«Προγραμμένοι» (1921), «Τὸ κάρρο φάντασμα», «Ἡ δοκιμασία τῆς φωτιᾶς» τοῦ Σιαίστρομ, «Ὁ θησαυρὸς τοῦ Ἄρνε» (1919), «Ὁ θρύλος τοῦ Γκόστα Μπέρλιγκ» (1924) τοῦ Στίλλερ, «Οἱ τέσσερες διάβολοι» τοῦ Σάντμπεργκ, «Ὁ νοικοκύρης», «Τὰ πάθη τῆς Ἰωάννας Δάρκ» (ποὺ γυρίστηκε τὸ 1928 στὴ Γαλλία) τοῦ Ντράγερ, εἶναι πραγματικὰ σπουδαῖες ταινίες κι' ἡ ἐπίδρασή τους ἦταν βαθιὰ στὸν παγκόσμιο κινηματογράφο.

Στὴν Ἰταλία, ὁ βουβὸς δὲν ἔδωσε πολλὰ πράγματα, ἂν ἐξαιρέσουμε τὸ «Ρόδο» (1921) τοῦ Μπροῦνο Μπαρίλλι καὶ τὸν «Ἥλιο» (1929) τοῦ Ἀλεξάνδρου Μπλαζέττι, ποὺ θὰ εἰδικευθεῖ στὶς ἱστορικὲς ταινίες καὶ θὰ συνεχίσει ὡς σήμερα τὴν παραγωγή του (ἡ «Φαμπιόλα» γυρίστηκε τὸ 1948). Τὸ ἴδιο καὶ στὴν Ἀγγλία, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ λαμπρὴ ταινία τοῦ Χίτσκοκ «Ἐκβιασμὸς» (1929). Ὁ Τσέχος Μαχάτυ γυρίζει τὸ «Ἐρωτικὸ» (1927), πρόδρομο τῆς περίφημης «Ἔκστασης», ὁ Ὁλλανδὸς Γιόρις Ἴβενς ἀνεβάζει τὸ ντοκυμανταὶρ στὸ ἐπίπεδο τῆς τέχνης, μαζὶ μὲ τὸν Ἀμερικανὸ Φλάχερτυ. Ὅλοι αὐτοί — Γερμανοί, Σκανδιναυοί, Γάλλοι — ὁλοκληρώνουν, μὲ τὴ σημαντικώτατη συμβολή τους, τὴν καλλιτεχνικὴ ἀξία τοῦ εὐρωπαϊκοῦ κινηματογράφου.

Καὶ μαζί τους ἔρχονται — ἀληθινοὶ ἐπαναστάτες σὲ μιὰ τέχνη ποὺ εἶναι ἀπὸ τὴ φύση της ἐπαναστατικὴ — οἱ μεγάλοι σοβιετικοὶ κινηματογραφιστές: ὁ Ἀϊνζενστάϊν, ὁ Πουντόβκιν, ὁ Ντοβιένκο, ὁ Τζιγκὰ - Βερτώφ, ὁ Ὀτσέπ, ὁ Ρόομ, ἡ Πρεομπαγένσκαγια, ποὺ δὲν εἶναι ὑπερβολὴ νὰ εἰπωθεῖ ὅτι ἀνανεώνουν τὸν κινηματογράφο καὶ τὸν βάζουν στὸ σωστὸ δρόμο — στὸ δρόμο ποὺ φέρνει σὲ ἀριστουργήματα. Ὁ σοβιετικὸς κινηματογράφος δίνει μέσα σὲ λίγα χρόνια — πρὶν γίνει ὄργανο προπαγάνδας: ὁ Λένιν εἶχε πεῖ: «Ὁ κινηματογράφος εἶναι γιὰ μᾶς ἡ πιὸ σπουδαία ἀπ' ὅλες τὶς τέχνες» — μερικὰ ἔργα, ποὺ θὰ πάρουν ξεχωριστὴ θέση στὴν καλλιτεχνικὴ παραγωγὴ τοῦ βουβοῦ. Ὁ Ἀϊνζενστάϊν, ὁ πρωτοπόρος θεωρητικός, ποὺ δὲ μένει θεωρητικὸς μόνο, ὅπως ὁ Γάλλος Ντελλύκ, ἀλλὰ καὶ δημιουργεῖ, σκηνοθέτης ποὺ ἴσως κανένας ἄλλος ὡς τώρα δὲν εἶχε τὴ δύναμη, τὴ συνθετικότητα καὶ τὴν πρωτοτυπία του, γυρίζει τὴν «Ἀπεργία» (1924), τὸ «Θωρηκτὸ Ποτέμκιν» (1925), (ποὺ μένει τὸ κλασικὸ ἔργο τοῦ βουβοῦ κινηματογράφου), τὸν «Ὀκτώβρη» (1928) (ἀπὸ τὸ πολύκροτο βιβλίο τοῦ Τζὼν Ρὴντ «Δέκα μέρες ποὺ τράνταξαν τὸν κόσμο»), τὴ «Γενικὴ Γραμμὴ» (1929) κι' ἔπειτα, ἀπὸ τὸ 1929 καὶ τὸ 1932 ἐργάζεται στὸ Χόλλυγουντ καὶ στὸ Μεξικό, ἀλλ' οἱ Ἀμερικανοὶ δὲν τὸν ἀφίνουν νὰ ὁλοκληρώσει οὔτε μιὰ ταινία καὶ χρησιμοποιοῦν αὐτοί

ΣΚΑΝΔΙΝΑΥΪΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Μιὰ σκηνὴ ἀπὸ «Τὰ πάθη τῆς Ἰωάννας Δάρκ», ταινία τοῦ Δανοῦ σκηνοθέτη Κάρλ Ντράγερ, γυρισμένη τὸ 1928 στὴ Γαλλία. Εἶναι ἕναι ἀπὸ τὰ κλασσικὰ ἔργα τοῦ βουβοῦ. Διακρίνεται ἡ πρωταγωνίστρια Φαλκονέττι στὸ ρόλο τῆς Ἰωάννας.

ΔΙΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗΣ ΣΟΛΟΣΟΦΙΑΣ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ ΕΛΛΑΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Ο. ΠΕΤΣΙΟΣ
Ε.Π.Ε.Α. Ε.Κ.Τ.Π. ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

(ὅπως στὸ «Βίβα Βίλλα») ἕνα μέρος τῆς ἐργασίας του. Ἕνας ἄλλος μεγάλος θεωρητικὸς (τὰ βιβλία του γιὰ τὸν κινηματογράφο εἶναι κλασικά), ἀλλὰ καὶ δημιουργός συνάμα, ὁ Β. Ι. Πουντόβκιν, γυρίζει τὸ «Σκακιστὴ» (1925), τὴ «Μητέρα» (1926), τὴ «Μηχανικὴ τοῦ ἐγκεφάλου» (1926), τὸ ἐπικὸ «Τέλος τῆς Πετρούπολης» (1927) καὶ τὴ «Θύελλα στὴν Ἀσία» (Ὁ διάδοχος τοῦ Τζέγκις Χάν) (1928). Ὁ Ντοβιένκο, ὁ μεγαλύτερος ἴσως λυρικὸς τοῦ κινηματογράφου, γυρίζει τὴ «Ζβενιγκόρα» (1928), τὸ «Ὁπλοστάσιο» (1929) καὶ τὴ «Γῆ» (1930), μοναδικὸ ἀριστούργημα. Ὁ Τζιγκὰ Βερτώφ, τολμηρὸς καὶ γόνιμος στὴν πρωτοτυπία του, ἱδρυτὴς τῆς σχολῆς τοῦ «κινηματογραφικοῦ ματιοῦ» (1921), γυρίζει τὸν «Ἑνδέκατο χρόνο» (1928) καὶ τὸν «Ἄνθρωπο μὲ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανὴ» (1928). Ὁ Χ. Ἔρμλερ γυρίζει τὸ «Ἀπόσπασμα μιᾶς αὐτοκρατορίας» (1929), ὁ Λεὸν Κουλάσωφ τὸ «Ἐρυθρὸ Μέτωπο» (1920), τὶς «Περιπέτειες τοῦ κ. Οὐέστ στὴ χώρα τῶν Μπολσεβίκων» (1924), τὴν «Ἀχτίδα τοῦ θανάτου» (1924) καὶ τὴν «Ἐξιλέωση» (1926), ὁ Π. Ὀτσὲπ φέρνει στὴν ὀθόνη μὲ ἀξιοθαύμαστο τρόπο τὸ «Ζωντανὸ πτῶμα» τοῦ Τολστόη (μὲ πρωταγωνιστὴ τὸν Πουντόβκιν), ἡ Ὄλγα Πρεομπαζένσκαγια γυρίζει τὶς «Χωρικὲς τοῦ Ριαζὰν» (1927), ὁ Ἀλέξανδρος Ρόομ τὸ «Κρεββάτι καὶ καναπὲς» (1927) καὶ τὸ «Φάντασμα ποὺ δὲν ἐπιστρέφει ποτὲ» (1929), ὁ Λ. Τράουμπεργκ τὸ «Μανδύα» (1926) καὶ τὴ «Νέα Βαβυλώνα» (1929), ὁ Β. Τουρὶν τὸ «Τουρκσίμπ» (1928), ὁ Σέφφερ τὸ «Δαίμονα τῆς Στέππας», ὁ Ἰβανόφσκι τοὺς «Δεκεμβριστές», ὁ Βισκόφσκι τὴ «Μαύρη Κυριακή». Ὁ σοβιετικὸς κινηματογράφος, μὲ τὴν ἐκλογὴ τῶν θεμάτων του, μὲ τὸ ρεαλισμό του, μὲ τὴν κίνηση τῶν μαζῶν, μὲ τὴ χρησιμοποίηση τῶν πρωτότυπων ὀπτικῶν γωνιῶν του, μὲ τὸν «ἀντιβεντεττισμό» του, μὲ τὴν ἐπαναστατικότητα καὶ τὴ δύναμή του, ξεχωρίζει στὴν περίοδο 1924—1929 καὶ δίνει ἕνα συνολικὸ ἔργο, ποὺ εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ ἀντιπροσωπευτικὰ τῆς ἐποχῆς του. Ἐπηρεάζει σημαντικὰ τὸν κινηματογράφο ὅλων τῶν ἄλλων χωρῶν καὶ διατηρεῖ τὴν πρωτοτυπία του. Πέφτει συχνὰ—ὄχι τόσο συχνά, ὅσο ἀργότερα—στὸ ἐπίπεδο μιᾶς στενῆς προπαγάνδας, ἀλλὰ μερικὲς ταινίες του, ὅπως τὸ «Ποτέμκιν» ἢ ἡ «Γῆ», ἔχουν τόση ἀνθρωπιὰ καὶ τόση ἀλήθεια, εἶναι τόσο πολὺ πλημμυρισμένες ἀπὸ ποίηση, ποὺ στέκουν ψηλότερα ἀπ' ὅ,τι δήποτε ἔδωσε τὴν ἴδια ἐποχὴ ὁ ἀμερικανικὸς ἢ ὁ εὐρωπαϊκὸς κινηματογράφος. Θὰ δώσουν καὶ στὸν ὁμιλοῦντα σπουδαῖες ταινίες οἱ σοβιετικοὶ σκηνοθέτες. Ἀλλὰ δὲ θὰ ξαναφτάσουν σχεδὸν ποτὲ πιὰ σὲ κορυφὲς ὅπως τὸ «Ποτέμκιν» καὶ ἡ «Γῆ».

