

# ΤΑ ΠΑΡΑΣΚΗΝΙΑ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : Ν. ΠΑΡΑΣΚΕΥΑΣ



## ΡΟΖΑΛΙΑ ΝΙΚΑ

ΤΕΥΧΟΣ 16<sup>ON</sup>  
ΑΘΗΝΑΙ 12 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ  
1924

ΤΟ ΦΥΛΛΟΝ ΔΡΧ. 2

# ΤΑ ΠΑΡΑΣΚΗΝΙΑ,

(Διαφημιστικὸν Παράστημα)

Ἡ σελὶς ἀρχ. 200. Αἱ ὑποδιαιρέσεις κατ' ἀνάλογον. Ἐπὶ συνδρομῶν καὶ διαφημίσεων Διαχειριστὴς Θ. ΧΡΗΣΤΟΦΟΡΙΔΗΣ. Τὸ φύλλον ἀρχ. 2.

## ΚΡΑΣΟΚΣΙΑ ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 4

Καλλιτέχναι καὶ Καλλιτέχνιδες,  
εἰς τὴν σκηνὴν  
εἰς τὸν χορὸν,  
εἰς τὸν περιώσιον,  
εἰς τὸ σαλόνι

Ὅλον τὸν ἀέρα, τὴν ὄρατα σκῆνην, τὸ κομρὸ βῆμα σὰς τὸ δίδει τὸ ὄριον παπούτσι. Ἀπὸ δὲ τὰ ἐπιπέδου μόνον εἰς τὴν καλλιτέχνην ὑποδηματοποιὸν

### ΣΚΑΡΔΙΑΚΟΝ

ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 4

## ΜΕΓΑ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟΝ ΜΑΚΑΡΟΝΟΠΟΙΤῆΑΣ ΜΙΧΑΗΛΙΔΟΥ & ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΗ ΕΝ ΠΕΙΡΑΙΕΙ

Ἐπὶ τῶν ὁδῶν ΔΑΦΝΙΟΥ-ΦΥΚΙΩΝΟΣ-ΝΑΥΠΑΚΤΟΥ. Τὸ νέον καὶ ἰστέον κατὰ τὸ Ἰταλικὸν σύστημα Ἐργοστάσιον Ζυμαρικῶν, πλουτίζει τὸν τόπον διὰ βιομηχανικοῦ ἔργου τιμῶν καὶ τὸν τόπον μετὰ τὴν ἰδρύσασαν αὐτὸ. Ἐταίρειον, ἡ ὁποία κατέβαλε πᾶσαν προσπάθειαν διὰ τὴν τελειοποιήσασαν ἐμφάνισιν καὶ λειτουργίαν αὐτοῦ.

Ἐκτὸς τῶν ἄλλων ἐξαιρετικῶν προσόντων τοῦ Ἐργοστασίου τοῦτον ὁδὸν ἀφορᾷ τὴν ἐξέχουσαν καὶ τὴν ἀπ' εὐθείας ἐκ τῶν πρώτων μηχανῶν προμηθεύσασαν τῶν ἀλεύρων κλπ. παρουσιάζει καὶ τεχνικὰ τοιαῦτα μεγίστης σημασίας.

**Ἡ ΜΕΤΑΦΟΡΑ, ΤΟ ΚΟΣΚΙΝΙΣΜΑ ΤΩΝ ΑΔΕΤΡΩΝ ΚΑΠ,** θὰ γίνονται δι' εἰδικῶν μηχανημάτων, αὐτομάτων.

**Τὸ ΔΕ ΣΤΕΡΕΩΜΑ** θὰ γίνεται διὰ τεχνητῶν ἀέρων ἐντὸς κλειστοῦ χώρου προφυλασσομένου τελείως ἀπὸ οὐρανὸν καὶ ἀπὸ κάθε ἐπιτομοῦ καὶ μικροβίου.

Παραγωγή περὶ τὰς 10.000 χιλιόγραμμα εἰς τὸ 24ωρον.

### ΙΩΑΝΝΗΣ Ν. ΚΑΡΕΚΛΗΣ

ΧΕΙΡΟΥΡΓΟΣ ΟΔΟΝΤΟΓΥΜΝΑΣΤΗΣ-ΔΗΜΑΤΟΥΧΟΣ  
ECOLE DENTAIRE F. DE PARIS

Ἦνως ἐξαιρετικὸς ἰατρός Ὀδοντολατρικῶν Ἰνστιτούτων καὶ Ἀ' Χειρουργοῦ Πανεπιστημιακῆς Κλινικῆς Βιέννης

Ὁραὶ ἐπισημῶς 9-12 4-8

ΟΔΟΣ ΑΓ. ΚΩΝΣΤΙΝΟΥ 10α

## ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΕΚΤΕΛΩΝΙΣΤΙΚΟΝ ΤΑΚΗ Δ. ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ

Κάτωθεν Ἀγίου Νικολάου (Παρὰ τῆ πλατεῖα τελωνίου)  
Ἐπιτελοῦνται ἐκτελωνισμοί, ἀποστολαί, φορτώσεις  
καὶ πᾶσαι τελωνιακαὶ ἐργασίαι.

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ ΑΛΛΑΝΤΟΠΟΙΤῆΑΣ  
ΕΔΩΔΙΜΑ, ΑΠΟΙΚΙΑΚΑ, ΠΟΤΑ  
ΑΓΓΕΛΟΥ Κ. ΤΣΙΩΜΗ & ΣΙΑ  
ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ  
ΟΔΟΣ ΑΙΟΛΟΥ ΑΡ. 120  
Ἐργοστάσιον ἐν Σαπούνιαις  
Ἀριθ. τηλεφ. 19-67 ΑΘΗΝΑΙ

### ΠΑΝΟΣ Γ. ΘΕΟΔΩΡΙΔΗΣ

ΕΜΠΟΡΟΡΡΑΠΤΗΣ

ΠΕΙΡΑΙΩΣ 6

Μοναδικὸς σὲ γούστο καὶ  
σὲ φτήνεια.

### ΣΑΠΟΥΝΙΑ ΚΡΗΤΗΣ

“ΚΡΙΝΟΣ,”

ΠΑΡΑΠΑΥΡΟΣ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ

### ΟΙ ΝΕΦΡΟΙ

ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΠΗΔΑΛΙΟΝ ΤΗΣ ΚΑΡΔΙΑΣ

Πλείστοι παθήσεις τῆς καρδίας προέρχονται ἐκ τῆς κακῆς λειτουργίας τῶν Νεφρῶν καὶ τοῦ ἥπατος.

Διαβάνοντες Καταλὺν ΝΤΕ-ΓΟΥΙΤΤΣ DE WITT'S PILLS ἐνδυναμώνετε τὰ πάσχοντα νεφρά σας, θεραπεύετε τοὺς ρευματισμούς σας, ἀρθρίτιδα, ἰσχναλγίαν, ἀραιεῖτε ἀπὸ τὸν ὄργανισμὸν σας τὸ δηλητηριώδη ἄλας προσφύλασσετε οὕτω τὴν καρδίαν σας ἀπὸ κάθε ἀρροσβολῆς καὶ παραμένετε ἀκμαῖοι καὶ δυνατοί.

Πολύτιμα εἰς δὲ τὰ καλά φάρμακα.

Ἀντιπροσώπος Θ. Σ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ  
Ἐνυλίδου 6, Ἀθήναι.

## ΘΕΟΦΙΛΟΥ & ΣΙΑ

ΑΘΗΝΑ Γ' ΔΟΣ 17

Ἰσυνακεία ὁ ὄσματα

Διαλεχτὰ εἶδη. Τιμαὶ ἀσυρραγώνιστοι.

