

ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ

ΙΔΡΥΤΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΗΣ

ΤΟΜΟΣ ΤΕΣΣΑΡΑΚΟΣΤΟΣ ΟΓΔΟΟΣ

ΙΟΥΛΙΟΣ - ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ

1950

ΙΩΑΝΝΗΣ Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΣ & ΣΙΑ Α.Ε.

ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ "ΕΣΤΙΑΣ",

38 - ΟΔΟΣ ΤΣΩΡΤΣΙΛ - 38

ΑΘΗΝΑΙ





ΜΙΣΟΣ ΑΙΩΝΑΣ ΜΙΑΣ ΚΑΙΝΟΥΡΓΙΑΣ ΤΕΧΝΗΣ

[ΜΙΑ ΣΥΝΤΟΜΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ]

Μιά από τις πιο μεγάλες και γόνιμες κατακτήσεις—τεχνική πρώτα, καλλιτεχνική και έκπολιτιστική έπειτα—του μισού αιώνα που συμπληρώνεται φέτος, είναι ο κινηματογράφος. Η εποχή μας καθρεφτίζεται σ' αυτόν περισσότερο παρά σ' οποιοδήποτε άλλο έκφραστικό της μέσο. Η ιστορία του κινηματογράφου είναι ως ένα βαθμό η ιστορία του μισού αυτού αιώνα κι' οι απόγονοί μας θα μᾶς γνωρίσουν καλύτερα και αυθεντικότερα από τις ταινίες που θὰ τοὺς ἀφίσουμε, παρά από οτιδήποτε άλλο. Για πρώτη φορά η ιστορία έχει στη διάθεσή της έναν ασφαλή τρόπο νὰ καταγράφει τὰ γεγονότα, ν' ἀπαθανατίζει τὰ πρόσωπα, νὰ διατηρεῖ ζωντανή μιάν εποχή ως τις πιο μικρές λεπτομέρειές της. Για πρώτη φορά τὸ παρὸν διαιώνιζεται και μπορεί νὰ μένει παρὸν σ' οποιοδήποτε στιγμή. Ὁ ἄνθρωπος νίκησε τὸ χρόνο—ἂν ὁ χρόνος εἶναι κάτι πὺ καταργεῖ ἀδιάκοπα τὸ παρὸν. Ἔχουμε τώρα τὴ δυνατότητα νὰ δόσουμε τὴν ἄμεση, τὴ ζωντανή μαρτυρία μας σ' ἐκείνους πὺ θάρθουν ἔπειτ' ἀπὸ μᾶς. Και με τὴ δυνατότητα αὐτὴ ἀλλάξαμε ριζικά τὸν τρόπο πὺ ἐρευνοῦσε και διαπίστωνε ως τώρα ἡ ιστορία.

Δὲν περιορίζεται, ὅμως, σ' αὐτὸ μόνο ἡ σημασία τοῦ κινηματογράφου. Εἶναι πλατύτερη. Ὁ κινηματογράφος δὲν καταγράφει μόνο τὰ γεγονότα και δὲ διαιώνιζει μόνο μιάν εποχή. Ἐκφράζει παράλληλα τὴν εποχή του με τὴν ἀλήθεια και τὴ γνησιότητα τῆς Τέχνης. Δὲ δίνει μόνο «ντοκουμαντέρ» ὁ κινηματογράφος. Δίνει και ἔργα τέχνης και μάλιστα ἀπὸ τὰ πιο ζωντανὰ τῆς ἐποχῆς του. Ἡ πρώτη καινούργια τέχνη ἔπειτ' ἀπὸ αἰῶνες, γεννήθηκε κι' ἀναπτύχθηκε με ἄλματα μέσα σὲ μισὸν αἰῶνα. Ἐνα παιχνίδι, μιὰ διασκεδαστικὴ κι' ἀπρόοπτη ψυχαγωγία στὴν ἀρχή, ἔγινε μέσα σὲ λίγα χρόνια τέχνη και στὴν πενταετία 1935-1940 ἔφτασε σὲ μιὰ τεχνικὴ ὠριμότητα, πὺ δὲ χρειάζεται πια ἄλματα, ὅπως ὡς τότε, ἀλλὰ μόνο σταθερὴ και προοδευτικὴ ἐξέλιξη. Ὁ κινηματογράφος ἔχει περάσει σήμερα τὸ στάδιο τῶν τε-

χνικῶν ἀναζητήσεων κι' ἔχει μπεῖ στὸ στάδιο τῆς ὄριμης δημιουργίας, πὺ βασικὸ γνώρισμά της εἶναι τὸ πλάτεμα τῶν θεμάτων κι' ἡ τελειοποίηση τοῦ ὕφους. Μέσα σὲ μισὸν αἰῶνα ὁ κινηματογράφος ἔμαθε τις δυνατότητές του, χάραξε τὴν περιοχὴ του, βρῆκε τὰ ἐκφραστικὰ μέσα του, ὀργάνωσε τὴν τεχνικὴ του, ἔτοιμασε τις μελλοντικὲς πιθανότητές του και μπορεῖ τώρα νὰ διεκδικήσει τὴ θέση του ἀνάμεσα στις ἄλλες τέχνες. Οἱ ἀρνητές του, πὺ ἦταν πρὶν ἀπὸ λίγα χρόνια ἀκόμα οἱ πολλοί, εἶναι τώρα οἱ λίγοι. Ἡ ἀναγνώριση πὺς εἶναι τέχνη, εἶναι καθολικὴ. Τὰ ἔργα του κρίνονται με τὴν ἴδια σοβαρότητα, με τὰ ἴδια μέτρα, ὅπως και τὰ ἔργα κάθε ἄλλης ἀναγνωρισμένης τέχνης. Και ἀρκετὰ ἔχουν πάρει κιόλας τὴ θέση τους στὸν καλλιτεχνικὸ θησαυρὸ τῆς ἐποχῆς μας.

