικής γλώσσας» αναφερόμενος στη μορφική δομή του στυλ των ταινιών όπως επίσης και στο φιλοσοφικό υπόβαθρο, τις ιδέες, τα αισθήματα που περιέχονται στις ταινίες.

Έτσι, δημιουργώντας μια τυπολογία των ταινιών που φτιάχνονται από ελληνοαυστραλούς κινηματογραφιστές έχοντας ως κριτήριο τη «γλώσσα» τους, ο Mousoulis αναγνωρίζει στο έργο μερικών εξ αυτών μια «ελληνική ευαισθησία». Κατόπιν συνεχίζει θέτοντας (αλλά όχι ουσιαστικά απαντώντας) ένα επιπλέον ερώτημα αναφορικά με το κοινό – «Είναι μόνο οι Έλληνες που μπορούν να καταλάβουν αυτές τις “ελληνικές” ταινίες;» – στο οποίο δίνει μια προκλητική απάντηση προτείνοντας την «ελληνική ευαισθησία» τόσο ως μια κατηγορία παραγωγής όσο και πρόσληψης:

Ίσως εμείς οι Έλληνες να είμαστε σε θέση να δούμε πράγματα που άλλοι δεν μπορούν. Και ίσως τότε να είναι ευθύνη μας να μην αφήσουμε αυτήν την ιδιαίτερη όραση να πεθάνει. Ίσως μπορούμε να συμβουλευόμαστε άλλους πώς να κοιτάζουν [και] να αισθάνονται, όταν πρόκειται να δουν συγκεκριμένες ταινίες. (Mousoulis 1999a)

Για τον Mousoulis η ελληνική ευαισθησία, την οποία υποδεικνύει (αλλά επί της ουσίας δεν επεξεργάζεται), αντιπροσωπεύει μια εναλλακτική πρόταση στους πρωτογενείς τρόπους θέασης που επιτρέπει ο αμερικάνικος κινηματογράφος. Σύμφωνα με αυτήν την προσέγγιση, η «όραση» είναι στην πραγματικότητα μια κατηγορία της παραγωγής παρά της θέασης των ταινιών. Αυτό που πραγματικά ενδιαφέρει τον Mousoulis είναι πώς οι ελληνοαυστραλοί κινηματογραφιστές «βλέπουν», ή, ορθότερα, πώς καθιστούν το κοινό ικανό να δει, μια ιδέα-κλειδί που απασχόλησε επίσης τη σύντομη συζήτηση που προκλήθηκε ως απόηχος του άρθρου του. Στο «Είναι τα μάτια τους ελληνικά;»/“*Are Their Eyes Greek?*” η Vicky Tsaconas (2000) διαφωνεί με την αντίληψή του Mousoulis για την ελληνική ευαισθησία, αλλά επαναλαμβάνει την βασική ιδέα-κλειδί ότι η «όραση» είναι πιο σημαντική ως μια ιδιότητα των κινηματογραφιστών παρά της εμπειρίας του κοινού (στο βαθμό που αυτοί οι κινηματογραφιστές επίσης δεν είναι μέλη του κοινού).

Με το να εγκαταλείπουν τόσο γρήγορα την ιδέα ότι η «γλώσσα των ταινιών» θα μπορούσε να αφορά εξίσου στο διάλογο όσο αφορά και στην ανάλυση της εικόνας, ούτε ο Mousoulis ούτε η Tsaconas παίρνουν σοβαρά υπόψη τους τον ρόλο της ακρόασης (ή της ομιλίας) ως σημαντικού καθοριστικού παράγοντα για την κατανόηση των κινηματογραφικών πρακτικών των μεταναστών (και ιδιαίτερα ως χαρακτηριστικού της επίσκεψης στην κινηματογραφική αίθουσα). Αυτή η παράλειψη είναι ακόμα πιο εύγλωττη για τη συζήτηση περί ελληνοαυστραλιανών ή ευρύτερα «ελληνικών» πρακτικών του κοινού με δεδομένη την σαφήνεια πρόσφατων αναλύσεων της ιστορικής συμπεριφοράς του κοινού στην Ελλάδα. Για παράδειγμα, ο Δημήτρης Ελευθεριώτης έγραψε για τη σημασία της ομιλίας και άλλων μορφών επικοινωνίας κατά τη διαδικασία της θέασης στα θερινά σινεμά στην Ελλάδα της δεκαετίας του '60, βασισμένος στην ευρύτερη ιδέα της «διακοπής» (interruption) (Eleftheriotis

2001:184-92). Για τον Ελευθεριώτη η έννοια της διακοπής διαπερνά όλες τις πτυχές της εμπειρίας της θέασης των ταινιών: την διακοπή της προβολής από το διάλειμμα και την ανεξέλεγκτη κίνηση του κοινού στο χώρο, την θέση των θερινών κινηματογράφων που παρεμβάλλονται ανάμεσα σε άλλα κτίρια και δραστηριότητες, τον καθοριστικό ρόλο του αναψυκτηρίου, την πιθανότητα παρεμβολής δυσμενών καιρικών συνθηκών, και ούτω κάθε εξής. Οι διακοπές από την πλευρά του κοινού περιλαμβάνουν όλες τις αναμενόμενες αντιδράσεις σε μια ταινία – γέλια ή κλάματα, φωνές, σφυρίγματα, χειροκρότημα – αλλά ενδεχομένως να συνίστανται και σε άλλες μορφές συμμετοχής, όπως η αναπαραγωγή γνωστών σημείων του διαλόγου και η διατύπωση ή απάντηση ερωτήσεων για λογαριασμό των χαρακτήρων της οθόνης. Συζητήσεις και διαφωνίες ανάμεσα στα μέλη του κοινού δεν ήταν ασυνήθιστες με τακτικές παρεμβάσεις από τους θεατές που αφορούσαν στην ποιότητα της ταινίας και πιο συγκεκριμένα στις πράξεις, τα κίνητρα και την ηθική των ηρώων. Ο Ελευθεριώτης ενδιαφέρεται ιδιαίτερα να επισημάνει το τεράστιο χάσμα που υπάρχει ανάμεσα σε αυτή την περιγραφή της συμπεριφοράς του κοινού και στην πεποίθηση από την πλευρά ενός σημαντικού μέρους της κινηματογραφικής θεωρίας ότι ο θεατής είναι μόνος, σιωπηλός και απολύτως επιδεκτικός στη γοητεία της εικόνας.

Η Ειρήνη Σηφάκη αναγνωρίζει στην περιγραφή του Ελευθεριώτη για τα ελληνικά ήθη στην κινηματογραφική αίθουσα έναν τύπο ελληνικής ευαισθησίας που είναι πολύ διαφορετική από αυτή που προτείνει ο Mousoulis. Για τη Σηφάκη «υπάρχει κάτι εγγενώς ελληνικό αναφορικά με τους θερινούς κινηματογράφους, μια παράδοση προφορικής κουλτούρας ενσωματωμένης στην πρακτική της επίσκεψης στην κινηματογραφική αίθουσα, που δημιουργεί μια συγκεκριμένη εμπειρία θέασης» (Sifaki 2003: 249). Το απώτερο συμπέρασμα που προκύπτει από τις αντίστοιχες παρατηρήσεις του Ελευθεριώτη και της Σηφάκη είναι ότι ενώ η συμβατική κινηματογραφική θεωρία και ιστορία έχουν δώσει προτεραιότητα σε θέματα που προκύπτουν από την κειμενική ανάλυση, όσον αφορά στην ερμηνεία των πρακτικών επίσκεψης στην κινηματογραφική αίθουσα, ακόμα και όταν ένα ερμηνευτικό μοντέλο για την κινηματογραφική θέαση είναι εδραιωμένο, στηρίζεται σε ένα απατηλό σύνολο ιδεών περί *πολιτισμικά ιδιάζοντος*: αντιλήψεων που εναπόκεινται στην πεποίθηση ότι είναι οι ταινίες καθαυτές που αποτελούν το πρωταρχικό ενδιαφέρον των μελών του κοινού παρά, για παράδειγμα, η κοινωνική εμπειρία της επίσκεψης στην κινηματογραφική αίθουσα. Αντιλήψεων σχετικά με την πρωτοκαθεδρία της εικόνας-κειμένου στην παραγωγή νόηματος για το κοινό, παρά για νόημα που προκύπτει από την παράδοση της «προφορικότητας» με τη μορφή διαλόγου και ανταλλαγής. Αντιλήψεων σχετικά με την ανάγκη η θέαση των ταινιών να χαρακτηρίζεται από «ακεραιότητα» (τόσο με όρους κειμενικής ολοκλήρωσης όσο και με όρους «συνοχής» της πρόσληψης της ταινίας), παρά να γίνεται κατανοητή ως μια

συνήθως αποσπασματική και διακοπτόμενη διαδικασία. Αυτές οι αντιλήψεις φαίνεται να έχουν εφαρμογή στη μεγάλη πλειονότητα της κινηματογραφικής θεωρίας που παράγεται στην Αυστραλία και μπορεί, εν μέρει, να εξηγούν την απουσία των εμπειριών του ελληνικού μεταναστευτικού κοινού από την ιστορική καταγραφή του αυστραλιανού κινηματογράφου.

Ο σημαντικός οικονομικός ρόλος, κατά την μεταπολεμική περίοδο, των Ελλήνων επιχειρηματιών της διανομής και προβολής ελληνικών ταινιών είναι επίσης κατάφωρα απών από τους δομικούς απολογισμούς της αυστραλιανής κινηματογραφικής βιομηχανίας. Αντίθετα, η πρώιμη προπολεμική ιστορία της δραστηριότητας των ελληνικών προβολών καταγράφεται στις ιστορίες των παροικιών και σε βιογραφίες όπως του Peter Prineas *Ο Κατσεχάμος και η Μεγάλη Ιδέα/Katsehamos and the Great Idea* (2006) ή στην εργασία του Jean Michaelides (1987) για τον πρωτοπόρο του κινηματογράφου Sir Nicholas Laurantus. Μια αξιοσημείωτη εξαίρεση αποτελεί η συστηματική και ακόμα αδημοσίευτη έρευνα του Kevin Cork σχετικά με τους Έλληνες αιθουσάρχες που δραστηριοποιήθηκαν στην κεντρική και επαρχιακή Νέα Νότια Ουαλία από τα πρώτα χρόνια του εικοστού αιώνα μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του 1960 (Cork 1998, η εργασία είναι διαθέσιμη από το ίντερνετ). Οι στατιστικές που παραθέτει ο Cork προκαλούν αμέσως εντύπωση. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου ταυτοποιεί 116 επαρχιακούς κινηματογράφους σε 57 διαφορετικές κωμοπόλεις στη Νέα Νότια Ουαλία, τους οποίους για κάποιο διάστημα τους λειτουργούσαν Έλληνες. Από τους 66 Έλληνες αιθουσάρχες, η συντριπτική πλειοψηφία (περίπου 61 από αυτούς), όταν εισήρθαν στην κινηματογραφική επιχειρηματικότητα, ήταν ιδιοκτήτες καφενείων ή επιχειρήσεων εστίασης και ευθύνονταν για την ανέγερση 34 καινούριων κινηματογράφων. Κατά το μεγαλύτερο μέρος της, η εργασία του Cork ασχολείται με τον αντίκτυπο αυτών των ελληνικών οικογενειακών κινηματογραφικών επιχειρήσεων στις τοπικές επαρχιακές κοινότητες, και το αντίστροφο. Ο Cork σπεύδει να υποδείξει πως αυτή η προπολεμική γενιά Ελλήνων αιθουσαρχών διαφοροποιούταν από εκείνους που δραστηριοποιήθηκαν σε μητροπολιτικές περιοχές στη μεταπολεμική εποχή:

