

Βέρνερ τὸ «Δρόμο», ὁ νέος Οὐγγρος σκηνοθέτης Ραντβάνυι μὲ τὸ «Κάπου στὴν Εὐρώπη» (1949) δίνει μιὰν ἀπὸ τὶς σπαρακτικώτερες καὶ συνάμα τὶς πιὸ τέλειες ταινίες μὲ θέμα τὸν τελευταῖο πόλεμο, ἡ Τσεχοσλοβακία προκαλεῖ τὸ γενικὸ θαυμασμὸ μὲ τὰ ἐμψυχωμένα σκίτσα της, πού προχωροῦν πέρ' ἀπ' τὸν Ντίσνεϋ, καὶ πέντε ταινίες της εἶναι ἀναμφισβήτητα λαμπρές: «Ἡ προειδοποίηση» (1947) τοῦ Μάρτιν Φρίκ, «Οἱ πολεμιστὲς τῆς πίστης» τοῦ Βλ. Μπόρντσκι, «Ἄνθρωπος χωρὶς φτερά» (1946), καὶ «Τὸ ἄσπρο σκοτάδι» τοῦ Φρ. Κάπ καὶ «Κλεμμένα σύνορα» (1947) τοῦ Γίρι Βάις. Ὁ Αὐστριακὸς Λεοπόλδος Λίντμπεργκ γυρίζει δύο σημαντικὰ ἔργα στὴν Ἑλβετία: «Μαρία Λουίζα» (1943), καὶ «Ἡ τελευταία εὐκαιρία» (1945). Ὁ Γερμανικὸς κινηματογράφος, πού τὸν σκότωσε τὸ 1933 ὁ χιτλερισμὸς, ξαναγεννιέται μετὰ τὸν πόλεμο. Ἀξιόλογες μεταπολεμικὲς ταινίες του εἶναι: «Οἱ δολοφόνοι εἶναι ἀνάμεσά μας» (1946) καὶ «Οἱ περιπέτειες τοῦ κ. Φριντολίν Β.» (1948) τοῦ Βόλφγκανγκ Στάουντε, «Ἐλεύθερη χώρα» (1946) τοῦ Μίλο Χάρμπιχ, «Ἐκεῖνες τὶς μέρες» (1947) καὶ «Ταινία χωρὶς τίτλο» (1948) τοῦ Χέλμοντ Κάουτνερ, «Κάπου στὸ Βερολίνο» (1946) τοῦ παλαίμαχου Γκέρχαρτ Λάμπρεχτ, «Φάλαγγα Στρούπ» τοῦ Φίντριχ Βόλφ, «Τὸ τέλος τοῦ κόσμου» τοῦ Ζλάταν Ντούτοφφ, «Βάτσεκ», «Βερολινέζικη μπαλλάντα» (1949) τοῦ παλαίμαχου Ρ. Α. Στέμμελε «Γάμοι στὴ σκιά» τοῦ Κούρτ Μαϊτσίχ, «Ἡ ὑπόθεση Μπλουμ» τοῦ Ὀύριχ Ἔγκελ κλπ. Ὁ Πάμπστ—ἀπὸ τὰ πιὸ μεγάλα ὄνματα στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου—ξαναεμφανίζεται μὲ τὴ «Δίκη» (1948) καὶ τὴ «Μονομαχία μὲ τὸ θάνατο». Δυὸ πολωνικὲς ταινίες, «Ὁ τελευταῖος σταθμὸς» καὶ «Ἡ ἀλήθεια δὲν ἔχει σύνορα», καὶ μιὰ γιουγκοσλαβικὴ, «Σοφκά», κάνουν ζωηρότατη ἐντύπωση, καθὼς καὶ ἡ ἰσπανικὴ «Μανολέτα» (βιογραφία τοῦ περίφημου ταυρομάχου) τοῦ Φλωριάν Ρέϋ.

Ἡ Εὐρώπη ἀρχίζει νὰ προσέχει τὴν κινεζικὴν κινηματογραφικὴ παραγωγὴ καὶ «Ἡ ἀπαγορευμένη πόλη» τοῦ Σου Σι Λιγκ εἶχε μεγάλη ἐπιτυχία στὸ Παρίσι τὴν ἀνοιξὴ τοῦ 1950. Ἐπίσης κρίθηκε εὐνοϊκώτατα ἡ Ἰνδικὴ ταινία τοῦ Ἀχμέτ Ἀμπάς «Παιδιὰ τῆς Γῆς» (1946).

Ἡ δυάδα Φερνανδέθ-Φιγκουερόα ἔφερε τὸ μεξικανικὸν κινηματογράφον στὸ διεθνὲς προσκήνιον καὶ δύο ταινίες της, ἡ «Μαρία Κανδελάρια» (1946) καὶ τὸ «Ἀγριολούδο» προκάλεσαν τὸν παγκόσμιον θαυμασμὸν. Ἄλλες ἀξιόλογες ταινίες της εἶναι: «Ρίο Ἐσκονδίδο», «Τὸ μαργαριτάρι», «Οἱ ἐγκαταλελειμένοι», «Ἐρωτευμένη». Οἱ ταινίες αὐτὲς ἔχουν μερικὰ ἐντελῶς δικά τους γνωρίσματα: τὴν πλαστικότητα τῆς φωτογραφίας, τὴν τελετουργικότητα τοῦ ρυθμοῦ, τὸ αἶσθημα τοῦ

τοπίου, τὴν ἀπλότητα τοῦ θέματος καὶ τὸ θαυμάσιον ἐκμεταλλευμένον λαογραφικὸν στοιχεῖον. Ὁ Φερνανδέθ—ὁ Ἐρυθρόδερμος Φερνανδέθ—, ὅπως τὸν λένε στὸ Μεξικόν—εἶναι μιὰ πραγματικὰ σημαντικὴ καλλιτεχνικὴ φυσιογνωμία καὶ ὁ Φιγκουερόα εἶναι ἀναμφισβήτητος ὁ πιὸ μέγας ποιητὴς τῆς φωτογραφίας πού εἶχε ποτὲ ὁ κινηματογράφος: ἡ φωτογραφία του εἶναι μιὰ ἀναδημιουργία τοῦ ὁρατοῦ κόσμου—μιὰ ποιητικὴ ἀναδημιουργία.