“ΤΥΠΟΣ,” ΕΤΑΙΡΕΙΑ  
ΕΚΔΟΣΕΩΝ &  
ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΩΝ

N. VERICOAKIS ET FRÈRE

RUE D'HERMES 7 ΑΘΗΝΕΣ

# ΠΑΡΑΣΚΗΝΙΑ

## ΤΟ ΣΤΟΙΧΕΙΩΜΕΝΟ... ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟΝ

## ΤΟ ΘΕΑΤΡΟΝ ΤΟΥ ΒΟΥΡΓΟΥΝΔΙΚΟΥ ΜΕΓΑΡΟΥ

Πῶτος ποτὲ θὰ ἐφαντάζετο οὐδὲ μετὰ τῆς θνητοσύνης τοῦ κόμητος τῆς Φλάνδρας Μαργαρίτας γάμος τοῦ δούκῆ τῆς Βουργουνδίας Φιλίππου τοῦ β', τοῦ ἐπιλεγόμενου Τολμηροῦ; θὰ ἐγένετο ἀφορμὴ νὰ διαπραττεται κάθε τρεῖς καὶ λίγο ἕνας ἀπὸ τοὺς περιφημότερους μαργαρίτας τοὺς ὁποίους ἔχει νὰ ἐπιδείξῃ ἡ ἀνεκδοτικὴ ἱστορία τῶν ἑλληνικῶν μεταφράσεων;

Καὶ ὁμως!

Ἐὰν ἡ Μαργαρίτα - τί ὄνομα predestiné διὰ τοὺς ἑλληνας μεταφραστὰς! — δὲν μετεβίβασε κατὰ τοὺς γάμους τῆς εἰς τὸ δουκάτον τῆς Βουργουνδίας τὴν κυριότητα τοῦ Μεγάρου τὸ ὅποιον ὡς κληρονομίαν ἀπὸ τοὺς κόμητας τῆς Φλάνδρας κατείχετο ἐν Παρισίοις καὶ ἔπειτα μετανομάσθη εἰς Hôtel de Bourgogne, οἱ δυστυχοῦμενοι Ἕλληνες μεταφραστοὶ δὲν θὰ τὸ μετέφραζον εἰς Ξενοδοχεῖον τῆς Βουργουνδίας ὅπως, μεταξὺ τῶσων ἄλλων, καὶ νεαρός τις ἐθελοντῆς μεταφραστῆς, τὸ διεπραξεν εἰς τὸ τελευταῖον φύλλον τῶν «Παρασκηρίων». Καὶ ὁ μαργαρίτης τῶν Παρασκηρίων εἶναι προκρίσιον μεγέθους διότι δὲν ἐπρόκειτο πλέον ἀπλῶς περὶ τοῦ Μεγάρου τῆς Βουργουνδίας, ἀλλὰ περὶ τοῦ θεάτρου, ὅπερ μεταγενεστέρως ἐκτίσθη ἐπὶ τοῦ οἰκοπέδου ἐφ' οὗ ἔκειτο τὸ μέγαρον αὐτὸ καὶ ὅπερ θέατρον ὀνομάσθη Théâtre de l' Hôtel de Bourgogne καὶ κατὰ συγκοπήν Hôtel de Bourgogne καὶ ἀπλῶς Hôtel.

Ἡ ἰδρυσις τοῦ θεάτρου τοῦ Βουργουνδικοῦ μεγάρου χρονολογεῖται ἀπὸ τοῦ 1548. Πέντε ἔτη πρότερον ὁ Φραγκίσκος ὁ πρῶτος εἶχε διατάξει τὴν κατεδάφισιν τῶν μεγάρων τῶν δούκῶν τῆς Βουργουνδίας, τῆς Φλάνδρας καὶ ἄλλων τινῶν.

Οἱ περίφημοι ἐν τῇ ἱστορίᾳ τοῦ θεάτρου «Ἀδελφοὶ τῶν Παθῶν» (Les confrères de la Passion) οἱ ὁποῖοι, ὡς γνωστόν, ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ δεκάτου τετάρτου αἰῶνος εἶχον μόνον τὸ προνόμιον νὰ δίδουν θεατρικὰς παραστάσεις ἐν Παρισίοις, ἐκδιωχθέντες τότε (1547) τοῦ θεάτρου τῶν, διότι ἐν ταῖς θεατρικαῖς αὐτῶν παραστάσεσιν εἶχον ἀνάμιξη καὶ κομικὰς σκηνάς, ἠγύρασαν μέρος τοῦ οἰκοπέδου τοῦ κατεδαφισθέντος μεγάρου τῶν δούκῶν τῆς Βουργουνδίας καὶ ἐπ' αὐτοῦ ἀνήγειραν νέον θέατρον ὅπερ, ὡς εἶπομεν, ὀνομάσθη: Théâtre de l' Hôtel de Bourgogne. Ἐπὶ πλέον κατέσθωσαν νὰ τοῖς ἐπιτραπῇ δι' ἀπαφάσεως τοῦ Παραλαμέντου (19 Νοεμβρίου 1548) νὰ ἐγκατασταθῶσιν ἐν αὐτῷ, ἀλλ' ὑπὸ τῶν ἄλλων νὰ παίζωσιν ἡθικὰ ἔργα, ἀποκλεισθέντων τῶν Μυστηρίων ὅφ οἰανδήποτε μορφῆν.

Τὸ νέον αὐτὸ προνόμιον τῶν ἐπεκυρώθη κατόπιν κατ' ἐπανάλησιν ἀπὸ τοῦ Ἐρρίκου II τῷ 1554, τοῦ Φραγκίσκου II τῷ 1559, τοῦ Καρόλου IX τῷ 1563 καὶ τοῦ Ἐρρίκου III τῷ 1575. Διότι ἐν τούτοις τῆς συχνῆς ἐπανάλησεως τῶν αὐτῶν ἔργων, ἀλλὰ κυρίως τοῦ συναγωνισμοῦ τῶν τότε ἐν Παρισίοις ἐθρυσκομένων Ἰταλῶν ἠθοποιῶν, οἱ παραστάσεις τῶν Confrères ἀπετύγχανον καὶ ἠνάγκασθησαν νὰ ἐνοικιάσωσιν τὸ θέατρον τῶν εἰς γάλλους ἠθοποιούς ἐξ ἐπαγγέλματος μετὰ τὴν ἐπιφύλαξιν τῶν δικαιωμάτων τῶν καὶ τοῦ προνομίου τῶν. Ἐν τῷ μεταξὺ ἐπανέλαβον τὰς παραστάσεις τῶν καὶ ἤρρισαν νὰ παίζωσιν ἐκ νέου τὰ Μυστήρια τὰ ὁποῖα τοὺς εἶχον ἀπαγορευθῆ, τὰ ὁποῖα ὁμως μετ' ὀλίγον ἀπηγορεύσεν ἡ Ἱερὰ Συμμαχία<sup>(1)</sup> (La Ligue). Μεταγενεστέρως (τῷ 1597) ἐπέτυχον παρὰ τοῦ

(1) Διὰ νὰ μὴ ἴδωμεν ἐν τῷ μέλλοντι κανένα καινούργιον μαργαρίτην ἀνυπολόγητον.

