

τὸ 1946, «Κάνε δικιά μου τὴ μουσική» τὸ 1946) δὲ διστάζει νὰ θυσιάσει συχνὰ τὴν ἀξιοθαύμαστη τέχνη του σ' ἀκροβασίες, σὲ κακὸ γούστο καὶ στὸ ἐμπόριο, ὁ Σάμ Γούντ ἐξυμνεῖ τὸν πλοῦτο καὶ μόνος ἴσως ὁ Οὐίλλιαμ Οὐάϋερ ἀπὸ τοὺς παλιούς (εἶναι Ἄλσατος ποὺ ἐγκαταστάθηκε τὸ 1920 στὸ Χόλλυγουντ) μένει πιστὸς στὴν ἀποστολή του καὶ δὲ γίνεται ἐκτελεστικὸ ὄργανο τῶν παραγωγῶν, τουλάχιστον δὲ δύο ταινίες του. «Τὰ καλύτερα χρόνια τῆς ζωῆς μας» (1947) καὶ «Ἡ Κληρονόμος» (1949), εἶναι ἀπὸ τίς κορυφές τοῦ μεταπολεμικοῦ κινηματογράφου. Ὡστόσο οἱ «νέοι», αὐτοὶ ποὺ ἐμφανίσθηκαν λίγο πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο ἢ μέσα σ' αὐτόν, προσπαθοῦν νὰ δώσουν κοινούργια ζωὴ στὴ στείρα πιά, μονότονη, ἀχαρὴ χολλυγουνδική παραγωγή. Μερικοὶ ἔχουν πραγματικὸ ταλέντο, ὅλοι ξέρουν περίφημα τὴν τεχνικὴ τους, λίγοι ὁμως ἔχουν τὸ θάρρος ποὺ χρειάζεται γιὰ νὰ σπάσουν τοὺς περιορισμοὺς ποὺ τοὺς βάζουν τὸ πανίσχυρο κινηματογραφικὸ κεφάλαιο καὶ οἱ συμβατικότητες τῆς ἀμερικανικῆς κοινωνίας. Ἔτσι τὰ ἔργα τους δὲν ἔχουν σχεδὸν ποτὲ θαρραλέο περιεχόμενο. Οἱ ἐξαιρέσεις, ὅπως τὸ «Μπούμεραγκ» τοῦ Ἡλία Καζάν, μετριοῦνται στὰ δάχτυλα. Δὲν ξέρουμε, βέβαια, ὅλη τὴν ἀμερικανικὴ κινηματογραφικὴ παραγωγή τῆς πολεμικῆς καὶ τῆς μεταπολεμικῆς περιόδου. Ὡστόσο τὰ καλὰ ἔργα τῆς ἔχουν γίνει γνωστά. Καὶ εἶναι λίγα μέσα στίς χιλιάδες τῶν μέτριων ἢ τῶν κακῶν ταινιῶν, ποὺ γυρίστηκαν σ' αὐτὰ τὰ ὀκτώ χρόνια. Ἴσως τὰ καλλίτερα νὰ εἶναι οἱ χολλυγουνδιανὲς κωμωδίες τοῦ Ρενέ Κλαίρ («Ἡ φλόγα τῆς Νέας Ὁρλεάνης», «Παντρεύθηκα μιὰ μάγισσα», «Συνέβη αὔριο»), ὁ «Κύριος Βερντού» τοῦ Τσάρλι Τσάπλιν (1947), μερικὲς κωμωδίες τοῦ Λουμπιτς («Νὰ ζεῖ κανεὶς ἢ νὰ μὴ ζεῖ», «Ὁ Οὐρανὸς μπορεῖ νὰ περιμένει», «Τὸ μαγαζὶ στὴ γωνιά τοῦ δρόμου»), ὁ «Ἄνθρωπος τοῦ Νότου» τοῦ Ρενουάρ, τὰ «Παραμύθια τοῦ Μανχάτταν» τοῦ Ντυβιγιέ, οἱ «Φονιάδες» καὶ «Ἡ κραυγὴ τῆς πόλης» τοῦ Ζιοντμακ, «Μανδύας καὶ ἐγχειρίδιο» τοῦ Φρίτς Λάγκ, «Ναυαγοσωστικὴ λέμβος», «Σεράγεβο» τοῦ Μάξ Ὀπουλς, «Ὁ ξένος» καὶ «Ὁ βρόχος» τοῦ Χίτσκοκ «Μπούμεραγκ» (1945), «Ἐνα δέντρο μεγαλώνει στὸ Μπροῦκλιν» (1946), «Πανικὸς στὸ δρόμο» καὶ «Πίνκυ» τοῦ Ἡλία Καζάν, «Πράξη βίας» (1948) καὶ «Ἡ ἔρευνα» (1948) τοῦ Φρέντ Ζίννεμαν — ὅλων ξένων ποιῶν ὁ φασισμὸς ἢ ὁ πόλεμος τοὺς εἶχαν ἀναγκάσει νὰ καταφύγουν στὸ Χόλλυγουντ.

Ἀπὸ τίς καθαρὰ ἀμερικανικὲς ταινίες ξεχωρίζουν (ὁ κατάλογος εἶναι ἀναγκαστικὰ ἀτελής): «Διπλὴ ἀποζημίωση» (1944), «Τὸ χαμένο Σαββατοκύριακο» (1945) καὶ «Μία ξένη ὑπόθεση» (1948) τοῦ Μπίλλυ Οὐϊάλντερ ἀπὸ τοὺς καλύτερους νέους

σκηνοθέτες: «Παράξενο ἐπεισόδιο» (1943) καὶ «Κίτρινος Οὐρανός» (1948) τοῦ Οὐέλλμαν· οἱ κωμωδίες τοῦ Στάρτζες «Ἱστορία τοῦ Πάλμ Μπήτς» (1942), «Τὰ ταξίδια τοῦ Σάλλιβαν» (1942), «Τὸ θαῦμα τοῦ ρυακιοῦ τοῦ Μόργκαν» (1943), «Χαιρετίστε τὸ νικητὴ ἥρωα» (1945) καὶ «Ἀνεϊλικρινῶς ἡμέτερη» (1948), ποὺ ἡ τελευταία εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ ἀριστουργήματα τοῦ κωμικοῦ στὸν κινηματογράφου ἢ πρωτοτυπία «Κυρία τῆς λίμνης» (1946) τοῦ Ρόμπερτ Μοντγκόμερυ· «Set - up» (1949) τοῦ Ρόμπερτ Οὐάιζ· «Διασταυρωνόμενα πυρὰ» (1947) καὶ ἡ «Ἰδεοληψία» (1949) τοῦ Ἐντ. Ντιμύτρικ, ἐνὸς ἀπὸ τοὺς κατατρεγμένους τοῦ Χόλλυγουντ, ποὺ ἀναγκάσθηκε νὰ γυρίσει στὴν Ἀγγλία τὸ σημαντικώτερο ἔργο του «Δὸς ἡμῖν σήμερον» (1949)· «Ὡμὴ βία», «Γυμνὴ πόλη» (1948) καὶ «Ὁ δρόμος τοῦ κλέφτη» τοῦ Ζὺλ Ντασέν· «Μοναχικὴ καρδιά» (1945) τοῦ Κλίφορντ Ὀντετς· «Ὁ πειρατής», χαριτωμένη παρωδία τοῦ Βιντσέντε Μιννέλλι· «Κυριακάτικο γεῦμα γιὰ ἕνα στρατιώτη» (1945) τοῦ Λόυντ Μπέικον· «Τὸ ξεχασμένο χωριὸ» (1944) καὶ «Τὸ σπίτι τοῦ πατέρα μου» (1946) τοῦ Χέρμπερτ Κλάιν (τὸ πρῶτο μαζί με τὸν Στάνινμπεκ)· «Χελλτσαπόπιν» (1942) καὶ «Ἡ ὥρα τῆς ζωῆς σας» (1948) τοῦ Πότερ· «Ἀποστολὴ στὴ Μόσχα» (1943)· «Ὁ δρόμος τοῦ Φλαμίγκο» σκληρὴ σάτιρα τῶν Ἀμερικανῶν πολιτευομένων καὶ «Ἡ γυναίκα με τίς χίμαιρες» τοῦ Κάρτιζ· «Τραβώντας τὸ δρόμο μου» τοῦ Λεὸ Μάκ Κάρεϋ· «Ἡ Ἱστορία τῆς Λουίζάνας» (1948—ἕνα ἀριστούργημα—τοῦ Φράχερτ· «Ὁ θησαυρὸς τῆς Σιέρρα Μάδρε» (1947) καὶ «Ἡμαστέ ξένοι» (1949) τοῦ Τζὼν Χάστον· «Ἰωάννα τῆς Λωρραίνης» τοῦ Φλέμιγκ· «Εἶναι μιὰ θαυμάσια ζωὴ» (1949) τοῦ Κάπρα· «Ἀπὸ σήμερον καὶ πέρα» τοῦ νεαρῶτατου Τζὼν Μπέρρυ· «Ἀγαπητὴ μου Κλημεντίνη» (1926), «Ὁ φυγάς» (1947), «Φρούριο Ἀπάτσε» καὶ «Ὅταν ὁ Οὐίλι ξαναγυρίζει στὸ σπίτι», κωμωδία, τοῦ ἀνεξάντλητου Τζὼν Φόρντ· «Ἐκτὸς νόμου» τοῦ Χόουαρντ Χιούζ· «Ὁ ἄνεμος ποὺ ψάχνει» καὶ «Πορτραῖτο τῆς Τζέννυ» (1949) τοῦ Ντήτερλε· «Τὸ φάντασμα τοῦ ρόδου» τοῦ Μπέν Χέχτ· «Ὁ παράξενος ἔρωτας τῆς Μάρθας Ἀϊβερς», «Ἀψίδα θριάμβου» (1947) καὶ «Τὸ κόκκινο πουλάρι» (1949) τοῦ Μάιλστον· «Δυὸ χρόνια μπροστὰ στὸ κατάρτι» τοῦ Τζὼν Φάρρω· «Τὸ χρονιάτικο ἐλάφι» (1947) τοῦ Κλάρενς Μπράουν· «Θυμοῦμαι τὴ μητέρα» τοῦ Τζὼρτζ Στῆβενς· «Διπλὴ ζωὴ» τοῦ Τζὼρτζ Κιούκορ· «Τὸ κόκκινο ποτάμι» (1946) τοῦ Χόουαρντ Χόουκς· «Πρωταθλητῆς» καὶ «Νηοὶ τῶν πεθαμένων» τοῦ Μάρκ Ρόμπσον· «Τζὼννυ Μπελίντα» (1948) τοῦ Ζάν Νεγκουλέσκο· «Βίρα τίς ἄγκυρες» (1945) τοῦ Τζὼρτζ Σίδνεϋ· «Ὁ δρόμος τῆς οὐτοπίας» (1945) τοῦ Χάντ Οὐάλκερ· «Φόνος» (1948) τοῦ Μάικελ Γκόρντον· «Ἦ Μὲν» τοῦ Ἄν-