Β'. Ο ΟΜΙΛΩΝ

Ὁ ὁμιλῶν γεννήθηκε τὸ 1929 στὸ Χόλλυγουντ μὲ μιὰ μετριώτατη ταινία, ποὺ εἶχε, ὡστόσο, θριαμβευτικὴ ἐπιτυχία, γιατὶ ἐγκαινίαζε τὴν καινούργια μεγάλη κατάκτηση τοῦ κινηματογράφου — μὲ τὸν «Τραγουδιστὴ τῆς Τζάζ». Τὸ πρῶτο σημαντικὸ ἔργο του εἶναι τὸ «Ἀλληλούϊα» (1929) τοῦ Κίγκ Βάϊντορ, ποὺ συγκίνησε τὸν κόσμο μὲ τὰ τραγούδια καὶ τὶς προσευχὲς τῶν Νέγρων. Ὡς τὸ 1930, ὅμως, γυρίζονται ἀκόμα βουβὲς ταινίες — πρὸ πάντων γιὰ λόγους τεχνικοὺς καὶ ἐμπορικοὺς — ἐνῶ ὁ Τσάρλι Τσάπλιν μένει πιστὸς στὸ βουβό, γιατὶ πιστεύει βαθιὰ στὴ μιμική του. Ὁ ὁμιλῶν ἀλλάζει ριζικὰ τὰ ἐκφραστικὰ μέσα τοῦ κινηματογράφου, γιατὶ προσθέτει τὸν ἦχο καὶ τὸ λόγο στὶς εἰκόνες. Ἡ ἀλλαγὴ εἶναι καὶ καλὴ καὶ κακὴ — ἀνάλογα μὲ τὸν τρόπο ποὺ γίνεται. Ἡ προσθήκη τοῦ ἤχου καὶ τοῦ λόγου συμπληρώνει τὴν ἔκφραση ὅσο δὲν ξεπερνᾶ ὁρισμένα ὅρια, ὅσο δὲν ἀντικατασταίνει τὶς εἰκόνες, ἀλλὰ μόνο τὶς συνοδεύει ἐπεξηγηματικά. Ἀντίθετα, γίνεται περιττὸ βάρος κι' ἐνόχληση, ὅταν δίνει στὸ λόγο τὸν πρῶτο ρόλο, ζημιώνοντας ἔτσι τὸ βασικὸ ἐκφραστικὸ μέσο τοῦ κινηματογράφου, τὴν εἰκόνα. Ἡ πρώτη περίοδος τοῦ ὁμιλοῦντος χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν ὑπερβολὴ τοῦ λόγου καὶ ταινίες, ὅπως ἡ «Ἔκσταση» τοῦ Μαχάτυ, εἶναι σπάνιες ἐξαιρέσεις. Σιγὰ σιγά, ὅμως, ἔρχεται μιὰ ἰσορροπία (τουλάχιστο στὶς καλὲς ταινίες) εἰκόνων καὶ λόγου κι' ὁ ὁμιλῶν παίρνει ἔτσι μιὰν ὁριστικὴ μορφή. Ὡστόσο, καὶ σήμερ' ἀκόμα ἡ ἰσορροπία αὐτὴ δὲν ὑπάρχει πάντοτε καὶ πολλὲς φορὲς ὁ ὑπερβολικὸς διάλογος ζημιώνει ἀξιόλογες ταινίες. Μερικοὶ σκηνοθέτες διαισθάνθηκαν αὐτὸν τὸν κίνδυνο καὶ ἔμειναν στὴν ἀρχὴ πιστοὶ στὸ βουβό. Ἔτσι ὁ Μπουνουὲλ κι' ὁ Βιγκὸ γύρισαν βουβὰ δυὸ ἀριστουργήματά τους τὸ 1929 καὶ τὸ 1930: «Ἕνα σκυλὶ τῆς Ἀνδαλουσίας» καὶ «Γιὰ τὴ Νίκαια». Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Τσάρλι Τσάπλιν καὶ ὁ Ρενὲ Κλαίρ, ὁ Ἀϊνζενστάϊν, ὁ Πουντόβκιν καὶ ἀρκετοὶ ἄλλοι ἐκστρατεύουν στὴν ἀρχὴ ἐναντίον τοῦ βουβοῦ. Ἴσως νὰ ἔβλεπαν ὅτι τὸ Χόλλυγουντ, μὲ τὴ νεοπλουτικὴ νοοτροπία καὶ συμπεριφορά του, θὰ ζαλιζόταν ἀπὸ τὴ νέα τεχνικὴ κατάκτηση καὶ θὰ ἔφθανε — ὅπως ἔφτασε — σὲ ὑπερβολές, ὅτι θὰ θυσίαζε τὴν εἰκόνα στὸ διάλογο. Ἡ καινούργια, ὅμως, κατάκτηση εἶχε μιὰν ἀκατανίκητη δύναμη κι' ἔπρεπε νὰ εἶναι κανένας Σαρλὸ — ποὺ θὰ προσχωρήσει στὸν ὁμιλοῦντα μόνο μὲ τὸν «Κύριο Βερντοὺ» — γιὰ ν' ἀντισταθεῖ σ' αὐτήν. Τὸ 1929 ὁ Οὐὰλτ Ντίσνεϋ ἀποκαλύπτει τὶς ποιητικὲς δυνατότητες τοῦ ὁμιλοῦντος μὲ τὸ πρῶτο «μίκυ μάους» του καὶ φέρνει ὄχι μόνο στὸν κινηματογράφο, ἀλλὰ σ' ὅλη τὴ σύγχρονη τέχνη μιὰ και-

Ε.Υ. Δ.Ο.Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

νούργια ποίηση. Ἡ ἐπικράτηση τοῦ ὁμιλοῦντος ἦταν, παρ' ὅλη τὴν ἀντίσταση τῶν πιστῶν τοῦ βουβοῦ, σχεδὸν ἄμεση καὶ ὁλοκληρώθηκε μέσα σὲ δυὸ-τρία χρόνια. Καὶ δὲν μποροῦμε ν' ἀρνηθοῦμε ὅτι, παρ' ὅλες τὶς ὑπερβολές του, παρ' ὅλη τὴν κατάχρηση τοῦ ἤχου καὶ τοῦ λόγου (ὅπως ἀργότερα ὁ ἔγχρωμος μὲ τὴν κατάχρηση τοῦ χρώματος), ἔδωσε μιὰ καινούργια ὤθηση στὴν ἕβδομη τέχνη, τῆς ἄνοιξε νέους ὁρίζοντες καὶ πλάτυνε τὴν περιοχή της.