Ἡ κινηματογραφικὴ παραγωγὴ φαίνεται νὰ ἔχη σπάσει, τὰ τελευταῖα χρόνια, τὰ σύνορα τῶν τεσσάρων-πέντε χωρῶν, πού τὴν εἶχαν μονοπωλήσει καὶ νὰ παίρνει παγκόσμια ἔκτασιν. Καὶ τὸ πρᾶγμα ἔχει μεγάλη σπουδαιότητα ὅταν τὸ Χόλλυγουντ βρίσκεται σὲ τραγικὸν ξεπεσμόν, ὅταν ὁ ἀγγλικὸς κινηματογράφος περνᾷ σοβαρώτατην οικονομικὴν κρίσιν (πού ἐπηρεάζει καὶ τὴν ποιότητά του), ὅταν οἰσοβιτικὲς ταινίες πειθαρχοῦν ὀλοένα περισσότερο σὲ μιὰ γενικώτερην ἐπιδίωξιν—ὅταν οὐσιαστικὰ μόνον οἱ Γάλλοι καὶ οἱ Ἴταλοί (ὁ προαιώνιος πολιτισμὸς) κρατοῦν τὰ ἔργα τῆς ἑβδομῆς τέχνης σ' ἓνα ἀνώτερον ἐπίπεδον. Οἱ Τσέχοι, οἱ Μεξικανοί, οἱ Σουηδοί, οἱ Δανοί, οἱ Οὐγγροί, οἱ Ἑβραῖοι, οἱ Ἰνδοί, οἱ Κινέζοι φέρνουν, μετὰ τὸν πόλεμον, μιὰν ἀνανέωσιν στὸν κινηματογράφον, πού κινδύνευε ἀπὸ τὴν ἐπανάληψιν καὶ τὴν μίμησιν, ἀπὸ τὴ συμβατικότητα καὶ τὸν φορμαλισμὸν. Οἱ ταινίες τους εἶναι ἓνα μέγα μάθημα γιὰ τὴν ἀμερικανικὴν καὶ—ὡς ἓνα σημεῖον—τὴν καθιερωμένην ὡς τώρα εὐρωπαϊκὴν κινηματογραφίαν. Ἐνα μάθημα γιὰ τὸ θέμα καὶ γιὰ τὸ χειρισμὸν του. Ἐρχονται νὰ προστεθοῦν σὲ προηγούμενα μαθήματα, πού ἔδωσαν μερικοὶ κορυφαῖοι σοβιετικοί, Γάλλοι καὶ Ἴταλοί σκηνοθέτες. Δείχνουν τί μπορεῖ καὶ τί πρέπει ν' ἀφηγεῖται ἡ ὀθόνη. Καὶ πῶς πρέπει ν' ἀφηγεῖται. Εἶναι παραδείγματα ἐκλογῆς θέματος καὶ ὑποδείγματα ὕφους. Ξεφεύγουν ἀπὸ τὴν ρουτίαν καὶ τὴν συμβατικότητα τοῦ κινηματογράφου, ὅπως τὴν κατάντησε ἡ βιομηχανικὴ του πλευρά. Εἶναι μιὰ ἐπιστροφή στὶς γόνιμους πηγὰς: στὴ φύσιν, στοὺς ἀπλοὺς ἀνθρώπους καὶ τὰ ἄμεσα πάθη, στὸν φολκλόρ καὶ—πρὸ πάντων—στὴν ποίησιν. Μιὰ ἐπιστροφή στὴν αὐθεντικὴν περιοχὴν τοῦ κινηματογράφου: στὴν ἀφήγησιν μὲ εἰκόνες. Μιὰν ἀνάλογον ἐπιστροφήν δείχνουν οἱ ταινίες τοῦ ἰταλικοῦ νεορεαλισμοῦ—καθὼς καὶ πολλὲς σύγχρονες γαλλικὲς, σκανδιναυικὲς, τσεχικὲς καὶ σοβιετικὲς ταινίες. Ἡ ἑβδομῆ Τέχνη λυτρώνεται σιγὰ—σιγὰ ἀπὸ τὰ δεσμὰ τῆς ἐκβιομηχανισμοῦ της. Ἀρχίζει ν' ἀναζητᾷ καινούργια θέματα, κατάλληλα γιὰ τὰ ἐκφραστικὰ της μέσα, καὶ ἀνανεώνει τὸ ὕψος της. Δὲν θὰ ἦταν ἴσως ὑπερβολὴ ἂν λέγαμε πῶς ταινίες ὅπως «Τὸ μαργαριτάρι», «Τὸ πικρὸ ρύζι», «Δὸς ἡμῖν σήμερον», «Ὁ θησαυρὸς τῆς

Σιέρρα Μάδρε», «Ἡ σύντομη συνάντηση», «Φλογισμένα νιάτα» (Le diable au corps) «Τὸ οὐράνιο τόξο», «Ἴβαν ὁ τρομερός» (για ν' ἀναφέρω μερικές ἀπ' αὐτές πού εἶδαμε) μαρτυροῦν ὅτι ὁ κινηματογράφος ἔχει φτάσει σήμερα σ' ἓνα σταθμὸ τόσο σημαντικόν, ὅσο καὶ στὴν ἐποχὴ τοῦ «Καλιγκάρι» καὶ τοῦ «Ποτέμκιν».