του Μάνν (1947)· «Ένας Γιάγκης ἐπιστρέφει» (1949) τοῦ Μπάργκες Μέρεντιθ· «Τὸ πένθος ταιριάζει στὴν Ἡλέκτρα» (1947) τοῦ Ντάντλεϋ Νίκολς, σεναριογράφου πού, ὅπως ὁ Στάρτζες, ἔγινε σκηνοθέτης· «Σῶμα καὶ ψυχὴ» (1947) καὶ «Ὅλοι οἱ ἄνθρωποι τοῦ βασιλιᾶ» τοῦ Ρόμπερτ Ρόσεν· «Ἐκκρεμότητα» (1946) τοῦ Φράνκ Τάττλ· «Γιὰ ποιὸν κτυποῦν οἱ καμπάνες» (1944) τοῦ Σάμ Γουὲντ· «Ἡ κυρία ἀπὸ τὴ Σαγκάη» (1947) τοῦ Ὁρσον Οὐέλλες, πού γύρισε τὸ «Μάκβεθ» τὸ 1948 στὴν Ἰταλία· «Σπίτι στὴν Ἰνδιάννα» (1944) τοῦ Χαθαουεϊ.

Τὸ Χόλλυγουντ δίνει ἀναρίθμητες πολεμικὲς ταινίες, πού οἱ περισσότερες εἶναι ψεύτικες καὶ μαρτυροῦν ὅτι ὁ ἀμερικανικὸς κινηματογράφος εἶχε μείνει μακριά, στὴ λαμπρὴ ἀπομόνωση καὶ τὴν ἀβικτὴ ἀνεση κι' ἀσφάλειά του, ἀπὸ τὸ ἀπέραντο δράμα τοῦ πολέμου καὶ τῆς ἀντίστασης. Ὡστόσο μέσ' ἀπὸ τὸ σωρὸ τῶν ἀνάξιων αὐτῶν ταινιῶν ξεχωρίζουν μερικὲς: «Αἰχμάλωτος τοῦ Σατανᾶ», «Ἀνταρσία», «Μάρτυρες τῆς νίκης», «Πολικὸς ἀστὴρ» τοῦ Μαϊλστον, ἡ λιτὴ, βαθιὰ ἀνθρώπινη καὶ πειστικὴ «Ἱστορία ἐνὸς Ἀμερικανοῦ φαντάρου» (1945) τοῦ Οὐέλμαν, «13 ὁδὸς Μαντλέν» (1946) τοῦ Χένρυ Χαθαουεϊ, «Ἀντικειμενικὸς σκοπός: Βιρμανία» τοῦ Ρ. Οὐάλς, «Δράκου Γέννα» τῶν Κοουεϊ καὶ Μπέκετ, «Προορισμὸς Τόκιο» τοῦ Ντέλμερ Ντέιβς «Τριάντα δευτερόλεπτα ἐπάνω ἀπὸ τὸ Τόκιο», «Νηοπομπὴ γιὰ τὴ Ρωσία», «Ἀεροπορία» καὶ λίγες ἀκόμα.

Τὰ τελευταῖα χρόνια ἡ λογοκρισία, ὁ πολιτικὸς φανατισμὸς, ἡ ἀντεπίθεση τῆς πλουτοκρατίας, ἡ ὑστερία ἐνὸς ἀλύγιστου ἔθνικισμοῦ στενεύουν τράγικα τὸ πεδίο τοῦ ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου καὶ κάνουν ἀκόμα πιὸ ψεύτικο τὸ συμβατικὸ κό-

σμο πού ἔχει πλάσει σιγά - σιγά τὸ Χόλλυγουντ. Τὰ τίμια, εὐλικρινῆ καὶ θαρραλέα ἔργα λείπουν κι' ἡ μόνη ἀξιέπαινη ἐξαίρεση εἶναι ἡ προσπάθεια μερικῶν σκηνοθετῶν, τοῦ Καζάν, τοῦ Ντασσέν, τοῦ Χάστον, νὰ ξεφύγουν ἀπὸ τὰ δεσμὰ τοῦ στούντιου καὶ ν' ἀντικρῦσουν τὴ ζωὴ καὶ τὴν πραγματικότητα ἔξω ἀπὸ τὸ συμβατικὸ κόσμο τοῦ Χόλλυγουντ («Μπούμεραλκ», «Γυμνὴ πόλη» κλπ.). Φτάνει, ὅμως, αὐτὸ γιὰ ν' ἀναγεννηθεῖ ὁ ἀμερικανικὸς



ΑΓΓΛΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ἡ Τσέλια Τζόνσον κι' ὁ Τρέβορ Χόουαρντ στοὺς κεντρικοὺς ρόλους τῆς «Σύντομης συνάντησης» (1945) τοῦ Ντέιβιντ Λήν, πού ἀναγνωρίζεται γενικά σάν τὸ ἀριστούργημα τοῦ σύγχρονου ἀγγλικῦ κινηματογράφου.

κινηματογράφος; Ἡ παρακμὴ του εἶναι ὀριστικὴ; Ἡ τεχνικὴ ἔσβησε γιὰ πάντα τὴν τέχνη; Ἡ μήπως ἡ σημερινὴ βαθιὰ κρίση θὰ ξεπεραστεῖ καὶ κάποιος καινούργιος Γκρίφφιθ θ' ἀπελευθερώσει τὸν ἀμερικανικὸν κινηματογράφον ἀπὸ τὴν τωρινὴ πνευματικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ σκλαβιά του; Ποῖος μπορεῖ νὰ τὸ ξέρει!