Έρρίκου ΙV επικύρωσαν τῶν προνομίων των καὶ τὴν ἄδειαν «de faire comédie les jours ouvrables», ἀλλὰ καὶ πάλιν μετ' ὄλας τὰς προσπάθειάς των δὲν κατώρθωσαν νὰ προσελκύσωσι τοὺς Παρισινοὺς καὶ ἀπὸ τοῦ 1599 παρητήθησαν τῆς θεατρικῆς τέχνης ὁριστικῶς. Ἐκτοτε, ἐνοικίαζον τὸ θέατρον των εἰς διαφόρους θιάσους κρατοῦντες δι' ἑαυτοὺς τὰ δύο παρὰ τὴν σκηνὴν θεωρεῖα, ἅτινα ὀνομάσθησαν: Loges des maîtres. Τῷ 1615 οἱ γάλλοι ἠθοποιοί, οἱ ἀποτελοῦντες τὸν Βασιλικὸν θίασον (Troupe royale), ἐζήτησαν παρὰ τοῦ Βασιλέως νὰ τοῖς παραχωρηθῇ ἡ διαρκὴς χρῆσις τοῦ θεάτρου χωρὶς νὰ πληρώνουν ἐνοίκιον εἰς τοὺς Confrères, τοὺς ὁποίους ἐξαπακτύριζον ὡς ἀτίμους, διότι, ἔλεγον ἐν τῇ αἰτήσεϊ των, «leur profession les oblige la plupart de mendier leur vie du ministère de leur main». Μετὰ πολλὰς δικαστικὰς διενέξεις αἰτίνας διήρκεσαν πολλὰς δεκάδας ἐτῶν, ὁ Λουδοβίκος XIV ἔδωκεν πέραις εἰς αὐτὰς τῷ 1667, ἐδὴ μενυσε τὴν περιουσίαν τῶν Confrères πρὸς ὄφελος τοῦ Γενικοῦ Νοσοκομείου καὶ διέταξεν ὅπως ἐφεξῆς οἱ παριστάνοντες εἰς τὸ Ξενοδοχεῖον φρενὶ τῆς Βουργουνδίας πληρώνωσι τὸ ἐνοίκιον εἰς τὸ ρηθὲν νοσοκομεῖον καὶ οὕτως ἔλαβεν ἀρχὴν τὸ «δικαίωμα τῶν πτωχῶν» (de droit des pauvres); ὅπερ ἐγενικεύθη ἔκτοτε εἰς πάντα τὰ θέατρα τῆς Γαλλίας καὶ περὶ οὗ βλέπε ἐν τῷ θεατρικῷ μου λεξικῷ εἰς λέξιν droit.

Ἐν τίνι δικαίωμάτι ὁ Λουδοβίκος XIV ἤρπασε ξένην περιουσίαν δὲν κατώρθωσα ν' ἀνεύρω οὐδαμοῦ. Οἱ πολυάριθμοι ἱστορικοὶ τοῦ Γαλλικοῦ θεάτρου οὐδὲ λέξιν ἀναφέρουσιν ἐπὶ τοῦ προκειμένου. Μόνον ὁ Despois (Le Théâtre sous Louis XIV, Paris 1874), ὁμιλῶν περὶ τῆς κατὰ τὸ ἔτος 1615 γενομένης αἰτήσεως τῶν γάλλων ἠθοποιῶν, περὶ ἧς ἀνοπέρω ἐγένετο λόγος, ἐπιλέγει: «La surprise augmente quand on réfléchit à l'objet de la demande. Usurper le bien d'autrui, à l'aide de la faveur royale, le tout au nom de la morale et de l'honneur, semblait dont quelque chose de moins malséant que «de mendier sa vie du ministère de ses mains», belle expression qui a une valeur toute historique et montre le cas que l'on faisait alors d'un travail honnête».

Τὸ Théâtre de Bourgogne, ἀφοῦ ἐποίησε σπουδαιώτατον ρόλον ἐν τῇ ἱστορίᾳ τοῦ Γαλλικοῦ θεάτρου, διατηρηθὲν ἐπὶ διακόσια τριάκοντα πέντε ἐτη, κατεδαφίσθη διὰ παντός τῷ 1783.

ΝΙΚ. Ι. ΛΑΣΚΑΡΗΣ

γίσιον μεγέθους, διὰ τὰ μὲν ἴδωμεν δηλ. ἐν τῷ... Ξενοδοχείῳ τῆς Βουργουνδίας καὶ «Βουργουνδικῆ Παίγνια» σημειῶ δι' ἐν τῇ Μενιπείῳ Σατύρᾳ (La Satyre Menippée) τῇ δημοσιευθείσῃ τῷ 1594 κατὰ τῆς Ἱερᾶς Συμμαχίας, αἱ Παραστάσεις τοῦ ἐν τῷ Μεγάρῳ τῆς Βουργουνδίας θεάτρου ὀνομάζονται: «jeux de Bourgogne».



Ο Σίλλεο



Ο Γκαίτε

ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ

## Ο ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΤΗΣ ΣΚΟΤΕΙΝΗΣ ΚΑΜΑΡΑΣ

ΛΥΡΙΚΟ ΔΡΑΜΑ ΤΟΥ ΡΑΜΠΙΝΤΡΑΝΘ ΤΑΓΚΟΡ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Κ. ΤΡΙΚΟΓΛΙΑ

(Συνέχεια ἀπὸ τὸ προηγούμενον φύλλον)

[Τραγουδεῖ]

Μὰ μὴ πνοὴ σου μόνη, ὦ Κύριέ μου, ἐσὺ, σκορπῆς τοὺς πέπλους τοῦ ὄλου.  
Ἄν πάνω στὶς σκάνες ἤθελα ἀποκοιμηθεῖ καὶ δὲν ἄκουα τὴ λαλιά σου, θὰ περιμένεω ὡς ποὺ νὰ ξυπνήσω;

Τότε, πῆγαινε σὺ, ὦ Βασίλισσα, καὶ ἀνοίξέ του τὴν πόρτα: ἀλλιώτικα δὲ θάμπει.

ΣΟΥΝΤΑΡ.— Δὲ βλέπω τίποτα καθαρὰ μὲς στὸ σκοτάδι—δὲν ξαίρω ποῦ εἶναι οἱ πόρτες. Σὺ, τὰ ξαίρεις ὄλα ἐδῶ—πῆγαινε κι' ἀνοίξέ του τὴν πόρτα.

[Ἡ ΣΟΥΡΑΓΚΑΜΑ ἀνοίγει τὴν πόρτα, κάνει μετάνια τοῦ ΒΑΣΙΛΙΑ, καὶ φεύγει. Ο ΒΑΣΙΛΙΑΣ μένει ἀθέατος σ' ἄλην τὴ διάρκειαν τῆς σκηνῆς αὐτῆς].

ΣΟΥΝΤΑΡ.— Γιατί δὲ μοῦ ἐπιτρέπεις νὰ σὲ δῶ στὸ φῶς;

ΒΑΣΙΛΙΑΣ.— Λοιπὸν θέλεις νὰ μὲ δεῖς ἀνάμεσα σὲ μύρια πράγματα, σὲ ἄπλετο φῶς; Γιατί δὲ θέλεις νάμαι τὸ μόνον πρᾶγμα ποὺ νὰ μπορεῖς νὰ αἰσθάνεσαι σὲ τοῦτο τὸ σκοτάδι;

ΣΟΥΝΤΑΡ.— Μὰ πρόπει νὰ σὲ δῶ,—λαχταρῶ τὴ θεωρίαν σου.

ΒΑΣ.— Δὲ θὰ μπορέσεις νὰ ὑπαφέρεις τὴ θεωρίαν μου, καὶ μόνον πόνο θὰ σοῦ δώσει καὶ κόπωση ὑπερβολικῆ.

ΣΟΥΝΤΑΡ.— Πῶς μοῦ λές πῶς δὲ θὰ μπορέσω νὰ ὑποφέρω τὴ θεωρίαν σου; ὦ! Ἀκόμα καὶ σ' αὐτὸ τὸ σκοτάδι μπορῶ νὰ νιώσω πόσο ὄρατος, πόσο θαυμαστός εἶσαι στὴν ὄψιν. Πῶς, λοιπὸν θὰ σὲ φοβόμουν στὸ φῶς; Μὰ πές μου, ἐσὺ μπορεῖς καὶ μὲ βλέπεις στὸ σκοτάδι;

ΒΑΣ.— Ναί, μπορῶ.