Ο κόσμος ίσως να θυμάται τη μαζική μετανάστευση των δεκαετιών του '50 και του '60 και να ανακαλεί τους εθνοτικούς (ethnic) κινηματογράφους στο Σίδνεϊ και το Wollongong που τους λειτουργούσαν Έλληνες και που πρόβαλλαν κυρίως ξενόγλωσσες ταινίες. Αυτοί οι αιθουσάρχες ήταν αριθμητικά περιορισμένοι και συνέβαλαν ελάχιστα στην ιστορία των πραγμάτων συγκρινόμενοι με την πολύ μεγαλύτερη και παλαιότερη ομάδα Ελλήνων μεταναστών που έκαναν προβολές αγγλόφωνων ταινιών σε εκατομμύρια Βρετανοαυστραλών τις εποχές που προηγήθηκαν της τηλεόρασης. (Cork 1998)

Ο Cork είναι ιδιαίτερα απορριπτικός αυτού που θεωρεί «εθνοτική» ('enclave')³ επιχειρηματικότητα διασκέδασης, η οποία εδραιώθηκε στον απόηχο της αποδοχής της τηλεόρασης από το κοινό:

Στα τέλη της δεκαετίας του '50, όταν οι κινηματογράφοι αγγλόφωνων ταινιών έκλειναν, καθώς η δημοτικότητα της τηλεόρασης αυξανόταν, οι λίγοι Έλληνες που οργάνωναν προβολές εθνοτικών (ethnic) ταινιών ήταν σε θέση να αγοράσουν κινηματογράφους μέσα ή κοντά σε εθνικά περιχαρακωμένες περιοχές (enclave areas) και να προβάλλουν ξενόγλωσσες ταινίες σε αυτούς που διψούσαν για φτηνή διασκέδαση στη μητρική τους γλώσσα. [...] Μια αρνητική πλευρά αυτών των αιθουσαρχών ήταν ότι, γνωρίζοντας το χαμηλό κοινωνικοοικονομικό επίπεδο των πελατών τους, ήταν απρόθυμοι να παράσχουν καλές υπηρεσίες στους κινηματογράφους, τους οποίους άφηναν να φτάσουν σε τέτοιο σημείο εξαθλίωσης που, τουλάχιστον σε δυο περιπτώσεις, οι κυβερνητικές υπηρεσίες τους εξανάγκασαν να κλείσουν. [...] Οι Έλληνες αιθουσάρχες, οι οποίοι ήρθαν στη Νέα Νότια Ουαλία πριν από τη μαζική μετανάστευση των μεταπολεμικών χρόνων, ανήκαν σε ένα διαφορετικό τύπο μετανάστη. Δεν ήταν σε θέση να καταφύγουν στην ασφάλεια των εθνικά περιχαρακωμένων περιοχών και να εκμεταλλευτούν τη γλωσσική ανεπάρκεια των συμπατριωτών τους στα αγγλικά και τη νοσταλγία τους για την πατρίδα, επειδή οι ίδιοι βρίσκονταν σε επαρχιακές κωμοπόλεις όπου συνήθως δεν ζούσαν περισσότερες από μια ή δυο ελληνικές οικογένειες. Ως αιθουσάρχες πρόβαλλαν αγγλόφωνες ταινίες καθώς το κοινό τους απαρτιζόταν από Βρετανοαυστραλούς. Το κίνητρό τους δεν ήταν η νοσταλγία, αλλά η επιθυμία να ανεξαρτητοποιηθούν οικονομικά και να αποτινάξουν το χωριάτικο παρελθόν τους, το οποίο αυτοί και οι προγονοί τους μοιράζονταν. Θα μπορούσαν όλοι να διεκδικήσουν μια ελληνική κληρονομιά, αλλά οι περιοχές από τις οποίες κατάγονταν διέφεραν όσον αφορά στα τοπικά έθιμα και τις παραδόσεις. Αυτό που τους συνέδεε ήταν το υπόβαθρο της ζωής του χωριού και, αν ήθελαν να ξεφύγουν από αυτό, όφειλαν να κάνουν μερικά σημαντικά βήματα στην πορεία της ζωής τους. Και κάνοντας αυτά τα βήματα, αποφασίζοντας να εγκαταλείψουν τα αναψυκτήρια και να ασχοληθούν με την προβολή ταινιών, έσπασαν τους δεσμούς τους με το χωριό και διευκόλυναν την ενσωμάτωση στη χώρα που τους φιλοξενούσε. (Cork 1998)

Για τον Cork, οι Έλληνες αιθουσάρχες της μεταπολεμικής εποχής έχουν μικρό ιστορικό ενδιαφέρον για μια σειρά από αιτίες: «εκμεταλλεύονταν» την

³ Σημ. μετ: Ο όρος "enclave" χρησιμοποιείται εδώ για να υποδείξει την εθελούσια άρνηση κάποιων μειονοτήτων να ενσωματωθούν στην κυρίαρχη κουλτούρα. Υιοθετώ τον όρο «εθνοτικός» για να αναφερθώ στον χαρακτήρα αυτής της περιχαράκωσης καθώς και στο είδος του κοινού στο οποίο απευθυνόταν η συγκεκριμένη επιχειρηματική δραστηριότητα.

νοσταλγία των συμπατριωτών τους για την πατρίδα με «φτηνές» ελληνικές παρά με ποιοτικές χολλυγουντιανές ή βρετανικές ταινίες· σκόπιμα απέτυχαν να διατηρήσουν ένα αποδεκτό επίπεδο εξυπηρέτησης σε αυτές τις διασκεδάσεις από έλλειψη σεβασμού προς το κοινό τους, επειδή ήταν κυρίως Έλληνες της εργατικής τάξης παρά επαρχιώτες «Βρετανοαυστραλοί»· δεν ενθάρρυναν την πολιτισμική ενσωμάτωση, αλλά, απεναντίας, δημιουργούσαν μυωπικές «εθνικές περιχαράκώσεις»· και δεν ήταν επαρκώς φιλόδοξοι στα επιχειρηματικά τους κίνητρα, αλλά παρακινούνταν από «νοσταλγία». Αυτές είναι πολύ παρακινδυνευμένες κατηγορίες και αξίζουν έναν πιο λεπτομερή αντίλογο.

Η ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΚΑΙ ΟΙ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΚΙΝ/ΚΟΥ ΚΥΚΛΩΜΑΤΟΣ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΗΣ ΔΙΑΣΠΟΡΑΣ ΣΤΗ ΜΕΛΒΟΥΡΝΗ

«Ω ναι, είδαμε δακρύβρεχτα δράματα, ω, πραγματικά, είδαμε δακρύβρεχτα δράματα, το κάθε τι ήταν ένα δράμα»

Olga Black (2006)

Η περίοδος της πιο ραγδαίας ελληνικής μετανάστευσης στη Μελβούρνη ξεκίνησε ως αποτέλεσμα της διμερούς μεταναστευτικής συμφωνίας ανάμεσα στην Αυστραλία και την Ελλάδα που υπογράφηκε το 1952. Από το 1952 ως και το 1974, περίπου 220.000 Ελλήνων μετοίκησαν στην Αυστραλία. Τα στατιστικά στοιχεία για τον πληθυσμό μάς παρέχουν μερικές ενδείξεις για το μέγεθος και τον ρυθμό αυτής της μετακίνησης, συγκεκριμένα προς τη Μελβούρνη. Το 1947 στη Μελβούρνη ζούσαν μόνο 2.500 Ελλήνων, αλλά το 1971 η πόλη μπορούσε να καυχηθεί για πάνω από 98.000. Η Μελβούρνη παραμένει το εθνογλωσσικό κέντρο του Ελληνισμού στην Αυστραλία με μια συγκέντρωση περίπου 215.000 Ελλήνων και Ελληνοκύπριων σε σύγκριση με περίπου 160.000 στην Νέα Νότια Ουαλία (Tamis 2005: 63). Τα μεγέθη αυτά πιθανόν να υποτιμούν τον αριθμό των Ελλήνων της Αυστραλίας, καθώς, στις περιόδους ανάμεσα στις απογραφές, Έλληνες μετανάστες μπορεί προσωρινά να μην εμφανίζονταν στα επίσημα στοιχεία. Επίσης τα έγγραφα των απογραφών αποτυγχάνουν να διακρίνουν σωστά την πραγματική εθνική ταυτότητα από την επίσημη εθνικότητα, και, ως εκ τούτου, μπορεί να μην εμφανίζονται ως Έλληνες στην καταγωγή εκείνοι που γεννήθηκαν σε μέρη όπως η Τουρκία, η Αίγυπτος ή ακόμα και παιδιά Ελλήνων γονιών που γεννήθηκαν στην Αυστραλία. Με βάση αυτά τα δεδομένα, μερικές φορές η Μελβούρνη περιγράφεται ως η τρίτη μεγαλύτερη ελληνική πόλη (μετά την Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη), αν και οι παραλλαγές του ορισμού της λέξης «πόλη» απαιτούν μεγαλύτερη προσοχή στη διατύπωση τέτοιων απόψεων.