Ἀντίθετα μὲ τὸ Χόλλυγουντ, ἡ Εὐρώπη μπόρεσε νὰ δεῖ τίμια, εὐλικρινά καὶ θαρραλέα τὸν πόλεμο καὶ τὴ μεταπολεμικὴ ἐποχὴ — ἴσως γιὰτὶ ὑπέφερε πραγματικά, γιὰτὶ ἔζησε τόσο ἐντατικά τὸ μεγάλο δράμα. Δύο χώρες, μάλιστα, ἡ Ἀγγλία κι' ἡ Ἰταλία, πῆραν μέσα στὸν πόλεμον κι' ἀμέσως κατόπι, πρώτη θέση στὴν παγκόσμια κινηματογραφικὴ παραγωγή. Στὴν Ἀγγλία, ὁ κινηματογράφος χρωστᾷ τὴν ἀναγέννησή του στὸ ντοκυμανταῖρ, πού ἦταν πάντοτε μιὰ ἀγγλικὴ εἰδικότητα. Οἱ ἀνάγκες τῆς πολεμικῆς προπαγάνδας ἔκαναν γρήγορα ἀπαραίτητη τὴ συμβολὴ τοῦ κινηματογράφου. Ὄταν ἡ Ἀγγλία ἔμεινε μόνη, μετὰ τὸ καλοκαίρι τοῦ 1940, μόνη καὶ σχεδὸν πολιορκημένη, χωρὶς καμιάν εὐκόλῃ ἐπικοινωνία μὲ τὸν ἄλλο κόσμον, ἡ ἀνάγκη νὰ δημιουργηθεῖ μιὰ καθαρὰ ἀγγλικὴ κινηματογραφικὴ παράδοση ἔγινε ἐπιτακτικὴ. Δὲν ἔδωσε, ὅμως, μόνο ντοκυμανταῖρ ὁ ἀγγλικὸς κινηματογράφος στὸν

πόλεμο. Έδωσε καὶ ταινίες πλοκῆς μὲ πολεμικά θέματα. Μετὰ τὸ 1942 οἱ σοβιετικές πολεμικές ταινίες («Μιὰ μέρα πολέμου στὴ Σοβιετικὴ Ἐνωση», «Ἡ ἦττα τῶν Γερμανῶν ἔξω ἀπὸ τὴ Μόσχα», «Οἱ μάχες τοῦ Λένινγκραδ», «Ἡ ἱστορία τοῦ Λένινγκραδ», «Ἡ μάχη τῆς Οὐκρανίας», ποὺ προβλήθηκαν στὴν Ἀγγλία κι' ἔκαναν βαθιὰν ἐντύπωση) ἐπηρεάζουν ἀποφασιστικά τοὺς ἄγγλους σκηνοθέτες, ποὺ ἀναζητοῦν πάντα καλλίτερους τρόπους νὰ δείξουν τὴν ἀλήθεια. Πρῶτο προϊόν τῆς ἐπίδρασης αὐτῆς εἶναι ἡ ταινία «Ἡ ἀληθινὴ δόξα» τοῦ Γκάρσεν Καννὶν καὶ τοῦ Κάρολ Ρήντ—ποὺ ἀργότερα θὰ γίνῃ ἕνας ἀπὸ τοὺς κορυφαίους ἄγγλους σκηνοθέτες.

Οἱ ἄγγλικές πολεμικές ταινίες ἀποκτοῦν τώρα ἕνα πλατύτερο ἀνθρώπινο ἐνδιαφέρον καὶ πολλές προεκτείνουν τὴν περιπέτειά τους στὴν κατεχόμενη Εὐρώπη. Μερικὲς ἀπὸ τίς πιὸ ἀντιπροσωπευτικές εἶναι: «Ἐνα ἀπὸ τὰ ἀεροπλάνα μας λείπει» (1942) τοῦ Μάικελ Πάουελ, «Οἱ οἰκεῖοι» (1942) τοῦ Τόρολντ Ντίκινσον, «Ὅπου ὑπηρετοῦμε» (1942)—ἀπὸ τὰ ωραιότερα ἔργα τοῦ πολεμικοῦ κινηματογράφου—τῶν Ντέιβιντ Λήν καὶ Νόελ Κάουαρντ, «Ὁ μεγάλος ἀποκλεισμός» (1942), «Ὁ ἐπιστάτης πῆγε στὴ Γαλλία» (1942), «α/π Σάν Ντεμέτριο, Λονδίνο» (1943) τοῦ Τσάρλς Φρέντ, «Ὁ δρόμος μπροστά μας» (1944) τοῦ Κάρολ Ρήντ, «Σμῆνος 992» (1940) «Στόχος γιὰ ἀπόψε» (1941), «Ἐννέα ἄνδρες» (1941) τοῦ Χάρρυ Οὐάιτ, «Καταδύμαστε τὴν αὐγὴ» (1943) καὶ «Ὁ δρόμος γιὰ τ' ἄστρα» (1945) τοῦ Ἐντονου Ἀσκουϊθ, «Ἐκατομμύρια σὰν ἐμᾶς» (1948) τῶν Λῶντερ καὶ Ζίλλιατ, «Ἡ Νεάπολη εἶναι πεδίο μάχης», «Τὸ σιωπηλὸ χωριὸ» (1943), «Οἱ φωτιὲς ἀρχισαν» (1943) καὶ «Λιλή Μαυρὸν» τοῦ Χάμφρυ Τζέννινγκς, «Τὸ ἀσθενὲς φύλον» (1943) τοῦ Λέσλι Χόουαρντ, «Ἡ λάμπα ἀνάβει ἀκόμα» (1943) τοῦ Μῶρις Ἐλβεϋ, «Ταξιδεύοντας μαζὶ» (1945) τοῦ Τζῶν Μπῶλντιγκ, «Ἡ αἰχμάλωτη καρδιά» (1946) καὶ «Φρίντα» (1947) τοῦ Μπέιζιλ Ντάρντεν, «Ἰπτάμενο φρούριο» (1942) τοῦ Οὐῶλτερ Φόρντ, «Ναῦτες τοῦ ἐμπορικοῦ ναυτικοῦ» (1941) καὶ «Ἐπάκτια διοίκηση» (1942) τοῦ Τζ. Μπ. Χόλμς, «Δικιά τους εἶναι ἡ δόξα» (1946) τοῦ Μπράϊαν Ντέσμοντ Χάρστ, «Δυτικὰ κράσπεδα» (1944)—ποὺ φτάνει σχεδὸν στὴν ἀπόλυτη ἀλήθεια τοῦ ντοκυμανταίρ—τοῦ Πάτ Τζάκσον.

Δὲ δίνει, ὅμως, πολεμικές μόνο ταινίες ὁ ἄγγλικὸς κινηματογράφος μέσα στὸν πόλεμο καὶ μεταπολεμικά. Ἡ ἀναγέννησή του εἶναι πλατύτερη. Μιὰ πλειάδα ἀπὸ νέους σκηνοθέτες—τὸ Ρήντ, τὸ Λήν, τὸν Ντῆρντεν, τὸν Πάουελ, τὸν Ἀσκουϊθ, τὸ Φρέντ, τὸ Χέιμερ, τὸ Λῶντερ, τὸ Ζίλλιατ, τὸ Μακντόναλντ, τὸν Ντίκινσον, τὸν Μπαξτερ, τὸν Ὀλίβιερ, τοὺς ἀδελφούς Μπῶλντιγκ, τὸν Ἀννακιν, τὸν Κάουαρντ, μερικοὺς ἄλλους—καὶ λίγοι παλιοί, ὅπως ὁ