ΣΟΥΝΤΑΡ.— Τί βλέπεις;

ΒΑΣ.— Βλέπω πῶς ἡ σκοτεινιά τοῦ ἀπέραντου οὐρανοῦ ἐστριφογύρισε σ' ἓνα ὀρθογώνιον σιρόβιλο ζωῆς ἀπ' τῆς ἀγάπης μου τὴ δύναμη, καὶ μὲ τὸ φῶς μυριάδων ἀστρῶν ποὺ παρέρχου μετὰ τὴν ὁρμὴ τῆς ἐνστικτώδης σὲ ἓνα σχῆμα μὲ σάρκα καὶ αἷμα. Καὶ σ' αὐτὸ τὸ σχῆμα, πόσοι αἰῶνες σκέψεων καὶ ἀγώνων, πόσοι μυστικὲς λαχτάρες ἀτελεύτητων κόσμων, τί ἀλογώματα δῶρα ἀμέτρητων ἐποχῶν!

ΣΟΥΝΤΑΡ.— Εἶμαι, λοιπὸν, τόσο ὄρατος, τόσο θαυμαστός; Ἄμα σ' ἀκούω ἔτσι νὰ μιλεῖς, ἡ καρδιά μου κολυμπᾷ σὲ ὤκεανὸν χαρᾶς καὶ περιφάνειας. Μὰ πῶς μπορῶ νὰ πιστέψω τὰ θαυμάσια πράγματα ποὺ λές; Δὲν μπορῶ νὰ τὰ βρῶ, σὶν ἑαυτὸ μου.

ΒΑΣ.— Ὁ δικός σου ὁ καθρέφτης δὲν τ' ἀντανανκλᾷ—τὰ λιγοστεύει σὲ ἀδικεῖ καὶ σὲ κάνει νὰ φαίνεσαι μικρὴ κι' ἀσήμαντη. Μὰ ἂν μποροῦσες νὰ δῆς τὸν ἑαυτὸ σου καθρεφτισμένο στὴ δικήμου τῆ σκέψη, πόσο μεγάλη θὰ φαινόσουν! Μέσα στὴν καρδιά μου δὲν εἶσαι πιά ἓνα ἄτομο κοινό, ὅπως θὰ νομίζεις.—εἶσαι σὶ ἀλήθεια, τὸ δευτέρό μου «ἐγώ».

ΣΟΥΝΤΑΡ.— ὦ! δεῖξέ μου γιὰ μιὰ μόνον στιγμὴ πῶς νὰ σὲ δῶ μὲ τὰ μάτια σου! Τὸ σκοτάδι, ἀλήθεια, γιὰ σένα δὲν ὑπάρχει; Φοβοῦμαι ἅμα τὸ σκέφτομαι. Τὸ σκοτάδι ποὺ γιὰ μένα εἶναι πραγματικὸ καὶ δυνατὸ σὰν τὸ θάνατο, γιὰ σένα, ἀλήθεια, τίποτα δὲν εἶναι; Τότε πῶς μπορεῖ νὰ ὑπάρξει ἔγωση σὲ μᾶς τοὺς δυό, σὲ μέρος σὰν κι' αὐτό; Ὅχι, ὄχι, ἀδύνατο! Ὑπάρχει ἓνας φραγμὸς ἀνάμεσά μας: ὄχι ἐδῶ, ὄχι, ὄχι σ' αὐτὸ τὸ μέρος θέλω νὰ σὲ βρῶ καὶ νὰ σὲ δῶ ἐκεῖ ὅπου βλέπω δένδρα καὶ ζῶα, πουλιὰ καὶ πέτρες καὶ τὴ γῆ...

ΒΑΣ.— Πολὺ καλά, μπορεῖς νὰ προσπαθήσεις νὰ μὲ βρεῖς... νὰ κανεῖς δὲ θὰ μὲ δεῖξει σὲ σένα. Θάσαι ἀναγκασμένη νὰ μὲ γνωρίσης μόνη σου... ἂν μπορέσεις! Κι' ἀκόμα, κι' ἂν κανεῖς διαλαλώντας τάχα πῶς μὲ ξαίρει, μὲ δεῖξει σὲ σένα, σὺ πῶς θὰ εἶσαι βεβαία πῶς σοῦ λείει τὴν ἀλήθεια;

ΣΟΥΝΤΑΡ.—Θά σ'ε γνωρίσω άμέσως. Θά σ'ε ξεχωρίσω ανάμεσα από εκατομμύρια ανθρώπους. Δεν μπορώ νά λαθέρω.

ΒΑΣ.—Καλά, λοιπόν, άπόψε στή γιορτή της Πρώτης Πανσελήνου της Άνοιξης, θά προσπαθήσεις νά με δείς από τόν άψηλό πύργο του παλατιού—ψάξε νά με βρεις με τά ίδια σου τά μάτια ανάμεσα σιά πλήθη.

ΣΟΥΝΤΑΡ.—Θάσαι εκεί ανάμεσά τους;

ΒΑΣ.—Θά φανερωθώ πολλές φορές ανάμεσα σ'όν κόσμο... Σουραγκάμο. (Μπαίνει ή Σουραγκάμο.)

ΣΟΥΡΑΓ.—Ποιά είνε ή επιθυμία σου, άφέντη μου!

ΒΑΣ.—Άπόψε είνε ή γιορτή του Φεγγαριού της Άνοιξης.

ΣΟΥΡΑΓ.—Διάταξέ με τί έργο θές νά κάνω άπόψε.

ΒΑΣ.—Σήμερα είνε μέρα γιορτής και όχι εργασίας. Οι κήποι φούντωσαν από άνθους—θάψεις και στή γιορτή μου.

ΣΟΥΡΑΓ.—Θά κάνω διη προστάξες ο κύριός μου.

ΒΑΣ.—Η Βασίλισσα θέλει άπόψε νά με δεί με τά μάτια της.

ΣΟΥΡΑΓ.—Πού θέλει δεί τόν άφέντη μου ή Βασίλισσα;

ΒΑΣ.—Όπου θ' άντηχάει πιό γλυκά ή μουσική, εκεί πού ο άέρας θάγε βροχός από τών λουλουδιών τά μύρα—εκεί στο άσημένιο φώς και και στο άπαλό σνθάμπο τερπνής φυλλωσιάς.

ΣΟΥΡΑΓ.—Τι μπορεί νά δεί κανείς εκεί πού παίζουν τó κρουστό τó φώς και τó σκοτάδι; Εκεί ο άέρας είνε άνήσυχος, τρελός, τó κάθε τί χοροσαλεύει, χορεύει, αλλάζει χρώμα και μορφή κάθε στιγμή της ώρας—δέν θά θαμπώσουν τά μάτια της εκεί;

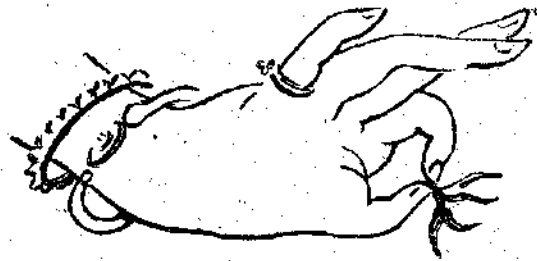
ΒΑΣ.—Εκεί ή Βασίλισσα έχει περιέργεια νά με αναζητήσει.

ΣΟΥΡΑΓ.—Άχ ή περιέργειά της θά γυρίσει πίσω γελασμένη και με δάκρυα!.. (Τραγουδά.)