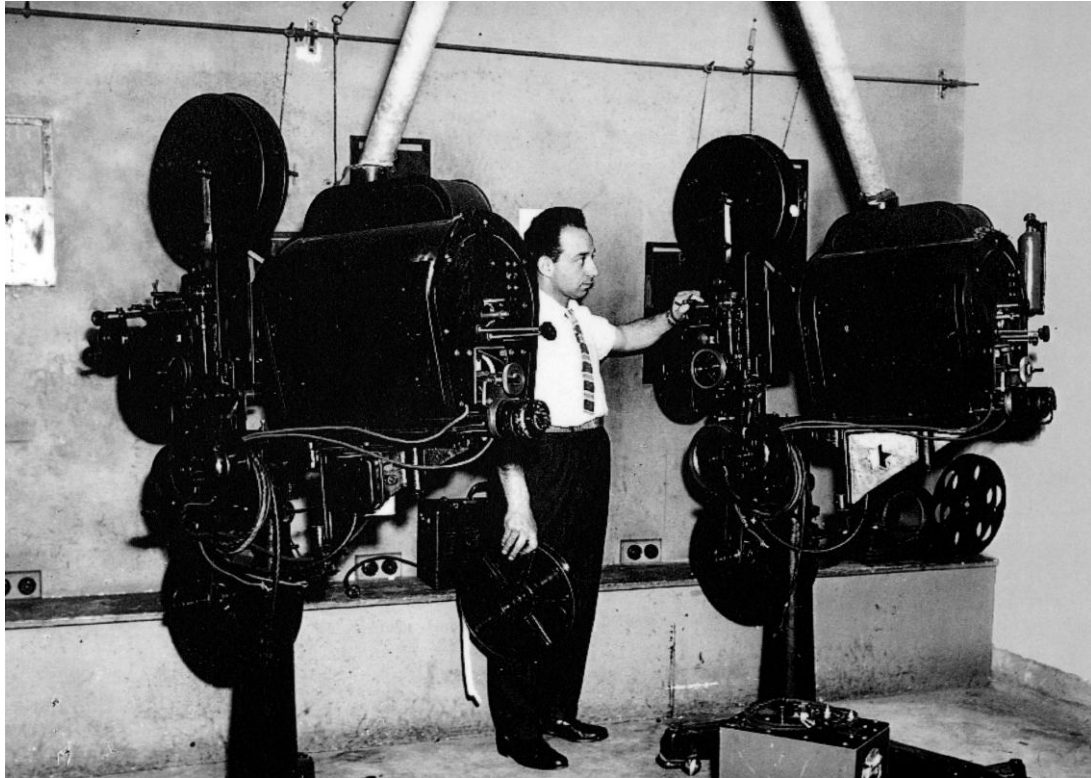
Ανάμεσα στο 1949 και τις αρχές της δεκαετίας του '80, στο κέντρο και τα περίχωρα της πόλης, λειτούργησε ένα ακμάζον κινηματογραφικό κύκλωμα, αποτελούμενο από περίπου 30 διαφορετικές αίθουσες, για να εξυπηρετήσει το μεγάλο κοινό των Ελλήνων της διασποράς στη μητροπολιτική Μελβούρνη. Η πρώτη δημόσια προβολή ελληνικής ταινίας στη Μελβούρνη πραγματοποιήθηκε το 1949. Η Dionysos Films παρουσίασε την ταινία *Η Φωνή της Καρδιάς* (Ιωαννόπουλος, 1943), η οποία είχε προηγουμένα προβληθεί στο Σίδνεϊ από την *Hellenic Talkies Company* (που την διαχειρίζονταν οι αδελφοί Camillos) και της οποίας η Dionysos Films ήταν αντιπρόσωπος. Η Dionysos, ωστόσο, πολύ γρήγορα θα υπερκεράσει τους αδελφούς Camillos, για να γίνει ο κυριότερος εισαγωγέας ελληνικών ταινιών στην Αυστραλία. Στα δέκα χρόνια που ακολούθησαν αυτή την πρωτοπόρα προβολή, ιδρύθηκαν, με διαφορετικό βαθμό επιτυχίας, περίπου δέκα διαφορετικές εταιρίες προβολής/διανομής. Η μεγαλύτερη εταιρία ανάμεσα στα ανταγωνιστικά συμφέροντα αυτής της περιόδου ήταν η Dionysos Films.

Ο ιδρυτής της εταιρείας, Stathis Raftopoulos (γνωστός ως Stan Raftopoulos, Efsthathios Raftopoulos, Stan Raft και 'Rafto the Magnificent' /«Ράφτο ο Μέγας»), ήταν μια χαρισματική μορφή της παροικίας: ποιητής, δάσκαλος, μάγος, τυπογράφος, ιδιοκτήτης εστιατορίων, ηθοποιός, βραβευμένος παλαιστής, κινηματογραφιστής, επιτυχημένος επιχειρηματίας και φιλάνθρωπος **(φωτ. 1)**. Αναφορικά με την τελευταία του ιδιότητα, ένα ποσοστό από τα κέρδη των προβολών στην Μελβούρνη της ταινίας *Η Φωνή της Καρδιάς* (αλλά και μετέπειτα ταινιών) χρησιμοποιήθηκε από τον Raftopoulos για να βοηθήσει στη συγκέντρωση πόρων για σχολεία στις νεοϊδρυθείσες μεταπολεμικές ελληνικές παροικίες ('T.E.' 1970). Ο Raftopoulos ήταν ενεργό μέλος της ΑΧΕΠΑ, ενός μείζονος φιλανθρωπικού οργανισμού των Ελλήνων της διασποράς στην Αυστραλία, του Φιλανθρωπικού Συνδέσμου Ιθακήσιων/*Ithacan Philanthropic Society*, του Ελληνικού Παροικιακού Ομίλου/*Greek Community Association*, του Ελληνικού Παραρτήματος της RSL⁴/*Hellenic RSL sub-branch* και του Συνδέσμου Ελληνο-Αυστραλών Συγγραφέων/*Greek-Australian Writer's Association*. Ήταν επίσης ιδρυτικό μέλος του Ελληνο-Αυστραλιανού Πολιτιστικού Συνδέσμου Μελβούρνης/*Greek-Australian Cultural League of Melbourne (GACLM)*, του οποίου υπήρξε αντιπρόεδρος για κάποια χρόνια. Η συμβολή του ως πολίτη αναγνωρίστηκε το 1982 όταν παρέλαβε ένα βραβείο MBE⁵ για τις υπηρεσίες

⁴ Σημ. μετ: Η συντομογραφία RSL αντιστοιχεί στο *Returned and Services League of Australia* που αποτελεί υποστηρικτικό οργανισμό για όσους υπηρέτησαν ή υπηρετούν στον αυστραλιανό στρατό.

⁵ Σημ. μετ: *Member of the Order of the British Empire*: μια υψηλού κύρους βρετανική και την εποχή εκείνη αυστραλιανή τιμητική διάκριση που απονέμονταν από τη βασίλισσα σε εξέχοντες πολίτες (δεν απονέμεται πλέον στην Αυστραλία).

του στην ελληνική παροικία. Ως ποιητής ο Raftopoulos ήταν περιζήτητος, κυρίως για τους επικήδειους που εκφωνούσε, αλλά επίσης και για τα σατιρικά του επιγράμματα, δυο δραστηριότητες που βασιζόνταν στην ικανότητά του να αποστάζει ατομικά χαρακτηριστικά με εξαιρετική ακρίβεια. Αλλά ήταν επίσης



Φωτ. 1: Ο Stathis Raftopoulos στον θάλαμο προβολής του Nicholas Theatre Hall, 1950, με την άδεια της Stathis Raftopoulos Collection, στο RMIT Australian-Greek Resource and Learning Centre.

ευτυχής να απαγγέλλει ένα ή δυο ποιήματα στη διάρκεια απροσδόκητων διακοπών κατά την προβολή μιας ταινίας. Ο συγγραφέας και φίλος του, Kyriakos Amanatidis, σημειώνει ότι το ενδιαφέρον του Raftopoulos για τον κινηματογράφο προήλθε από την τάση του προς το λαϊκισμό που ήταν επίσης εμφανής και στην προσέγγισή του στην ποίηση (Amanatidis 2006). Ο Raftopoulos ποτέ δεν διάβασε από σημειώσεις και σπάνια απέτυχε να συγκινήσει ένα κοινό. Σύμφωνα με τον Amanatidis, ο Raftopoulos, που έφτασε στην Αυστραλία ως ένα 14-χρονος προπολεμικός μετανάστης, κατείχε μια μοναδική θέση στην παροικία ως ένας διαμεσολαβητής ανάμεσα στην προπολεμική και μεταπολεμική ελληνική μεταναστευτική κουλτούρα. Γεννημένος στην Ιθάκη το 1921, ο Raftopoulos μετοίκησε στην Αυστραλία τον Δεκέμβριο του 1934 ακολουθώντας τον πατέρα του, Σπύρο, που έφυγε για την Αυστραλία το 1922 και τον παπού του που είχε μεταναστεύσει το 1895 σε ένα τυπικό αλυσιδωτό μεταναστευτικό μοτίβο. Σε αντίθεση με τους προπολεμικούς σύγχρονούς του, δεν ενσωματώθηκε επαρκώς στην αυστραλιανή κοινότητα

παρόλο που υπηρέτησε στον αυστραλιανό στρατό ως διασκεδαστής (entertainer) και διατήρησε έναν πολύ ισχυρό δεσμό με την Ιθάκη (τόσο ως προορισμό όσο και ως ιδέα), ο οποίος έγινε φανερός αργότερα στη ζωή του όταν έχτισε έναν εντυπωσιακό οβελίσκο στο νησί, αφιερωμένο στη «μνήμη των παλιών γενεών που επί χίλια χρόνια καλλιέργησαν το χρώμα της Ιθάκης για να παραμείνουν εδώ ως την αιωνιότητα».

Ανάμεσα στο 1950 και το 1954 η εταιρεία του Raftopoulos, η Dionysos Films, ήταν ο μοναδικός διανομέας ελληνικών ταινιών στην Αυστραλία. Η επιτυχία της όμως στην καθιέρωση τακτικών προγραμμάτων κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου βρήκε γρήγορα μιμητές. Ακριβώς στο τέλος του 1955 ένας νέος παίκτης, ο Andreas Papadopoulos (Olympia Films), με το *Ορκίστηκε Εκδίκηση* (Νόβακ, 1952), εγκαινίασε τις προβολές μιας σειράς ταινιών. Το 1956 έχουμε έναν καταγισμό εισαγωγών ελληνικών ταινιών που δεν προορίζονταν όλες για τους ελληνικούς κινηματογράφους. Το *Ευπόλητο Τάγμα* (Τάλλας, 1953) προβλήθηκε για πρώτη φορά το 1956, εισαγμένο από την Ray Films, έναν αυστραλιανό οργανισμό καλλιτεχνικών ταινιών, και παίχτηκε επί ένα μήνα στο Lyceum Theatre στην Bourke Street και αργότερα στο Σίδνεϊ. Ο Angelos Mallos (Grecian Films) έφερε το *Κυριακάτικο Εύπνημα* (Κακογιάννης, 1954) και ο Kyriakos Nikitarakos (Parthenon films) την *Ανοιχτή Θάλασσα* (Μελετόπουλος, 1954) στο Carlton Theatre. Άλλα ονόματα που αναμίχθηκαν στις κινηματογραφικές επιχειρήσεις εκείνη την εποχή, ο Dimitris Candiliotis, ο Panayiotis Raftopoulos και άλλοι, όπως ο Andreas Christodoulou (*Μαρία Πενταγιάτισσα* [1957]), έδρασαν μόνο προσωρινά εισάγοντας μια ή δύο ταινίες το πολύ. Αλλά το 1957 ένας νέος ανταγωνιστής, με σοβαρά διαπιστευτήρια, μπήκε στο πεδίο της μάχης. Ο Peter Yiannoudes (New World Entertainment) πρόβαλε με μεγάλη επιτυχία το πολύ δημοφιλές ριμέικ της πολύ δημοφιλούς *Γκόλφως* (Λάσκος, 1955). Ο Yiannoudes ήταν ένας έμπειρος επιχειρηματίας που, πριν έρθει στην Αυστραλία όπου εργάστηκε για τον Hoyts ως βοηθός προβολής, είχε δουλέψει από τα δώδεκά του χρόνια στην κινηματογραφική βιομηχανία της Κύπρου. Μέσω του κυπριακού δικτύου και της προσωπικής του σχέσης με τον Φιλοποίμη Φίνο, ήταν σε θέση να επιτύχει μια σχέση αποκλειστικότητας με τη Φίνος Φιλμς, η οποία του έδινε πρόσβαση σε μια τακτική ροή υψηλής ποιότητας ταινιών. Όπως ο Raftopoulos, έτσι και ο Yiannoudes ήταν ένας δραστήριος διασκεδαστής και, ανάμεσα στο 1958 και το 1961, ταξίδεψε σε περισσότερες από 150 κωμοπόλεις και χωριά στην Αυστραλία κουβαλώντας ένα φορητό προβολέα των 16mm, προκειμένου να παρουσιάσει ταινίες ακόμα και στις μικρότερες ελληνικές κοινότητες, χρησιμοποιώντας κόπιες-αντίγραφα από τις αντίστοιχες των 35mm, τις οποίες είχε εισάγει στη χώρα για τις προβολές στις μητροπολιτικές περιοχές.