Χίτσκοκ, ὁ Οὐίλκοξ, ὁ Καβαλκάντι—δημιουργοῦν ἕνα ὕφος, ποὺ γίνεταί χαρακτηριστικὰ ἄγγλικὸ καὶ συνδυάζει τὴν ἀνθρωπιά, τὴ λιτότητα, τὸ χιοῦμορ, τὴν ἀρτια τεχνικὴ καὶ τὸ καλλιτεχνικὸ γούστο. Ἔτσι τ' ἄγγλικά στούντιο—ποὺ δὲν ἔχουν γίνῃ ἀκόμα μονοπώλιο τοῦ Ράνκ—δίνουν τὰ πρῶτα ἔργα ποὺ θ' ἀναδείξουν σὲ τόσο μικρὸ χρονικὸ διάστημα τὸν ἄγγλικὸν κινηματογράφον. Οἱ ἄγγλοι σκηνοθέτες τῆς τελευταίας δεκαετίας μπαίνουν στὴν πρώτη γραμμὴ καὶ ἡ παραγωγή τους εἶναι λαμπρὴ σὲ ποιότητα. Ἄς δοῦμε τοὺς κυριώτερους. Ὁ Κάρολ Ρήντ, ποὺ εἶχε δώσει μερικές ἀξιοπρόσεκτες ταινίες πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο, ἐπιβάλλεται ὀριστικὰ μὲ τὴν «Ἀληθινὴ Δόξα» τὸ 1945 καὶ γυρίζει κατόπιν τὸν «Ἀπόκληρο τῆς Κοινωνίας» (Odd man out, 1947), τὸ «Πεσμένο εἶδωλο» (1948) καὶ τὸν «Τρίτο» (1949) καὶ διαμφισβητεῖ τὴν πρώτη θέση μὲ τὸν Ντέιβιντ Λήν. Ὁ τελευταῖος, ποὺ ἐπέβαλε τὴν προσωπικότητά του τὸ 1942 μὲ τὴν ταινία «Ὅπου ὑπηρετοῦμε», γυρίζει κατόπι τὰ ἔργα «Ἡ εὐτυχισμένη αὐτὴ γενιά» (1944), «Εὐθυμο πνεῦμα» (1945), «Σύντομη συνάντηση» (1945)—τὸ ἀριστούργημά του καὶ ἰσῶς τὸ ἀριστούργημα τοῦ ἄγγλικοῦ κινηματογράφου—μεταφέρει στὴν ὀθόνη μ' ἐξαιρετικὴ ἐπιτυχία τίς «Μεγάλες προσδοκίες» (1946) καὶ τὸν «Ὀλίβερ Τουϊστ» (1947) τοῦ Ντίκενς καὶ δίνει ἔπειτα τοὺς «Περιπαθεῖς Φίλους» (1949), κακὴ ἐπανάληψη τῆς «Σύντομης συνάντησης». Ὁ Λῶρενς Ὀλίβιερ, μεγάλος ἠθοποιός, ἀποκαλύπτεται σημαντικὸς καὶ τολμηρὸς σκηνοθέτης μὲ τὸν «Ἐρρίκο V» (1944) καὶ τὸν «Ἀμλετ» (1948). Ὁ Μπέιζιλ Ντῆρντεν γυρίζει: «Τὸ σπίτι στὴ μέση τοῦ δρόμου» (1944) καὶ «Ἡρθαν σὲ μιὰ πόλη» (1944). Ὁ Ρόμπερτ Χέιμερ πλουτίζει τὴν ἄγγλικὴ παραγωγή μὲ τρία ἐξαιρετὰ ἔργα: «Κόκκινος σπάγγος καὶ βουλοκέρι» (1947), «Βρέχει πάντα τὴν Κυριακὴ» (1948) καὶ «Ἀγαθὲς καρδιὲς καὶ στέμματα εὐγενῶν» (1949). Ὁ Ντ. Μακντόναλντ δίνει μὲ τοὺς «Ἀδελφούς» (1947) μιὰ τραχύτατη, ἀλλὰ καὶ γιομάτη ποίηση ταινία. Ὁ Ἐντονου Ἀσκουϊθ παλαίμαχος τοῦ βουβοῦ διατηρεῖ τίς παλιὲς ἱκανότητές του καὶ δείχνει σημαντικὴ ἐξέλιξη στίς ταινίες του «Ἡ συχοὶ γάμοι» (1941), «Καλύβα γιὰ νοίκιασμα» (1941), «Μισοπαράδεισος» (1943), «Τὸ παιδί τοῦ Οὐίνσλο» (1948). Τὸ ζεῦγος Μάικελ Πάουελ-Πρέσμπουργκερ εἶναι γονιμώτατο καὶ μερικές τουλάχιστον ταινίες του—«Ἡ ζωὴ κι' ὁ θάνατος τοῦ συνταγματάρχη Μπλίμπ» (1943), «Ἐνα παραμῦθι τοῦ Καντέρμπουρου» (1944), «Ζήτημα ζωῆς καὶ θανάτου» (1946) «Τὰ κόκκινα παπούτσια» (1948)—εἶναι γιομάτες φαντασία, χιοῦμορ, κέφι καὶ καλὸ γούστο. Ὁ Κέν Ἀννακιν γυρίζει καὶ τὴν «Ἐξοχικὴ κατασκήνωση» (1947) τὴ χαριτωμένη «Μιράντα». Ὁ Τέρρυ Μπίσσοπ δίνει τὸ «Ξημέρωμα σὲ

Σινδόντι» (1949). Οί αδελφοί Μπώλντιγκ γυρίζουν: «Ο βράχος τῆς βροντῆς» (1942), «Ἡ φῆμη εἶναι τὸ κίνητρο» (1947), «Βράχοι τοῦ Μπράιτον» (1948) καὶ «Πειραματόζωα» (1949). Ὁ Τσάρλς Κρίτστον ἔχει στὸ ἐνεργητικὸ του δύο λαμπρὲς ταινίες: «Βαμμένα πλοῖα» (1945) καὶ «Τσίλιες» (1947). Ὁ Τόρολντ Ντίκινσον βγαλμένος ἀπὸ τὸ ντοκυμανταίρ, δίνει: «Ὁ πρωθυπουργὸς» (1941) «Ἀνθρώποι δύο κόσμων» (1946), «Ἡ βασίλισσα τῶν φτυαριῶν» (1948). Ὁ Μωρίς Ἑλβεύ: «Γειά σου, πολίτη Τζῶν» (1942) καὶ «Βατόμουρα» (1945). Ὁ Τσάρλς Φρέντ: «Ἐπιστροφή τῶν Βίκιγκ» (1944), «Σκῶτ τοῦ Ἀνταρκτικοῦ» (1948). Ὁ Σίδνεϋ Ζίλλιατ: «Ὁδὸς Βατερλώ» (1945) καὶ «Τὸ Λονδῖνο μοῦ ἀνήκει» (1948). Ὁ ἴδιος μετὰ τὸ Φράνκ Λώντερ: «Ἡ πρόδοος τοῦ ἐκλύτου» (1945), «Βλέπω ἓνα μελαχροινὸ ξένο» (1946), «Πλοίαρχος Μπόϋκοτ» (1947). Ὁ Χάμφρυ Τζέννιγκς: «Ἡμερολόγιο γιὰ τὸν Τιμόθεο» (1946), «Ἐνας νικημένος λαὸς» (1946), «Ἡ ἱστορία τοῦ Κάμπερλαντ» (1947). Ὁ Οὐίλλιαμ Κέιλυ: «Ὁ ἄνθρωπος ποὺ ἦλθε στὸ γεῦμα» (1942) καὶ «Ὁ δρόμος χωρὶς ὄνομα» (1948). Ὁ Ἄντονυ Κίμμινς: «Δῆμιος τοῦ ἑαυτοῦ μου» (1947) ἀπὸ τίς καλλίτερες κωμωδίες τοῦ ἀγγλικοῦ κινηματογράφου. Ὁ Ἀλεξ Κόρντα: «Λαίδη Χάμιλτον» (1941), «Τέλειοι ξένοι» (1945), «Ἐνας ἰδανικὸς σύζυγος» (1947). Ὁ Ζόλταν Κόρντα: «Κλέφτης τῆς Βαγδάτης» καὶ «Ἐπόθεση Μακόμπερ». Ὁ Γαβριήλ Πασκάλ (Οὐγγρος ὅπως κι' οἱ ἀδελφοὶ Κόρντα: «Ταγματάρχης Μπάρμπαρα» (1941) καὶ «Καίσαρ καὶ Κλεοπάτρα» (1945) τοῦ Μπέρναρντ Σῶ. Ὁ Πέν Τέννυσον: «Ἡ περήφανη κοιλάδα» (1940). Ὁ Πῆτερ Οὐστίνωφ: «Σχολεῖο μυστικῶν» (1946), «Ἀντιστρόφως» (1948). Ὁ Χάρρυ Οὐάττ δίνει τοὺς καταπληκτικὸς «Overlanders» (1946). Ὁ Καβαλκάντι, τέλος, πάντοτε πρωτότυπος καὶ νέος, δίνει: «Κινηματογράφος καὶ πραγματικότητα» (1942), «Ἑλληνικὴ Διαθήκη» (1943), «Μὲ ἔκαναν φυγάδα» (1947) καὶ ἓνα ἀπὸ τὰ σκέτς τοῦ περίφημου «Στὴν καρδιά τῆς νύχτας» (1945). Στὸν πίνακα αὐτὸν — ἀτελεῖ, φυσικὰ — πρέπει ἴσως νὰ προστεθοῦν: «Τὸ κοινὸ αἶσθημα» (1941) τοῦ Τζῶν Μπάλτερ, «Ἡ νύχτα ἀρχίζει τὴν αὐγὴ» τοῦ Ρόϋ Μπέικερ, «Τὸ παιδί τῆς Πέμπτης» (1943) τοῦ Ρόντνεϋ Ἄμλαντ, «Μένω στὴν πλατεία Γκρόβενορ» (1945) τοῦ παλαίμαχου Χέρμπερτ Οὐίλκοξ, «Τὰ χρόνια ἀνάμεσα» τοῦ Κόμπτον Μπέννιτ, «Λιμάνι τοῦ πειρασμοῦ» τοῦ Λάντ Κόμφορτ, καὶ προπάντων τὸ ἔξοχο «Διαβατήριον γιὰ τὸ Πίμλικο» (1949) τοῦ Χένρυ Κορνῆλιους. Εἶναι, φυσικὰ πολὺ δύσκολο νὰ κάνει κανένας ἔστω καὶ συνοπτικὸ ἀπολογισμὸ τῆς μεταπολεμικῆς αὐτῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς. Ὡστόσο πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι οἱ ἀγγλικὲς ἑγχρωμὲς ταινίες εἶναι οἱ καλλίτερες σήμερα («Ἐρρίκος V», «Μαῦρος Νάρκισσος»), καὶ ὅτι γενικὰ τὰ