Ἦταν φυσικὸ ἡ μουσικὴ νὰ συνοδέψει τὸν ὁμιλοῦντα. Ὁ Ρενὲ Κλαὶρ στὴ Γαλλία μὲ τὴν ταινία του «Κάτω ἀπὸ τὶς στέγες τοῦ Παρισιοῦ», ὁ Ἔρνστ Λοὺμπιτς — ποὺ βρίσκεται ἀπὸ τὸ 1924 στὸ Χόλλυγουντ—μὲ τὴν «Ἐρωτικὴ παρέλαση», ὁ Στέρνμπεργκ καὶ ὁ Ρούττμαν στὴ Γερμανία μὲ τὸν «Γαλάζιο Ἄγγελο» καὶ τὴ «Μελωδία τοῦ κόσμου», ὁ Τζίγκα Βερτὼφ στὴ Σοβιετικὴ Ἕνωση μὲ τὴ «Συμφωνία τοῦ Ντὸν» καὶ τὰ «Τρία τραγούδια γιὰ τὸ Λένιν» ἐγκαινιάζουν τὴ συνεργασία τῆς μουσικῆς καὶ τῶν εἰκόνων. Ὁ κινηματογράφος μπαίνει τώρα σὲ νέο δρόμο, οἱ δυνατότητές του πολλαπλασιάζονται ἀλλ' οἱ ὑπερβολὲς τοῦ ὁμιλοῦντος — ἀποτέλεσμα παιδιάστικου ἐνθουσιασμοῦ γιὰ τὴν καινούργια ἐφεύρεση — ἀπειλοῦν νὰ παρασύρουν σὲ βαριὰ παραστρατήματα τὴν τέχνη τῶν σκιῶν. Μὲ τὴν ὑπερβολὴ τοῦ διαλόγου οἱ περισσότερες ταινίες τοῦ ὁμιλοῦντος καταντοῦν κακὰ κινηματογραφημένο θέατρο, ξεχνοῦν πὼς τὸ βασικὸ ἐκφρασικὸ μέσο τοῦ κινηματογράφου εἶναι ἡ εἰκόνα. Ὑπάρχει εὐτυχῶς ἡ ἀντίδραση σ' αὐτὴν τὴν τάση καὶ δυναμώνει μὲ τὸν καιρό. Παράλληλα ὁ ὁμιλῶν ἀλλάζει σημαντικὰ τὴν κινηματογραφικὴ τεχνικὴ — ἐπηρεάζει πρὸ πάντων τὴ μιμική. Ὁ λόγος περιορίζει τὶς χειρονομίες καὶ τοὺς μορφασμούς. Σιγὰ σιγὰ ὁ συνδυασμὸς λόγου καὶ εἰκόνων βρίσκει τὰ σωστὰ μέτρα του — ὅταν φυσικὰ ὑπάρχει ὁ καλλιτέχνης ποὺ ξέρει νὰ μετρᾶ. Ὁ θάνατος τοῦ βουβοῦ εἶναι ὁριστικός, ἡ ἐπιβολὴ τοῦ ὁμιλοῦντος στερεώνεται. Ὁ κινηματογράφος προχωρεῖ τώρα σταθερὰ μὲ τὴν καινούργια, πιὸ σύνθετη καὶ πιὸ ἄρτια, μορφή του — γίνεται πιὸ ρεαλιστικὸς καὶ μπορεῖ νὰ ὁλοκληρώσει τὰ ἐκφραστικὰ μέσα του.

Τὴν περίοδο τοῦ ὁμιλοῦντος μποροῦμε νὰ τὴ χωρίσουμε σὲ σχεδὸν ἰσόχρονα μέρη: ἀπὸ τὸ 1929 ὡς τὸν πόλεμο καὶ ἀπὸ τὸν πόλεμο ὡς σήμερα. Ὁ χωρισμὸς αὐτὸς δὲν εἶναι αὐθαίρετος, γιατὶ δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία πὼς ὁ πόλεμος ἐπηρέασε βαθιὰ τὴν κινηματογραφικὴ παραγωγὴ ἀπὸ τὸ 1941 ὡς τώρα καὶ τὴν ἔκανε νὰ ξεχωρίζει—στὴν οὐσία, ἂν ὄχι στὴ μορφή—ἀπὸ τὴν προπολεμική.

Ὁ γερμανικὸς κινηματογράφος, ποὺ εἶχε τόσο ἀξιόλογη ἐξέλιξη στὴν ἐποχὴ τοῦ βουβοῦ καὶ εἶχε δόσει μερικὲς ἀπὸ τὶς καλλίτερες καὶ σημαντικώτερες ταινίες, δὲν μπόρεσε νὰ συνεχίσει τὸ δρόμο του μὲ τὸν ὁμιλοῦντα: τὸ 1933 ἦλθε ἡ χιτλερικὴ τυραννία καὶ ἔσβυσε κάθε ἐλευθερία, ἀνάγκασε τοὺς πιὸ ἄξιους Γερμανοὺς σκηνοθέτες νὰ φύγουνε ἢ νὰ σωπάσουν κι' ὑποδούλωσε, ὅσους ἔμειναν, στὴν ἀποκρουστικὴ προπαγάνδα της. Ἀνάμεσα, ὡστόσο, στὸ 1930 καὶ τὸ 1933, γυρίζονται στὴ Γερμανία μερικὰ λαμπρὰ ἔργα. Ὁ Πάμπστ δίνει τοὺς «Τέσσερης Φαντάρους» (1930), τὴν ἠχητικὴ ἔκδοση τῆς «Ὄπερας τῆς μιᾶς πεντάρας», τὴν «Τραγωδία Ὀρυχείου» (1931) καὶ κατόπι πηγαίνει στὴ Γαλλία, γιὰ νὰ γυρίσει ἐκεῖ, τὸ 1933, τὸν ἀξέχαστο «Δὸν Κιχώτη» καὶ τὴν «Ἀτλαντίδα». Ὁ Φρὶτς Λάγκ γυρίζει τὸ «Μ.» (1931) καὶ τὴ «Διαθήκη τοῦ δόκτορα Μαρποῦζε» (1933), ἀλλὰ κι' αὐτὸς ἐκπατρίζεται καὶ καταφεύγει στὸ Χόλλυγουντ—γιὰ νὰ μὴ ξαναφανεῖ ποτὲ πιὰ ἀντάξιος τοῦ παλιοῦ ἑαυτοῦ του. Χωρὶς ἐπαύριο, ἡ Λεοπολδίνη Ζαγκὰν—ἀπὸ τὶς ἐλάχιστες γυναίκες ποὺ ἔχει νὰ δείξει ἡ κινηματογραφικὴ σκηνοθεσία—δίνει τὶς «Κοπέλλες μὲ στολὴ» (1931), ὁ Λάμπρεχτ τὸν «Αἰμίλιο καὶ τὸν ἀστυνομικὸ» (1931), ὁ Φρὰνκ τὸ «Γαλάζιο Φῶς», ὁ Μὰξ Ὄπουλς τὴν «Πουλημένη ἀρραβωνιαστικιὰ» καὶ τὴν τρυφερώτατη «Λιμπελάϊ», ὁ Ὄσκαρ Φίσιγκερ τὸ «Λίχτερταντζ» (1932), ὁ Βίλλυ Φὸρστ τὰ «Ἀλλότρια», τὴ «Μαζούρκα», τὴν «Ἡμιτελῆ Συμφωνία» καὶ τὴ «Μασκαράτα» (1934), ὁ Ἔρνο Μέτζνερ τὸ «Οὔμπερφαλλ» (1929), ὁ Βάλτερ Ροὔττμαν τὴ «Μελωδία τοῦ κόσμου» (1930) καὶ τὸ «Ντούσελντορφ» (1937), ὁ Ντούντοβ τὶς «Παγωμένες κοιλιές», ὁ Γιόε Μάϋ τὴν «Ἄσφαλτο», ὁ Ρόμπερτ Ζίοντμακ τὸ «Σάλο», τὸ «Λευκὸ Φορτίο» καὶ «Ἡ κρίση πέρασε» (οὐσιαστικὰ γαλλογερμανικὲς ταινίες), ὁ Κοὺρτ Μπέρνχαρτ τὸν «Τελευταῖο Λόχο», τὸν «Ἀντάρτη» καὶ τὴν κωμωδία «Γόης ἀλήτης», ὁ Κὰρλ Χὰρτλ τὸ «Χρυσάφι», ὁ Στέρνμπεργκ τὸ «Γαλάζιο Ἄγγελο», ὁ Οὔγγρος Φέγιος τὰ λυρικώτατα «Μαρία, κόρη τῆς Οὐγγαρίας», «Ἀχτίδα ἥλιου», «Μοναξιά», ὁ Τρένκερ τὸν ἐπικὸ «Αὐτοκράτορα τῆς Καλιφορνίας», ὁ Λοὺδβιχ Μπέργκερ τὸν «Πόλεμο τοῦ βάλς». Στὴν ἴδια σύντομη περίοδο ἡ γερμανικὴ φιλμοπερέττα δίνει δυὸ ὑποδείγματα τοῦ εἴδους: «Τὸ Συνέδριο χορεύει» τοῦ Σαρὲλλ καὶ τὸ «Δρόμο τοῦ Παραδείσου» τοῦ Τήλε, καθὼς καὶ πολυάριθμες ἄλλες ταινίες, ποὺ χωρὶς νὰ εἶναι ἐξαιρετικές, ἔχουν δροσιά, χάρη, κίνηση, ζωηρότητα, κέφι καὶ χρησιμοποιοῦν μὲ πολὺ γοῦστο τὸ μουσικὸ καὶ τὸ χορευτικὸ στοιχεῖο. Ἀλλὰ μετὰ τὸ 1933 ὁ γερμανικὸς κινηματογράφος πεθαίνει. Καὶ μόνον ἔπειτα ἀπὸ 14 ὁλόκληρα χρόνια, τὸ 1947, ἀρχίζει πάλι νὰ ξαναβρίσκει τὸν παλιὸ δρόμο του.