Α'. Ο ΒΟΥΒΟΣ

Ὁ κινηματογράφος γεννήθηκε στὴ Γαλλία, γρήγορα ὅμως ἀπλώθηκε σὲ πολλές χώρες. Ἡ πρώτη κινηματογραφικὴ προβολὴ ἔγινε στις 22 Μαρτίου 1895 ἀπὸ τοὺς ἀδελφοὺς Λυμιέρ και τὸ 1896 ὁ Ζὼρζ Μελιές, ὁ ἐκπληκτικὸς αὐτὸς πρωτοπόρος, θεμελίωσε τὴν κινηματογραφικὴ τεχνικὴ με τόλμη πὺ κάνει ἐντύπωση ἀκόμα και σήμερα. Τὸ 1901, στὴν Ἀγγλία, τὸ «μοντάζ»—ἔνα καθαρὰ κινηματογραφικὸ ἐκφραστικὸ μέσο—ἀντικατάστησε τὴν ἀρχικὴ ἀντίληψη τῶν διαδοχικῶν, χωρὶς διακοπὴ, εικόνων, τὸ 1902 ὁ Μελιές ἔκανε τὴν πρώτη δοκιμὴ κινηματογραφικῆς σκηνοθεσίας με τὸ περίφημο «Ταξίδι στὴ Σελήνη», τὸ 1908 ὁ Ἐμίλ Κόλ—Γάλλος κι' αὐτὸς—ἐπινόησε τὰ πρῶτα ἐμψυχωμένα σκίτσα, και τὸν ἴδιο χρόνο γεννήθηκε ἡ «ταινία τέχνης» με τὴ «Δολοφονία τοῦ Δούκα τῆς Γκίλζης» τοῦ Λὲ Μπαρζύ, πρώτη ἀπόπειρα συνθετικῆς γνωστῶν συγγραφέων, μουσικῶν και ἠθοποιῶν σ' ἔνα κινηματογραφικὸ ἔργο. Ὁ κινηματογράφος ἀρχίζει νὰ ξεπερνᾷ τὴ νηπιακὴ του ἡλικία. Τὸ 1910 εἶναι σταθμὸς: εἶδε τὴν ἰδρυση τοῦ Χόλ-

λυγουντ καὶ τὴν ἐμφάνιση τῶν Σκανδιναυῶν κινηματογραφιστῶν. Τὸ πρῶτο μεταβάλλει ἓνα διασκεδαστικὸ παιχνίδι σὲ μιὰ τεράστια βιομηχανία, οἱ δεῦτεροι φέρνουν στὸν κινηματογράφο μερικὰ ἀπὸ τὰ στοιχεῖα ποὺ θὰ τὸν κάνουν τέχνη: τὸ θρύλο καὶ τὴν ποίηση, τὴ δραματοποίηση τῆς φύσης, τὸ ζωντάνεμα τῶν ἀντικειμένων, τὸ λυρικὸ ὕφος. Ἀπὸ τότε ἡ ἐξέλιξη τῆς καινούργιας τέχνης προχωρεῖ μὲ γοργό ρυθμὸ καὶ στὴν Ἀμερικὴ καὶ στὴν Εὐρώπη. Τὰ «εἶδη» τοῦ κινηματογράφου ἀρχίζουν νὰ δημιουργοῦνται καὶ νὰ ξεχωρίζουν: ντοκυμανταίρ, ταινίες πλοκῆς — κωμωδία, δράμα, φιλοπερέττα, ἱστορικὸ φιλμ, κλπ. Τὸ 1912 ὁ Μάκ Σέννετ προσθέτει ἓνα νέο στοιχεῖο μὲ τὶς πρωτότυπες κωμωδίες του στὸ Χόλλυγουντ, στὴν Ἰταλία γίνεται μιὰ πρώτη ἀπόπειρα ἱστορικῆς ἀναβίωσης μὲ τὶς «Τελευταῖες μέρες τῆς Πομπηίας» καὶ ὁ Νίνο Μαρτίλιο, μὲ τοὺς «Χαμένους στὸ σκοτάδι» θεμελιώνει τὴν παράδοση ἑνὸς ἰδιότυπου ἰταλικοῦ κινηματογραφικοῦ ρεαλισμοῦ, ποὺ θὰ τὴ συνεχίσουν θριαμβευτικὰ ὁ Ροσελλίνι, ὁ Ντέ Σίκα καὶ ἄλλοι στὶς μέρες μας. Τὸ 1912 γεννιέται οὐσιαστικὰ ὁ ρωσικὸς κινηματογράφος μὲ τὶς πρῶτες ταινίες τοῦ Λαδίσλαου Στάρεβιτς, τὸ 1914 ἀρχίζει τὴ σημαντικὴ σταδιοδρομία του ὁ ἄνισος, ἀλλὰ συχνὰ πρωτοπόρος, Ἀβελ Γκάνς στὴ Γαλλία, ὁ πόλεμος, ὅμως, τοῦ 1914-18 πληγώνει βαριά τὴ γαλλικὴ κινηματογραφία. Τὸ Χόλλυγουντ, ἀπερίσπαστο, νεανικὸ καὶ πλούσιο, ἐπιβάλλεται τώρα σχεδὸν χωρὶς ἀντίπαλο καὶ τὸ 1915 ἡ «Γέννηση ἑνὸς ἔθνους» (παρὰ τὸ ἀντιδραστικὸ περιεχόμενό της) καὶ τὸ 1916 ἡ «Μισαλλοξία» σημειώνουν ἓνα ἀπὸ τοὺς σπουδαιότερους σταθμοὺς στὴν πορεία τῆς τέχνης τῶν σκιῶν κι' ἀποκαλύπτουν τὸν πρῶτο πραγματικὰ μεγάλο σκηνοθέτη, τὸν Ἀμερικανὸ Δ. Γκρίφιθ, ποὺ θὰ γίνῃ ὁ δάσκαλος τοῦ Ἀϊνζενστάϊν καὶ τόσων ἄλλων. Ὁ Γκρίφιθ δημιουργεῖ τὴν κινηματογραφικὴ γλῶσσα, τὴν κινηματογραφικὴ ἀφήγηση — δίνει, δηλαδή, στὸν κινηματογράφο τὰ ἐκφραστικὰ μέσα νὰ γίνῃ αὐθύπαρκτη τέχνη. Στὴν περίοδο τοῦ πρώτου παγκόσμιου πολέμου, αὐτοί, ὁ Ἴνς, ὡς ἓνα βαθμὸν ὁ Σέσιλ ντέ Μίλλ, ἰδρύουν οὐσιαστικὰ τὸν ἀμερικανικὸν κινηματογράφο καὶ τὴν ἴδιαν ἐποχὴ πρωτοεμφανίζεται ὁ Τσάρλι Τσάπλιν, ποὺ θὰ κατακτήσῃ τὸν κόσμον καὶ θὰ γίνῃ ἓνα ἀπὸ τὰ σύμβολα τῆς ἐποχῆς μας μέσα σὲ λίγα χρόνια.