ἀγγλικὰ κινηματογραφικὰ ἔργα ἔχουν μιὰ ζωντάνια, μιὰν ἀλήθεια καὶ μιὰν ἄμνηση ἐπαφῆ μετὰ τὴν πραγματικότητα, ποὺ εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς εἰδίκευσης τῶν Ἀγγλῶν σκηνοθετῶν στὸ ντοκυμανταίρ. Αὐτὸ τὸ βλέπει κανένας στοὺς «Ἀδελφοὺς» τοῦ Ντέιβιντ Μακντόναλντ, στὸ «Βρέχει πάντα τὴν Κυριακὴ» τοῦ Ρόμπερτ Χέιμπερ, στὶς «Τσίλιες» καὶ τὰ «Βαμμένα σκάφη» τοῦ Τσάρλς Κρίτστον, στὴν «Αἰχμάλωτη καρδιά» τοῦ Μπέιζιλ Ντῆρντεν, στοὺς «Ἀνθρώπους δύο κόσμων» τοῦ Τόρολντ Ντίκινσον, πρὸ πάντων στοὺς «Overlanders» τοῦ Χάρρυ Οὐάττ.

Ἐνας ἄλλος κινηματογράφος ποὺ ἀναγεννήθηκε μέσα στὸ πόλεμο καὶ κατόπιν, εἶναι ἰταλικός. Ἡ σημερινὴ του ἀνθησι εἶναι ἐκπληκτικὴ. Οἱ Ἴταλοὶ σκηνοθέτες ἔκαναν πρῶτοι μιὰν ἀποφασιστικὴν ἐπανάσταση: ἀφίσαν τὴ συμβατικότητα τοῦ στούντιο καὶ βγήκαν ἔξω, στὸ δρόμο, στὶς γειτονιές, πλησίασαν τὴ ζωὴ κι' ἀντίκρυσαν τὴν πραγματικότητα — αὐτὸ ποὺ ξέχασε χρόνια τώρα τὸ Χόλλυγουντ. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν μιὰ καινούργια μορφή ρεαλισμοῦ, ποὺ ταιριάζει περίφημα στὸ κινηματογραφικὸ ὕφος — τοῦ ρεαλισμοῦ ποὺ συγκίνησε τόσο βαθιὰ στὴ «Ρώμη ἀνωχύρωτη πόλη» τοῦ Ροσελλίνι, στὸ «Πικρὸ Ρίζι» τοῦ Ντέ Σάντις. Οἱ σύγχρονες ἰταλικὲς ταινίες ἔχουν γιὰ θέμα τὸν ἄνθρωπο μέσα στὸ κοινωνικὸ περιβάλλον του καὶ ἔτσι, ἔμμεσα τουλάχιστον, ἀσχολοῦνται μετὰ τὰ βασικὰ κοινωνικὰ προβλήματα τῆς ἐποχῆς. Ξεπερνώντας τὴν τεχνικὴ, ἐνδιαφέρονται πρὶν ἀπ' ὅλα γιὰ τὴν τέχνη καὶ συχνὰ μάλιστα οἱ τεχνικὲς ἀτέλειές τους κάνουν πρὸ ἐντονο τὸ αἶσθημα τῆς ζωῆς καὶ τῆς ἀλήθειας. Ἀπὸ τὸ 1941 ἀκόμα, μέσα στὸν πόλεμο — ὅταν εἶχε ἀρχίσει νὰ φαίνεται ὅτι ὁ φασισμὸς ἦταν σάπιος καὶ δὲ θὰ μπορούσε νὰ κρατήσῃ πολὺ ἀκόμα — ἀρχίζουν νὰ ἐκδηλώνονται οἱ τάσεις αὐτῆς τῆς νέας ἰταλικῆς κινηματογραφικῆς σχολῆς. Ὁ Μάριο Ματτόλι γυρίζει τότε τὸ «Μάθημα χημείας στὶς 9 π.μ.». Τὸν ἴδιο χρόνο πρωτοεμφανίζεται ὁ Ροσελλίνι μετὰ τὸ «Λευκὸ πλοῖο», ποὺ τὸ γύρισε μαζί μετὰ τὸ Φραντζέσκο ντέ Ρομπέρτιο. Ἐνα χρόνο πρὶν ὁ Βιτόριο ντέ Σίκα εἶχε δώσει τὴ «Μαγδαληνὴ, διαγωγὴ μηδέν», ποὺ τὴν ἀκολούθησαν «Ἐνας Γαριβαλδινός» (1942) καὶ «Τὰ παιδιὰ ποὺ φυλᾶνε» (1943). Τὸ 1947 ὁ Ἀλπέρτο Λαττουάντα γυρίζει τὸν «Τζιάκομο τὸν ἰδεαλιστὴ», ὁ Μάριο Σολντάτι τὸν «Μικρὸ ἀρχαῖο κόσμος» καὶ ὁ Ρενάτο Καστελλάνι «Μιὰ πιστολιά». Μόνον, ὅμως, μετὰ τὸ 1943, ὅταν πέφτει ὁ φασισμὸς, οἱ Ἴταλοὶ σκηνοθέτες μποροῦν νὰ ἐργασθοῦν καὶ νὰ δημιουργήσουν ἐλεύθερα, χωρὶς νὰ εἶναι ὑποχρεωμένοι νὰ ὑπηρετοῦν τὴ μεγαλομανία τοῦ Μουσσολίνι μετὰ κολοσσιαῖα φιάσκα, σὰν τὸ «Σκιπίωνα τὸν Ἀφρικανό». Τὸ 1943 εἶναι γυρι-

σμένες οἱ ταινίες «Ὁ δρόμος τῶν πέντε φεγγαριῶν» τοῦ Λουίτζι Κιαρίνι καὶ «Ἰδεοληψία» τοῦ Λούκιο Βισκόντι. Ἡ πρώτη, ὁμῶς, ἀποκάλυψη τοῦ νέου ἰταλικοῦ κινηματογράφου εἶναι ἡ «Sciuscià» (1944) τοῦ Βιτόριο ντε Σίκα, πού θὰ δώσει, ἔπειτα ἀπὸ πέντε χρόνια, τὸ 1944, τὸ ἀριστούργημα

ἐκτέλεση μιᾶς συνταγῆς. Ὁ Ροσελλίνι γυρίζει τὸ 1946 τὸ ἀριστούργημά του «Paiza», τὸ 1947-48, τὴ «Γερμανία στὸ ἔτος μηδέν», τὸ 1948 τὸν «Ἐρωτα», τὸ 1949 τὴ «Φλωρεντινὴ μηχανή», τὸ 1949 τὴ «Χώρα τοῦ Θεοῦ» καὶ τὸ «Στρόμπολι». Ἐνας ἄλλος σπουδαῖος σκηνοθέτης, ὁ Τζιουζέπε



ΣΟΒΙΕΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ὁ Μ. Γ. Τρογιανόφσκι στὸν κύριον ρόλον τῆς ταινίας τοῦ Μάρκ Ντόνσκοϊ «Τὰ παιδικὰ χρόνια τοῦ Μάξιμ Γκόρκου» (1938), ἓνα ἀπὸ τὰ λαμπρότερα καὶ πιὸ ἀνθρώπινα ἔργα τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου.