Στὴ Γαλλία, ὅμως — ὅπου ἡ ἐλευθερία δὲν πεθαίνει — ἡ κινηματογραφικὴ παρα-

Ε.Υ. Δ.Ε. Π.Π. ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

γωγὴ ἀνανεώνεται μὲ τὸν ὁμιλοῦντα. Ὁ Ρενὲ Κλαίρ, παρὰ τὶς ἀρχικὲς ἀντιρρήσεις του γιὰ τὸν ὁμιλοῦντα, προχωρεῖ πρῶτος. Κάθε ταινία του εἶναι κι' ἕνα ἔργο τέχνης: «Δικιά μας ἡ ἐλευθερία» (1931), «Τὸ Ἑκατομμύριο» (1931), «Ἡ 14η Ἰουλίου» (1932), «Ὁ τελευταῖος δισεκατομμυριοῦχος» (1934) καὶ «Τὸ φάντασμα ταξιδεύει» (γυρισμένο τὸ 1935 στὴν Ἀγγλία). Κατόπι τὸν τραβᾶ τὸ Χόλλυγουντ. Ὁ Βιγκὸ — ἕνας ἐξαιρετικὸς δημιουργὸς ποὺ ὁ πρόωρος θάνατός του ὑπῆρξε βαρύτατο πλῆγμα γιὰ τὴν ἔβδομη τέχνη—δίνει δυὸ ἀριστουργήματα: «Διαγωγὴ μηδὲν» (1933) καὶ «Ἀταλάντη» (1934). Νέοι σκηνοθέτες ἐμφανίζονται μὲ τὸν ὁμιλοῦντα, ὅπως ὁ Ζυλιὲν Ντυβιβιέ, ὁ Μαρσὲλ Καρνέ, ὁ Α. Μπρεσόν, ὁ Πιὲρ Κολομπιέ, ὁ Ζὰν Γκρεμιγιόν, ὁ Σασὰ Γκιτρύ, ὁ Μαρσὲλ Πανιόλ, ὁ Ζὰν Κοκτώ, ὁ Πιὲρ Σενάλ, ὁ Ζὰν Ντρεβίλλ, ἐνῶ οἱ παλιοί, ὁ Φεντέρ, ὁ Ρενουάρ, ὁ Μαρσὲλ Λ' Ἐρμπιέ, ὁ Μὰρκ Ἀλλεγκρὲ καὶ ἄλλοι συνεχίζουν τὴν παραγωγή τους στὴν πρώτη δεκαετία τοῦ ὁμιλοῦντος. Ὁ Ντυβιβιέ, γόνιμος, ἀλλὰ καὶ ἄνισος, δίνει ταινίες λαμπρές, ὅπως τὸν «Κοκκινοτρίχη» (1932), τὴν «Μπαντέρα» (1935), τὸν «Πεπὲ λὲ Μοκό» (1937), τὴν «Καλὴ παρέα» (1938), «Τὸ τέλος τῆς μέρας» (1939), τὴ «Μαρία Σαπντελαίν» (γυρισμένη στὸν Καναδᾶ), τὸ «Κεφάλι ἑνὸς ἀνθρώπου», ἀλλὰ καὶ ταινίες μέτριες, κάποτε καὶ κακές. Ὁ πόλεμος θὰ τὸν ἐκπατρίσει καὶ θὰ τὸν φέρει στὸ Χόλλυγουντ, ὅπως καὶ τὸ Ζὰν Ρενουάρ. Ἄνισος κι' αὐτός, ἔχει περίφημες στιγμές, ὅπως τὸν «Τόνι» (1934), τὴ «Μεγάλη αὐταπάτη» (1937), τὸ «Ἀνθρώπινο Κτῆνος» (1938), ἀλλὰ συχνὰ πέφτει σὲ χαμηλὸ ἐπίπεδο. Ὁ Ζὰκ Φεντὲρ μένει σχεδὸν πάντα στὸ ὕψος του, φτάνει μάλιστα, ὅπως μὲ τὸ «Ἡρωϊκὸ Πανηγύρι» (1935), σὲ κορυφὲς καὶ δίνει μερικὰ ἐξαίρετα ἔργα: «Τὸ μεγάλο παιγνίδι» (1933), «Πανσιὸν Μιμόζες», «Ὁ νόμος τοῦ βορρᾶ», «Ἱππότης χωρὶς πανοπλία» (1937). Ὁ Ζὰν Μπενουᾶ-Λεβὺ (ποὺ συνεργάζεται μὲ τὴν Μαρία Ἐπστάϊν) γυρίζει τὴ «Maternelle» (1933) καὶ τὸ «Θάνατο τοῦ κύκνου» (1937). Ὁ Μαρσὲλ Καρνὲ μὲ τὸ σεναριογράφο Πιὲρ Πρεβὲρ, φέρνει ἕνα κανούργιο τόνο στὸ γαλλικὸ κινηματογράφο καὶ οἱ ταινίες του — «Τζέννυ» (1935), «Παράξενο Δρᾶμα» (1937), «Ἡ προκυμαία τῆς ὁμίχλης» (1937), «Ξενοδοχεῖο τοῦ Βορρᾶ» (1938), «Ξημερώνει» (1939) ἔχουν ὅλες τὴν προσωπικὴ σφραγίδα του. Ὁ Μαρσὲλ Πανιόλ, ὁ θεωρητικὸς τοῦ «κινηματογραφημένου θεάτρου», δὲν ἀκολουθεῖ εὐτυχῶς τὴ θεωρία

ΓΑΛΛΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Μιὰ σκηνὴ ἀπὸ τὴν «Πεντάμορφη καὶ τὸ Τέρας», ταινία τοῦ Ζὰν Κοκτώ, γυρισμένη τὸ 1946. Θεωρεῖται μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ἐδιαφέρουσες δημιουργίες τοῦ μεταπολεμικοῦ κινηματογράφου.

Ε.Υ. Δ.Π.Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

του στὴν «Ἀγγέλα» καὶ στὴ «Γυναῖκα τοῦ ψωμᾶ» (1933), ὅπως κι' ὁ Σασὰ Γκιτρύ, ποὺ μολονότι ἔρχεται ἀπὸ τὸ θέατρο, εἶναι τόσο κινηματογραφικὸς στὴν «Ἱστορία ἑνὸς χαρτοκλέπτη» (1936), στὰ «Μαργαριτάρια τοῦ Στέμματος» (1937), στὸ «Ἀνεβαίνοντας τὰ Ἡλύσια Πεδία» (1938) καὶ στὸ «Ἦσαν ἐννιὰ ἐργένηδες» (1939) μιὰ ταινία ἐπική, ὅπου φαίνεται ἡ ἐπίδραση τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου. Ὁ Γκρεμιγιὸν γυρίζει τὸν «Παράξενο κύριο Βικτόρ» (1937) καὶ τὸ «Ρυμοῦλκες» (1939), ὁ Α. Μπρεσὸν τὴν «Τζέννυ» (1935), ὁ Πιὲρ Κολομπιὲ τὸν «Καρολομάγνο» (1934) κα «Ὁ βασιλιὰς διασκεδάζει» (1938), ὁ Μαρσὲλ Λ' Ἐρμπιὲ τὴν «Εὐτυχία» (1935), ὁ Πιὲρ Πρεβὲρ τὸ «Ἡ δουλειὰ εἶναι τελειωμένη» (1932), ὁ Ζὰν Ντεβὰλ τὴ «Λέσχη Γυναικῶν», ὁ Μὰρκ Ἀλλεγκρὲ τὴ «Λίμνη μὲ τὶς κυρίες» (1935), ὁ Πιὲρ Σενὰλ τὸ «Ἔγκλημα καὶ τιμωρία» (1935), τὸν «Ἄνθρωπο ἀπὸ πουθενὰ» (1937) καὶ τοὺς «Στασιαστὲς τοῦ Ἔλσενέρ», ὁ Γκὰνς τὸ «Χαμένο παράδεισο», ὁ Λ. Μογκὺ τὶς «Φυλακὲς χωρὶς σίδερα», ὁ Ζὲφ Μυσσὸ τὸν «Πουριτανό», ὁ Ρολὰν Τυὰλ τὸ «Κρεββάτι μὲ κολόνιες». Καὶ ὁ ἀπολογισμὸς δὲν εἶναι πλήρης. Ὑπάρχουν καὶ ἄλλα ἔργα ἀξιόλογα στὴ δεκαετία 1930 — 1939, δεκαετία ποὺ δίνει στὸ γαλλικὸ κινηματογράφο μιὰν ἀπὸ τὶς πρῶτες θέσεις στὴ διεθνῆ κινηματογραφικὴ παραγωγὴ καὶ προετοιμάζει μιὰ λαμπρότερη ἀκόμα ἄνθηση τὴν ἑπόμενη δεκαετία — αὐτὴν ποὺ τελειώνει τώρα.