Δ'. ΤΟ ΝΤΟΚΥΜΑΝΤΑΪΡ

Τὸ documentaire εἶναι μιὰ τεράστια καὶ σπουδαιότατη πλευρὰ τοῦ κινηματογράφου. Ἡ σημασία της εἶναι ἱστορική, κοινωνική, μορφωτική, ἐκπαιδευτική. Εἶναι ἡ πληρέστερη κι' αὐθεντικώτερη εἰκόνα τῆς ἐποχῆς μας. Ἀπλώνεται σ' ὄλους τοὺς τομείς τῆς ἀνθρώπινης δραστηριότητος καὶ τοὺς παρουσιάζει μὲ τὸ ζωντανώτερο τρόπο: τὸν ὀπτικόν. Εἶναι, ὅπως λέγει ὁ Γκρίρσον, μιὰ «δημιουργικὴ μεταχείριση τῆς πραγματικότητος». Γιατὶ δὲν εἶναι στεγνὴ καὶ ἀψυχὴ φωτογραφία γεγονότων, ἀντικειμένων, τοπίων, ἐπιστημονικῶν ἀναζητήσεων ἢ ἀποτελεσμάτων, κοινωνικῶν προβλημάτων κλπ. Εἶναι μιὰ ἐμψυχωμένη καὶ συνθετικὴ παρουσία των. Τὸ ντοκυμανταίρ, ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ βουβουῦ, ἀρχίζει καθαρὰ πλαστικὸ καὶ περιγραφικὸ καὶ γίνεται ἀργότερα ἓνα ἀπὸ τὰ ἰσχυρότερα μέσα γιὰ τὴν παιδεία καὶ τὸν κοινωνικὸν ἀγῶνα. Ἀπὸ τὰ πρῶτα πρόχειρα κι' ἀπλᾶ «ἐπίκαιρα» ὡς τὶς μεγάλες συνθέσεις, ὅπως «Ὁ κόσμος εἶναι πλούσιος» τοῦ Πῶλ Ρότα, ἡ περιοχὴ τοῦ ντοκυμανταίρ εἶναι πλατεία καὶ ποικίλη: οἱ «διδασκτικές», οἱ «μορφωτικές», οἱ «προπαγανδιστικές», οἱ «πληροφοριακές» ταινίες ἀνήκουν σ' αὐτήν. Ἀπὸ τοῦ 1895 ὅταν ὁ Λυμιέρ γύρισε τὸ πρῶτο «ἐπίκαιρο», ἀπὸ τὸ 1910 ὅταν ὁ Σάρλ Πατέ ἐγκαινίασε πρῶτος τὰ τακτικὰ ἐβδομαδιαῖα ἐπίκαιρα, ἀπὸ τὸν ἴδιο χρόνο, ὅταν ὁ δρ. Ντουαγιέν κινηματογράφησε γιὰ πρώτη φορά μιὰ ἐγχείριση, ἀπὸ τὸ 1910—13, ὅταν ὁ Χέρμπερτ Πόϊντιγκ παρακολούθησε μὲ τὴ μηχανή του τὸ Σκότ στὸ Ν. Πόλο, ὡς τὸ 1922 ὅταν ὁ Φλάχερτνυ ἔδωσε τὴν πρώτη συνθετικὴ ταινία τοῦ ντοκυμανταίρ, «Ὁ Νανούκ τοῦ Βορρά», κι' ἀπὸ τότε ὡς σήμερα, πού κοινωνικά, ἐπιστημονικά, ψυχολογικά, οικονομικά, βιομηχανικά, καλλιτεχνικά, ἱστορικά προβλήματα βρίσκουν μιὰ ζωντανὴ καὶ περιεκτικὴ τοποθέτησίν τους στὴν ὁθόνη, ὁ κινηματογράφος ἔκανε μιὰ τεράστια πρόοδο κι' ἔχει φτάσει σὲ σημεῖο νὰ μπορεῖ νὰ ἐκθέσει καὶ νὰ ἐκφράσει ἀπειρες ἀνθρώπινες δραστηριότητες ὄχι μόνο μὲ σαφήνεια, παραστατικότητά καὶ ἀκρίβεια, ἀλλὰ καὶ μὲ τέχνη. Γέννημα τοῦ βουβουῦ, τὸ ντοκυμανταίρ, θὰ βρεῖ τὴ μεγαλύτερὴ του ἀνάπτυξη μὲ τὸν ἠχητικὸ καὶ τὸν ὁμιλοῦντα, πού θὰ προσθέσουν στίς εἰκόνας τὸν ἦχο καὶ τὸ λόγο, ἀπαραίτητα στοι-