«Άχ, θέλουν νά πετάξουν μακριά τ' άνήσυχά ματάκια, σάν τά περιπλανώμενα τού θάσους άγρια πουλιά!

Μά θάρθει ο καιρός πού θά παραδοθούν, θάρθει ο καιρός πού τά τρελά πετάγματα τους θά τελειώσουν, άμα της Γοητείας ή μουσική τά κυνηγήσει και τους πληγώσουν τήν καρδιά.

«Άλλμονο! Τά άγρια πουλάκια—τ' άνήσυχά ματάκια—θέλουν νά πετάξουν μακριά στες έρημιές!»



Γ

Μπρός στους Κήπους. Μπαίνουν οι ΑΒΑΝΤΙ, ΚΟΣΣΑΛΑ, ΚΑΝΧΙ και άλλοι ΒΑΣΙΛΙΑΔΕΣ).

ΑΒΑΝΤΙ.—Ο Βασιλιάς αυτού τού τόπου δέν θά μās δεχτεί;

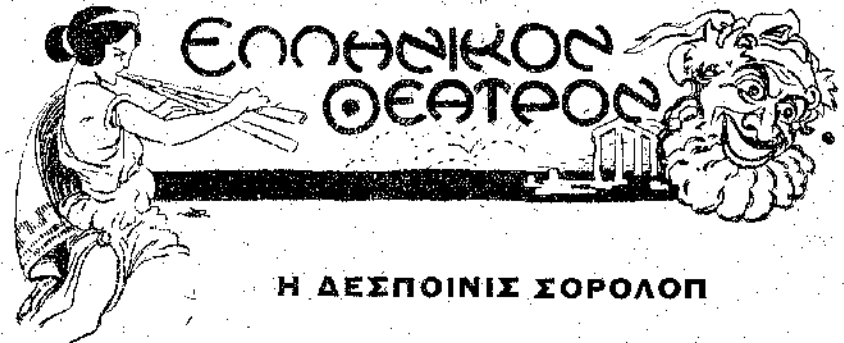
ΚΑΝΧΙ.—Τί τρόπος Κυβερνήσεως είνε αυτός; Ο βασιλιάς κάνει μιá γιορτή σ' ένα δάσος, όπου άκόμα κ' οι πιό άσημαντοι κ' οι πιό κοινοί άνθρωποι τού λαού μπορούν εύκολά νά μπουή!

ΚΟΣΣΑΛΑ.—Έπρεπε νά μās έχει ένα ξεχωριστό μέρος κ' έτοιμο για τήν υποδοχή μας.

ΚΑΝΧΙ.—Αν δέν μās έχει άκόμα προετοιμάσει ένα τέτοιο μέρος, πρέπει νά τόν αναγκάσουμε νά μās τó έτοιμάσει.

ΚΟΣΣΑΛΑ.—Όλα αυτά κάνουν κανένα φρονικά νά άμφιβάλλει έν έτοίτος ο λαός έχει σ' άλήθεια ένα βασιλιά. Μου φαίνεται πώς γελαστήκαμε από μιαν άβάσιμη φήμη.

ΑΒΑΝΤΙ.—Μπορεί νάναι έτσι όσον άφορά τó Βασιλιά, μά ή Βασίλισσα Συμμάρανα αυτού τού τόπου δέν είνε καθόλου μιá άβάσιμη φήμη.



## Η ΔΕΣΠΟΙΝΙΣ ΣΟΡΟΛΟΠ

Και τó ελαφρό μουσικό θέατρο μπορεί, ν' άπασχολήσῃ μιá σοβαρότερη έρευνα, όπως αμφιβάλλει στήν Αυστρία και στή Γερμανία άκόμη, όπου όχι μόνον ήθοποιοί της άξίας ενός Πάλλεμπεργ παίζουν στήν όπερέττα, αλλά και πρώτες μεγάλων μελοδραματικών θιασών μετακαλούνται συχνά για τήν έρμηνεία τών δυσκολωτέρων από αυτά, όπως συνέθη με τή «Φρασκούττα» τού Δέχαρ και άλλα. Όμως κ' εκεί δέν αξίζει, συχνά τόν κόπο μιá τέτοια άπασχολήσῃ, και για νά γίνωμε σαφέστεροι, κ' εκεί μόνον ο Δέχαρ και ο Όσκαρ Στράους είνε εκείνοι, πού χωρίς ν' άπομακρυνθουν από τίς βάσεις της κλασικής παραδόσεως (Όφενμπαχ, Σουπέ), δημιούργησαν κάτι νέο, άξιο ιδιαίτερης προσοχής. Φυσικά, κ' οι Κάλμαν και Λέο Φάλ δέν είνε ταλέντα άξιοκαταφρόνητα, μά υστερούν τών δύο πρώτων.

Στόν τόπο μας ο λόγος πού θάπρεπε νά μās άπασχολήσῃ τó ελαφρό μουσικό θέατρο, όχι μόνον όσες φορές πρόκειται για έργα τών παραπάνω μουσουργών, αλλά και κάπως γενικώτερα, είνε άλλος. Είνε πολύ σοβαρός. Τó ελαφρό μουσικό θέατρο είνε τó άγαπητότερο σκηνικό είδος τού κοινού μας, σέ τρόπο πού ν' άποτελή τόν κυριώτερο παράγοντα της διαμορφώσεως τού κοινού γούστου. Στο θεατρικό κέντρο της Ελλάδος, πού υπάρχουν μόνο δύο δραματικοί θιασοί, υπάρχουν τέσσερις όπερέττες, όποτε τó πράγμα καταντά έξωφρενικό.

Άλλ' άς έρθωμε στο θέμα μας. Η νέα όπερέττα τού κ. Σακελλαρίδη δέν θά μās άπασχολόσει ούτε μιá στιγμή, αν δέν έπρόκειτο για ένα έργο πού έσημείωσε μιá πρώτη τάξεως έπιτυχία, πού διεμφισβήτησε μ' άλλα λόγια δικαιώματα κοινής άναγνωρίσεως, τήν όποία κ' εξασφάλισε. Τι είνε λοιπόν αυτή ή «Ανίδα Σορολόπ», πού τρέχει τόσος κόσμος νά τή θαυμάσει; Μιá φάρσα τού χειροτέρου είδους, χωρίς καμμιά φυσικότητα πλοκής, χωρίς πνεύμα, χωρίς συνοχή, χωρίς τίποτα. Η δέ μουσική; Θ' άπαντούσαμε μονολεκτικά, αν δέν έπρόκειτο για έναν έργάτη, πού έδειξε πώς μπορεί νά κάνει πολύ, μά πολύ καλύτερα πράγματα. Φαντασθήτε όμως πώς στή «Ανίδα Σορολόπ», τó μόνο μοτίβο πού ξελογοιάζει τόν άτοχή κοσμάκη, ή «Ξελογοιάστρα», τó μουσικό δηλ. της έπιτυχίας της, είνε μιá διασκευή ενός γνωστού, γνωστοτάτου λαϊκού άραβικού μοτίβου. Άλλ' αυτό ενδιαφέρει τó συνθέτη. Μήπως όταν ή κ. Λαουτάρη, κουνώντας τήν κοιλία της, τραγουδά: «γιαλέλι λέλι λέλι», ο κόσμος τού ύπερρού δέν κρατά τó ίσο ή δέν συνοδεύει τó χορό της με παλαμάκια; Θά μπορούσε κανείς νά κατακρίνη τόν κ. Σ. αν είχε άλλο σκοπό άπ' αυτόν πού αναφέραμε και πού πέτυχε ήδη. Αν είχε άλλο σκοπό, θά τού λέγαμε πολλά περί τού τρόπου τού δανείζεσθαι και τού άφομοιώνειν, αλλά πάλιν θά υπήρχε κίνδυνος νά μās γελάσει κανείς κατά πρόσωπον, λέγοντάς μας: έδώ κλέβει όλος ο κόσμος άτιμωρητί τó δημόσιο πλούτο και σεις μās μιλάτε για κάτι τέτοια άσήμαντα και συνειθισμένα διεθνή θαλασσοδάνεια; Πάντως ή έπιτυχία τού έργου αυτού, ή όποία και μόνη, τó εκανατονίζομε, μās άπσχολεί ως ένα σημείον τών καιρών, έμβάλλει τόν γνωρίζοντα σ' όδονηρές σκέψεις για τó διανοητικό επίπεδο τού πολλού κοινού μας.