Ταυτόχρονα, ὅμως, παρουσιάζεται μιὰ λαμπρὴ ἀνθήση τοῦ κινηματογράφου στὶς σκανδιναυικὲς χῶρες, ὅπου δυὸ ἀληθινοὶ καλλιτέχνες, ὁ Σιαίστρομ κι' ὁ Στίλλερ, γίνονται οἱ πραγματικοὶ πρόδρομοι τῆς καινούργιας τέχνης, ὅπως τὴ διαισθάνεται καὶ τὴν ἀναζητᾷ ἡ εὐρωπαϊκὴ ἀντίληψη κι' εὐαισθησία. Ὁ σκανδιναυικὸς κινηματογράφος κυριαρχεῖ τότε στὴν Εὐρώπη: ὁ

ἰταλικὸς δὲ δίνει τίποτε ἀξιόλογο σ' αὐτὸ τὸ διάστημα, ὁ ἀγγλικὸς εἶναι σχεδὸν ἀνύπαρκτος, ὁ ρωσικὸς καρκινοβατεῖ. Ὁ πόλεμος, ὅμως, τελειώνει κάποτε καὶ ἡ εἰρήνη ἐπιτρέπει νὰ γίνουν παντοῦ καινούργιες προσπάθειες. Στὴ Γαλλία ὁ Γκάνς — κακὸς τίς περισσότερες φορές, ἀλλὰ κάποιες στιγμὲς πολὺ μεγάλος — γυρίζει δυὸ σημαντικὲς ταινίες, τὸ «Κατηγορῶ», ἀλλὰ πρὸ πάντων τὸν «Τροχὸ», ὁ Μαρσέλ Λ' Ερμιπέ, βελτιώνει ἀρκετὰ τὴν τεχνικὴ, ὁ Ζάκ Φεντέρ δίνει τὴν ἀλησμόνητη «Τερέζα Ρακέν» (1927). Ὁ κινηματογράφος ἀρχίζει νὰ ἐπιβάλλεται ὄχι μόνον στὸ πολὺ κοινὸ, ἀλλὰ καὶ στοὺς καλλιτεχνικοὺς κύκλους. Γράφονται ἄρθρα γι' αὐτόν, γίνονται συζητήσεις, θεμελιώνεται ἡ αἰσθητικὴ του. Ἕνας θεωρητικὸς, ὁ Λουὶ Ντελλύκ, εἶναι ἡ ψυχὴ μιᾶς σχολῆς ποὺ φτάνει στὸ ἀπογείο της μετὰ τὸ 1920 μὲ μερικὰ πρωτοποριακὰ ἔργα (ὁ ἴδιος πεθαίνει τὸ 1924), ἀφοῦ γύρισε τὶς ταινίες «Πυρετός», «Ἡ γυναίκα ἀπὸ πουθενά» καὶ «Ἡ πλημμύρα», ὁ γαλλικὸς κινηματογράφος, ὅμως, γίνεται στὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς παραγωγῆς του μίμηση τοῦ ἀμερικανικοῦ κι ἀποζητᾷ πρὶν ἀπ' ὅλα τὸ ἐμπορικὸ κέρδος. Ὡς τόσο ἡ σχολὴ τοῦ Ντελλύκ καὶ μιὰ ομάδα ἀπὸ καλλιτέχνες, ποὺ ξέρουν ν' ἀναζητοῦν καὶ μποροῦν νὰ τολμοῦν, ἀνοίγουν καινούργιους δρόμους. Δυὸ ζωγράφοι, ὁ κυβιστὴς Φερνάν Λεζὲ καὶ ὁ ντανταϊστὴς Πικαμπιά ἐπηρεάζουν τότε μερικοὺς Γάλλους κινηματογραφιστὰς, ποὺ προσπαθοῦν νὰ βροῦν στὴν «ἀφηρημένη ταινία» μὲ τοὺς ρυθμικοὺς συνδυασμοὺς, τὰ γεωμετρικὰ σχήματα καὶ τὶς ὀπτικὲς ἐντυπώσεις μιὰ νέα μορφή κινηματογραφικῆς τέχνης. [Τὴν ἴδια προσπάθεια θὰ κάνουν ἀργότερα καὶ μὲ περισσότερη ἐπιτυχία οἱ Γερμανοὶ Ρούτμαν, Ἐγκλιγκ, Ρίχτερ, Φίσιγκερ]. Ἔτσι ἀνάμεσα στὸ 1919 καὶ τὸ 1932 βλέπουμε τὴν ἀκμὴ καὶ τὴν παρακμὴ τοῦ γαλλικοῦ πρωτοποριακοῦ κινηματογράφου [προσπαθοῦν τώρα νὰ τὸν ἀναστήσουν ἡ Μάγια Ντέρεν κι' ὁ Γερμανὸς ζωγράφος Χάνς Ρίχτερ στὴν Ἀμερικὴ κι' ὁ Χάνς Γκρέτλιγκ στὴ Σουηδία] ποὺ ἦταν ἴσως ὑπερβολικὰ φορμαλιστικὸς καὶ δὲν ἔδωσε ἔργα μὲ πνοὴ καὶ διάρκεια, ἐπηρέασε ὅμως βαθιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς ἑβδόμης τέχνης. Ὁ Ρενὲ Κλαίρ πέρασε ἀπ' αὐτὴν τὴν κίνηση καὶ τῆς πρόσφερε ἀξιοπρόσεχτες ταινίες: «Τὸ Παρίσι ποὺ κοιμᾶται» (1923), «Τὸ Διὰλειμμα» (1924), «Τὸ φάντασμα τοῦ Κόκκινου Μύλου» (1924), «Τὸ φανταστικὸ ταξίδι» (1925), «Ἡ λεία τοῦ ἀνέμου» (1926), «Ὁ Πύργος» (1926), «Τὸ ψαθάκι» (1927), πρὶν δώσῃ τὸ πρῶτο ἀριστοῦργημά του «Κάτω ἀπ' τὶς στέγες τοῦ Παρισιοῦ» (1929).