χεῖα γιὰ τὸ εἶδος αὐτό. Ἀλλὰ καὶ στὴν ἐποχὴ τοῦ βουβουῦ ὁ «μορφωτικὸς» κινηματογράφος—ἐκπαιδευτικὸς, πληροφοριακός, ἱστορικός, ἐπιστημονικός, πολιτικός, κλπ.—ἔδωσε μερικὰ ἐνδιαφέροντα ἔργα, πού ἔδειξαν τὴν τεράστια σημασία του γιὰ τὴν πνευματικὴ, τὴν ἐπιστημονικὴ καὶ τὴν κοινωνικὴ ἀγωγή τοῦ σημερινοῦ ἀνθρώπου. «Μὲ τὸ Σκότ στὸν Ἀνταρκτικόν» (1913) τοῦ Χέρμπερτ Πόϊντιγκ, «Ἡ μάχη τοῦ Σὸμ» (1916) τοῦ Τζ. Μπ. Μάκ Ντόουελ καὶ Τζέφφρυ Μάλιν, ἡ σειρά «Τὰ μυστικά τῆς φύσης» (1919 καὶ κατόπιν) τῶν Χ. Μπριούς καὶ Πέρσυ Σμίθ, ἡ σειρά τῶν ταινιῶν γιὰ τὴν καλλιέργεια τῶν ζωντανῶν ἰστών (1924 καὶ κατόπιν) τοῦ δρ. Ρ. Κάντι, ἡ «Χλόη» (1925) τῶν Κούπερ καὶ Σάϊντσακ, ἡ «Ἀφρικανίδα Εὐα» (1925) τοῦ Λεὸν Πουαριέ, τὸ «Ταξίδι τοῦ Κογκό» (1915) τῶν Μάρκ Ἀλλεγκρέ καὶ Ἀντρέ Ζίντ, «Μονάχα οἱ ὄρες» (1926) τοῦ Καβαλκάντι, τὸ «Βερολίνο» (1927) τοῦ Ρούτμαν, οἱ ταινίες τοῦ Φλάχερτνυ «Νανούκ», «Μοάνα», «Ταμπού» (μὲ τὸ Μουρνάου), οἱ «Ψαράδες Ρεγγῶν» (1929) τοῦ Γκρίρσον, εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ documentaires πού ἔδωσαν ὁ βουβός στὴν Ἀγγλία, τὴ Γαλλία, τὴ Γερμανία καὶ τὴν Ἀμερικὴ. Ἄνοιξαν τὸ δρόμο γιὰ σημαντικώτατες μορφωτικὲς ταινίες πού θὰ ἔδινε ἀργότερα ὁ ὁμιλῶν, πρὸ πάντων στὴν Ἀγγλία.

Μερικὰ ντοκυμανταίρ δὲν εἶναι μόνο αὐθεντικὰ καὶ ἀναντικατάστατα τεκμήρια τῆς ἐποχῆς μας, ἀλλὰ καὶ γνήσια ἔργα τέχνης—ὅπως ὄλες οἱ ταινίες τοῦ Φλάχερτνυ ἢ τοῦ Γιόρις Ἰβενς, ὅπως τὸ «Τραγοῦδι τῆς Κεϋλάνης» τοῦ Μπέιζις Ράϊτ, τὸ «Βερολίνο» τοῦ Ρούτμαν, «Μονάχα οἱ ὄρες», τὸ «Ἀνθρακωρυχεῖο» τοῦ Καβαλκάντι, τὸ «Ναυπηγεῖο» τοῦ Ρότα καὶ ἀρκετὲς ἄλλες. Οἱ Ἀγγλοὶ καὶ οἱ Ρῶσσοι ἔδωσαν πρῶτοι σημαντικὴ ἀνάπτυξη στὸ ντοκυμανταίρ κι' ὁ Τζῶν Γκρίρσον, ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὴν τεχνικὴ τῶν Ρῶσσων, εἶναι ὁ πραγματικὸς ἰδρυτὴς τῆς ἀγγλικῆς σχολῆς τοῦ ντοκυμανταίρ, πού ἐξακολουθεῖ νὰ μένει ὡς τώρα ἡ πιὸ σημαντικὴ στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου. Ὁ Φλάχερτνυ, βέβαια, προηγῆθηκε—ἓνας ἐξερευνητὴς μὲ κινηματογραφικὴ μηχανή. Ἀλλ' ὁ Γκρίρσον συστηματοποίησε τὸ ντοκυμανταίρ καὶ τοῦ ἔδωσε τὴ σημερινὴ μορφή του—ἔγινε, ὡς ἓνα βαθμὸ, ὁ θεωρητικὸς του. Πλάτυνε τὴν περιοχὴ του, ἔκανε πιὸ σύνθετο τὸ περιεχόμενό του, πολλαπλασίασε τὰ θέματά του. Κοντὰ του μποροῦν νὰ σταθοῦν, στὴν Ἀγγλία, ὁ Πῶλ Ρότα κι' ὁ Καβαλκάντι καὶ πλάϊ σ' αὐτοὺς ὑπάρχουν ἀρκετοὶ ἄλλοι—ὁ Μπέιζις Ράϊτ, ὁ Ἄρθουρ Ἐλτον, ὁ Ἐντγκαρ Ἀνστεν, ὁ Τζῶν Τέϋλορ, ὁ Τόρολντ Ντίκινσον, ὁ Ἀλεξάντερ Σῶ, ὁ Τζ. Μπ. Χόλμς, ἡ Μαίρη Φήλντ, ὁ Χάρρυ Οὐάττ, ὁ Ράλφ Κήν, ὁ Στούαρτ Λέγκ—πού ἔδωσαν μιὰ σειρά ἀπὸ λαμπρὰ ντοκυμανταίρ πρὶν