Ἴσως τοῦ μεταπολεμικοῦ κινηματογράφου, τοὺς «Κλέφτες ποδηλάτων». Ὁ ἴδιος γύρισε καὶ δυὸ ἄλλες λαμπρὲς ταινίες: «Τὰ ἄλικά τριαντάφυλλα» καὶ τὰ «Μαυραγοριτάκια». Ὡστόσο ἡ πρώτη ταινία πού προσελκύει τὴν παγκόσμια προσοχὴ στὸν ἰταλικὸν κινηματογράφον εἶναι ἡ θρυλικὴ, πιὰ «Ρώμη, ἀνοχύρωτη πόλη» (1945) τοῦ Ρομπέρτο Ροσελλίνι, πού ἔδειξε ὅτι ἡ ἑβδομὴ τέχνη ὑπάρχει πραγματικὰ καὶ δὲν εἶναι μόνο μιὰ ἀκροβασία τῆς τεχνικῆς ἢ

ντὲ Σάντις δίνει τὸ «Τραγικὸ κυνήγι» (1947), τὰ «Χαμένα Νιάτα» (1947) καὶ τὸ «Πικρὸ Ρῶζι» (1949). Οἱ σύγχρονοι Ἴταλοὶ σκηνοθέτες πλουτίζουν ὁλοένα μὲ ἀξιόλογα ἔργα τὴν ἰταλικὴν παραγωγὴν. Ὁ Μιχαηλάγγελος Ἀντονιόνι δίνει τὴν «Nettezza urbana» (1948), ὁ Μάριο Καμερίνι τὸ «Molti sogni per le strade» (1949), ὁ Ρενάτο Καστελλάνι «Κάτω ἀπὸ τὸν οὐρανὸ τῆς Ρώμης» (1948) καὶ «Πριμαβέρα» ὁ Λουίτζι Κομεντσίνι «Ἀπαγορεύ-

εται τὸ κλέπτειν» (1948), ὁ Λουτσιάνο Ἔμερ «Τὰ νησιά τῆς λιμνοθάλασσας» (1949), ὁ Πιέτρο Τζέρμι «Ἐν ὀνόματι τοῦ νόμου» (1949), ὁ Ἀλέξανδρος Μπλαζέττι «Μιά μέρα τῆς ζωῆς» (1946), «Τέσσαρα βήματα στὰ σύννεφα», «Φαμπιόλα» (1948) καὶ ἡ «Πρώτη μετάληψη», ὁ Ἀλυπέρο Λαττουάντα «Ὁ Ληστής» (1946), «Τὸ ἔγκλημα τοῦ Τζοβάννι Ἐπίσκοπο» (1947), «Χωρὶς οἶκτο» (1948) καὶ «Ὁ μύλος τοῦ Πάδου» (1940), ὁ Μάριο Σολντάτι «Φυγὴ στὴ Γαλλία» (1948), ὁ Ἀλντο Βεργκάνο «Ὁ ἥλιος βγαίνει ἀκόμη», ὁ Λουίτζι Ζάμπα «Ζεῖν ἐν εἰρήνῃ» (1945), «Δύσκολα χρόνια» (1947) καὶ «Ἀντζελίνα» (1948), ὁ Μαρτσέλλο Παλιέρο «Ἡ νύχτα βασιλεύει» καὶ «Ἐνας ἄνθρωπος περπατᾷ στὴν πόλη» (1949), ὁ Μαστροτσίνκουε «Ἐκλογή τῶν ἀγγέλων», ὁ Ντουίλιο Κολλέτι τὸ «Λύκο τῆς Σίλα».

Ὁ πόλεμος καὶ ἡ κατοχὴ ἦταν φυσικὸ νὰ περιορίσουν σημαντικὰ τὴν κινηματογραφικὴ παραγωγή τῆς Γαλλίας — ἀλλὰ δὲν τὴ σκότωσαν. Οἱ πιὸ γνωστοὶ ἀπὸ τοὺς παλιοὺς σκηνοθέτες ἔχουν φύγει στὸ ἐξωτερικόν· ὁ Ρενέ Κλαίρ, ὁ Ζυλιέν Ντυβιβιέ, ὁ Ζάν Ρενουάρ, ὁ Ζάκ Φεντέρ, ὁ Πιέρ Σενάλ, ὁ Λεωνίδας Μογκύ, πολλοὶ ἄλλοι. Στὴ Γαλλία ἔχουν μείνει οἱ «νέοι»: ὁ Καρνέ, ὁ Ντελαννουά, ὁ Μπεκέρ, ὁ Κλουζό, ὁ Ὠτάν-Λαρά, ὁ Ντακέν, ὁ Λακόμπ, ὁ Ρενέ Κλεμάν, ὁ Μπρεσόν, ὁ Γκρεμιγιόν, μερικοὶ ἀκόμα. Ἐργάζονται καὶ κάτω ἀπὸ τὴν κατοχὴ. Ὁ Κλουζό δίνει ἕνα ἀριστούργημα, τὸ «Κοράκι», πού θὰ θίξει τὸν ἐθνικισμὸ τῶν Γάλλων, ἀλλὰ στὸ τέλος θὰ ἐπιβληθεῖ, ὅπως κάθε ἀληθινὸ ἔργο τέχνης. Ὁ Ρενέ Κλεμάν γυρίζει, κάτω ἀπὸ τὴ μύτη τῶν Γερμανῶν, τὸ περίφημο «ἐπίκαιρό» του, πού θὰ γίνῃ, ἀργότερα, συμπληρωμένο, ἡ θρυλικὴ «Μάχη τῶν σιδηροδρόμων». Ὁ Καρνέ συνεχίζει τὸ ἔργο του: «Οἱ ἐπισκέπτες τῆς νύχτας» (1942), «Τὰ παιδιὰ τοῦ παραδείσου» (1944), «Οἱ πόρτες τῆς νύχτας». Ὁ Λουί Ντακέν δίνει «Ἐμεῖς τὰ χαμίνια» (1941), ὁ Ζώρζ Λακόμπ τὸν «Κύριο Ποντικὸ» (1942), ὁ Ρομπέρ Μπρεσόν τὴς «Κυρίες τοῦ δάσους τῆς Βουλώνης» — παράτολμη προσπάθεια στὴ σφαῖρα τῆς ψυχολογίας — καὶ τοὺς «Ἄγγελους τῆς Ἀμαρτίας» (1943), ὁ Ζάν Ντελαννουά τὸν πομπώδη «Πονκαρράλ» καὶ τὸν «Αἰώνιο γυρισμὸ» (1945), ὁ Μπαρονσελλι τὴ «Δούκισσα τοῦ Λανζαί» (1942), ὁ Γκρεμιγιόν τὸ «Καλοκαιρινὸ φῶς» (1942) καὶ ὁ «Οὐρανὸς εἶναι δικός σας» (1943), ὁ Κριστιάν Ζάκ τὴ «Δολοφονία τοῦ Ἀϊ-Βασίλη» (1942), ὁ Μαρσέλ Ἄ Ἐρμπιέ τὴ «Φανταστικὴ Νύχτα» (1942) καὶ τὴς «Σκηνές βοημικοῦ βίου» (1942), ὁ Ὠτάν-Λαρά τὴ «Γλυκειὰ» (1943), ὁ Πιέρ Μπιγιόν τὸν «Ἀπαραίτητο κύριο Ντυμπούά», ὁ Λεὸ Ζουαννὸν τὸ «Σταυροδρόμι τῶν χαμένων παιδιῶν», ὁ Ἀλμπέρ Βαλαντέν τὴ «Μαρί-Μαρτίν», ὁ Ζάκ Μπεκέρ τὸ «Πρῶτο αὐτό», τὸν «Γκουπί τὸν

κοκκινοχέρη» (1942) καὶ τὸ «Φαλμπαλά», ὁ Ἄνρὺ Ντεκουάν τοὺς «Ἄγνωστους μέσα στὸ σπίτι», ὁ Σέρζ ντε Πολινιάκ τὸ «Βαρῶνο φάντασμα».