Ὁ Μαρσέλ Λ' Ερμιπέ («Ὁ μακαρίτης Ματίας Πασκάλ», 1925), ὁ Γκάνς («Ὁ τροχός», 1922), ὁ τολμηρὸς καὶ γόνιμος σὲ ἰδέες Ζὰν Ἐποστάϊν («Πιστὴ καρδιά», 1923),

«Τὸ γκρέμισμα τοῦ σπιτιοῦ τοῦ "Άσερ» 1928), ὁ ἄνισος καὶ πολύμορφος Ζάν Ρενουάρ, γιὸς τοῦ μεγάλου ζωγράφου («Τσάρλεστον», 1926), οἱ Ἄμερικανοὶ Μέν Ραίη, ἕνας ἐξαιρετικὸς καλλιτέχνης ἐγκαταστημένος στὸ Παρίσι («Ἐπιστροφή στὴ λογική», 1923 καὶ «Ἐμάκ Μπακιά», 1926) καὶ Ντάντλεϋ Μάρφυ («Τὸ μηχανικὸ Μπαλλέτο» 1925, μαζί μὲ τὸ Φερνάν Λεζέ), ὁ Ἄνρϋ Σομέτ («Παιχνίδια τῶν ἀντινακλάσεων καὶ τῆς ταχύτητας», 1925, «Πέντε λεπτά καθαροῦ κινήματογράφου», 1926), ἡ Ζερμαίν

Μπουνουέλ κι' ὁ γνωστὸς συρρεαλιστῆς ζωγράφος Σαλβαδὸρ Νταλί ἔδωσαν τὸ πρῶτο—κι' ἕνα ἀπὸ τὰ λίγα—ἀριστούργημα τοῦ πρωτοποριακοῦ κινήματογράφου: «Ἐνα σκυλι τῆς Ἀνδαλουσίας», 1928), ποὺ δὲν ἦταν μόνο λατρεία τῆς μορφῆς, ἀλλὰ εἶχε καὶ περιεχόμενο. Ἡ ἐπίδραση τοῦ Μπουνουέλ κυριαρχεῖ στὴν τελευταία φάση τοῦ γαλλικοῦ πρωτοποριακοῦ κινήματογράφου. Ὁ Μέν Ραίη γυρίζει τὸ «Μυστήριο τοῦ Πύργου τοῦ Κύβου» (1928), ὁ Καβαλκάντι τὴ «Μικρὴ Λιλή» (1928), ἕνας



ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Απὸ τὸν «Κύριο Βερντού» (1947), τὴν τελευταία ταινία τοῦ Τσάρλι Τσάπλιν, ποὺ θεωρεῖται καὶ τὸ ἀριστούργημά του. Ὁ Τσάρλι Τσάπλιν καὶ ἡ Μάρθα Ραίη σὲ μιὰ σκηνὴ τῆς ταινίας.

Ντυλάκ («Ἡ ἰσπανικὴ γιορτὴ», 1930, «Ὁ διάβολος στὴν πόλη» 1924 καὶ «Τὸ κοχύλι κι' ὁ κληρικὸς», 1927), ὁ Μαρσέλ Ντυσάν («Ἀναιμικὸς κινήματογράφος», 1928 ποὺ ξαναγύρισε τώρα στὸ Χόλλυγουντ, στὶς ἴδιες τάσεις, ὁ πολύμορφος κι' ἀνεξάντλητος Καβαλκάντι («Μονάχα οἱ ὄρες», 1925, ντοκυμανταίρ), ὁ πρωτότυπος κι' ἀνήτυχος Βιγκό, ποὺ πέθανε νέος, πρὶν ἀκόμα ὀριμάσει, («Γιὰ τὴ Νίκαια», 1930, ντοκ.μανταίρ), ὁ Κιρσάνωφ («Μενιλμοντάν», 1924), ὑπῆρξαν οἱ κυριώτεροι ἐκπρόσωποι τοῦ γαλλικοῦ πρωτοποριακοῦ κινήματογράφου. Ἡ πιδὸ γόνιμη—ἀλλὰ καὶ τελευταία—περίοδος του ἦταν τὸ 1928-30. Τότε δυὸ Ἴσπανοί, ὁ ἄγνωστος βοηθὸς σκηνοθέτης Λουίς