Γιά την εκτέλεση; Αυτό λόγια μόνο. Πρόκειται για την κ. Λαουτάρη. Την κ. Ριτσιάρδη δεν την είδαμε στο ρόλο της Σορολόπ. Τις ξέρομε όμως πολύ καλά και τις δυο και δε θα μπορούσε κανείς να λησμονήσει μπρός σε μιάν υπέροχη Ιωσή εμφάνιση, ούτε το φωνητικό ταλέντο ούτε το χορευτικό δαιμόνιο της κ. Λαουτάρη. Τελειώνοντας μόνο θα θέλαμε να διαδηλώσουμε τη λύπη που αισθανθήκαμε σαν είδαμε την κ. Λ. ως Σορολόπ και χωρίς να το θέλωμε τη θυμηθήκαμε ως «Φρασκούττα» στο ομώνυμο έργο του Λέχαρ.

#### Η ΤΡΙΜΟΡΦΗ ΓΥΝΑΙΚΑ

Το καινούργιο έργο του κ. Ξενοπούλου, που παίζεται στο Κυβέλειο, παρά την αναμφισβήτητη σκηνηκή μαεστρία του συγγραφέως του, μπορεί να πη κανείς πως δε στέκεται καθόλου ως έργο θεατρικό. Για να υποστηρίξουμε αυτό που λέμε, δε θα επικαλεσθούμε τους λόγους που επικαλείται ο θεατρικός κριτικός του «Ελευθέρου Βήματος», που φαίνεται πως το έργο θάταν καλύτερο αν ήταν τρίπρακτο. Ο κ. Λιδωρίκης φαίνεται πως γνωρίζει πολύ λίγο το σύγχρονο θέατρο, που δεν εκπροσωπείται, βέβαια, από τους θεατρικούς βιομηχάνους της Γαλλικής πρωτεύουσας (εξαιρούμε με σεβασμό το όνομα του Κυρέλ) ούτε από τους Γερμανούς φαρσογράφους Άρνολτ, Μπάχ, Μπούμενταλ, Βάλτερς και όλους τους άλλους, που με εγκληματική τάση διαφθοράς του κοινού γούστου για λόγους χρηματικούς, τους παρουσίασαν τώρα τελευταία στον τόπο μας ως την τελευταία λέξη της σύγχρονης γερμανικής θεατρικής τέχνης, της τέχνης ή όποια στη σοβαρή και την αληθινή της εκδήλωση με τους Βέντεκιντ, Κάιζερ, Στέρνχαϊμ, Βίλτγκανς και τόσους άλλους, εσημείωσε το μόνον αξιόλογο σταθμό στην ιστορία του θεάτρου μετά τον Ίψεν, το Στριντμπεργκ και το Σόου. "Αν ο κ. Λ. είχε την ελαχίστη ιδέα μας σύγχρονης κοινωνικής τραγωδίας του Βέντεκιντ λ. χ., ασφαλώς ούτ' αυτός θάδρισκε μειονεκτικό το έργο του κ. Ξενοπούλου για τη διαίρεσή του σε πολλές εικόνες, ούτε και ο ίδιος ο κ. Ξ., υπό την προϋπόθεση αυτή, θα ώνόμαζε το έργο του Κινηματοδράμα για τον Ίδια λόγο. Ο λόγος που το έργο του κ. Ξενοπούλου δεν είναι θεατρικό, ούτε ανταποκρίνεται στις αξιώσεις της σημερινής αντιλήψεως για την Τέχνη, είναι πολύ βαθύτερος. Αλλά πριν μιλήσουμε γι' αυτό και μιὰ φορά που ήρθαμε σε μιὰ μοιραία σύγκρουση με τον κριτικό του «Ελευθέρου Βήματος», επιθυμούμε να του τονίσουμε ό,τι όσο κι' αν έχη δικίο για την οίκτηρήν αποτυχία του έργου από σκηνογραφικής εμφανίσεως, όσο κι' αν χρειάζονται περιστροφικές σκηνές κι' άλλα μηχανικά μέσα για το τέλειο παρουσίασμα έργων σαν του κ. Ξ., πάντως αυτό δε θάπρεπε να τον απασχολήσει κατά πρώτον λόγον, αφού το έργο, καθώς φαίνεται να πιστεύη ο κ. Λιδωρίκης, έχει ζωικήν αλήθειαν.

Και τώρα ως αρχίσουμε. Έν πρώτοις το έργο του κ. Ξ. και διασκευασμένο για τη σκηνη, δεν πάει να ναι μυθιστόρημα. "Αν αμφισβητούμε την ψυχολογικήν αλήθεια όλων των τύπων, που δρούν μέσα σ' αυτό, "Όχι! Αμφισβητούμε όμως των περισσότερων και πρό πάντων της ήρωίδος. Η Νίτσα Γαζέλη, αν δε ζούσε στην Εύρώπη κατά τον τρόπο που έζησε και ο πνευματικός πατέρας της, θα μάθαινε πως ή ελευθερία είναι κάτι άλλο από κείνο που γυρεύει. Την ελευθερία της δεν την αποκτά μιὰ γυναίκα όταν και μόνο φτάση στο σημείο να κερδίση μονάχη τό ψωμί της, αλλά πρό πάντων όταν αποκτήση την ήθικην ώριμάνθη, που την καθιστά ικανή κι' απέναντι της κοινωνίας κι' απέναντι της Ίδιας της συνειδήσεως, ν' αναλαμβάνη την ευθύνη κάθε πράξεώς της, όπως ή ήρωίς του τελευταίου έργου του κ. Μελά, που δεν πήγε στην Εύρώπη. Αυτό δε έπρεπε να το μάθη στην Εύρώπη, που πήγε, ή Νίτσα Γαζέλη και όχι, συνηγορούντος και του πνευματικού πατρός της, να μας παρουσιάση την ελευθερία της γυναίκας ως παρόρμηση διαφθοράς και όχι ως οικονομικό και ήθικό παράγοντα. Με δύο λόγια, ή ήρωίς του έργου,