Οι εμπειρίες του Yiannoudes από τις προβολές της *Γκόλφως* αποκαλύπτουν κάτι από τη φύση της επιχειρηματικής δραστηριότητας που απαιτούνταν

καθώς νέοι παίκτες προσπαθούσαν να μπουν στην αγορά. Οι παραγωγές της Φίνος Φιλμς αποδείχτηκαν πολύ ακριβές για τους ανταγωνιζόμενους διανομείς, αλλά ο Γιαννουδής πήρε το ρίσκο πιστεύοντας ότι η υψηλότερη ποιότητα των ταινιών θα προσέλκυε μεγαλύτερο κοινό και επίσης ότι υπήρχε αρκετή περιέργεια για την πρόσφατη εκδοχή αυτού του δημοφιλούς έργου. Μην έχοντας τη δυνατότητα να εξασφαλίσει μια αίθουσα για να προβάλλει την ταινία του, επειδή ο κύριος χώρος προς μίσθωση για προβολές, το Nicholas Hall (παρακείμενο στην «Ελληνική συνοικία» της Μελβούρνης στην Lonsdale Street), έκλεινε βδομάδα παρά βδομάδα από τους Raftopoulos και Papadopoulos αντίστοιχα, ο Γιαννουδής προσέγγισε το Δημαρχείο της Μελβούρνης που διέθετε θέσεις για πάνω από 2.500 θεατές. Εισήγαγε 5.500 φυλλάδια από την Κύπρο, τα οποία και μοίρασε στην τοπική ελληνική Ορθόδοξη Εκκλησία. Οι προβολές είχαν μεγάλη επιτυχία, ξεπουλώντας προκαταβολικά δυο βδομάδες πριν, με ουρές ανθρώπων να χάνονται μέσα στη νύχτα. Όλο αυτό τράβηξε την προσοχή του Hoyts που λειτουργούσε το Capitol Cinema ακριβώς απέναντι από το Δημαρχείο. Την επόμενη Δευτέρα ο Hoyts προσπάθησε να ματαιώσει τις προβολές του Γιαννουδής. Προκειμένου να εξασφαλίσει τη διάθεση του Δημαρχείου της Μελβούρνης, ο Γιαννουδής πέρασε από εκπαίδευση πυροσβέστη και οι προβολές συνεχίστηκαν. Μετά από τέσσερις ακόμη προβολές, όπου τα εισιτήρια εξαντλήθηκαν, ο Γιαννουδής είχε αντισταθμίσει με το παραπάνω τις υψηλές τιμές που απαιτούνταν από τη Φίνος Φιλμς. Από την άλλη, οι Raftopoulos και Papadopoulos ήταν περιορισμένοι στον κατά πολύ μικρότερο αριθμό θέσεων του Nicholas Hall, το οποίο δεν μπορούσε να φιλοξενήσει παρά μόνο γύρω στους 300-400 θεατές ανά προβολή, ακόμα και σε επιτυχίες που όλα τα εισιτήρια εξαντλούνταν.

Μετά το 1958 οι ελληνικές ταινίες στη Μελβούρνη προβάλλονταν κυρίως σε κτίρια που λειτουργούσαν ήδη ως κινηματογράφοι, αγορασμένα ή νοικιασμένα για τον σαφή σκοπό της προβολής ταινιών στο ελληνικό κοινό. Πριν από αυτό, ήταν δύσκολο να βρεθούν αίθουσες, ειδικά στο κέντρο της πόλης. Η συγκεκριμένη κατάσταση δεν ήταν αποτέλεσμα της έλλειψης άδειων αιθουσών. Πολλοί κινηματογράφοι είχαν κλείσει ως συνέπεια της πτώσης των εισιτηρίων που, εν μέρει, προκλήθηκε από την εμφάνιση της τηλεόρασης, αλλά και από άλλες αλλαγές τόσο στην οργάνωση των κινηματογραφικών προβολών όσο και στις οικονομικές συνθήκες των καταναλωτών. Ωστόσο, πολλοί από αυτούς τους κινηματογράφους περιλάμβαναν στα συμβόλαια πώλησής τους ανασταλτικούς όρους που απαγόρευαν τη συνέχιση της χρήσης τους ως κινηματογραφικών αιθουσών ή, σε μια εκ των περιπτώσεων, το Victoria στο Richmond (που το διαχειριζόταν ο πατέρας του Stathis Raftopoulos, Spiros) που το συμβόλαιο επέμενε στη χρήση του ως αίθουσας αποκλειστικά για αγγλόφωνες ταινίες (δηλ. θα πουλιόταν μόνο με την προϋπόθεση ότι θα διατηρούταν η ίδια επιχειρηματική δραστηριότητα). Η Loula Anagnostou, που εργάστηκε με τον αδελφό της Stathis και τον πατέρα της Spiros στις

αντίστοιχες επιχειρήσεις τους προβολής ταινιών, περιγράφει τα συγκριτικά πλεονεκτήματα των μισθωμένων πολυχρηστικών κινηματογραφικών αιθουσών (που νοικιάζονταν για περιορισμένα δικαιώματα χρήσης [four-wallings]):

Το Δημαρχείο της Μελβούρνης χωρούσε πολύ περισσότερους θεατές. Το Nicholas Hall ήταν μικρότερο, αλλά φιλικό. Συνηθίζαμε να χρησιμοποιούμε συχνά το Nicholas Hall, ήταν αξιαγάπητο. Αλλά το να τοποθετήσεις τις οθόνες στο Δημαρχείο της Μελβούρνης ήταν μεγάλη περιπέτεια, επειδή το Δημαρχείο δεν ήταν φτιαγμένο για προβολές ταινιών. Ήταν πολύ ψηλοτάβανο και η αίθουσα προοριζόταν μόνο για μουσική. Έτσι είχαμε μεγάλη δυσκολία να αναρτήσουμε τις οθόνες και μετά να τις ξανακατεβάσουμε, επειδή μας επιτρεπόταν να τις έχουμε αναρτημένες μόνο κατά τη διάρκεια της νύχτας που είχαμε μισθώσει την αίθουσα. Ήταν αρκετά δύσκολα τότε, αν θυμάμαι σωστά, όταν προσπαθούσαμε να κάνουμε τα πράγματα να λειτουργήσουν. (Anagnostou 2006b)

Η πρακτική της μίσθωσης κοινόχρηστων ή δημοτικών αιθουσών σήμαινε ότι οι Έλληνες, οι οποίοι δραστηριοποιούνταν στην κινηματογραφική διανομή και προβολή, περιορίζονταν στην προβολή 5-6 ταινιών τον μήνα, και ότι δεν είχαν τα αποκλειστικά δικαιώματα σε μια αίθουσα. Έτσι, χωρίς μια τακτική ροή προβολών, μπορεί να έχαναν την αίθουσα από κάποιον ανταγωνιστή.

Η Dionysos Films ήταν το σημείο αναφοράς για όλους τους ανταγωνιστές που εισέρχονταν στην αγορά αυτή την περίοδο. Η εταιρεία έκανε μεγάλη επιτυχία το 1955 με την προβολή της ταινίας *Η Ωραία του Πέραν* (Λάσκος, 1955) και δυο χρόνια αργότερα επανέλαβε την επιτυχία με το έγχρωμο ριμέικ της πρώτης ελληνικής ομιλούσας, *Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας* (Παρασκευάς, 1956), που δεν πρέπει να συγχέεται με την ομώνυμη ασπρόμαυρη ταινία που διανεμήθηκε στην Αυστραλία από την Grecian Pictures περίπου την ίδια εποχή. Ο Raftopoulos ήταν σε θέση να διευρύνει το κοινό του με συστηματικές προβολές σε άλλες πολιτείες, ιδιαίτερα στην Αδελαΐδα και το Σίδνεϊ (αλλά επίσης ταξιδεύοντας τακτικά στο Brisbane και στο Newcastle). Επιπλέον, επιχείρησε να ασχοληθεί με μικρού μεγέθους παραγωγές, αλλά με αμφίβολης αξίας αποτελέσματα. Στη Μελβούρνη το Δεκέμβριο του 1954 πρόβαλε με ζωντανό σχολιασμό το *Μια περιήγηση στην Ελλάδα/A Tour Through Greece*, ένα ντοκιμαντέρ 16mm που γύρισε την προηγούμενη χρονιά στη διάρκεια ενός ταξιδιού του στην Ελλάδα. Η προβολή αποδείχθηκε εξαιρετικά αμφιλεγόμενη. Οι αναφορές των αγγλόφωνων μέσων ισχυρίζονται ότι οι θεατές απαίτησαν τα λεφτά τους πίσω εξαιτίας της χαμηλής ποιότητας της ταινίας και ότι κλήθηκαν πάνω από δεκαέξι αστυνομικοί για να ηρεμήσουν το αγανακτισμένο πλήθος. Σύμφωνα με τη μαρτυρία ενός θεατή που παραθέτουν οι εφημερίδες: «Η ταινία ήταν όλη θολή. Τόσο που δεν μπορούσες να διακρίνεις τίποτα, και το σχόλιο

ήταν τόσο κακό που δεν μπορούσες να το καταλάβεις – παρόλο που ήταν στα ελληνικά» (Ανώνυμος 1954). Ο Raftopoulos ισχυριζόταν ότι η διαμάχη ήταν υποκινούμενη από τους ανταγωνιστές του που αποσκοπούσαν στην υπονόμηση των προβολών (Raftopoulos 1993; Ανώνυμος 1954). Η Olga Black, με καταγωγή από την Ιθάκη και γεννημένη στην Αυστραλία, παρακολούθησε μια από αυτές τις προβολές στη Μελβούρνη και ανακαλεί ξεκάθαρα το χαμηλό επίπεδο παραγωγής της ταινίας:

Ήταν κακότεχνα γυρισμένη γιατί όλα κουνιόνταν. Ιδιαίτερα εν πλω, η κάμερα ανεβοκατέβαινε μαζί με τη βάρκα, και καθώς περπατούσε μέσα στο νησί, η κάμερα πήγαινε μαζί του. Αλλά όταν η κάμερα σταθεροποιούταν για να τραβήξει κάτι, τότε, ναι, ήταν εντάξει. (Black 2006)

Το κούνημα μπορεί να επιδεινώθηκε από το γεγονός ότι σε κάποιο σημείο ο Raftopoulos κατέγραψε ακούσια τον σεισμό της Ιθάκης το 1953. Αλλά ανεξάρτητα από το επίπεδο παραγωγής που απείχε κατά πολύ από το να είναι ιδανικό (και το απτό του αποτέλεσμα στο κοινό), η Black δεν ανακαλεί τη διαμάχη, και θυμάται την ταινία με στοργή, και την πραγματική της ναυτία ως μια άμεση συναισθηματική αντίδραση της επίκτητης νοσταλγίας που βιώνόταν από τους μετανάστες δεύτερης γενιάς:

Θυμάμαι να γίνομαι σχεδόν πράσινη και να έχω ναυτία, και απλώς να κρατιέμαι από το στομάχι μου μη θέλοντας να προκαλέσω ανησυχία ή ελπίζοντας ότι δεν θα μου συμβεί κάτι που θα δημιουργήσει μεγάλη αναστάτωση. Επειδή πραγματικά δεν ήθελα να χάσω την ταινία, επειδή ήταν για την Ιθάκη, κι επειδή ήταν ο Stathis με την ταινία του για τον τόπο καταγωγής του, όχι βίντεο που δεν υπήρχε, αλλά ταινία για την πατρίδα, και ήταν ο ίδιος πάνω στη βάρκα προσπαθώντας να τραβήξει τις ακτές της Ιθάκης. Και μπορώ αυτό να το θυμηθώ καθαρά, πήγαινε πάνω και κάτω και πάνω και κάτω, κι εγώ μαζί και το στομάχι μου. Αυτό ήταν το πρώτο φιλμ της Ελλάδας που θυμάμαι, και ήταν έγχρωμο και με όμορφο ουρανό, όμορφα νερά και χαριτωμένη πρασινάδα, γιατί το νησί της Ιθάκης ήταν αρκετά πράσινο. (Black 2006)

Επίσης το 1959 ο Γιαννούδες έφτιαξε ένα ντοκιμαντέρ για τη Μακεδονία που προβλήθηκε επί δέκα εβδομάδες στο *Fitzroy Town Hall* («Κάθε τι σχετικό με τη Μακεδονία ήταν αρκετά δημοφιλές στη Μελβούρνη») και πολλά χρόνια αργότερα οι Raftopoulos και Γιαννούδες θα επιχειρήσουν μαζί να φτιάξουν μια ταινία με τίτλο *The Long Shot*, αυτή τη φορά μια μεγάλου μήκους με υπόθεση, με πρωταγωνίστρια την Abigail, σειρήνα της οθόνης στη δεκαετία του '70, αλλά η ταινία δεν ολοκληρώθηκε ποτέ (Yiannoudes 2006).

Τα τέλη της δεκαετίας του '50 ήταν μια περίοδος εξαιρετικά έντονης επιχειρηματικής δραστηριότητας για το ελληνικό κύκλωμα. Το 1957 ο Chris Louis, ένας ελληνοαυστραλός μεσίτης ακινήτων που μετανάστευσε από την Κύπρο στο Σίδνεϊ στα τέλη της δεκαετίας του 1940, μίσθωσε το *Lawson Theatre* στο Redfern. Όπως ο Raftopoulos στη Μελβούρνη, ο Louis ήταν μια εξέχουσα μορφή της ελληνικής παροικίας του Σίδνεϊ. Ήταν ο πρώτος Έλληνας επιχειρηματίας στην Αυστραλία που πρόβαλλε ελληνικές ταινίες σε καθημερινή βάση και σε σύντομο χρονικό διάστημα νοίκιασε ή απέκτησε δώδεκα κινηματογράφους σε διάφορα σημεία της πόλης, όπως και άλλα συμφέροντα σε διαφορετικές πολιτείες της Αυστραλίας (Πίνακας 1). Πιθανώς εμπνευσμένοι από το παράδειγμα του Louis, οι τρεις πιο πετυχημένοι διανομείς με έδρα τη Μελβούρνη, η Dionysos, η New World και η Olympia αποφάσισαν να ενώσουν τις δυνάμεις τους και το 1958 ίδρυσαν την *Cosmopolitan Motion Pictures* (CMP). Έκτοτε ξεκίνησαν ένα φιλόδοξο πρόγραμμα αγοράς κινηματογραφικών αιθουσών, συχνά με οικονομικούς συνεταιίρους από τους οποίους αποσπούσαν συμβόλαια ενοικίασης. Ίσως η πιο επίμαχη από αυτές τις αγορές να ήταν η απόκτηση, το 1961, του Εθνικού Θεάτρου/*National Theatre*,⁶ γνωστό, επίσης, για προφανείς λόγους, ως το *νυφοπάζαρο*, το οποίο βρισκόταν μόλις λίγα μέτρα μακριά από το *Victoria*, τον κινηματογράφο του πατέρα του Stathis.

Η συγχώνευση των τριών πιο δραστήριων εταιρειών σε έναν ενοποιημένο ελληνικό οργανισμό προβολής/διανομής είναι μεγάλης σημασίας. Λίγο αργότερα, το 1959, ένα άρθρο στο *Nation* έκανε δυσσώζονες προβλέψεις για το μέλλον των προβολών ξένων ταινιών στην Αυστραλία που αποδίδονταν στον κατακερματισμό του συγκεκριμένου επιχειρηματικού τομέα: «Τα συμφέροντα που εμπλέκονται στη διανομή και την προβολή ξένων ταινιών ανταγωνίζονται και φιλονικούν μεταξύ τους και τώρα, αντιμέτωπα με μια πραγματική κρίση, ίσως ένα προς ένα να απειλούνται με αφανισμό» (Wade 1959: 20). Κι ενώ, τη συγκεκριμένη περίοδο, αυτό θα μπορούσε να είναι αληθινό για το συχνά επισφαλές κύκλωμα των καλλιτεχνικών ταινιών στη Μελβούρνη και το Σίδνεϊ, σίγουρα δεν αντιπροσωπεύει τις εξελίξεις που αφορούν στον ελληνικό κινηματογράφο στη διασπορά.

Αυτό που διαφοροποίησε τους Raftopoulos, Papadopoulos και Yiannoudes από τους υπόλοιπους ανταγωνιστές τους ήταν ότι εισήρθαν στην βιομηχανία χωρίς άλλο επάγγελμα ή άλλους οικονομικούς πόρους, και ότι ο καθένας έφερε στο τραπέζι διαφορετικές δεξιότητες και διασυνδέσεις με τη βιομηχανία: ο Raftopoulos την φιλανθρωπική και κοινωνική του συνεισφορά στην παροικία, ο Papadopoulos την επιχειρηματική του εμπειρία και τις διασυνδέσεις του με

⁶ Σημ. μετ: Το θέατρο είχε την επωνυμία «Εθνικό» χωρίς, όμως, αυτό να έχει κάποιο θεσμικό αντίκρισμα.

την Ελλάδα, ο Yiannoudes την εμπειρία του από την κινηματογραφική βιομηχανία και τις διασυνδέσεις του με το κυπριακό δίκτυο διανομής. Με την ίδρυση της CMP, ως συνεταιρισμού συμφερόντων, επιδίωκαν να κάνουν την επιχείρησή τους όσο το δυνατόν πιο επαγγελματική. Η βάση της συμφωνίας τους ήταν ότι κάθε ταινία που είχε ήδη συμβόλαιο για διανομή εξαντλούταν ως ιδιοκτησία του κάθε μέλους ξεχωριστά, αλλά μετά από μια προκαθορισμένη χρονική περίοδο, όλοι οι τίτλοι αποτελούσαν περυσιακό στοιχείο της εταιρείας και όλες οι αποφάσεις από εκεί και πέρα παίρνονταν από κοινού. Επιπλέον οι Yiannoudes και Louis (και οι δυο Κύπριοι) ήταν σε θέση να διαπραγματευτούν έναν αποδεκτό καταμερισμό των περιοχών για να αποφύγουν τη σύγκρουση ανάμεσα στις δυο εναπομείνουσες μεγάλες εταιρείες της Αυστραλίας. Η CMP λειτουργούσε αίθουσες στην Βικτώρια και την Τασμανία, καθώς και στη Νότια και τη Δυτική Αυστραλία. Ο Louis έκανε προβολές στη Νέα Νότια Ουαλία, στο Κουίνσλαντ, τη Βόρεια Επικράτεια και τη Νέα Ζηλανδία. Είναι επίσης πιθανό, αλλά όχι τεκμηριωμένο, ότι η συμφωνία επέτρεπε στο Louis να κάνει προβολές στη Νότια Αφρική. Επομένως, οι ταινίες της αρμοδιότητας των δυο εταιρειών διανέμονταν σε όλες τις μεγάλες πρωτεύουσες της Αυστραλίας, σε κέντρα-κλειδιά της επαρχίας και σε διεθνείς περιοχές. Πολύ αργότερα, στη δεκαετία του '70, μετά την αποχώρηση του Andreas Papadopoulos από την CMP, ιδρύθηκε μια νέα εταιρεία, η *LYRA Films* που περιλάμβανε τον Louis (L) που είχε την έδρα του στο Σίδνεϊ, και τους Yiannoudes (Y) και Raftopoulos (RA) με έδρα τη Μελβούρνη.

Παρόλο που στις επιχειρηματικές πρακτικές και τις εμπειρίες του κοινού των ελληνικών κινηματογραφικών κυκλωμάτων της Μελβούρνης και του Σίδνεϊ υπήρχαν πολλές ομοιότητες, υπήρχαν και πολλές διαφορές. Για παράδειγμα, σε αντίθεση με την CMP, ο Louis αγόρασε συγκεκριμένους κινηματογράφους με την προοπτική να τους λειτουργήσει για μη-ελληνόφωνο κοινό, όπως ήταν η ιταλική και γιουγκοσλάβικη παροικία, μια πρακτική που δεν εφαρμόστηκε στη Μελβούρνη, επειδή εκεί υπήρχε ήδη ένα καλά αναπτυγμένο ιταλικό κινηματογραφικό δίκτυο. Τα είδη των ταινιών που προβάλλονταν σε αυτές τις ιταλικές αίθουσες, κωμωδίες και μιούζικαλ, ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή στο κοινό εντός της Ελλάδας, αλλά εξαιτίας της εμπορικής διάκρισης μεταξύ ελληνικού και ιταλικού κυκλώματος στη Μελβούρνη, είναι πολύ απίθανο το κοινό των Ελληνοαυστραλών να είχε δει, για παράδειγμα, τις δημοφιλείς κωμωδίες των Franco και Ciccio ή τα μιούζικαλ του Al Bano ή της Romina Power (Eleftheriotis 2001: 193-94).