Ὀλλανδός, ὁ Γιόρις Ἰβενς, ποὺ θὰ φέρει τὴν ποίηση στὸ ντοκυμανταίρ, τὴ «Βροχὴ» (1928), ὁ Κιρσάνωφ τὶς «Φθινοπωρινὲς Ὀμίχλες» (1928), ἡ Ζερμαίν Ντυλάκ τὸ «Δίσκο ἀρ. 957» (1929), οἱ Ζώρζ Ὑνιέ καὶ Ἄνρϋ ντ' Ἄρκ τὸ «Μαργαριτάρι» (1930), ὁ Ζάν Κοκτώ, ποὺ ἀπὸ τότε τὸν τραβᾷ ὁ κινήματογράφος τὸ «Αἷμα ἑνὸς ποιητῆ» (1930) καὶ ὁ Μπουνουέλ τὸ δεύτερο καὶ τελειότερο ἀριστούργημά του, τὴ «Χρυσὴ Ἐποχὴ», 1930) καὶ—κύκνειο ᾄσμα τοῦ πρωτοποριακοῦ κινήματογράφου στὴ Γαλλία—τὴ «Γῆ χωρὶς ψωμί», ἕνα ἐκπληκτικὸ ντοκυμανταίρ. Τὰ ἔργα αὐτὰ ὅσο κι' ἂν σήμερὰ φαίνονται ξεπερασμένα (ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ταινίες τοῦ Μπουνουέλ καὶ τὰ ντοκυμαν

ταίρ του Γιόρις Ίβενς και του Καβαλκάντι), έχουν ξεχωριστή σημασία γιατί πλάτυναν την περιοχή του κινηματογράφου, δημιούργησαν νέους τρόπους κινηματογραφικής έκφρασης κι' αφήγησης, θεμελίωσαν μιάν δλόκληρη κινηματογραφική αισθητική που επηρέασε ως ένα βαθμό πολλούς σκηνοθέτες κατόπι. Μετά τή «Γέννηση ενός Έθνους» του Γκρίφιθ και τὸ «Έργαστήριο του δόκτορα Καλιγκάρι» του Βήνε, μαζί με τις ταινίες του Στίλλερ και του Σιαίστρομ, με τις πρώτες μεγάλες κωμωδίες του Τσάρλι Τσάπλιν και τὸ «Ποτέμκιν» του Αϊνζενστάιν, με τὰ «Πάθη τῆς Ἰωάννας ντ' Ἄρκ» του Ντράγερ και πρὶν ἀπὸ τὰ Μίκυ - Μάους του Ντίσνεϋ και τὸν Ἰταλικὸ νεορεαλισμὸ, εἶναι μιὰ ἀπὸ τις ἀποφασιστικὲς και πρὸ γόνιμες στιγμὲς στὴν γενικὴν ἱστορία του κινηματογράφου σὰν τέχνης. Οἱ ταινίες αὐτὲς ἔχουν σημασία γιατί ἐγκαινιάζουν μιὰ νέα ἐποχὴ: ὁ κινηματογράφος μετῶ τις δυνατότητές του και τις βρίσκει ἀπέραντες. Μπορεῖ νὰ προχωρήσει τώρα με τόλμη, με ὀρμὴ, με αὐτοπεποίθηση, ξέρει ὅτι ἔχει τὰ στοιχεῖα νὰ γίνεῖ τέχνη.

Ἀμέσως μετὰ τὸν πρῶτο παγκόσμιο πόλεμο ὁ γερμανικὸς κινηματογράφος κάνει μιὰ θριαμβευτικὴ ἐμφάνιση με τὸ «Έργαστήριο του δόκτορα Καλιγκάρι» (1919) του Ρόμπερτ Βήνε και μέσα σὲ λίγα χρόνια δίνει τὸ «Ρασκόλνικωφ» (1913) και τὰ «Χέρια του Ὁρλάκ» (1924) του ἴδιου, τὰ «Τρία φῶτα» (1921), τὴ «Μοῖρα» (1921), τὸ «Δόκτορα Μαμπούζε» (1922), τὸ «Θάνατο του Ζήγκφρηντ» (1924), τὴν «Ἐκδίκηση τῆς Κρήμηλντ» (1927), τὴ θρυλικὴ «Μητρόπολη» (1927), τὸν «Κατάσκοπο» (1928) και τὴ «Γυναίκα στὴ Σελήνη» του γονιμότητος Φρίτς Λάγκ, ἐνὸς σκηνοθέτη με πρωτοτυπία και τόλμη, πὸ θὰ τὸν καταστήσει ἀργότερα «ἐμπορικὸ» τὸ Χόλλυγουντ, τὸ «Σιδηρόδρομο» (1921), τὴν «Παραμονὴ Πρωτοχρονιάς» (1924) — μιάν ἀπὸ τις κορυφὲς του γερμανικὸυ κινηματογράφου — και τὴν «Ἀγριόπαπια» (1926) του ρουμανικῆς καταγωγῆς Λούπου Πίκ, τὸ «Δράκουλα» (Νοσφεράτου) (1922), τὴ «Φλεγόμενη Γῆ» (1922), τὸ «Τελευταῖο Γέλιο» (1924), τὸ «Φάντασμα» (1924), τὸν «Ταρτούφο» (1925), τὸ «Φάουστ» (1926) του Φ. Β. Μουρνάου, λυρικοῦ ποιητῆ τῶν σκιῶν, πὸ τὸ κύκνειο ἄσμα του θὰ εἶναι τὸ περίφημο «Ταμποῦ», γυρισμένο τὸ 1918-19 γιὰ τὸ Χόλλυγουντ μαζί με τὸ Φλάχερτ, τὴ «Σταχοπούτα» (1923) και τὸ «Ὀνειρῶδες Βάλς» (1926) του Λουδβιχ Μπέργκερ, τὸ θαυμάσιο «Δρόμο» (1923), «Στὴν ἄκρη του κόσμου» (1926), τὴ «Ζήλεια» (1926) και τὸ «Βατερλώ» (1928) του Κάρλ Γκροῦνε, τὸν «Γκολέμ» (1920) και τὸν ἀλησμόνητο «Φοιτητὴ τῆς Πράγας» (1925) του Χένρικ Γκαλέεν, τὴ «Λευκὴ κόλαση του Πίτζ Παλού» (1929) του Ἄρνολντ Φάνκ, τὴν «Ντυμπάρρ» (1919), τὸ «Σουμου-