αισθανομένη, μιάν ακατάσχετην ένοσικήν ροπήν προς την παραφορά και την ακολασία του πάθους, πέφτοντας στην άγκαλιὰ του πρώτου τυχόντος που δεν αγαπά, έτσι από καπρίτσιο και μόνον, δεν είναι ή χειραφετημένη, που θέλει να εργασθῆ για την... Ελλάδα (!) και να μεταλαμπαδεύση σ' αυτή τον... πολιτισμό, που γνώρισε στην Εύρώπη, άλλ' ένας διίστροφος παθολογικός τύπος, που θάκανε τὰ ίδια, όπως και περισσότερα, ακριβώς αν δεν είχε τη δική της ελευθερία. "Αν μας παρουσίαζε για τέτοιο τύπον ο κ. Ξ. την ήρωίδα του, πράγμα που κάνει ως το τέλος της δευτέρας πράξεως, το έργο του θα μπορούσε να σταλή, και θάταν πολύ ενδιαφέρον, ως αποκαλυπτικό της ψυχουσθενέσεως ενός γυναικείου τύπου, που αποτελεί κοινωνικό φαινόμενον όχι και τόσο σπάνιο. Αλλά ή Νίτσα Γαζέλη παρουσιάζεται στην τρίτη πράξη άλλος άνθρωπος. "Απ' την τρίτην πράξη και κάτω ή ψυχολογική συνοχή της τσακίεται. "Επειδή γνωρίζεται μ' έναν άνθρωπο σοβαρό, που αγαπά, αποφασίζει να γίνη νοικοκυρούλα. "Έτσι λοιπόν νομίζετε, κ. Ξενοπούλε; "Αν σας χρειαζόταν να εξιλιώσετε το κοινόν για κάποιες σιγηρές σας ώμα ρεαλιστικές, ίσως τις μόνες του έργου σας, με κάποιαν ήθικολογικήν μοιραϊκήν ήθρα, θά μπορούσατε ν' αναλίσετε διαφορετικά το μύθο του έργου σας. Οί γυναίκες σαν τη Νίτσα Γαζέλη δεν αλλάζουν ούτε με πολυτέλη κλινική διαίτα χαρακτήρα κι' αν τὸ νομίζουν αυτό για μιὰ στιγμή οί Ίδιες, δε θάπρεπε να το πιστέψετε σεις, γιατί τότε ο σοφός και πεπειραμένος Ζησιάδης σας μας κάνει άμέσως να τον φαντασθούμε, λίγο καιρό μετά το γάμο του, χειρότερον κι' απ' τον αιώνιο Παύλοδιτς του Δοστογιέφσκυ, με μόνο το πλεονέκτημα πως αυτός, ο Ζησιάδης, σαν αρχιτέκτων που είναι θα μπορούη να κατασκευάζη ειδικές πόρτες, για να χωρή τὸ κεφάλι του. Και για να τελειώσωμε, ή ήρωίς σας, με της προϋποθέσεις και την εξέλιξη που μας την παρουσιάζετε, είναι φευτική, κατά συνέπειαν δεν είναι τύπος θεατρικός, όπως δεν ήταν τέτοιος και ή ήρωίς του τελευταίου έργου του κ. Χόρν, που τὸ θαυμάζετε, ή ρωμιά καφεσαντανέζα με τις γκαμπλικές χειρομονίες.

"Όσο για την "Ανή Καρκαδίμα, αυτή μπορεί να μαϊάξη εξωτερικά με κανένα πραγματικό τύπο, που είχε υπόφει του ο κ. Ξ., πάντως όμως δεν μας παρουσιάζεται με τις άδρες εκείνες ψυχογραφικές γραμμές, που θα μπορούσαν να μας δικαιολογήσουν το δυσυπόστατο της ήθικης της συγκροτήσεως. Δηλαδή, χωρίς ν' αναμφισβητούμε πως στη σύλληψή της δεν είναι αληθινή ως τύπος, παρατηρούμε πως μες στο έργο δεν κινείται με φυσικότητα, ούτε μας αποκαλύπτει τον έσωτερικό της κόσμο. "Επίσης τελείως αντιζωικός στη δράση του ο πατέρας της ήρωίδος, ένας άνθρωπος με ξεχωριστή κοινωνική θέση, που χρημάτισε κι' όλος ύπουργός και που δε θά μπορούσε ποτέ να ναι αυτός που παρουσιάζεται, καθώς κι' ο Ζησιάδης κι' ο Φωτιδής που είναι πολύ καλά σκιασμένοι. Διατηρούν την ψυχολογική συνοχή τους σε δευτερεύοντος μόνο τύποι του έργου και πρό πάντων ο Βαρδούδας.

Πως τώρα, κ. Ξενοπούλε, θέλετε να ονομάση κανείς θεατρικόν έργο την «Τρίμορφη γυναίκα» σας, αφού σε δώδεκα ολόκληρες εικόνες δεν κάνετε άλλο από το να μας ανελίσετε την υπόθεση ενός μυθιστορηματος και μάλιστα μυθιστορηματος, που όλο το ενδιαφέρον του, ενδιαφέρον για κοινόν κατώτερο, στηρίζεται στην κινηματογραφικήν άπλως αναπαραστάση σκηνην, που δεν κάνουν, ενώ θα μπορούσαν να κάνουν, έντύπωση, μόνον αν δύνατε μεγαλύτερη σημασία σ' όσα εδώ και χρόνια εξ' άφορμής ενός βιβλίου του κ. Βουτυρά σας εγράψαμε, στο ύποσυνείδητο, που πρέπει σεις να κάνετε συνειδητό με την τέχνη σας και στο βάθος, που πρέπει να φέρετε σε ή επιφάνεια με τη δύναμή σας. Και σε τί χρειάζεται τότε ή αναμφισβήτητη σκηνηκή μαεστρία σας όταν τη μεταχειρίζεσθε για να μας παρουσιάζετε περιπετειώδεις και γαρφαλιστικές άπιθανότητες σαν το Δ' Έννερι και το Σικρίμπ κι' όχι για να μας αποκαλύψετε έστω και μιάν από τις σκοτεινές και ανεξίτηλαστες πτυχές της ανθρωπίνης ψυχής, αν με μιὰ συνολική ζωικήν αλήθεια με τις ήθικες

και κοινωνικές αφορμές της; Τέλος πού είναι ή κοσμοθεωρία σας, κ. Ξερόπουλε, πού να! μὲν δὲν μᾶς ἐνδιαφέρει προσωπικῶς προκειμένου περὶ τέχνης, μὰ πού ἐπρεπε νὰ ἐνδιαφέρῃ σὰς, πού μᾶς τὴν σφενδονίζετε κάθε τόσο σὰ χειρονομία; Κι' ἂν εἶχατε μίαν εἰδική θέση στὸ ἔργο σας, νομίζετε πὼς ἀρκεῖ αὐτὸ, ὅταν τὸ ἔργο σας δὲν εἶναι αὐτὸ κι' ὅταν δὲν μᾶς πείθετε πὼς ὅσα ἔγιναν σ' αὐτὸ γιὰ νὰ στηριχθῇ ἡ περὶ ἧς πρόκειται ἠθική θέση σας, δὲ θάταν φυσικώτερο νὰ γίνουιν ἐντελῶς διαφορετικὴ; Ὅχι κ. Ξερόπουλε. Στὴν τέχνην προέχει τὸ ζήτημα πού δάξτετε οἱ σὲ τρίτη μοῖρα. Ἡ ἀλήθεια. Τὸ νὰ γράφῃ κανεὶς καλά, αὐτὸ, εἶναι ἀπλούστατα ἓνα μετιὲ καὶ τὴ δεξιότητα τοῦ μετιὲ αὐτοῦ δὲν σὰς τὴν ἀμφισβητοῦμε. Τὸ νὰ οὐλέτηθῃ κανεὶς τὴ ζωὴ κι' ὄχι μόνον αὐτὴ, ἀλλὰ καὶ τὸ θάθος της, τὸ μυστηριώδη μηχανισμό (τῶν ἀφανῶν κινήτρων της, αὐτὸ εἶναι τὸ ταλέντο, ἡ ἰδιοφυΐα. Κι' αὐτὰ ἂν δὲν σὰς λείπουν, καὶ δὲν μπορεί νὰ λείπουν βέβαια ἀπὸ τὸ συγγραφέα τοῦ «Κακοῦ δρόμου» καὶ τῆς «Ἀναθρεφτῆς», πάντως δὲν εἶναι ἀνάλογο πρὸς τὴν ἔκταση τῆς συγγραφικῆς σας ἰκανότητος.