Η CMP ήταν εξαιρετικά αποτελεσματική στον περιορισμό των πιθανών ανταγωνιστών μπλοκάροντας επιθετικά την ελληνική αγορά μέσω της εύστοχης επιλογής και αγοράς κινηματογραφικών αιθουσών, και χρησιμοποιώντας το κεφάλαιό της για την απόκτηση μεγάλου αριθμού από κόπιες. Στη διάρκεια της δεκαετίας του '60, μόνο άλλες δύο συνεχιζόμενες

επιχειρηματικές δραστηριότητες κατόρθωσαν να επιτύχουν. Από το 1959, ο Spiros Raftopoulos (ο πατέρας του Stathis) λειτούργησε το Victoria ως αίθουσα για την ελληνική παροικία που ειδικευόταν στις αγγλόφωνες ταινίες με ελληνικούς υπότιτλους, με διπλή είσοδο που περιλάμβανε και ελληνικές ταινίες (δες Bowles και άλλοι 2007: 100-01 για λεπτομερή συζήτηση των στρατηγικών προγραμματισμού στο Victoria). Τελικά η CMP νοίκιασε την αίθουσα από τον ίδιο το 1967. Στο τέλος της δεκαετίας εμφανίστηκε ένας άλλος ανταγωνιστής. Το 1966 οι Takis (Jim/Dimitris) Anagnostou (ο μπατζανάκης του Stathis), Nakis (Nikos) Raftopoulos (αδελφός του Stathis), καθώς και Jim και Nick Lazogas συγκρότησαν την United Cinematographic Enterprises που λειτούργησε το Sunshine Theatre περίπου για μια διετία, πριν περάσει στον έλεγχο της CMP που έπαψε να το λειτουργεί, αλλά υιοθέτησε τη συνήθη της πρακτική της διατήρησης δικαιωμάτων στο κτίριο. Η ανταγωνιστικότητα της CMP επεκτάθηκε επίσης και σε προσπάθειες προβολής ελληνικών ταινιών σε εμπορική βάση εκτός της ελληνικής παροικίας. Κάποτε ένας φιλόδοξος Ιταλός εισαγωγέας εισήγαγε μια ελληνική ταινία προκαλώντας την CMP να ανταποδώσει αμέσως εισάγοντας 50 ιταλικές ταινίες και απειλώντας ότι θα τις προβάλλει σε κινηματογράφους κοντά στο ιταλικό κύκλωμα. Το μονοπώλιο του ελληνικού κυκλώματος της Μελβούρνης, που η CMP είχε σχεδόν πετύχει, της επέτρεπε επίσης να ελέγχει την τιμή των ταινιών που εισάγονταν στην Αυστραλία. Ο Peter Yiannouides θυμάται πως οι Έλληνες διανομείς αντιλήφθηκαν την επιτυχία του κυκλώματος της Μελβούρνης και προσπάθησαν να ανεβάσουν τις τιμές τους, αλλά η CMP απλώς αρνήθηκε να αγοράσει τις ταινίες τους με τις δυο πλευρές να συνειδητοποιούν πως, αν οι ταινίες δεν αγοράζονταν από την CMP, δεν θα προβάλλονταν (Yiannouides 2006a). Στην πραγματικότητα, αυτή η στρατηγική της CMP περιείχε ένα βαθμό θράσους με δεδομένη την κυκλική φύση της προβολής ελληνικών ταινιών, η οποία σήμαινε ότι κάποιες φορές η προβολή τους διαρκούσε για αρκετά μεγάλο χρονικό διάστημα.

Η ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΙΝ/ΦΙΚΗ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ

«Αν δεν είχε ως αποδέκτη την Αμερική και την Αυστραλία, η ελληνική κινηματογραφική βιομηχανία κατά τη διάρκεια κάποιων χρόνων, ίσως για 5-10 χρόνια, να ήταν τελείως νεκρή»

(Anna Vlattas 2006)

Έτος	Αίθουσα	Τοποθεσία	Εταιρία
1949-1968	Nicholas Hall / Theatre	City, Melbourne	Dionysos; Olympia; Cosmopolitan Motion Pictures (CMP) (μίσθωση για περιορισμένη χρήση)

1950	Empire	Leederville, Perth	Dionysos (μίσθωση για περιορισμένη χρήση)
1954-1959	Assembly Hall	City, Melbourne	Dionysos (μίσθωση για περιορισμένη χρήση)
1954	Carrington	Newcastle	Dionysos (μίσθωση για περιορισμένη χρήση)
1954	Lyric	West End, Brisbane	Dionysos (μίσθωση για περιορισμένη χρήση)
1954	Maccabean	Darlinghurst, Sydney	Dionysos (μίσθωση για περιορισμένη χρήση)
1954	Windsor	Lockleys, Adelaide	Dionysos (μίσθωση για περιορισμένη χρήση)
1954-1959	Attik	Fitzroy, Melbourne	Dionysos (μίσθωση για περιορισμένη χρήση)
1955	Rialto	West End, Brisbane	Dionysos (μίσθωση για περιορισμένη χρήση)
1950s	Paddington Town Hall	Paddington, Sydney	Dionysos; CMP (μίσθωση για περιορισμένη χρήση)
1956	Curzon	Goodwood, Adelaide	Dionysos (μίσθωση για περιορισμένη χρήση)
1956	Melba Theatre	Dulwich, Adelaide	(μίσθωση για περιορισμένη χρήση)
1956-1966	Carlton Theatre	Carlton, Melbourne	Olympia; CMP (ενοικίαση)
1957	Lawson Theatre	Redfern, Sydney	Louis (ενοικίαση)
1957-1967	Melbourne Town Hall	City, Melbourne	New World Film Entertainment (NWFE); CMP (μίσθωση για περιορισμένη χρήση)
1957-1981	Thebarton Town Hall	Thebarton, Adelaide	Dionysos (57); UCE (66); CMP (67-81)
1958	Castley Hall	Sunshine, Melbourne	(μίσθωση για περιορισμένη χρήση)
1958	Regal Theatre	Subiaco, Perth	CMP
1958	Olympia Theatre	Perth	CMP
1959	Vesuvio	Newmarket, Melbourne	(μίσθωση για περιορισμένη χρήση)
1959-1969	Cathedral Hall	Fitzroy, Melbourne	Από το 1962 CMP (μίσθωση για περιορισμένη χρήση)

1950s	Doncaster Theatre	Kensington, Sydney	Dionysos (μίσθωση για περιορισμένη χρήση); Νοικιάστηκε από τον Louis το 1959
1961-1966	Cosmopolitan	Brunswick, Melbourne	CMP
1961-1968	Dendy	Brighton, Melbourne	Spiro-Raft Theatres (SRT), CMP (μίσθωση για περιορισμένη χρήση)
1958-1974	Victoria Theatre	Richmond, Melbourne	SRT (ιδιοκτησία); CMP (ενοικίαση)
1961-1984	National	Richmond, Melbourne	CMP (ιδιοκτησία)
1962	Pantheon	Adelaide, Adelaide	CMP
1963-1968	Globe	Richmond, Melbourne	SRT; CMP (ενοικίαση)
1963-1981	Sun	Yarraville, Melbourne	CMP (ιδιοκτησία)
1963-1966	Orient	North Fitzroy, Melbourne	(μίσθωση για περιορισμένη χρήση)
1963	The Grosvenor [κυρίως για ιταλικό κοινό]	Summer Hill, Sydney	Louis (ιδιοκτησία)
1964-1976	Oreon [κυρίως για ιταλικό κοινό]	Petersham, Sydney	Louis (ιδιοκτησία)
1964-1970	Marrickville Kings	Marrickville, Sydney	Louis (ιδιοκτησία)
1962-1974	Pantheon	Wakefield Street, Adelaide	CMP(ενοικίαση)
1965	The Hub [κυρίως για γιουγκοσλάβικο κοινό]	Newtown, Sydney	Louis (ιδιοκτησία)
1965	The Elite	Haberfield, Sydney	Louis (ιδιοκτησία)
1965	Whiteway	Port Kembla, NSW	Louis (ιδιοκτησία)
1966-76	Empire	Brunswick, Melbourne	CMP (ιδιοκτησία)
1966-1982	Kinema	Albert Park, Melbourne	CMP (ιδιοκτησία)

1966	Padua / Metropolitan [για ιταλικό κοινό, τελικά νοικιάστηκε στο ιταλικό κύκλωμα]	Brunswick, Melbourne	Louis (ιδιοκτησία)
1966	Century	City, Melbourne	(μίσθωση για περιορισμένη χρήση)
1966-1985	Westgarth	Northcote, Melbourne	CMP (ιδιοκτησία)
1966	Cinema Italia	Clifton Hill, Melbourne	
Περίπου 1966	Marina Theatre	Rosebery, Sydney	Louis (ιδιοκτησία)
1966-1980	Paramount	Oakleigh, Melbourne	CMP
1966-1968	Sunshine	Sunshine, Melbourne	Lazogas (ιδιοκτησία); United Cinematographic Enterprises (UCE); CMP (ενοικίαση)
1967-1980	Norwood Civic Theatre	Norwood, Adelaide	CMP
1967	Lyceum	City, Melbourne	(μίσθωση για περιορισμένη χρήση)
1967-1982	Astor	St Kilda, Melbourne	UCE(ιδιοκτησία) Από το 1968 CMP (ενοικίαση)
1967	Enmore/Finos (Hoyts)	Newtown, Sydney	Louis (ιδιοκτησία)
1968	Dendy	Brighton, Melbourne	UCE; (ενοικίαση)
1960s	Parap Theatre	Darwin	CMP; Louis (από το 1962)
1967-1979	Pix theatre	Geelong	CMP
1970	Chelsea/Ellas	Earlwood, Sydney	Louis (ιδιοκτησία)
1972	Apollo/Hoyts	Ashfield, Sydney	Louis (ιδιοκτησία)
1972	The Regent	Bankstown, Sydney	Louis (ιδιοκτησία)
1970s	Elizabethan Theatre	Newtown	Louis (ιδιοκτησία)
1972-1987	Liberty/Galaxy	Brunswick, Melbourne	CMP (ιδιοκτησία)
1975-1977	Ascot Vale	Ascot Vale	CMP (ενοικίαση)

1958-1982	State Theatre	North Hobart	CMP
1966	Hindmarsh TownHall	Hindmarsh, Adelaide	CMP
1981-1983	Woodville Town Hall	Woodville, Adelaide	CMP

Λίστα εργασίας κινηματογραφικών χρήσεων και ενοικιάσεων (δεν περιλαμβάνει συμφωνίες διανομής σε θυγατρικές αίθουσες τέχνης). Μητροπολιτικό Ελληνικό Κινηματογραφικό Κύκλωμα (Αυστραλία)

Πίνακας 1: Λίστα των μητροπολιτικών ελληνικών κινηματογραφικών αιθουσών

Η εποχή της εξάπλωσης των ελληνικών κινηματογράφων στη Μελβούρνη συνδέεται άμεσα με την άνοδο της ίδιας της ελληνικής κινηματογραφικής βιομηχανίας. Ανάμεσα στο 1950 (λίγο μετά το τέλος του ελληνικού εμφυλίου) και το 1975 (τη χρονιά που έγιναν σημαντικές νομοθετικές αλλαγές σχετικά με την ελληνική τηλεόραση), τόσο ο αριθμός των κινηματογράφων όσο και ο αριθμός των ταινιών που παράγονταν στην Ελλάδα έφτασαν σε πρωτοφανή ύψη (Constantinidis 2002: 9-10). Στη διάρκεια αυτής της περιόδου η κινηματογραφική παραγωγή στην Ελλάδα κυριαρχείτο από έξι μεγάλα στούντιο: Φίνος, Ανζερβός, Νόβακ, Σπέντζος, Καραγιάννης-Καρατζόπουλος και Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης. Ωστόσο, διανομή στην Αυστραλία έβρισκαν και πολλές άλλες μικρές εταιρείες παραγωγής (π.χ. Ολύμπια, Ερμής, Μίδας, Ρωμύλος, Φάρος, Κρόνος, μεταξύ άλλων). Την εποχή αυτή ο κινηματογράφος αποτελούσε την πιο δημοφιλή μορφή διασκέδασης για τις ελληνικές οικογένειες (Soldatos 1999: 87-110).