ροῦν» (1920), τὴν «Ἄννα Μπόλεϋν» (1920) και τὴ «Φλόγα» (1923) του Ἔρνστ Λουμπιτς πὸ τὸ 1924 πηγαίνει στὸ Χόλλυγουντ ὅπου μένει ὡς τὸν πρόσφατο θάνατό του, τὴ «Νίνα Πέτροβνα» του Ἐριχ Πόμμερ (1929), τις «ἀφηρημένες ταινίες» («Σειρὰ Ρυθμῶν» 1921-25, «Βρυκόλακες πρὶν ἀπὸ τὸ πρόγευμα» 1928) του Χάνς Ρίχτερ και του Βάλτερ Ρούτμαν («Πρῶτη ἀφηρημένη ταινία» 1921, «Βερολίνο» 1927), τις ἔξοχες «Κερένιες Κοῦκλες» (1924) του Πάουλ Λένι, τὸν «Μπαροῦχ» (1925), τὸ ἀξιοθαύμαστο «Βαριετὲ» (1925) και τὸ «Πικαντίλλυ» (1918) του Ντυπόν και τὸ σημαντικώτατο ἔργο του Πάμπστ, του μεγάλου Πάμπστ: «Ἡ ὄπερα με μιὰ πεντάρα» (1921), «Ὁ δρόμος χωρὶς χαρὰ» (1925), «Μυστικὰ τῆς ψυχῆς» (1926), «Ὁ ἔρωτας τῆς Ἰωάννας Νέϋκ» (1927), «Κρίση» (1927) — τολμηρότατη φροῦδικὴ μελέτη — «Λουλοῦ», «Τρεῖς σελίδες ἡμερολογίου», «Αἰχμάλωτος του βουνοῦ» (1928), «Ἡ πυξίδα τῆς Πανδώρας» (1929), «Ἡμερολόγιο χαμένου κοριτσιοῦ» (1929), ἕνα ἔργο πὸ θὰ συμπληρωθεῖ ἀργότερα με τὸν ὀμιλοῦντα και θὰ μένει ἀπὸ τὰ λαμπρότερα ὡς τώρα μνημεῖα τῆς ἑβδομῆς τέχνης. Ὁ ἐξπρεσιονισμὸς, ὁ συμβολισμὸς, ὁ ρεαλισμὸς του γερμανικὸυ κινηματογράφου εἶναι καινούργια στοιχεῖα κι' επηρεάζουν τὴν παγκόσμη παραγωγὴ, πρὸ πάντων τὴ γαλλικὴ, και ὡς ἕνα σημείο τὴν ἀμερικανικὴ.

Τὸ 1920 ὁ Τσάρλι Τσάπλιν ἀρχίζει τὴ σειρὰ τῶν μεγάλων ἔργων του με τὸ «Μορτάκο» — γιὰ νὰ γίνεῖ, μέσα σὲ δυὸ δεκαετίες, ἡ μεγαλύτερη φυσιογνωμία τῆς καινούργιας τέχνης. Ἐργάζεται στὸ Χόλλυγουντ, ἀλλὰ μένει ψυχικὰ, πνευματικὰ, ἠθικὰ και αἰσθητικὰ Εὐρωπαῖος κι' οἱ ταινίες του θ' ἀποτελέσουν ἕνα σύνολο πὸ θὰ μένει ἀνάμεσα στὰ πρὸ στέρεα καλλιτεχνικὰ μνημεῖα τῆς ἐποχῆς μας. Εἶναι ὁ κορυφαῖος καλλιτέχνης στὸ Χόλλυγουντ ὅπου, στὸ μεταξὺ ἀρχίζουν νὰ ἐμφανίζονται μερικοὶ ἀξιόλογοι σκηνοθέτες, πὸ πλαταίνουν τὰ θεμέλια του ἀμερικανικὸυ κινηματογράφου, τελειοποιοῦν τὴν τεχνικὴ του και κωδικοποιοῦν τὴν αἰσθητικὴ του. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Γκρίφιθ, τὸν Ἴνς, τὸν Σέσιλ ντὲ Μίλλ, εἶναι ὁ Ραοῦλ Οὐάλς — πὸ συνεχίζει ἀκόμα τὴν παραγωγὴ του — ὁ Τζάκ Κονουέι, ὁ Νίμπλο, ὁ Ρέξ Ἰγκραμ. Ἡ δεκαετία ἀμέσως πρὶν ἀπὸ τὸν ὀμιλοῦντα (1918-1929) εἶναι ἡ χρυσὴ ἐποχὴ του Χόλλυγουντ, πὸ ἀναπτύσσει τὴν παραγωγὴ του με ραγδαῖο ρυθμὸ κι' ἀνοίγει τις πύλες του στοὺς Εὐρωπαῖους: ὁ Ἐριχ φὸν Στροχάϊμ, ὁ Σιαίστρομ, ὁ Μπουχοβέτσκι, ὁ Ντυπόν, ὁ Λουμπιτς, ὁ Μωρίς Τουρνέρ, ὁ Μουρνάου, ὁ Κάρλ Μάγερ, ὁ Πάουλ Λένι, ὁ φὸν Στέρνμπεργκ, ὁ Φέγιος, δίνουν στὸν ἀμερικανικὸ κινηματογράφο μερικὰ ἀπὸ τὰ καλύτερα ἔργα τους σ' αὐτὴν τὴ δεκαετία. Ὁ Στροχάϊμ γυρίζει τὸ «Νόμο