ἀπὸ τὸν πόλεμο. Τὰ κυριώτερα εἶναι : «Ἡ ὑπαιθρος ἔρχεται στὴν πόλη», «Ἐπάνω ἀπὸ βουνὰ καὶ χαράδρες», «Ἀνεμόμυλοι στὰ νησιὰ Βαρβάδος», «Φορτίο ἀπὸ τὴν Ζαμάϊκα», «Τραγοῦδι τῆς Κεϋλάνης», «Παιδιὰ στὸ σχολιό», «Ἡ ὄψη τῆς Σκωτίας» τοῦ Μπέιζιλ Ράιτ, «Βιομηχανικὴ Ἀγγλία» τῶν Γκρίρσον καὶ Φλάχερτ, «Ψαράδικο», «Ἀρκετὴ τροφή», «Συλλογὴ 6.30» τοῦ Ἐντγάρ Ἀνστεϋ, «Ἀεροκινητήρας», «Ἐργάτες καὶ ἔργασίες» τοῦ Ἀρθουρ Ἐλτον, «Κάτω ἀπὸ τὴν πόλη», «Ἀεροπορικὸ ταχυδρομεῖο» τῶν Ἄλτον καὶ Ἀλεξάντερ Σῶ, «Τέσσερες ὄψεις» τοῦ Σῶ, «Ἐπαφή», «Ἡ ὄψη τῆς Ἀγγλίας», «Ναυπηγεῖο» τοῦ Πῶλ Ρότα, «Ἡ ἀπειλὴ τοῦ καπνοῦ», «οἱ Λονδρέζοι», «Αὐγὴ τῆς Περσίας» τοῦ Τζῶν Τέϋλορ, «Σήμερα ζοῦμε» τοῦ Ράμπυ Γκρίρσον, «Ὁ πλοῦτος ἑνὸς ἔθνους» τοῦ Ντόναλντ Ἀλεξάντερ, «Τὸ ὄρυχειο», «Μεσαιωνικὸ χωριό» τοῦ Τζ. Μπ. Χόλμς, «Πολίτης τοῦ μέλλοντος» τοῦ Ντόναλντ Τέϋλορ, «Τὸ χάσμα» τοῦ Ντόναλντ Κάρτερ, «Αὐτὴ ἦταν ἡ Ἀγγλία», «Ἐφτιασαν τὴ χώρα» τῆς Μαίρης Φήλντ, «Πρόγνωση καιροῦ» τῆς Ἡβλιν Σπάη, «Μπί Μπί Σί, ἡ φωνὴ τῆς Ἀγγλίας» τοῦ Στούαρτ Λέγκ, «Νυχτερινὸ Ταχυδρομεῖο» τῶν Οὐάττ, Ράιτ καὶ Καβαλκάντι, «Ζοῦμε σὲ δύο κόσμους» τοῦ Καβαλκάντι, «Βόρεια θάλασσα» τοῦ Χάρρυ Οὐάττ, «Ναυάγια» τοῦ Γκρίρσον. Μερικὲς ἀπὸ αὐτὲς εἶναι ὑποδειγματικὲς, ὅπως «Τὸ τραγοῦδι τῆς Κεϋλάνης», μὲ τὴν λυρική ὁμορφιά της, τὸ «Ναυπηγεῖο» μὲ τὸ δυναμικὸ ἔμπρεσιονισμό της, τὰ «Στεγαστικὰ προβλήματα» μὲ τὴν κοινωνικὴ ἐπικαιρότητά της, τὸ «Νυχτερινὸ Ταχυδρομεῖο», τὸ «Ἀνθρακωρυχειο» ὅπου ὁ συνδυασμὸς τῶν εἰκόνων καὶ τοῦ ἤχου φτάνει σὲ λαμπρὰ ἀποτελέσματα. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι στὶς δύο τελευταῖες ταινίες συνεργάσθηκε καὶ ὁ γνωστότατος σύγχρονος Ἀγγλος ποιητὴς Ὠντεν : Ἐγραψε στίχους ποὺ σχολιάζουν τὸ θέμα. Μὲ τὶς μορφωτικὲς ταινίες τους οἱ Ἀγγλοὶ σκηνοθέτες παρουσίασαν συχνὰ μὲ ποίηση, συχνότερα μὲ δημιουργικὸ ρεαλισμὸ, μερικὰ ἀπὸ τὰ πιὸ ἄμεσα προβλήματα τῆς ἐποχῆς μας κι' ἔδωσαν ἔργα ποὺ ἡ κοινωνικὴ τους χρησιμότητα δὲν εἶναι λιγώτερη ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴ τους ἀξία.

Τὸ ντοκυμανταῖρ ἔδωσε ἀξιόλογα ἔργα καὶ σ' ἄλλες χώρες—πρὸ πάντων στὴ Σοβιετικὴ Ἐνωση καὶ τὴ Γαλλία. Ὁ Καβαλκάντι—μιὰ ἀπὸ τὶς σημαντικώτερες φυσιογνωμίες τοῦ κινηματογράφου, ποὺ δούλεψε πρῶτα στὴ Γαλλία κι' ἔπειτα ἐγκαταστάθηκε, ἀπὸ τὸ 1934, στὴν Ἀγγλία—ὁ Ζάν Ἐπστάιν, ὁ Ζάν Λόντς, ὁ Λομπέρ Ἀλεξάντερ καὶ πρὸ πάντων ὁ Ζάν Παινλεβὲ δημιούργησαν τὸ ντοκυμανταῖρ στὴ Γαλλία. Ὁ Ἀνρὺ Στόρκ γύρισε στὸ Βέλγιο «Τὰ σπίτια τῆς ἀθλιότητος». Στὶς Ἡν. Πολιτεῖες τὸ ντοκυμανταῖρ δὲν εἶχε τὴν ἀνά-