Στα μέσα της δεκαετίας του '60, η ετήσια παραγωγή ταινιών στην Ελλάδα ξεπερνούσε κατά πολύ τις 100, καθιστώντας τη χώρα ένα από τα κύρια κέντρα κινηματογραφικής παραγωγής στην Ευρώπη. Υπήρξαν διάφοροι παράγοντες που συνέβαλαν στο αριθμητικά ενισχυμένο επίπεδο παραγωγής του ελληνικού κινηματογράφου. Αυτή την εποχή οι ταινίες ήταν συνήθως χαμηλού προϋπολογισμού (στα μέσα της δεκαετίας του '60, ο μέσος όρος κόστους μιας ταινίας ήταν γύρω στα 30.000 δολάρια ΗΠΑ) και είχαν υψηλή θεαματικότητα (δες Sifaki 2004). Για παράδειγμα, το 1967, για πληθυσμό 1,5 εκατομμυρίου κατοίκων, υπήρχαν στην Αθήνα 500 θερινοί κινηματογράφοι, οι οποίοι, στους τέσσερις μήνες που διαρκούσε η θερινή περίοδος, πουλούσαν πάνω από 31 εκατομμύρια εισιτήρια, η συντριπτική πλειονότητα των οποίων ήταν για ελληνικές ταινίες. Σύμφωνα με τον Δημήτρη Ελευθεριώτη, τόσο το χαμηλό κόστος όσο και η μεγάλη δημοτικότητα των ταινιών μπορούν να αποδοθούν στον περιορισμένο αριθμό των προσφερόμενων ειδών (στη δεκαετία του '60 οι κωμωδίες και τα μελοδράματα αποτελούσαν το 90% του συνόλου της

παραγωγής ελληνικών ταινιών) και στην απουσία ενός εξαιρετικά διαστρωματωμένου σταρ σύστημα, χολλυγουντιανού τύπου⁷ (Eleftheriotis 1995: 238). Σύμφωνα με τον Ελευθεριώτη «η ελληνική βιομηχανία, αδύναμη να ανταγωνιστεί τις ξένες ταινίες με όρους μεγέθους παραγωγής, βασιζόταν στην εξοικείωση του κοινού με τους χαρακτήρες και την «ελληνικότητα» του αφηγηματικού κόσμου των ταινιών» (Eleftheriotis 1995: 238). Κατά την αντίληψη του Ελευθεριώτη, οι ελληνικές ταινίες είναι «εγχώριες (domestic) – εσωτερική υπόθεση – από κάθε άποψη. Φτιάχνονται για εγχώρια κατανάλωση, η δράση εκτυλίσσεται σε εγχώριο σκηνικό (ποτέ έξω από την Ελλάδα) και συνήθως αναφέρονται στον οικογενειακό βίο (domesticity)» (Eleftheriotis 1995: 238). Είναι μια τακτοποιημένη περίληψη, αλλά στην προσπάθειά του να είναι περιεκτικός, ο Ελευθεριώτης παραλείπει τη μη εγχώρια αγορά της ελληνικής διασποράς, όπως και οι περισσότεροι άλλοι σχολιαστές της ελληνικής κινηματογραφικής βιομηχανίας της περιόδου.

Ένας τρόπος για να αντιληφθούμε τη σχέση ανάμεσα στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή και την διάχυσή της στην ελληνική διασπορά είναι να περιγράψουμε τη δεύτερη σαν μια «επικουρική» αγορά. Στις μέρες μας ο όρος χρησιμοποιείται για τις αγορές που δημιουργήθηκαν από τις πλατφόρμες των νέων τεχνολογιών (βίντεο, DVD, κλπ). Αλλά πριν την έλευση της τηλεόρασης, οι ταινίες από τις Ηνωμένες Πολιτείες προβάλλονταν αποκλειστικά στους κινηματογράφους και οι μόνες επικουρικές αγορές ήταν οι κινηματογράφοι εκτός συνόρων. Υπό αυτή την ιστορική σκοπιά, μια επικουρική αγορά ήταν μια υποδεέστερη, αλλά υποστηρικτική αγορά. Με βάση αυτό, το ελληνικό κινηματογραφικό κύκλωμα της διασποράς στην Αυστραλία δεν είναι ακριβώς μια επικουρική αγορά, επειδή, ως επί τω πλείστον, υπήρχε μικρή αποτελεσματική καθετοποίηση ανάμεσα στις ελληνοαυστραλιανές εταιρείες διανομής/προβολής και τις διασυνδέσεις τους με την ελληνική παραγωγή (σε αντίθεση, για παράδειγμα, με τη σχέση που υπήρχε ανάμεσα στα στούντιο του Χόλλυγουντ και τους αντιπροσώπους τους στην Αυστραλία). Για να καθορίσουμε τον βαθμό κατά τον οποίο η εγχώρια παραγωγή στην Ελλάδα εξαρτιόταν από τις πωλήσεις στην ελληνική διασπορά, απαιτείται περαιτέρω ανάλυση. Ωστόσο, είναι ελάχιστα πιθανό να υπήρξε συστηματική ανταπόκριση των Ελλήνων παραγωγών σε «έρευνα αγοράς» στην Αυστραλία, όπως τα στοιχεία του box-office, κυρίως με δεδομένη τη χρονική απόκλιση ανάμεσα στην πρεμιέρα μιας ταινίας στην Ελλάδα και την προβολή της στην Αυστραλία λίγο καιρό αργότερα, συχνά αρκετά μετά το τέλος της πολύ σημαντικής

⁷ Σημ. μετ: Ο Ελευθεριώτης εννοεί ότι «δεν υπήρχαν σταρ-κολοσσοί, αλλά απεναντίας μια ομάδα από είκοσι με τριάντα ηθοποιούς-πρωταγωνιστές, οι οποίοι ενσάρκωναν τους ίδιους τύπους κατ' επανάληψη – παίζοντας λίγο-πολύ τους εαυτούς τους – με συνήθως πέντε ή έξι από αυτούς να βρίσκονται στην κορυφή της δημοσιότητας» (Eleftheriotis 1995: 238).

ελληνικής καλοκαιρινής περιόδου, και επειδή οι περισσότερες ταινίες που προβάλλονταν στην Αυστραλία αγοράζονταν με ένα προκαθορισμένο ποσό (παρά με ποσοστά επί των εισιτηρίων που προορίζονταν για την Ελλάδα). Ακόμα και η Φίνος Φιλμ, η οποία αρχικά απαίτησε ποσοστά επί των εισιτηρίων πάνω από ένα όριο πωλήσεων, πείστηκε να αναθεωρήσει αυτό το είδος συμβολαίων. Στα τέλη της δεκαετίας του '50, ο Απόλλων Μαγκλής, ο υπεύθυνος διανομής της Φίνος Φιλμ, επιθεώρησε διάφορες αίθουσες της Μελβούρνης. Κατόπιν η τιμή πώλησης των ταινιών μειώθηκε κατά 20% και η απαίτηση για ποσοστά επί των εισιτηρίων αποσύρθηκε. Το 1959 ο Μαγκλής ταξίδεψε μαζί με τον Peter Yiannoudes της CMP στην Ινδία για να αγοράσει ταινίες (ανάμεσα στις οποίες το *Devdas* [Roy, 1955] και το *Γη Ποτισμένη με Ιδρώτα/Mother India* [Khan, 1957]) και, αφού τις έστειλε στο Κάιρο για υποτιτλισμό στα ελληνικά και τα αγγλικά, τις πρόβαλλε σε Αυστραλία και Ελλάδα. Επίσης υπάρχουν ανεπιβεβαίωτα στοιχεία ότι ελληνοαυστραλοί επιχειρηματίες διανομής και προβολής ταινιών χρηματοδότησαν κάποιες ελληνικές παραγωγές μέσω προπωλήσεων συγκεκριμένων τίτλων.

Έτσι, αντί να αποτελεί μια πραγματική «επικουρική» αγορά, η διανομή και προβολή στη διασπορά θα μπορούσε ίσως να περιγραφεί πιο αποτελεσματικά, αν θεωρήσουμε ότι παίζει το ρόλο μιας «συμπληρωματικής» αγοράς με την έννοια που της προσδίδει ο Ντεριντά. Δηλαδή μιας αγοράς στην οποία το «συμπλήρωμα» είναι κάτι που προστίθεται σε μια οντότητα που είναι κατ' όνομα πλήρης, αλλά αποδέχεται την έλλειψη πληρότητας με το να χρειάζεται ένα παράρτημα ή μια προσθήκη, και συνεπώς να υποκαθίσταται από ένα νέο άθροισμα από οντότητες. Σε αυτή την περίπτωση οι ελληνικές κινηματογραφικές αγορές της διασποράς αποτελούν, αφενός, μια προσθήκη για τον εγχώριο ελληνικό κινηματογράφο που δεν εξαρτιέται οικονομικά από αυτές, αφετέρου, υποκαθιστούν την ιδέα ενός ελληνικού εθνικού κινηματογράφου ως μιας γεωγραφικά περιορισμένης οντότητας. Το κινηματογραφικό κύκλωμα της διασποράς της Αυστραλίας έχει ως αποτέλεσμα τον κλονισμό της πεποίθησης ότι ο ελληνικός κινηματογράφος ήταν αποκλειστικά εγχώριος. Επίσης, διευρύνοντας τον ελληνικό κινηματογράφο (με το να επεκτείνει την εμβέλειά του), η ίδια η ύπαρξη του ελληνικού κινηματογραφικού κυκλώματος της Αυστραλίας υπογραμμίζει τα κενά μιας μονιστικής αντίληψης του εθνικού κινηματογράφου στην Ελλάδα. Η συμπληρωματική αγορά, επομένως, λειτουργεί ως μια προσθήκη και ως μια υποκατάσταση (Ντεριντά 1996: 144–45).