τοῦ Βουνοῦ» (1919), τὶς «Τρέλλες Γυναϊκῶν» (1922), τὰ «Ὅρνεα» (1925)—μιὰ ταινία τεράστια, πού τὸ Χόλλυγουντ, αὐτάρεσκο καὶ μολυσμένο ἀπὸ τὸν καπιταλισμό, δὲν τὴ δέχεται κι' ἀναγκάζει τὸ δημιουργό της νὰ τὴν περιορίσει καὶ νὰ τὴν εὐνουχήσει, γιὰ νὰ προσαρμοσθεῖ στὰ στενὰ πλαίσια τῆς ἀμερικανικῆς οἰοθητικῆς καὶ ἠθικῆς—τὴ «Γαμήλια Συμφωνία» (1927), ἔργα πού τὸν κάνουν μισητὸ στοὺς ἐπιχειρηματίες τοῦ Χόλλυγουντ. Γιὰ νὰ γυρίσει τὴν «Ἀπληστία» (1933), ἓνα ἀπὸ τὰ σημαντικότερα ἔργα του, ἀναγκάσθηκε νὰ δεχθεῖ νὰ γυρίσει τὴν «Εὐθυμὴ Χήρα», πού ἦταν ἐξασφαλισμένη ἢ ἐμπορικὴ ἐπιτυχία της. Ὁ φόν Στέρνμπεργκ, λιγώτερο βίαιος καὶ ρωμαλέος, πιὸ βαρὺς καὶ θολός, δίνει τὶς «Νύχτες τοῦ Σικάγου», ἓνα ἔργο πού χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἑξαλλο ρυθμὸ κι' ἀληθινὸ λυρισμό, καὶ μὲ τοὺς «Κολασμένους τοῦ Ὠκεανοῦ», ἓν' ἀπὸ τ' ἀριστουργήματα τῆς ἑβδομῆς τέχνης, πλημμυρισμένο ἀπὸ ἀλήθεια, ποίηση καὶ ἀνθρωπιά. Ὁ Φέγιος ἐγγίζει ἓνα θέμα μ' ἀνθρώπινη καὶ καθημερινὴ ἀλήθεια στὴ «Μοναξιά», μιὰ ταινία πού ἀφηγεῖται λιτὰ καὶ ἔντονα τὸ δράμα δυὸ ἀνθρώπων. Ὁ Μουρνάου γυρίζει τὴν «Αὐγή» (1927), ὁ Σιαίστρομ, μέσα στὰ μέτρια ἔργα πού τὸν καταδίκασε τὸ ἐμπορικὸ Χόλλυγουντ, δίνει καὶ μιὰ λαμπρὴ ταινία, τὸν «Ἄνεμο» (1928), ὁ Πάουλ Λένι μεταφέρει στ' ἀμερικανικὰ στούντιο κάτι ἀπὸ τὸ γερμανικὸ ἐξπρεσιονισμό, ὁ Λοῦμπιτς ἐγκαινιάζει ἓνα νέο εἶδος, πού θὰ συνδυάσει τὸ κέφι, τὸ χιοῦμορ, τὴν ἄκακη σάτιρα, τὸ καλὸ γούστο καὶ τὴ σκηνοθετικὴ δεξιότητά μὲ τὴν ἐμπορικότητα.

Τὸ Χόλλυγουντ, ὅμως, δὲν ἀνέχεται τοὺς ξένους αὐτοὺς, πού δὲ βάζουν πρὶν ἀπ' ὅλα τὴν ἐμπορικὴ ἐπιτυχία, πού δὲν ἐξασφαλίζουν κέρδη στὴν ἐπιχείρηση καὶ πού τολμοῦν νὰ δείχνουν τὴν ἀλήθεια χωρὶς ὑποκρισία καὶ ἐξωραϊσμούς: τοὺς ἀναγκάζει νὰ ξαναγυρίσουν στὴν Εὐρώπη—ὅπως τὸ Στροχάϊμ—ἢ νὰ προσαρμοσθοῦν στοὺς κανόνες του, ἀν μείνουν. Ὡστόσο ἡ εὐρωπαϊκὴ ἀντίληψη ἐπηρεάζει μερικοὺς ἀμερικανικοὺς σκηνοθέτες, ὅπως τὸν Τζέιμς Κριούζ («Τζάκ», 1924), τὸν Κίγκ Βάϊντορ, («Ἡ Μεγάλὴ Παρέλαση», 1925, «Ὁ ὄχλος» 1928), τὸ Ρέξ Ίγκραμ («Τέσσερες Ἰππότες τῆς Ἀποκαλύψεως» 1921, «Μάρε Νόστρουμ» 1926) τὸν Κλάρενς Μπράουν («Σάρκα καὶ Διάβολος», 1927). Οἱ σκηνοθέτες αὐτοί, μαζί μὲ τοὺς Βάν Ντάϋκ, Φλέμιγκ, Κάρτιζ, Χούαρντ Χόουκς, Φράνκ Μποργκέϊγκ, Τόντ Μπράουιγκ—συχνὰ ἄνισους, συχνότερα μέτριους—εἶναι οἱ μόνοι πού δίνουν, ἐκτός ἀπὸ τοὺς ξενητεμένους Εὐρωπαίους, μερικὰ λαμπρά, ἀξιόλογα ἢ ἔστω καὶ μόνον ἐνδιαφέροντα ἔργα στὸ Χόλλυγουντ στὴν περίοδο αὐτὴ.