πτυξη ποὺ θὰ μπορούσε καὶ θὰ πρεπε νάχει. Ἡ σειρά τῆς «Πορείας τοῦ Χρόνου», ποὺ ἄρχισε τὸ 1935 καὶ συνεχίζεται ἀκόμα, εἶναι ἴσως ἡ σημαντικώτερη συμβολὴ τοῦ Χόλλυγουντ στὸ ντοκυμανταῖρ. Κορυφαῖος στὸ ἀμερικανικὸ ντοκυμανταῖρ ὑπῆρξε ὁ Παῖρ Λόρεντς, μὲ δύο ἀριστουργήματα : «Τὸ ἀλέτρι ποὺ ὠργωσε τὶς πεδιάδες» καὶ «Τὸ ποτάμι». Ὡς ἕνα βαθμὸ εἶναι ντοκυμανταῖρ ἡ περίφημη ταινία τοῦ Τζῶν Φόρντ «Τὰ σταφύλια τῆς ὄργης». Ὁ Πῶλ Στράντ γύρισε στὸ Μεξικὸ «Τὸ Κύμα», μὲ θέμα τὴ ζωὴ τῶν ψαράδων στὸν κόλπο τῆς Βέρα Κρούζ, Ὁ Ράλφ Στάινερ κι' ὁ Οὐίλλαρντ Βάν Ντάυκ γύρισαν τὴν «Πόλη». Ὁ Ὀλλανδὸς Γιόρις Ἴβενς ὑπῆρξε—κι' εἶναι πάντοτε—ἀπὸ τοὺς καλλίτερους σκηνοθέτες τοῦ ντοκυμανταῖρ. Οἱ κυριώτερες ταινίες του εἶναι : «Βροχὴ», «Ράδιο - Φίλιπς», «Καινούργια Γῆ», «Κομσομόλ» (γυρισμένη στὴ Σοβιετικὴ Ἐνωση, τὸ 1932), «Ἰσπανικὴ Γῆ», «Δύναμη καὶ ἡ γῆ» καὶ «Ἐδῶ Ἰνδονησία» (1946). Ὁ Ἰσπανὸς—ποὺ ἐργάσθηκε πρὸ πάντων στὴ Γαλλία—Λουῖς Μπουνουέλ ἔδωσε ἕνα περίφημο ντοκυμανταῖρ μὲ τὴ «Γῆ χωρὶς ψωμί», τραγικὴ μελέτη τῶν Χαρντάνος, τῶν ἀποκλήρων αὐτῶν τῆς Ἰσπανίας.

Ὁ πόλεμος ἔδωσε νέα θέματα καὶ νέες δυνατότητες στὸ ντοκυμανταῖρ -- ἀλλὰ πρόσθεσε καὶ τὴν προπαγάνδα. Στὴν Ἀγγλία μερικοὶ ἀπὸ τοὺς καλλίτερους σκηνοθέτες τοῦ ντοκυμανταῖρ, ὁ Καβαλκάντι, ὁ Οὐάττ, ὁ Μακντόναλντ, ὁ Χόλμς, ὁ Τζέννιγκς, ὁ Ρότα, μερικοὶ ἄλλοι, ἀφιέρωσαν τὴν τεχνικὴ καὶ τὴν τέχνη τους στὴν πολεμικὴ προπαγάνδα. Ἔτσι ἄρχισε τὸ γύρισμα τῶν πολεμικῶν ντοκυμανταῖρ, ποὺ ἀνανέωσαν τὸν ἀγγλικὸ κινηματογράφο κι' ἐπῆρεσαν ἀργότερα ὅλη τὴν ἐξέλιξή του. Τὸ «Συῆνος 992», γυρισμένο τὸ Νοέμβρη τοῦ 1939 ἀπὸ τοὺς Καβαλκάντι καὶ Οὐάττ εἶναι, μπορεῖ νά πεῖ κανένας, ἡ πρώτη ἀρχή. Ἀκολουθοῦν οἱ «Φαροφύλακες» τοῦ Μακντόναλντ, τὸ καλοκαίρι τοῦ 1940, «Τὸ Λονδῖνο μπορεῖ ν' ἀνθέξει» καὶ «Στόχοι γι' ἀπόψε» τοῦ Οὐάττ—μιὰ ταινία ποὺ θὰ δώσει τὸν τόνο σ' ὅλες σχεδὸν τὶς ἐπόμενες—«Ἐπίασε φωτιά» τοῦ Τζέννιγκς, «Δυτικὲς Προσβάσεις»—ἀριστούργημα τοῦ εἴδους—ἔγχρωμο καὶ χωρὶς ἐπαγγελματίες ἠθοποιούς—τοῦ Πάτ Τζάκσον, «Ναῦτες τοῦ ἐμπορικοῦ ναυτικοῦ», καὶ «Ἐπάκτια Διοίκηση» τοῦ Χόλμς, «Κόσμος ἀφθονίας» τοῦ Ρότα, ἡ περίφημη «Νίκη στὴ Δυτικὴ Ἐρημο» τῶν Μακντόναλντ καὶ Μπῶλντιγκ, ἡ λιγώτερο καλὴ «Νίκη στὴν Τυνησία».

Πρέπει ἐπίσης ν' ἀναφερθοῦν μερικὰ ντοκυμανταῖρ, ποὺ γυρίστηκαν στὸν πόλεμο καὶ μεταπολεμικὰ στὴν Ἀγγλία καὶ εἶναι πραγματικὰ ἔργα τέχνης. Ἀνάμεσά τους ξεχωρίζουν «Τὸ ἀτσάλι» τοῦ Ρόναλντ Ρίλεϋ καὶ «Ἡ χώρα μας» τῶν Ἐρλιτζ καὶ Τέϋλορ. Ἄλλα ἀξιόλογα εἶναι : «Θάρθει ὁ

θερισμός» τοῦ Ἄντερσον, «Πηγαίνοντας δυτικά» τοῦ Κέν Ἄννακιν, «Τὸ Γιοφύρι» τοῦ Ντὴν Τσέιμπερς, «Παιδιά πού δικάζονται» τοῦ Τζάκ Λη, «Ἡ Κύπρος εἶναι νησί» καὶ ἡ «Ἄνοιξη στὸ κτῆμα» τοῦ Ράλφ Κήην, «Γῆ τῆς ἐπαγγελίας» καὶ «Ὁ κόσμος εἶναι πλούσιος» τοῦ Ρότα, οἱ ταινίες πού ἔχουν γιὰ θέμα τίς πόλεις καὶ τὴν ὑπαιθρο τῆς Ἀγγλίας, καθὼς καὶ τὴ βιομηχανία τῆς, μερικές ταινίες μὲ θέμα τὴν ὑγεία (τὴν καταπολέμηση τῆς διφθερίτιδας, τῆς φθίσης, τῆς ἐλονοσίας, τὴ μετάγγιση αἵματος, τὴ χειρουργικὴ σὲ στηθικά νοσήματα), ἡ σειρά πού φέρνει τὸ γενικὸ τίτλο «Ἡ σύγχρονη ἐποχὴ μας».