Στὴ Σοβιετικὴ Ἕνωση οἱ μεγάλες ταινίες γίνονται τώρα πιὸ σπάνιες, γιατὶ ἡ πολιτικὴ προπαγάνδα βρίσκει στὸν κινηματογράφο ἕνα ἀπὸ τὰ ἰσχυρότερα μέσα της. Ὡστόσο ἡ προπολεμικὴ περίοδος τοῦ ὁμιλοῦντος ἔχει νὰ δείξει μερικὰ σημαντικὰ ἔργα. Τὸ πρῶτο χρονολογικὰ εἶναι «Ὁ δρόμος τῆς ζωῆς» (1931) τοῦ Νικολαΐ Ἔκκ, ποὺ εἶχε παγκόσμια ἐπιτυχία. Ἀκολουθοῦν ὡς τὸ 1934 ἀρκετὲς ταινίες, ποὺ εἶναι ἀκόμη ἀναζητήσεις καὶ ἔπειτα ὁ «Τσαπάγεφ» (1934) τῶν ἀδελφῶν Βασίλιεφ θριαμβεύει. Ἡ τριλογία τοῦ «Μαξίμου» (1934 - 36) τοῦ Κοζίντσεφ καὶ τοῦ Τράουμπεργκ εἶναι πραγματικὸ ἔπος, μὲ κύριες χρονολογίες τὸ 1905, τὸ 1914 καὶ τὸ 1917. Μὲ τὸ «Μεγάλο Πολίτη (1939) ὁ Ἔρμλερ δημιουργεῖ τὴν ψυχολογικὴ ταινία. Ἡ «Παιδικὴ ζωὴ τοῦ Γκόρκι» (1928) τοῦ Ντόνσκοϊ. Τὰ «Χαρούμενα ἀγόρια» τοῦ Ἀλεξανδρώφ, «Στὸν ὁρίζοντα φαίνεται ἕνα πανὶ» (1937) τοῦ Λεγκοτσὶν ἐκφράζουν μὲ βαθιὰ συγκίνηση τὰ νιάτα. Ἡ «Κωμωδία τῆς Τζὰζ» (1939) τοῦ Ἀλεξανδρώφ καὶ «Ἡ χώρα τῶν παιγνιδιῶν» (1940) τοῦ Ὀμπράτσωφ ἔχουν πραγματικὴ πρωτοτυπία στὸ εἶδος τους. Ὁ «καθηγητὴς Μάμλοκ» (1938) τῶν Μινκὶν καὶ Ραπποπὸρ εἶναι ἕνα ἀμείλικτο κατηγορητήριο κατὰ τοῦ φασισμοῦ. Ὁ «Μαγικὸς σπόρος» τοῦ Ἔϊνζενσταϊν εἶναι ταινία ἀντάξια τοῦ μεγάλου αὐτοῦ σκηνοθέτη, ὅπως καὶ ἡ «Αἰσθηματικὴ ρωμάντσα», ποὺ τὴν ἀποκαλεῖ «κινηματογραφικὴ σπουδή». Ἡ σοβιετικὴ παραγωγὴ ἀπὸ τὴν ἐπιβολὴ τοῦ ὁμιλοῦντος (1930 ἢ 1931 γιὰ τὴ Σοβιετικὴ Ἕνωση) ὡς τὸν πόλεμο (1941) εἶναι ἄφθονη καὶ ποικίλη. Ἔτσι ὁ Δ. Κ. Β. Ἀλεξανδρώφ γυρίζει τὸ «Τσῖρκο» (1936), τὸ «Βόλγα - Βόλγα» (1938) καὶ τὸ «Φωτεινὸ Μονοπάτι» (1941), ὁ Γ. Ἀλεξέϊεφ τὴ «Νύχτα στὸ φαλακρὸ βουνὸ» (1934), ὁ Μ. Τσιαουρέλλι τὴν «Τελευταία Μασκαράτα» (1934) καὶ τὴ «Μεγάλη Αὐγὴ» (1938), ὁ Μάρκος Ντόσκοϊ, ὁ μελλοντικὸς σκηνοθέτης τοῦ «Οὐράνιου Τόξου», τὸ «Ἔξω στὸν κόσμο» (1930) καὶ «Τὸ πανεπιστήμιό μου» (1940), ὁ Ντοβιένκο τὸν «Ἰβὰν» (1932), καὶ τὸ «Ἀέρογραδ» (1935), ὁ Α. Γκεντελστάϊν τὸν «Καινούργιο Δάσκαλο» (1939), ὁ Λ. Κουλέσωφ τὸ «Μεγάλο παρηγορητὴ» (1933) καὶ τοὺς «Σιβηριανοὺς» (1940), ὁ Ι. Πρωτοζάνωφ τὸ «Χωρὶς προῖκα» (1934), ὁ Πλοῦσκο τὸ «Νέο Γκιούλλιβερ» (1934), ὁ Γιούκεβιτς τὸ «Χρυσὸ βουνό», ὁ Θεοδωρὼφ τὸ «Σπίτι τῶν νεκρῶν», ὁ Πουντόβκιν τὸ «Ἡ ζωὴ εἶναι πολὺ καλὴ» (1930), τὸ «Μινὶν καὶ Ποζάρσκυ» (1930), τὰ «Εἴκοσι χρόνια κινηματογράφου» (1940), τὴ «Γιορτὴ στὴ Σιρμούνκα» (1941), ὁ Μ. Ρὸμμ τοὺς «Δέκα Τρεῖς» (1937), ὁ Γρ. Ρόσαλ τὸ «Μιὰ νύχτα στὴν Πετρούπολη» (1934) καὶ τὸν «Ἀρταμάνωφ καὶ γιὸ» (1941) καὶ τὸ «Τραγούδι τοῦ Ἀμπάϊ» (1941), Ὁ Ἠλίας Τράουμπεργκ τὸ «Γυιὸ τῆς Μογγολίας» (1938). Τὸ κύριο θέμα, ὅμως, ἐξακολουθεῖ πάντοτε νὰ εἶναι ὁ ἐμφύλιος πόλεμος — ποὺ δίνει, ἄλλωστε, στὸ σοβιετικὸ κινηματογράφο μερικὰ ἀπὸ τ' ἀριστουργήματά του. Ἔτσι ἔχουμε τὴν «Τελευταία νύχτα» τοῦ Βάϊσμαν, τοὺς «Ναῦτες τῆς Κροστάνδης» (1936) τοῦ Ε. Τζιγκάν, τὸ «Βουλευτὴ τῆς Βαλτικῆς» (1937) τοῦ Ἀλ. Ζάρχι καὶ Χάϊφιτς, τὸ «Λένιν τὸν Ὀχτώβρη» (1937) καὶ τὸ «Λένιν τὸ 1918» (1939) τοῦ Μιχ. Ρόμμ, τὸ «Λιποτάχτη» (1933) καὶ τὴ «Νίκη» (1938) τοῦ Πουντόβκιν, τὸν «Ἐνθουσιασμὸ» (1931) καὶ τὰ «Τρία τραγούδια τοῦ Λένιν» (1934) τοῦ Τζίγκα—Βέρτωφ, τὸ «Ἀντισχέδιο» (1932) καὶ τοὺς «Χωρικοὺς» (1936) τοῦ Φ. Ἔρμλερ, τὴ «Θύελλα» (1934) τοῦ Βλ. Πετρώφ. Δὲ λείπουν καὶ τὰ ἱστορικὰ ἔργα —ποὺ ὁ σοβιετικὸς κινηματογράφος τὰ βλέπει ἀπὸ τὴ μαρξιστικὴ σκοπιά: «Μεγάλος Πέτρος» (1938 - 39) τοῦ Βλ. Πετρώψ, «Στρατηγὸς Σουβόρωφ» (1941) τοῦ Πουντόβκιν, «Ἀλέξανδρος Νέφσκι» (1938) τοῦ Ἔϊνζενστάϊν. «Τσὸρς» (1939) τοῦ Ντοβιένκο. Ἀπὸ αὐτά, ὁ «Ἀλέξανδρος Νέφσκι» μένει ἕνα ἀπὸ τὰ μεγαλοπρεπέστερα μνημεῖα τῆς παγκόσμιας κινηματογραφίας.