Μετὰ τὴν ἀπελευθέρωση, ὁ γαλλικὸς κινηματογράφος μπορεῖ πιά νὰ προχωρήσει χωρὶς τοὺς στενόχωρους περιορισμοὺς τῆς κατοχῆς. Ἔχει νὰ πεῖ πολλὰ καὶ τὰ λέει μὲ τὴν τόλμη, τὴν εἰλικρίνεια καὶ τὸν ποιητικὸ ρεαλισμὸ πού τὸν χαρακτηρίζει. Σιγὰ σιγὰ γυρίζουν πίσω οἱ ξενητεμένοι σκηνοθέτες, ὁ Ρενέ Κλαίρ, ὁ Ντυβιβιέ, οἱ ἄλλοι. Ὁ Φεντέρ, ἀφοῦ γύρισε στὴν Ἑλβετία μιὰν ἀπὸ τὴς καλλίτερες ταινίες του «Μιά γυναίκα ἐξαφανίζεται», πεθαίνει λίγο μετὰ τὴν ἀπελευθέρωση. Οἱ «νέοι» ἔχουν τώρα ἐπιβληθεῖ καὶ ἐμφανίζονται νεώτεροι, ὅπως ὁ Ὑβ Ἀλλεγκρέ καὶ ἄλλοι. Οἱ γαλλικὲς ταινίες μοιράζονται μὲ τὴς ἰταλικὲς στὴν πρώτη θέση: ὁ μεσογειακὸς πολιτισμὸς θριαμβεύει ἀκόμα μιὰ φορά. Ἡ γαλλικὴ παραγωγή κατακτᾷ, μαζί μὲ τὴν ἰταλική, τὸν κόσμον καὶ γοητεύει Ἀγγλοὺς καὶ Ἀμερικανούς, πού τὴν προβάλλουν γιὰ ὑπόδειγμα στοὺς σκηνοθέτες τους. Στὰ τελευταῖα πέντε χρόνια ἡ Γαλλία δίνει μιὰ σειρά ἀπὸ ἐξαιρετὰ κινηματογραφικὰ ἔργα, πού μερικὰ εἶναι ἀπὸ τὰ καλλίτερα τῆς παγκόσμιας παραγωγῆς, μὲ κύριο γνώρισμά τους ἕνα βαθύτατο ἀνθρώπινο τόνο. Ὁ Ρενέ Κλαίρ, ὁ Κλουζό, ὁ Κλεμάν, ὁ Ὠτάν-Λαρά, ὁ Μπεκέρ, ὁ Γκρεμιγιόν, ὁ Ὑβ Ἀλλεγκρέ, ὁ Καλέφ, ὁ Ντελαννουά βρίσκονται στὴν πρώτη γραμμὴ. Τὸ ἔργο τους εἶναι σημαντικὸ καὶ πρωτότυπο, μὲ ἀξιόλογο περιεχόμενο καὶ μὲ θαυμαστὴ μορφή. «Ἡ Σιωπὴ εἶναι χρυσός» (1946) ἀποκαλύπτει ἕνα νέο, πιὸ ὄριμο καὶ πιὸ βαθύ Ρενέ Κλαίρ πού δίνει τὸ ἀριστούργημά του τὸ 1949 μὲ τὴν «Ὁμορφιά τοῦ Διαβόλου», πρωτοτυπότατη κινηματογραφικὴ μεταγραφή τοῦ θρύλου τοῦ Φάουστ. Ὁ Κλωντ Ὠτάν-Λαρά δίνει τὴ «Συμβία καὶ τὸ φάντασμα» (1949), κατόπιν ἕνα ἀριστούργημα: «Ὁ διάβολος μέσα τους» (1947), ὑποδειγματικὴ μεταφορὰ γνωστοῦ λογοτεχνικοῦ ἔργου στὸν κινηματογράφον κι' ἔπειτα ξεκουράζεται μὲ «Τὸ νοῦ σου στὴν Ἀμέλια» (1949). Ὁ ρωμαλέος Κλουζὸ τῶν «Κορακιῶν» γίνεται λυρικώτερος στὴν «Προκουαία τῶν Χρυσοχόων» (1947) καὶ εἶναι ἄνισος στὴ «Μανὸν» (1949) μὲ τὴς πραγματικὲς κορυφές, ἀλλὰ καὶ τὰ ἔντονα ἐλαττώματά της. Ὁ Καρνέ δίνει «Τὴς πόρτες τῆς νύχτας» (1946) καὶ τὴ «Μαρία τοῦ λιμανιοῦ» (1949) χωρὶς ν' ἀνανεώνεται. Ὁ Κλεμάν, πού ἐξελλίσσεται σταθερὰ, γυρίζει τοὺς «Καταραμένους» καὶ «Πίσ' ἀπ' τὰ κάγκελλα» (1949). Ὁ παλαιμάχος Ντυβιβιέ παρουσιάζει μὲ τὸν «Πανικὸ» (1946) ἕνα ἀπὸ τὰ καλύτερα ἔργα του. Ὁ Ὑβ Ἀλλεγκρέ — γιὸς τοῦ Μάρκ Ἀλλεγκρέ — ἐπιβάλλεται γρήγορα μὲ τὴς ταινίες του «Νταντὰ τῆς Ἀμβέρσας» (1948), «Μιά τόσο ὁμορφὴ μικρὴ

πλάζ» (1948) και «Manèges» (1949), που το σκοτάδι τους έχει μιάν ιδιότυπη, δικιά του ποίηση. Ὁ Ζάν Κοκτώ, συχνά υπερβολικός και κακόγουστος, ἀλλὰ και συχνά ποιητής, δείχνει ὅλες τις ἀνισότητές του στὴν «Ὁμορφούλα και τὸ τέρας» (1946), ἀλλὰ δίνει τὸ μέτρο τῶν ἱκανοτήτων του με τοὺς «Τρομεροὺς γονεῖς» (1949) και φέρνει μιὰ γόνιμη ἐλπίδα για τὴν ἀνανέωση τοῦ κινηματογράφου με τὸν «Ὁρφέα» (1950). Σχεδὸν ντοκυμανταίρ, τὸ «Φάρρε μπικ» (1946) τοῦ Ρουκιέ εἶναι ἀριστούργημα — ὅπως και ὁ «Κύριος Βενσάν» (1947) τοῦ Μωρίς Κλός. Ὁ Ζάν Ντελαννούα γυρίζει τὴ λαμπρὴ «Ποιμενικὴ Συμφωνία» (1946), και «Ὁ θεὸς χρειάζεται τοὺς ἀνθρώπους» (1950), ὁ Ζάν Ντρεβίλλ τὸ «Κλουβι με τ'ἀηδόνια» (1949), τὸ «Ἀγρόκτημα τοῦ κρεμασμένου» (1945), τὸν «Κύριο ἄλλοθι» και τὴ «Μάχη τοῦ βαρέος ὕδατος» (1947), ὁ Ζάν Γκρεμιγιόν τὴν «Ἐξῆ Ἰουνίου, τὴν ἀογὴ» (1946), ὁ Ζάν Πιέρ Μελβίλλ τὴ «Σιωπὴ τῆς θάλασσας», ὁ Ἀντρέ Σανσόν τὸ «Ἐγκλημα τῶν δικαίων», ὁ Ἀνρὺ Καλέφ τὴν «Ἰεριχὼ» (1945), τὴν «Ποντικοπαγίδα», τοὺς «Χουάνους» και τὰ «Θολὰ νερά», ὁ Ζώρζ Λαμπέν τὸν «Ἡλίθιο» (1946), ὁ Κιρσάνωφ τὶς «Νεκρὲς σοδιές» (1948), ὁ Ζώρζ Λακόμπ τὴ «Χώρα κάτω ἀπ' τ' ἀστέρια» (1945), τὸν «Μαρτέν Ρουμανιάκ» (1946) και τὸ «Προοίμιο τῆς δόξας» (1950), ὁ Πιέρ Πρεβέρ τὰ «Ταξίδια ἔκπληξη» (1947), ὁ ὑπεργόνιμος και συχνότατα μέτριος Κριστιάν Ζάκ τὸ «Μοναστήρι τῆς Πάρμας» (1948) και τὴ «Σιγκοάλλα» (1950), ὁ Ζάκ Τατί τὴ «Μέρα Γιορτῆς» (1949), ὁ Λ. Ντακέν τοὺς «Ἀδελφοὺς Μπουνκενκάν» (1948) και «Ὅταν χαράζει» (1949), ὁ Πιέρ Μπιγιόν τὸν «Ἀνθρωπο με τὸ στρογγυλὸ καπέλλο» (1945) και τὰ «Τάγματα τοῦ οὐρανοῦ» (1945), ὁ Ντεκουάν τὰ «Ὅχι ἔνοχοι» και «Στὸ μεγάλο ἐξώστη», ὁ Ζάκ Μπεκέρ τὸν «Ἀντώνιο και Ἀντουανέττα» (1948) κι ἕνα ἀριστούργημα: «Τὸ ραντεβοῦ τοῦ Ἰουλίου» (1949), ὁ Νοέλ-Νοέλ τὸν «Μπάρμπα Ἡσυχούλια», ὁ Πιέρ ντέ Τραίν τὸν «Ἐρωτα γύρω ἀπὸ τὸ σπίτι», ὁ Φρανσουά Βιλλιέ τὸ «Χάνς τὸν ναύτη», ἡ Ζακκλίν Ὠντρὺ τὴ «Ζιζή», ὁ Ζάν Ζερὲ τὸν «Ταμπύς», ἡ Νικόλ Βιντρές τὸ «Παρίσι 1900» και «Ἡ ζωὴ ἀρχίζει ἀῤιο», ὁ Σέρζ ντέ Πολινιὺ τὴ «Δίψα τῶν ἀνθρώπων» (1950), ὁ Ἐμίλ Ρενέρ τὴ «Συνάντηση με τὴν τύχη» (1950), ὁ Καγιατ, μέτριος σὲ τόσα ἀλλὰ ἔργα, ἕνα ἀριστούργημα: «Μίλησε ἡ δικαιοσύνη» (1950). Καὶ ὁ γαλλικὸς κινηματογράφος, που βρίσκεται σήμερα σὲ ἀληθινὴ ἀνθησι, συνεχίζει μιὰ θαυμαστὴ παραγωγή.