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

«Ααα, ήταν ένδοξες μέρες»

Stathis Raftopoulos (2000)

Η επιλογή ονόματος της εταιρείας του από τον Raftopoulos αποδείχτηκε διορατική. Ως ένας όψιμος ήρωας της ελληνικής μυθολογίας, ο Διόνυσος φέρει μαζί του, ως εσωτερική ποιότητα, μια αίσθηση ξενικότητας, είναι ένας αουτσάιντερ ανεξαρτήτως πού βρίσκεται, και σε αντίθεση με τις περισσότερες θεότητες, πεθαίνει. Σύμφωνα με νεότερους μελετητές, το διονυσιακό στοιχείο χαρακτηρίζεται ιδιαίτερα από αυτή την διάλυση των ορίων (ανάμεσα στο ξένο/οικείο, θνητό/θεικό και ούτω καθ' εξής). Περιγράφοντας τον ρόλο των Ελλήνων αιθουσαρχών της μεταπολεμικής εποχής, είναι εύκολο να υποπέσουμε στο σφάλμα των ανώφελων δυαδικών σχημάτων. Οι απλές δυαδικές αντιθέσεις, που συνήθως επικαλούμαστε για να διαχωρίσουμε το εγχώριο από το ξένο, δεν είναι ιδιαίτερα αποτελεσματικές όταν περιγράφουμε τα αλληλένδετα κινηματογραφικά δίκτυα προβολής και διανομής της διασποράς, ούτε όταν επιχειρούμε να συλλάβουμε την ασυνήθιστη πολυπλοκότητα των εμπειριών του μεταναστευτικού κοινού. Εμπειριών που προκύπτουν από υλικούς, κοινωνικούς και συναισθηματικούς χώρους, συμπεριλαμβανομένων και εκείνων των κινηματογραφικών αιθουσών, με αλληλένδετους και περίπλοκους τρόπους. Η πολυπλοκότητα των κινήσεων και των ανταλλαγών επί πολλαπλών συνόρων – εθνικών, τοπικών και πιο περιορισμένων – δεν ποικίλει λιγότερο από το μέγεθος ή τον αντίκτυπό τους. Επίσης, αναδεικνύει κάτι από όσα συνεπάγεται η κατανόηση των κινηματογραφικών εμπειριών της διασποράς στη Μελβούρνη ως παραδείγματος μιας τοπικά προσδιορισμένης εκδοχής της εν εξελίξει παγκοσμιοποίησης.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον Michelle Mantsio για την ερευνητική βοήθεια που μου παρείχε στην παραγωγή αυτού του άρθρου. Ευχαριστώ επίσης τους πολλούς ιδιοκτήτες και θαμώνες ελληνικών κινηματογράφων που μας αφιέρωσαν γενναιόδωρα το χρόνο τους. Ιδιαίτερες ευχαριστίες στους Peter Yiannoudes, Anna και Paris Vlattas, Chris Vlattas, Costas Margaritis, Loula Anagnostou, Olga Black, Kyriakos Amantidis και Kasiani Raftopoulos. Γενναιόδωρο επίσης υπήρξε το προσωπικό στο National Centre for Hellenic Studies and Research, στο La Trobe University και το Australian-Greek Resource and Learning Centre, στο RMIT University.

Οι Ross Thorne, Dylan Walker και Daniel Catrice μού παρείχαν την τεχνογνωσία τους σε διαφορετικά στάδια αυτής της έρευνας και ο Gerry Kennedy από την Cinema and Theatre Historical Society (CATHS) υπήρξε σταθερά υποστηρικτικός. Αυτό το άρθρο έγινε εφικτό με μια χορηγία του Australian Research Council και υποστηρίχθηκε επιπλέον από το Global Cities Institute και το School of Applied Communication στο RMIT University.

Η αναπαραγωγή των εικόνων έγινε με την άδεια της Stathis Raftopoulos Collection στο RMIT Australian-Greek Resource and Learning Centre.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Adams, P. (1982), 'The Happiest Summer of All', *The Age*, 9 Οκτωβρίου, σελ. 4.
- Ανώνυμος (1954), 'Homeland Film Angers Greeks', άγνωστη έκδοση, 12 Δεκεμβρίου, χωρίς αρίθμηση σελίδων. Πηγή άρθρου: Raftopoulos Clippings Collection, RMIT Australian-Greek Resource and Learning Centre.
- Bowles, K., Maltby, R., Verhoeven D. και Walsh, M. (2007), 'More Than Ballyhoo? The Importance of Understanding Film Consumption in Australia', *Metro*, 152, σελ. 96–101.
- Collins, D. (1987), *Hollywood Down Under: Australians at the Movies, 1896 to the Present Day*, North Ryde: Angus & Robertson.
- Constantinidis, S. E. (2002), 'The Greek Studio System', *Film Criticism*, 27: 2, σελ. 9-30.
- Cork, K. (1998), 'Parthenons Down Under: Greek Motion Picture Exhibitors in NSW, 1915 to 1963', αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, University of Western Sydney, αναρτημένη από τον George Poulos το 2004. Διαθέσιμη online στη διεύθυνση <http://www.kythera-family.net/>. Πρόσβαση στις 22 Οκτωβρίου 2007.
- Damoussi, J. και Freiberg, F. (2003), 'Engendering the Greek: The Shifting Representations of Greek Identity in Australian Cinema', στο Lisa French (ed.), *Womenvision*, Melbourne: Damned Publishing, σελ. 211-222.
- Dermody, S. και Jacka, E. (1987), *The Screening of Australia, Volume 1: Anatomy of a Film Industry*, Sydney: Currency Press.
- Derrida, J. (1976), *Of Grammatology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Dyer, R. και Vincendeau, G. (1992), 'Introduction', στο R. Dyer και G. Vincendeau (eds), *Popular European Cinema*, London: Routledge, σελ. 1-14.
- Eleftheriotis, D. (1995), 'Questioning Totalities: Constructions of masculinity in the popular Greek cinema of the 1960s', *Screen*, 36: 3, σελ. 233-242.
- (2001), *Popular Cinemas of Europe: Studies of Texts, Contexts and Frameworks*, New York and London: Continuum.

- Hawkins, J. (2000), 'Sleaze Mania, Euro-Trash, and High Art: The Place of European Art Films in American Low Culture', *Film Quarterly*, 53: 2, σελ. 14-29.
- Higham, C. (1963), 'Foreign Films; Two audiences', *Bulletin*, 23 Φεβρουαρίου, σελ. 18.
- Lippi-Green, R. (1997), *Language, Ideology, and Discrimination in the United States*, London: Routledge.
- Michaelides, J. (1987), *Portrait of Uncle Nick: A Biography of Sir Nicholas Laurantus MBE*, Sydney: Sydney University Press.
- Mousoulis, B. (1999a), 'Is Your Film Language Greek? Some thoughts on Greek-Australian film-makers', *Senses of Cinema*, 1, <http://sensesofcinema.com/1999/1/greek/>. Πρόσβαση την 1 Αυγούστου 2013.
- (1999b), 'A Guide to Greek-Australian Film-makers', <http://www.innersense.com.au/productions/writings/greek-australian.html>. Πρόσβαση στις 20 Οκτωβρίου 2007.
- Nietzsche, F. (1967), *The Birth of Tragedy and the Case of Wagner* (μετ. Walter Kaufmann), New York: Vintage Books.
- Perkins, V.F. (1992), 'The Atlantic Divide', στο R. Dyer και G. Vincendeau (eds), *Popular European Cinema*, London: Routledge, σελ. 194–205.
- Prineas, Peter (2006), *Katsehamos and the Great Idea*, Sydney: Plateia.
- Sergrave, K. (2004), *Foreign Films in America: A History*, Jefferson, NC: McFarland & Co.
- Sifaki, Eirini (2003), 'Global strategies and local practices in film consumption', *Journal for Cultural Research*, 7: 3, σελ. 243–57.
- (2004), 'Filmgoing in Athens, Greece 1939–1954 [πίνακες]', στο E. Sifaki, *Jalons pour une histoire du cinéma en Grèce (1939–1954): pratiques culturelles, logiques commerciales et stratégies d'acteurs d'après la revue Kinimatographikos Astir*, διδακτορική διατριβή, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, σελ. 402–16.
- Soldatos, Y. (1988), *History of Greek Cinema*, vol. 1, Greece: Aigokeros.

Tamis, A. (2005), *The Greeks in Australia*, Melbourne: Cambridge University Press.

Tsaconas, Vicky (2000), 'Are Their Eyes Greek?' *Senses of Cinema*, 4, <http://sensesofcinema.com/2000/4/greek-3/>. Πρόσβαση την 1 Αυγούστου 2013.

'T. E.' (1970), 'All of Greece in a White Cloth', *Neo Patras (New Country)*, 6 March, χωρίς αρίθμηση σελίδων.

Verhoeven, D. (1995), 'The Film I Would Like to Make': In Search of a Cinema (1927–1970)', στο James Sabine (ed.), *A Century of Australian Cinema*, Melbourne: Reed Books, σελ. 130–153.

— (2006), 'Film and Video', στο S. Cunningham και G. Turner (eds), *Media and Communications in Australia*, 2nd edn., Sydney: Allen & Unwin, σελ. 154–74.

Wade, D. (1959), 'Crisis for Sub-titled Films', *Nation*, 20 June, σελ. 19–20.

Walsh, M. (2000), 'Building a New Wave: Australian Films and the American Market', *Film Criticism*, 25: 2, σελ. 21–39.

Yiannoudes, P. (2010), *Greek Cinema Across Australia: Behind the Scenes*, εκδόθηκε από το συγγραφέα, Μελβούρνη.

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Amanatidis, K. (2006), συνέντευξη από τους M. Mantsio και D. Verhoeven, 9 Μαρτίου.

Anagnostou, L. (2006a), συνέντευξη από τον M. Mantsio, 22 Ιουλίου.

— (2006b), συνέντευξη από τον M. Mantsio, 4 Νοεμβρίου.

Black, O. (2006), συνέντευξη από τον M. Mantsio, 2 Νοεμβρίου.

Raftopoulos, S. (1993), συνέντευξη από τον A. Tamis, 27 Απριλίου.

— (2000), οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν από αγνώστους, δημοσιοποιήθηκαν online από 'Rainscratch' στη διεύθυνση <http://www.youtube.com/watch?v=pORfzQtuZPQ> στις 13 Οκτωβρίου 2007. Πρόσβαση στις 5 Νοεμβρίου 2007.

Vlattas, A., Vlattas, P. και Margaritis C. (2006), συνέντευξη από τους M. Mantsio και D. Verhoeven, 29 Νοεμβρίου.

Yiannoudes, P. (2006), συνέντευξη από τους M. Mantsio και D. Verhoeven, 13 Απριλίου.