Στὴν Ἀγγλία, ὅπου ὁ κινηματογράφος γεννήθηκε οὐσιαστικὰ τὸ 1929 μὲ τὸν «Ἐκβιασμὸ» τοῦ Χίτσκοκ — πραγματικοῦ θαυ-

Ε.Π.Κ.Ι.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

ματοποιοῦ, ἀργότερα, τῆς ἕβδομης τέχνης —ἡ προπολεμικὴ περίοδος τοῦ ὁμιλοῦντος βλέπει τὴ θαυμαστὴ ἀνάπτυξη τοῦ ντοκυμανταίρ, ποὺ δίνει ἐξαίρετα ἔργα καὶ θὰ καθορίσει ἀργότερα, μὲ τὸν πόλεμο, τὸ ἰδιότυπο ὕφος καὶ αὐτῶν ἀκόμα τῶν ἀγγλικῶν «ταινιῶν πλοκῆς». Στὴ δεκαετία 1929 - 39 τὰ ἀγγλικὰ στούντιο παράγουν ἀξιοπρόσεκτα ἱστορικὰ ἔργα, ἀλλὰ συνολικὰ ὁ ἀγγλικὸς κινηματογράφος βρίσκεται στὴν πρώτη γραμμή. Δὲν ἔχει ἀκόμα βρεῖ τὸ δρόμο του. Οἱ δημιουργικοὶ καὶ πρωτότυποι σκηνοθέτες εἶναι ἐλάχιστοι: ὁ Ἀλ. Κόρντα (οὐγγρικῆς καταγωγῆς), ὁ Χίτσκοκ, ὁ Οὐΐλκοξ, ὁ Σάβιλλ—ὁ Κάρολ Ρήντ, ὁ Ἄσκουΐθ, ὁ Πάουελ μόλις ἔχουν κάνει τὴν πρώτη ἐμφάνισή τους. Ἀπὸ τὶς ταινίες τῆς προπολεμικῆς δεκαετίας ξεχωρίζουν λίγες: «Ἡ ἰδιωτικὴ ζωὴ τοῦ Ἐρρίκου VIII» (1933) καὶ «Ρέμπραντ» (1936) τοῦ Ἀλ. Κόρντα, «Μεγάλη Αἰκατερίνη» (1934) τῶν Κόρντα καὶ Τσίννερ, «39 βήματα» (1935), «Μυστικὸς Πράκτορας» (1935), «Νέοι καὶ ἀθῶοι» (1937), «Πανδοχεῖο Ζαμάϊκα» (1939) τοῦ Χίτσκοκ, «Νὲλλ Γκουΐν» (1934), «Μεγάλη Βικτωρία» (1937), «Ἑξῆντα ἔνδοξα χρόνια» (1938) τοῦ Οὐΐλκοξ, «Ὁ δικτάτορας» τοῦ Σάβιλλ, «Πυγμαλίων» (1938) τῶν Ἄσκουΐθ καὶ Λέσλι Χόουαρντ, «Ἡ ἄκρη τοῦ κόσμου» (1937) τοῦ Πόουελ, «Ἀργία» (1938) καὶ «Τ' ἄστρα μᾶς κυττάζουν» τοῦ Ρήντ—ἴσως ἐλάχιστες ἀκόμα.

Ὁ ἰταλικὸς κινηματογράφος δὲν μπορεῖ νὰ κάνει τίποτε κάτω ἀπὸ τὸ φασισμὸ καὶ φυτοζωεῖ. Ἡ παραγωγή του εἶναι ἀσήμαντη καὶ οἱ λίγοι σκηνοθέτες, ὅπως ὁ Μπλαζέττι καὶ ὁ Καμερίνι, ποὺ προσπαθοῦν νὰ ξεφύγουν ἀπὸ τὸ στόμφο τοῦ φασισμοῦ, δὲν εἶναι ἐλεύθεροι νὰ κάνουν αὐτὸ ποὺ θέλουν. Ὁ ἀπαίσιος «Σκιπίων ὁ Ἀφρικανὸς» εἶναι τὸ δεῖγμα τῶν ταινιῶν τῆς φασιστικῆς Ἰταλίας. Καὶ πρέπει νὰ ἔλθει ὁ πόλεμος καὶ νὰ πέσει ὁ φασισμὸς γιὰ νὰ μπορέσει ὁ ἰταλικὸς κινηματογράφος νὰ δημιουργήσει—καὶ νὰ εἶναι σήμερα ὁ πρῶτος ἴσως τοῦ κόσμου.

Οἱ σκανδιναυϊκὲς καὶ οἱ μεσευρωπαϊκὲς χῶρες δὲν ἔδωσαν τίποτε ἐξαιρετικὸ στὴν προπολεμικὴ περίοδο τοῦ ὁμιλοῦντος, ἂν ἐξαιρέσουμε τὴν «Ἔκσταση» τοῦ Μαχάτυ, ὑπόδειγμα ταινίας, ὅπου ὁ λόγος δὲν παραμερίζει τὴν εἰκόνα, μίαν ἀπὸ τὶς κορυφὲς τῆς ἕβδομης τέχνης.

Καὶ τὸ Χόλλυγουντ; Σ' ὅλη αὐτὴν τὴν περίοδο, ἀπὸ τὴν ἐμφάνιση τοῦ ὁμιλοῦντος ὡς τὸν πόλεμο, κυριαρχεῖ στὴν παγκόσμιαν ἀγορά. Ἔχει γίνει, ἄλλωστε, ἕνα διεθνὲς κινηματογραφικὸ κέντρο, γιατὶ πολλοὶ ἀπὸ τοὺς καλλίτερους σκηνοθέτες —καθὼς καὶ ὁπερατὲρ καὶ ἠθοποιοὶ — τῆς Εὐρώπης κατέφυγαν ἐκεῖ, εἴτε κυνηγημένοι ἀπὸ τὰ ἀνελεύθερα καθεστῶτα τῶν χωρῶν τους, εἴτε θαμπωμένοι ἀπὸ τὰ ἄφθονα καὶ ἄρτια τεχνικὰ μέσα τῶν χολλυγουνδιανῶν στούντιο. Ὁ ἴδιος ὁ Ἀϊνζενστάϊν, καλεσμένος ἀπὸ τὸ Χόλλυγουντ, γυρίζει στὸ Μεξικὸ ἕνα ἐπικὸ ἔργο, τὸ «Ζήτω τὸ Μεξικό», οἰκονομικὲς, ὅμως, δυσκολίες τὸν ἐμποδίζουν νὰ τὸ τελειώσει κι' ἡ ἀμερικανικὴ ἀστυνομία τοῦ ἀπαγορεύει τὴν ἐπιστροφὴ στὸ Χόλλυγουντ. Τὸ τεράστιο αὐτὸ ἔργο του ἀκρωτηριάστηκε ἀργότερα κι' εὐνουχίσθηκε ἀπὸ τοὺς Ἀμερικανοὺς παραγωγοὺς, ποὺ τὸ ἔκαμαν ἀγνώριστο, κομματιάζοντάς το σὲ διάφορες ἐμπορικὲς ταινίες. Ὁ Ρενὲ Κλαίρ, ὁ Ζυλιὲν Ντυβιβιέ, ὁ Ρενουάρ, ὁ Ὄπουλς, ὁ Φρὶτς Λάγκ, ὁ Ζίοντμακ, ὁ Λίτβακ, ἀρκετοὶ ἄλλοι, προσθέτουν στὸ Χόλλυγουντ ὄχι μόνο τὴν πεῖρα τους, ἀλλὰ καὶ κάτι ἀπὸ τὴν εὐρωπαϊκὴ ἀντίληψη γιὰ τὸν κινηματογράφο—τὴν ἀντίληψη ποὺ ἔδωσε ἀριστουργήματα σὰν τὸ «Ποτέμκιν» τοῦ Ἀϊνζενστάϊν, τὰ «Πάθη τῆς Ἰωάννας Δὰρκ» τοῦ Ντράγερ, τὸ «Δὸν Κιχώτη» τοῦ Πάμπστ, τὴν «Ἔκσταση» τοῦ Μαχάτυ, τὴν «Ἀταλάντη» τοῦ Βιγκό. Εὐρωπαῖοι στὴν καταγωγή τους εἶναι καὶ ἀρκετοὶ «Ἀμερικανοὶ» σκηνοθέτες—Εὐρωπαῖοι ποὺ πολιτογραφήθηκαν Ἀμερικανοί. Μερικὰ ὀνόματα: Φρὰνκ Κάπρα (Ἰταλός), Ἠλίας Καζὰν (Ἕλλην), Μιχαὴλ Κάρτιζ, Τσάρλς Βάϊντορ (Οὐγγροι), Τζὼν Μπράμ, Βίλχελμ Ντίτερλε (Γερμανοί), Ρομπὲρ Φλορὲ (Γάλλος), Ρουμπὲν Μαμουλιὰν (Ἀρμένης), Λούϊς Μάϊλστον (Ρῶσος), Τζὼν Νεγκουλέσκο (Ρουμᾶνος), Φρὲντ Ζίννεμαν (Αὐστριακός), Οὐΐλλιαμ Οὐάϋλερ (Ἀλσατός). Ὁ Ἔντουαρντ Ντμύτρυκ εἶναι Καναδός. Ὁ Τσάρλι Τσάπλιν εἶναι Ἄγγλος καὶ δὲν πολιτογραφήθηκε ποτὲ Ἀμερικανός. Ὅλοι αὐτοὶ ἔχουν στὸ αἷμα τους τὸν ἀτταβισμὸ τοῦ εὐρωπαϊκοῦ πολιτισμοῦ καὶ μεταγγίζουν κάτι στὸν ἀμερικανικὸ κινηματογράφο. Ὅσο κι' ἂν ἐπηρεάζονται τελικά, στὴν ἀρχὴ ἐπηρεάζουν. Ἔτσι ἀπὸ τὸ 1930 ὡς τὸ 1942—γιατὶ ὁ πόλεμος τότε ἀρχίζει γιὰ τὴν Ἀμερική—βγαίνουν ἀπὸ τὰ στούντιο τοῦ Χόλλυγουντ. μαζὶ μὲ ἀναρίθμητες κακὲς ἢ μέτριες ταινίες καὶ μερικὰ ὡραῖα καὶ σημαντικὰ ἔργα. Τὴν πρώτη θέση κατέχουν ἀναμφίβολα οἱ κωμωδίες τοῦ Τσάρλι Τσάπλιν (ποὺ παλιότερα, ἀπὸ τὸ 1923 ἀκόμα, ἡ «Κοινὴ Γνώμη» του, ἂν καὶ δὲν πρωταγωνιστοῦσε ὁ ἴδιος, εἶχε κάνει τὸν ἀμερικανικὸ κινηματογράφο νὰ προσέξει τὴν ἐσωτερικὴ ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου). Τὰ «Φῶτα τῆς πόλης» (1931), οἱ «Μοντέρνοι Καιροὶ» (1936), ὁ «Μεγάλος δικτάτορας» (1940), μαζὶ μὲ τὶς παλιότερες, τὸ «Μορτάκο» (1921), τὸν «Προσκυνητὴ» (1923), τὸ «Χρυσοθήρα» (1922), τὸ «Τσίρκο» (1928) ἀποτελοῦν τὸ μεγάλο κι' ἀθάνατο ἔργο τοῦ «Σαρλό». Ὁ «Κύριος Βερντοὺ» (1947) ὑποτάσσει τὸν Τσάρλι Τσάπλιν στὸν ὁμιλοῦντα ἔπειτα ἀπὸ ἡρωϊκὴ ἀντίσταση 18 ὁλόκληρων χρό-