Καὶ στὸ σοβιετικὸ κινηματογράφο ἰδιαίτερη θέση πρέπει νὰ δοθεῖ στὰ μεγάλα, συχνὰ ἐπικά, ντοκυμανταῖρ τοῦ πολέμου: «Τελευταίες μέρες τοῦ Βερολίνου» τῶν Ράϊφμαν, Τσπικόφσκυ, Βόλκ καὶ Γκούφολτσερ, «Ἡ καμπή», «Τὸ μέτωπο τῶν Οὐραλίων», «Ἡ μάχη τῆς Οὐκρανίας» τοῦ Ντοβιένκο, τὸ ἐπικὸ τρίπτυχο τοῦ Βασίλη Πετρώφ «Τὸ τρίτο κτύπημα», «Ἡ μάχη τοῦ Στάλινγκραδ», «Ἡ πτώση τοῦ Βερολίνου», «Μιὰ μέρα πολέμου» καὶ μερικά ἀκόμα. Σημαντικὰ εἶναι καὶ τὰ σοβιετικὰ ἐπιστημονικὰ ντοκυμανταῖρ, πού μερικά χαρακτηρίζονται ἀπὸ ἀληθινὴ ποίηση. Ἔτσι οἱ ἐκλαϊκευτικὲς ἐπιστημονικὲς ταινίες τοῦ Ἀλεξάνδρου Σγουρίδη ἔχουν ἕνα ἰδιότυπο λυρικό ὕφος καὶ κατέχουν ξεχωριστὴ θέση, πρὸ πάντων ὅσες ἐκθέτουν τίς ἀρχές τῆς φυσικῆς ἐπιλογῆς, καὶ ὅσες ἔχουν γιὰ θέματα τὴ ζωὴ τοῦ βυθοῦ καὶ τὴ ζωὴ τῶν ζώων στὰ δάση καὶ στὴν ἔρημο τοῦ Καρακούμ. Ὁ Ἀνδρέας Βιννίτσκυ γυρίζει ταινίες γιὰ τὴ ζωὴ τῶν ἐντόμων ἀπὸ 25 χρόνια, τὸ δὲ τελευταῖο ἔργο του «Χώρα θαυμάτων» εἶναι πραγματικὰ πρωτοτυπία. Ὁ Βόρις Ντολὶν ἔχει διακριθεῖ μὲ τίς ταινίες του γιὰ τοὺς μικροοργανισμοὺς καὶ γιὰ τὸ «Νόμο μεγάλης ἀγάπης», μιὰ συγκινητικὴ ἱστορία μητρικοῦ φίλτρου στίς ἀλεπούδες. Ἡ ἀργὴ καὶ ἡ γρήγορη φωτογραφία, ἡ τηλεσκοπικὴ φωτογραφία, οἱ ἀκτίνες Χ καὶ ἄλλα τεχνικὰ μέσα χρησιμοποιοῦνται σὲ μεγάλο βαθμὸ στὰ σοβιετικὰ ντοκυμανταῖρ. Πολλὲς ταινίες εἶναι θαυμάσιες εἰκόνες τῶν μεγάλων πειραμάτων καὶ ἐπιτεύξεων σπουδαίων ἐπιστημόνων, ὅπως

τοῦ Παυλώφ, τοῦ Ράουερ, τοῦ Μπουρτένκο. Ἀξιόλογες εἶναι καὶ οἱ ἀστρονομικὲς ταινίες. Ἰδιαίτερο καλλιτεχνικὸ ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν ντοκυμανταῖρ ὅπως «Οἱ ἐκκλησίες τοῦ Κολομένκωφ», «Τὸ ἀνάκτορο Ὀστράνκινο», «Οἱ κορυφές τῆς σκηνῆς» (μιὰ ἱστορία τοῦ Θεάτρου Τέχνης τῆς Μόσχας), «Οἱ πίνακες τοῦ Λεπίν», ἡ σειρά τῶν ταξιδιωτικῶν ταινιῶν τοῦ Σνεϊντέρωφ «Ἡ Χώρα μας — ταξίδια στὴ Σοβιετικὴ Ἐνωση», οἱ «ἐξερευνητικὲς» ταινίες τοῦ Ραζούμνυ, οἱ «βιογραφίες» διασήμων ἐπιστημόνων ἢ καλλιτεχνῶν, ὅπως τοῦ Παυλώφ, τοῦ Ρίμσκυ Κορσακώφ, τοῦ Φιλάτωφ, τοῦ Τσιτσὶν καὶ ἄλλων. Ὁ μεγάλος Ντοβιένκο, πού ἡ «Γῆ» του μένει ἀπὸ τὰ λαμπρότερα προϊόντα τοῦ παγκόμιου κινηματογράφου, ξαναγύρισε στὸ ντοκυμανταῖρ μὲ τὴ βιογραφία τοῦ βοτανολόγου Μιτσουρίν.

Ὁ πόλεμος ζωντάνεψε τὰ ντοκυμανταῖρ στίς Ἡν. Πολιτείες κι' ἔφτασε σὲ μιὰ κορυφὴ: τὴν «Πολεμόχαρη Κυρά», τὸ καταπληκτικώτερο χωρὶς ἄλλο κινηματογραφικὸ κατόρθωμα τοῦ πολέμου. Περὶφημη εἶναι ἡ σειρά «Γιατί πολεμοῦμε» τοῦ Φράνκ Κάπρα. Μερικὰ ἀπὸ τὰ καλύτερα ἀμερικανικὰ πολεμικὰ ντοκυμανταῖρ εἶναι: «Τάνκς», «Ἀναφορὰ ἀπὸ τίς Ἀλεοῦττες», «Ὡραία τῆς Μέμφιδας» καὶ οἱ ταινίες τῆς ἐκστρατείας στὸν Εἰρηνικό. Ἄλλα ντοκυμανταῖρ πού γυρίστηκαν στὸν πόλεμο εἶναι τὸ περίφημο «Ξεχασμένο χωριὸ» τοῦ Χέρμπερτ Κλάιν σὲ συνεργασία μὲ τὸν Στάϊνμπεκ, «Χένρυ Μπράουν», «Ἀγρότης», «Ἡ πόλη», «Κάου - μπόυ». Ἀπὸ τὰ πολεμικὰ ντοκυμανταῖρ ξεχωρίζει τὸ γαλλικὸ «Ἡμερολόγιο τῆς Ἀντίστασης».