Ὁ σοβιετικὸς κινηματογράφος τῆς πολεμικῆς περιόδου μπορεῖ νὰ διεκδικήσει ὅτι μπόρεσε νὰ ἐκφράσει τὸν πόλεμο και τὴν ἀντίστασι καλλίτερα ἀπὸ κάθε ἄλλον.

Στὶς σοβιετικὲς ταινίες τοῦ πολέμου, στὸ «Οὐράνιο Τόξο» τοῦ Ντόνσκοϊ (1944), στὴ «Ζώγια» τοῦ Ἄρνσταμ, στὶς «Μέρες και νύχτες τοῦ Στάλινγραδ» (1943) τοῦ Στόλπερ, στὸ «Ἐγινε στὸ Ντονμπάς» τοῦ Λούκωφ, στὸ «Ὁ λαὸς προχωρεῖ», στὸ «Ἐπερασπίζεται τὴν πατρίδα», και πολλές ἀκόμα, ὑπάρχει περισσότερο, παρὰ σὲ ὅποια δὴποτε ἴσως ἄλλη σύγχρονὴ τους εὐρωπαϊκὴ ἢ χολλυγουνδικὴ ταινία, τὸ ἀπεραντο δρᾶμα τοῦ λαοῦ και τοῦ ἀνθρώπου στὸν πόλεμο. Ἡ ἀλήθεια τῶν ταινιῶν αὐτῶν εἶναι ἀπόλυτη — δὲν ἀλλοιώνεται οὔτε ἀπὸ τὴν ἀναπόφευκτὴ πολεμικὴ προπαγάνδα. Ὑπάρχουν στὶς ταινίες αὐτές — ὅπως στὸ «Οὐράνιο Τόξο», ὅπως στὸ «Ἐπερασπίζεται τὴν πατρίδα», ὅπως στὸ «Ὁ λαὸς προχωρεῖ» — σκηνές, που τίποτε ὡς τώρα στὸν παγκόσμιο κινηματογράφο δὲν ἔχει ξεπεράσει τὴν τραγικότητά τους. Εἶναι ἕνα ζωντανὸ χρονικὸ — σὲ εἰκόνες — τοῦ πολέμου. Ὑπάρχουν, ὅμως, και πολεμικὲς ταινίες που εἶναι καθαρὴ προπαγάνδα: «Ὁ στρατηγὸς» τοῦ Ἐρμλερ, «Ὁ ὄρκος» (1946) τοῦ Τσιαουρέλλι, πολλές ἀκόμα. Παρ' ὅλες τις κινηματογραφικὲς ἀρετές τους, ἔχουν πολὺ μικρότερη καλλιτεχνικὴ ἀξία. Ἄλλες, χωρὶς νὰ φτάνουν στὸ ὕψος τοῦ «Οὐρανοῦ Τόξου», εἶναι ἀξιόλογες: «6 μ. μ. μετὰ τὸν πόλεμο» (1945), τοῦ Ντόνσκοϊ. «Σὲ χαιρετῶ Μόσχα» τοῦ Σεργίου Γιούτκεβιτς, «Κοπέλλα ἀρ. 217» (1944), τοῦ Μιχαήλ Ρόμμ, ἡ «Μάχη τῆς Οὐκρανίας» (1943), τοῦ Α. Ντοβιένκο, ἡ «Ἀποφασιστικὴ καμπή» (1946) τοῦ Ἐρμλερ, «Τὸ μέτωπο τῶν Οὐραλίων» και «Νεαρὴ φρουρὰ» τοῦ Σ. Γερασίμωφ, «Τὸ τελευταῖο στάδιο» (1948) τῆς Βάντα Γιακουμπόφσκα, «Ἡ μάχη τοῦ Στάλινγραδ» (1949) τοῦ Βλ. Πετρώφ, «Στὸ ὄνομα τῆς πατρίδας» (1943) τοῦ Πουντόβκιν.

Δὲν περιορίσθηκε, ὅμως, στὰ πολεμικὰ θέματα μόνον ὁ σοβιετικὸς κινηματογράφος τὰ ὀκτῶ τελευταῖα χρόνια. Ἡ ἱστορία ἦταν πάντοτε ἕνα ἀπὸ τὰ προσφιλέστερά του πεδία και μερικὲς σοβιετικὲς ἱστορικὲς ταινίες εἶναι πραγματικὰ ἐξαιρετικὲς, ὅπως ὁ καταπληκτικὸς «Ἰβάν ὁ τρομερὸς» (1944—48) τοῦ μεγάλου Ἀϊνζενστάιν και ὁ «Σουβόρωφ» (1941) και «Ναύαρχος Ναχίμωφ» (1946) τοῦ Πουντόβκιν, ὁ «Κουτούζωφ» (1944) τοῦ Βλαδιμήρου Πετρώφ, τὸ «Καταδρομικὸ Βαρυάγκ», τοῦ Β. Ἐϊζεμοντ. «Γεώργιος Σαχακάζε» (1943) τοῦ Τσιαουρέλλι, τὸ «Ἀντιτορπιλικὸ Νεϊστόβου» τοῦ Μπαμπόσκιν, «Λένιν» (1949) τοῦ Μ. Ρόμμ, «Ἀμυνα τοῦ Τσαρίτσιν» (1942) τῶν ἀδελφῶν Βασίλιεφ και μερικὲς ἄλλες. Ἐξχωριστὴ θέση κατέχουν δύο βιογραφικὲς ταινίες: «Γκλίνκα» τοῦ Λέο Ἄρνστάμ και «Λερμοντώφ» (1949) τοῦ Γκεντελστάιν. Τὸ «Πέτρινο Λουλουδι» (1947) τοῦ Πτούσκο, τὰ «Παραμύθια τῆς Σιβηρίας», ὁ «Ἰβάν Νικούλιν» τοῦ Λαβτσένκο εἶναι ὑπο-