Ε.Υ. ΠΙΝΑΚΟΤΗΚΗ Π. ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

νων, σημειώνει τὸ τέλος τοῦ «Σαρλό» κι' ἀνοίγει μιὰ νέα περίοδο στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία τῆς μεγαλύτερης προσωπικότητας τοῦ κινηματογράφου ὡς σήμερα.

Οἱ ταινίες τοῦ Οὐάλτ Ντίσνεϋ εἶναι τὸ δεύτερο μεγάλο σύνολο τῆς χολλυγουδιανῆς προπολεμικῆς παραγωγῆς τοῦ ὁμιλοῦντος. Τὰ «Μίκυ Μάους» κι' «Παλαβὲς Συμφωνίες» εἶναι ἡ λαμπρότερη πηγὴ κεφιοῦ καὶ χαρᾶς γιὰ τὸν κόσμο σ' αὐτὴν τὴν περίοδο κι' ἔπειτα, ἀπὸ τὸ 1938, ἀκολουθοῦν τὰ πιὸ ἐκτεταμένα ἔργα, ἡ «Χιονάτη» (1933), ὁ «Πινόκιο» (1940), ὁ «Ἀπρόθυμος Δράκος» (1941), ἡ «Φαντασία» (1941) καὶ —μέσα καὶ μετὰ τὸν πόλεμον—ἀρκετὰ ἄλλα, ὡς ὅτου κι' ὁ ἴδιος ὁ Ντίσνεϋ ὑποτάσσεται στὸ τέλος στὴ γενικὴ νοοτροπία τοῦ Χόλλυγουντ κι' ἡ τόσο πρωτότυπη καὶ δροσερὴ τέχνη του καταντᾶ μαζικὴ παραγωγὴ καὶ βιομηχανία.

Δὲ λείπουν, ὅμως, καὶ τὰ καλὰ ἔργα ποὺ δὲν εἶναι οὔτε Σαρλό, οὔτε Ντίσνεϋ —οὔτε δημιουργήματα ξένων σκηνοθετῶν ποὺ ἔχουν καταφύγει στὸ Χόλλυγουντ. Ὁ Τζὼν Φόρντ συνεχίζει μιὰ προσπάθεια ποὺ τὸν βάζει στὴν κορυφὴ τῶν Ἀμερικανῶν σκηνοθετῶν τῆς περιόδου αὐτῆς. Γυρίζει τὸν ἀξιοθαύμαστο «Καταδότη» τὸ 1935, τὸ «Λεωφορεῖο» καὶ τὸ «Νεαρὸ κύριο Λίνκολν» τὸ 1939, τοὺς «Καρποὺς τῆς ὀργῆς» (τὸ ἀριστούργημά του) ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα τοῦ Στάϊνμπεκ τὸ 1940, τὸ «Μακρινὸ ταξίδι τοῦ γυρισμοῦ» τὸ 1941, τὸ «Πόσο πράσινη ἦταν ἡ κοιλάδα μου» (χολλυγουδιακὴ διασκευὴ τῶν ἀνθρακωρύχων τῆς Οὐαλλίας) τὸ 1942 κι' ἀρκετὲς ἀκόμα ταινίες—λιγώτερης ἀξίας—μέσα καὶ μετὰ τὸν πόλεμο. Ὁ Φράνκ Κάπρα, ἕνας Σικελὸς ποὺ ἐξαμερικανίσθηκε, δίνει μιὰ σειρὰν ἀπὸ χαριτωμένες κωμωδίες, ποὺ προσπαθοῦν νὰ γίνουν καὶ κοινωνικὴ καὶ πολιτικὴ σάτιρα, ἀλλὰ δὲν τολμοῦν νὰ ποῦν ὅλη τὴν ἀλήθεια: «Ἔγινε μιὰ νύχτα» (Νέα Ὑ-

ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΡΡΑΦΟΣ

Ὁ Βέρνερ Κράους σὲ μιὰ σκηνὴ τῆς γερμανικῆς βουβῆς ταινίας «Τὸ ἐργαστήριο τοῦ δόκτορα Καλιγκάρι» (1919) τοῦ Ρόμπερτ Βῆνε. Ἡ ταινία αὐτὴ εἶναι τὸ χαρακτηριστικώτερο ἔργο τοῦ γερμανικοῦ ἐξπρεσιονιστικοῦ κινηματογράφου καὶ ἕνα ἀπὸ τὰ κλασσικὰ τοῦ βουβοῦ.

ὁρκη - Μαϊάμι) τὸ 1934, «Ὁ κύριος Ντήντς πηγαίνει στὴν πόλη» τὸ 1936, «Δὲν μπορεῖς νὰ τὰ πάρεις μαζί σου» τὸ 1938, «Ὁ κύριος Σμὶθ πηγαίνει στὴν Οὐάσιγκτων» τὸ 1939 κι' ἔπειτα, μέσα στὸν πόλεμο, ἀποκαλύπτει μιὰ καινούργια πλευρὰ τοῦ ταλέντου του μὲ τὴν περίφημη σειρὰ τῶν ἑπτὰ ταινιῶν «Γιατὶ πολεμοῦμε». Ἡ ἐμφάνιση τοῦ Ὄρσον Οὐέλλες εἶναι πραγματικὴ ἐπανάσταση γιὰ τὸ Χόλλυγουντ, ποὺ δὲν ἔχει συνειθίσει νὰ βλέπει—καὶ νὰ δείχνει—τὴν πραγματικότητα καὶ τὴν ἀλήθεια, οὔτε νὰ θίγει τοὺς καθιερωμένους θεσμούς. Ὁ «Πολίτης Κέϊν» (1940) εἶναι σταθμὸς κι' ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι γυρίστηκε τὸν ἴδιο χρόνο μὲ τὸ «Μεγάλο Δικτάτορα» τοῦ Τσάρλι Τσάπλιν. Οἱ «Μεγαλοπρεπεῖς Ἀμ-

ΕΡΓΑΣΤ. ΔΙΕΥΘΥ. ΙΩΑΝΝΗΣ ΜΕΤΑΞΑΣ ΟΦΙΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Ε.Υ.Δ. Ιωαν. Π.Π. ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

περσον» κάνουν ἀκόμα πιὸ ἀνεπιθύμητο τὸν Οὐέλλες στὴν Ἀμερικὴ καὶ τοῦ κλείνουν τὸ δρόμο τῆς σκηνοθεσίας, ἀφίνοντάς του μόνο τὴ δυνατότητα τῆς ἠθοποιΐας. Καὶ ὁ πολύμορφος καὶ δυναμικὸς αὐτὸς δημιουργὸς θ' ἀναγκασθεῖ μετὰ τὸν πόλεμο νὰ καταφύγει στὴν Εὐρώπη, πιὸ ἐλεύθερη καὶ πιὸ πολιτισμένη, γιὰ νὰ δημιουργήσει χωρὶς περιορισμούς. Τὸν περιμένουμε.