Μεταπολεμικὰ τὸν τοκυμανταῖρ ἀναπτύχθηκε χάρις στίς προσπάθειες τῆς Οὐνέσκο. Ἐγιναν ἀρκετὰ φεστιβάλ ταινιῶν τοῦ ντοκυμανταῖρ στὴν Ἀγγλία, στὴ Γαλλία, στὸ Βέλγιο, στὴν Τσεχοσλοβακία, πού βοήθησαν στὴν ἀμοιβαία παρουσίαση τῆς τελευταίας παραγωγῆς 20 σχεδὸν χωρῶν. Οἱ Γάλλοι ἀρχισαν πολλὰ ντοκυμανταῖρ, μὲ πολὺ πλατύτερη καλλιτεχνικὴ ποικιλία ἀπὸ τὰ ἀγγλικά, ἀλλὰ μὲ λιγώτερο κοινωνικὸ περιεχόμενον. Τὸ «Παρίσι 1900» τῆς Νικόλ Βεντρές, τὸ «Ἐξὴ Ἰουνίου τὴν αὐγὴ» τοῦ Ζάν Γκρεμιγιόν, τὸ «Φαρρεμπίκ» τοῦ Ρου

κιά, «Ἡ γέννηση τοῦ κινηματογράφου» τοῦ Ροζέ Λεενάρ, οἱ ταινίες γιὰ τὸ Ματίς καὶ τὸ Ροντέν, οἱ ἐπιστημονικὲς ταινίες τοῦ Παινλεβέ καὶ τοῦ Κομαντόν, τὰ «Ναυάγια» καὶ τὰ «Τοπία τῆς σιωπῆς» τοῦ Κοκτώ, «Ὁ βαρελάς» τοῦ Ρουκιέ, «Τὰ φύκια» τοῦ Μπελλόν, «Τὸ τριαντάφυλλο καὶ ἡ ρεζεντά» τοῦ Ἄντρέ Μισέλ, εἶναι μερικὰ χαρακτηριστικὰ δείγματα τοῦ μεταπολεμικοῦ γαλλικοῦ ντοκυμανταίρ. Σημαντικώτατη ταινία εἶναι ἡ μελέτη γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Ροῦμπενς ἀπὸ τοὺς Βέλλους Πῶλ Χαιζαέρτ καὶ Ἄνρὺ Στόρκ. Στὴ Σουηδία ὁ Γκόστα Βέρνερ γύρισε τὴ «Θυσιά» μιὰν ἀναπαράσταση ἀπὸ τὴ Λιθίνη Ἑποχὴ καὶ ὁ Ἄρνε Σούκοντορφ τοὺς «Κατοίκους μιᾶς πόλης», τὸ «Χωρισμένο κόσμος» καὶ ἄλλες ἀξιόλογες ταινίες. Τὸ «Τελευταῖο στάδιο» τῆς Πολωνέζας Βάντας Γιακουμπόφσκα εἶναι μιὰ μοναδικὴ σὲ «ἀλήθεια καὶ δύναμη εἰκόνα τῆς ζωῆς» σὲ γερμανικὸ στρατόπεδο συγκεντρώσεως. Τὸ γερμανικὸ ντοκυμανταίρ ἀσχολεῖται τώρα μὲ τὰ μεταπολε-

μικὰ προβλήματα. Τὸ Ἰταλικό, μὲ κύριους ἐκπροσώπους τὸ Λουτσιάνο Ἐμμερ καὶ τὸν Ἑνρίκο Γκράς, παίρνει γιὰ θέματά του τὸ ἔργο περίφημων ζωγράφων, ὅπως τοῦ Τζιόττο καὶ τοῦ Καρπάτσιο, ἢ τοπία καὶ περιοχὲς τῆς Ἰταλίας.

Στὴν Ἀγγλία τὸ ντοκυμανταίρ ἐξακολουθεῖ καὶ μεταπολεμικὰ νὰ κατέχει δεσπόζουσα θέση στὴν κινηματογραφικὴ παραγωγή, μὲ κύριο πάντοτε θέμα του τὰ κοινωνικὰ προβλήματα καὶ λιγώτερο τὰ ἐπιστημονικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ. Μερικὰ ἀπὸ τὰ πιὸ ἐνδιαφέροντα μεταπολεμικὰ ἀγγλικὰ ντοκυμανταίρ εἶναι: «Ἀτομικὴ Φυσικὴ», «Πῶς πετᾷ ἓνα ἀεροπλάνο», «24 τετραγωνικὰ μίλια» (ἔρευνα τῶν γεγονότων καὶ προβλημάτων τῆς γεωργικῆς ζωῆς), «Ἡ ἱστορία τῆς τυπογραφίας», «Νύχτα καὶ μέρα», «Ὅργανα τῆς ὀρχήστρας», «Τὰ παιδιὰ σας καὶ σεῖς», «Παιδιὰ ποὺ διδάσκονται ἀπὸ πείρα». «Τρεῖς αὐγὲς ὡς τὸ Σίδνεϋ», «Θυάβερλεϋ» καὶ μερικὲς ἀκόμη.

Γ. Ν. ΜΑΚΡΗΣ