Τὸ Χόλλυγουντ ἔχει πάρει ἀποφασιστικὰ τὴν πρώτη θέση στὸν παγκόσμιον κινη-

ματογράφο σὰ βιομηχανία καὶ τεχνικὴ μέσα στὴ δεκαετία 1918-1929. Ἄλλ' ὁ κινηματογράφος, στὸ ἴδιο αὐτὸ χρονικὸ διάστημα, γίνεται τέχνη ὄχι τόσο στὸ Χόλλυγουντ, ὅσο στὴν Εὐρώπη: στὴ Γερμανία, στὴ Γαλλία, στὶς Σκανδιναυικὲς χώρες, στὴ Σοβιετικὴ Ἐνωση. Στὴ Γερμανία, ὁ Βήνε, ὁ Φρίτς Λάγκ, ὁ Λούπου Πίκ, ὁ Μουρνάου, ὁ Πάουλ Λένι, ὁ Ντυπὸν (πρὶν πᾶνε στὸ Χόλλυγουντ ἢ ἀφοῦ γύρισαν ἀπ' αὐτό), ὁ Γκροῦνε, ὁ Ρούτμαν, ὁ Πάμπστ, ὁ Τσίινερ, ὁ Γιόε Μάϋ, ὁ Κάρλ Φραϊλιχ, ὁ Χάνς Σβάρτς, ὁ Ρίχαρντ Ὁσβαλντ, ὁ Ἀρνολντ Φάνκ, ὁ Λοῦδβιχ Μπέργκερ γυρίζουν μερικὲς ταινίες (μαζὶ μὲ πολλὰς μέτριες) πού μένουν ἀπὸ τὶς καλλίτερες τοῦ βουβοῦ: δίνουν τὴ γραμματικὴ καὶ τὸ συντακτικὸ—ἀν ὄχι τὴν αἰσθητικὴ—τοῦ κινηματογράφου. Στὴ Γαλλία, ὁ Γκάνς (πού ἔχει ζενίθ καὶ ναδίρ), ὁ Ντελλύκ, ὁ Φεντέρ, ὁ Ἐπιστάϊν, ὁ Ρενὲ Κλαίρ, ὁ Ζάν Ρενουάρ, ὁ Καβαλκάντι, κάνουν τὸ γαλλικὸ κινηματογράφο πρωτοπόρο στὶς ἀναζητήσεις καὶ τὶς προσπάθειες καὶ φτάνουν σὲ περίφημα, μερικὲς φορές, ἀποτελέσματα. Ὁ Ζάν Ἐπιστάϊν, περισσότερο θεωρητικὸς (εἶναι ἀξιόλογα ὅσα γράφει ἀκόμα καὶ σήμερα) παρὰ δημιουργός, δίνει ὡστόσο ἓνα ὠραῖο ἔργο μὲ τὴν «Πιστὴ Καρδιά» (1923) κι' ἓνα ἐξαιρετὸ ντοκυμανταίρ, «Τὸ τέλος τῆς Γῆς» (1929), ὁ Ρενὲ Κλαίρ κι' ὁ Ζάκ Φεντέρ συνεχίζουν μιὰ θαυμαστὴ δημιουργία, ὁ Ζάκ ντὲ Μπαρονσελλι γυρίζει μέτριες ταινίες, ἀλλὰ καὶ μερικὲς πού ξεχωρίζουν, ὅπως τὶς «Καμπάνες τοῦ μεσονυκτίου», ὁ Ραῦμόν Μπερνάρ, ὁ Ρενὲ Ἐρβίλ («Τὸ ἔγκλημα τοῦ Λόρδου Σεβάριλ»), ὁ Ζάν Ρενουάρ (πού θ' ἀναδειχθεῖ μὲ τὸν ὁμιλοῦντα), ὁ Ζάν Γκρεμιγιόν, ὁ Ζάν Μπενουά-Λεβύ, ἡ Μαρία Ἐπιστάϊν προσφέρουν ἀρκετά. Σημαντικὴ εἶναι, τὴν ἴδια ἐποχὴ, ἡ συμβολῆ τῶν ξένων, πού ἔχουν καταφύγει στὴ Γαλλία. Ἀνάμεσά τους ξεχωρίζουν οἱ Ρῶσοι Βολκῶφ, Τουρζάνσκυ, Κιρσάνωφ Ντεσλάβ, Στάρεβιτς, οἱ Ἴταλοὶ Τζενίνα, Γκαλλόνε, ὁ Δανὸς Κάρλ Ντράγερ (πού ἡ «Ἰωάννα Δάρκ» του θὰ μείνει μιὰ ἀπὸ τὶς τρεῖς ἡτέσσερες κορυφές τοῦ βουβοῦ), ὁ Ἀμερικανὸς Μέν Ραίη (σκηνοθέτης «κινηματογραφικῶν ποιημάτων», ὅπως «Τὸ ἄστρο τῆς θάλασσας», 1928), ὁ Ἰσπανὸς Λούις Μπουνοῦέλ. Τὰ γαλλικὰ στούντιο γίνονταν ἓνα ἐργαστήριον ἐρευνῶν καὶ πειραμάτων, ὅπου ἡ κινηματογραφικὴ τέχνη δοκιμάζει τὶς δυνατότητές της καὶ προσπαθεῖ νὰ καθορίσει τὶς τάσεις της.

Οἱ Σκανδιναυοὶ—ὁ Σιαίστρομ, ὁ Στίλλερ, ὁ Σάντμπεργκ, ὁ Ντράγερ—δίνουν στὸ βομβὸ τὰ πιὸ βαθιὰ ἴσως ἔργα του, μερικὲς ταινίες πού δὲ χρωστοῦν τίποτε σὲ κανέναν ἄλλο, πού εἶναι ἀποκλειστικὰ δικές τους, πού ἡ δύναμη, ἡ ἀλήθεια, ἡ ποίηση, ἡ ὁμορφιά κι' ἡ ἀνθρωπιά τους δὲν ἔχουν ἴσως ἀκόμη ξεπερασθεῖ. Οἱ