Μερικὰ ἀκόμα ἀνόματα—καὶ μερικὰ ἔργα—ξεχωρίζουν στὸ Χόλλυγουντ στὴν ἴδια περίοδο. Ὁ Οὐΐλλιαμ Οὐάϋλερ μὲ τὸ «Δρόμο χωρὶς ἔξοδο» (1937), τὴ «Ζεζεμπὲλ» (1933), «Τ' ἀνεμοδαρμένα ὕψη» (1939), τὸν «Ἄνθρωπο τῶν Δυτικῶν Πολιτειῶν» (1940), τὸ «Γράμμα» (1941) καὶ τὶς «Ἀλεπουδίτσες» (1941)· ὁ παλαίμαχος Σὰμ Γοὺντ μὲ τὴν ὑποδειγματικὴ «Μικρή μας πόλη» (1940)· ὁ Χώουκς μὲ τὸ «Σημαδεμένο» (1930)· ὁ Μαμουλιὰν μὲ τὰ «Σταυροδρόμια» (1931)· οἱ Βὰν Ντάϋκ καὶ Φλάχερνου μὲ τοὺς ἀξέχαστους «Ἐσκιμώους» (1933)· ὁ Φλέμιγκ μὲ τοὺς «Θαρραλέους Πλοιάρχους» καὶ τὸ ἐπικὸ «Ὅσα παίρνει ὁ ἄνεμος» (1939)· ὁ Σίδνεϋ Φράνκλιν μὲ τὴν «Καλὴ Γῆ» (1937)· ὁ Πρέστον Στάρτζες—ποὺ πρωτοεμφανίζεται καὶ θὰ δόσει ἀργότερα τὸ καλλίτερο ἔργο του—μὲ τὰ «Χριστούγεννα τὸν Ἰούλιο» (1941)· ὁ Λιούϊς Μάϊλστον μὲ τὸ «Τίποτε νεώτερο ἀπὸ τὸ δυτικὸ μέτωπο» (1930)· καὶ τὸν «Ἄνθρωπο καὶ τὰ ποντίκια»(1940)· οἱ ἀδελφοὶ Μὰρξ—οἱ μεγαλύτεροι κλόουν τῆς ὀθόνης, ποῦ ξέρουν περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον τὸ «κινηματογραφικὸ» κωμικὸ —μὲ τὸ «Σκάνδαλο στὴν Ὄπερα» (1936), τὸ «Σκάνδαλο στὶς ἱπποδρομίες» (1937), τὸ «Τσίρκο» (1938), «Οἱ ἀδελφοὶ Μὰρξ πᾶνε πρὸς δυσμὰς» (1941)· ὁ Νίτερλε μὲ τὶς ἀξιόλογες γιὰ τὸ Χόλλυγουντ βιογραφίες τοῦ Παστὲρ (1936), τοῦ Ζολὰ (1937), τοῦ Χουαρὲς (1939), τοῦ Ἔρλιχ (1940), τοῦ Ρώϋτερ (1941) καὶ μὲ τὴ λαμπρὴ σάτιρα «Ὅλα ὅσα μπορεῖ ν' ἀγοράση τὸ χρῆμα» (1941)· ὁ Γκρέγκορυ Λὰ Κάβα μὲ τὸ «Γαβριὴλ στὸ Λευκὸ Οἶκο» (1933) καὶ τὸν «Ἄνθρωπό μου Γκόντφρεϋ» (1936) καὶ τὰ «Παρασκήνια» (1938)· ὁ Βὰν Ντάϋκ ΙΙ μὲ τὶς διασκεδαστικὲς κωμωδίες του καὶ τὶς ἔξυπνες καὶ χαριτωμένες ἀστυνομικὲς σάτιρές του «Ὁ Λιγνὸς» (1934)· ὁ Κὶγκ Βάϊντορ μὲ τὸν «Ἐπιούσιο» (1934) καὶ τὴ «Βορειοδυτικὴ διάβαση» (1940)· ὁ Οὐΐλλιαμ Οὐέλλμαν μὲ τὸ «Δημόσιο Ἐχθρὸ» (1941), καὶ τὸ «Ἕνα ἀστέρι γεννήθηκε» (1938)· ὁ Μέρβιν Λὲ Ρόϋ μὲ τὸ «Μικρὸ Καίσαρα» (1931), «Εἶμαι δραπέτης ἀπὸ μιὰ συμμορία» (1932) καὶ «Δὲ θὰ ξεχάσουν» (1937)· ὁ Ρόλαντ Μπράουν μὲ τὰ «Γρήγορα Ἑκατομμύρια» (1931) καὶ τὸ «Ματωμένο Χρῆμα» (1933)· ὁ Μάϊκελ Κάρτιζ μὲ τὴν «Καλύβα στὸ μπαμπάκι» (1932), τὴ «Μαύρη Μανία» (1935) καὶ τοὺς «Ἀγγέλους μὲ τὰ βρώμικα πρόσωπα» (1939)· ὁ Κονουέϊ μὲ τὸ «Βίβα Βίλλα», ὅπου χρησιμοποιήθηκε ὑλικὸ τοῦ Ἀϊνζενστάϊν· ὁ Φράνκ Λόϋντ μὲ τὸ «Καβαλκέϊντ»· ὁ Ἔντι Γκώλντιγκ μὲ τὸ «Γκράντ Ὀτὲλ» (1932)· ὁ Ρ. Μπολεσλάφσκι μὲ τὴν «Θεοδώρα τρελλαίνεται»· ὁ Τ. Γκάρνετ μὲ τὴ «Χαρούμενη ζωή»· ὁ Κόρριγκαν μὲ τὸ «Χορεύοντα Πειρατή»· ὁ Χένρυ Κίγκ μὲ τὸ «Ἀλεξάντερ's Ραγκτάϊμ Μπάντ»· Μάρκ Σάντριτς μὲ τὸ «Ψηλὸ καπέλλο» (1935)· ὁ Γκάρσον Κανὶν μὲ τὴν «Ἀνύπαντρη Μητέρα» (1939) καὶ «Ἤξεραν τί ἤθελαν» (1940)· ὁ Μένζις μὲ «Αὐτὰ ποὺ θὰ γίνουν» (1935)· ὁ Τὶμ Χουέλαν μὲ τὸ «Ἀντίο ξανά» (1937). Ὑπάρχουν, βέβαια, καὶ ἄλλα ἔργα σχετικὰ ἀξιόλογα, ἀλλ' ὁ πίνακας αὐτὸς δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι χωρὶς παραλείψεις.

Οἱ ξένοι — Γάλλοι, Γερμανοί, Οὐγγροι, κ. ἄ.— ποὺ γύρισαν ταινίες σ' ἀμερικανικὰ στούντιο στὴν ἴδιαν αὐτὴ περίοδο, ἔδωσαν ἔργα κατώτερα ἀπὸ κεῖνα ποὺ εἶχαν δημιουργήσει στὴν Εὐρώπη — ἂν ἐξαιρεθεῖ ἴσως ὁ Λούμπιτς («Μιὰν ὥρα μαζί σας» τὸ 1932, «Φασαρία στὸν Παράδεισο» τὸ 1932, «Ἡ εὔθημη χήρα» τὸ 1934, «Ἡ ὄγδοη γυναίκα τοῦ Κυανοπώγωνα» τὸ 1928, «Νινότσκα» τὸ 1940). Ὁ Φρὶτς Λάγκ, ἀφοῦ γύρισε τὴ «Μανία» καὶ τὸ «Μόνο μιὰ φορὰ ζοῦμε» (1937) ὑπόταξε κι' αὐτὸς τὸ ταλέντο του στὶς ἐμπορικὲς ἀξιώσεις τοῦ Χόλλυγουντ. Ὁ Ρενὲ Κλαὶρ ἔμεινε, βέβαια, πάντοτε ὁ Ρενὲ Κλαίρ, ἀλλ' οἱ χολλυγουδιανὲς κωμωδίες του δὲν εἶναι οἱ καλλίτερές του. Ὁ Χίτσκοκ τοῦ «Ἐκβιασμοῦ» καὶ τῶν «39 βημάτων» ἔγινε στὸ Χόλλυγουντ ὁ ἔμπορος τῆς «Ρεβέκκας» (1949). Ὁ Ντυβιβιὲ ξέπεσε κι' αὐτός. Ὁ Λίτβακ, ὁ Ζιοντμακ, ὁ Ὄπουλς, ἀρκετοὶ ἄλλοι ἀναγκάσθηκαν νὰ ξεχάσουν τὴν εὐρωπαϊκὴ τέχνη καὶ νοοτροπία τους γιὰ νὰ εὐδοκιμήσουν στὴν Ἀμερική.

Γ'. ΤΑ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΔΕΚΑ ΧΡΟΝΙΑ

Ὁ πόλεμος ἔφερε μιὰ μεγάλη μεταβολὴ στὸν κινηματογράφο — πολὺ μεγαλύτερη παρὰ ὁ προηγούμενος πόλεμος. Ἔδειξε νέα θέματα, ἔδωσε μιὰ καινούργια σοβαρότητα, πρόσθεσε βάθος καὶ πλάτος στὸ περιεχόμενο καὶ ἔφερε τὴν ἕβδομη τέχνη πιὸ κοντὰ στὰ ἄμεσα φαινόμενα καὶ προβλήματα τῆς ζωῆς. Ὁ ξεπεσμός, ὅμως, τοῦ Χόλλυγουντ εἶχεν ἀρχίσει κιόλας πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο. Ἡ τεχνικὴ καὶ τὸ κυνήγημα τοῦ κέρδους εἶχαν ἀρχίσει νὰ σκοτώνουν. τὴν τέχνη στὸν ἀμερικανικὸ κινηματογράφο καὶ τὰ καλὰ ἔργα γίνονται τώρα ὁλοένα πιὸ σπάνια. Ὁ Τσάρλι Τσάπλιν σωπαίνει, ὁ Ὄρσον Οὐέλλες δὲν μπορεῖ νὰ συνεχίσει τὴ θαρραλέα προσπάθειά του, ὁ Τζὼν Φὸρντ ἐπαναλαμβάνεται, ὁ Κάπρα πέφτει μετὰ τὸ «Γιατὶ πολεμοῦμε» καὶ τὸ «Ἀρσενικὸ καὶ παλιὰ δαντέλλα» (1944), ὁ Ντίσνεϋ («Μπάμπι» καὶ «Ντᾶμπο» τὸ 1942, «Γειάσας, φίλοι» τὸ 1943, «Τρεῖς Καμπαλιέροι»

Ε.Τ.Ε. ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008