Γιὰ τὴν ἐρμηνεία τοῦ ἔργου ἔχομε νὰ σημειώσωμε τὰ ἑξῆς: Ἡ κ. Κυβέλη, καθὼς καὶ ἡ κ. Ἀλκαίου, πού μόνον ἐδῶ ἐπρεπε νὰ εἴη γιὰ νὰ μὴ στέκη μπρὸς στὴν κοινὴ συνείδηση πλάι στὴν πρώτη καὶ στὴν κ. Κοτοπούλη ὡς πρῶτου μεγέθους δημιουργικὸς παράγων τῆς ἑλληνικῆς σκηνῆς, ἔπαιξαν ὅσο μπορούσαν καλύτερα, δηλαδὴ φρόντισαν, μὲ τὴν φυσικὴν ἐρμηνεία τους νὰ προσδώσουν στὸ ἔργο ὅ,τι δὲν εἶχε: ζωὴ. Ὁ κ. Βεάκης πολὺ καλὸς, ἴσως ὁ καλύτερος. Μὲ τὴν εὐκαιρίαν αὐτὴ θὰ θέλαμε νὰ τονίσωμε πόσο προτιμᾶμε τὸν δυνατόν αὐτὸ τεχνίτη ὡς καρακτεριστὰ καὶ ὡς πὲρ νόμιμα παρὰ ὡς ἐρμηνευτὴν ἔργων τοῦ ἀρχαίου καὶ τοῦ σαιξπηρικοῦ θεάτρου καὶ τοῦτο γιὰ λόγους ἑξῆς ἐντελῶς πρὸς τὴν τεχνικὴν του κατάρτιση. Ὁ κ. Παπαγεωργίου ἔδειξε, μὲ κάποιαν ὑπερβολή, θεμιτὴ πάντοτε, φανταστικὰ καὶ τέχνην ἰκανὴν στὸν παραπολυδύσκολο ρόλο του. Ὁ κ. Λούης πολὺ καλὸς στὴν πρώτη σκηνή του, ἐνόσω δηλαδὴ ὁ τύπος πού ὑποδύεται διατηρεῖ μίαν ἐσωτερικὴν συνοχή, καταντᾷ ἀφόρητος στὴν τελευταία πράξη καὶ τὸ κρίμα στὸ καιμὸ σας κ. Ξερόπουλε, γιατί πὼς θέλετε νὰ ἐρμηνεύσῃ ἓνας ἠθοποιὸς ἓναν τύπο χωρὶς καμμιά ψυχολογικὴ συνέπεια; Τὸ ἴδιο θὰ μπορούσε νὰ λαχθῇ καὶ γιὰ τὸν κ. Γαβριηλίδη. Γιὰ τοὺς ἄλλους δὲ θάχοιμε νὰ παρατηρήσωμε τίποτε τὸ ἐξαιρετικόν. Ἡ μήπως θάταν ἐξαιρετικόν καὶ νέο ἂν προσθέταμε πὼς ὁ κ. Χρυσομάλλης ἦταν ὁ ἴδιος καθὼς πάντα, ὁ ἐκνευριστικὰ καὶ μονότονα ἴδιος;

A. ΚΟΥΚ.



Ὁ Βάγνερ.



Γ. ΘΕΑΤΡΟΝ. Ἡ Σόρμα στὴ Νόρα τοῦ Ἴψεν

Γὰ Καπνὰ καὶ Σιγαρέττα Δαμηλάτη (ΚΑΛΑΜΩΝ) εἶναι τὰ καλλίτερα.

Ἀθήναι Τυπογραφικὰ πού δῆρξαν εἰς προηγούμενά μᾶς φύλλα, καὶ μάλιστα εἰς τὴν μελέτην τοῦ κ. Γ. Ν. α. π. λ. ἰ. τ. η. καὶ εἰς τὸ τελευταίον, θὰ διορθωθῶν.

## ΣΥΝΤΟΜΗ ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΣΙΛΛΕΡ

Στῆς 10 Νοεμβρίου τοῦ 1759, στὴ χαριτωμένη καὶ μαγευτικὴ μικρὴ πόλη Mihbach γεννῶσταν ὁ Ἰωάννης — Χριστόφορος — Φρειδερίκος Σίλλερ, γιὸς τοῦ Ἰωάννη — Γάσπαρ Σίλλερ, στρατιωτικοῦ γιαιοτροῦ, τοῦ Βαυαρικοῦ στρατοῦ καὶ μετὰ λοχαγοῦ στὴν ὀπηρεσία τοῦ δούκου τῆς Württemberg.

Ἀπὸ μικρὸς ἔδειχνε πνεῦμα ἑκτακτό. Σὲ ἡλικίᾳ πέντε χρονῶν παρακολουθοῦσε προσεχτικὰ καὶ μὲ μεγάλη εὐχρηστικότητα τὸν πατέρα του, ὅταν διάβαζε, περιτριγυρισμένος ἀπ' ὅλη τὴν οἰκογένειάν του, τὴν Ἁγία Γραφή, ἡ ὅταν ἀπήγγαλλε μεγαλόφωνα τὴν πρωϊνὴν ἢ βραδυνὴν προσευχὴ. Ἀπ' τὴ μητέρα του δὲ, ἓνα τέλειο τύπο νοικοκυρᾶς ἔμαθε ἀπ' ἔξω πολλὰ θρησκευτικὰ τραγούδια τοῦ Gerard καὶ τοῦ Gellert.

Στὸ 1765 ὁ πατέρας του μετατίθεται στρατολόγος στὸ χωριὸ Lorch. Ἐκεῖ ἀρχίσε νὰ πρωτομαθαίνῃ γράμματα ὑπὸ τὴν ὄδηγίαν τοῦ πάστορα τοῦ χωριοῦ κάποιου Μόζερ, φίλου τοῦ σπιτιοῦ του καὶ τότε γιὰ πρώτη φορὰ τοῦ γεννήθηκε ὁ πόθος νὰ ἀφοσιωθῇ στὸ ἐκκλησιαστικὸν στάδιο. Μὰ τὰ σχέδιά του τοῦ τὰ χάλασε ἡ μεταβίβαση τοῦ πατέρα του στὸ Ludwigs berg, ὅπου ὁ δούκος Κάρολος — Βύγενιος εἶχεν ἰδρύσει τὴν Karlschule στὴν ὁποίαν ἔπρεπε νὰ σπουδάζουν οἱ γιοὶ τῶν ὀκαλλήλων του καὶ ἀξιωματικῶν του. Στὴ σχολὴ αὐτὴ δὲν ἔπληξε θεολογικὸν τμήμα. Κι' ἐποὶ ὁ Σίλλερ ἀναγκάστηκε νὰ σπουδᾷσῃ Νομικὰ καὶ κατόπιν Ἱατρικὴ. Μὰ ἡ ἀδυστηρὴ πειθαρχία τοῦ βασιλεῦς στὴν Karlschule ἔπαι ἀπαγορεύειν κάθε ἄλλου εἶδους μελέτη ἀσχετὴ πρὸς τὴν ἐπιστήμην πού ἀκολουθοῦσε καθέννας, δὲν ταίριαζε ὀλίγε μὲ τὸ χαραχτήρα τοῦ νεαροῦ ποιητῆ. Κρυφὰ διάβαζε ἔργα τοῦ Klopstock καὶ τοῦ Goethe. Διόφορα δὲ σχέδια ἀπὸ τραγῳδίας γύριζαν μὲς στὸ κεφάλι του, ὁπως ὅσοι σὲ ἡλικία 18 χρονῶν ἀρχίσε τὸ πρῶτο τοῦ μεγάλο δράμα: οἱ «Ἀηστὰς».

Ὅχι τὸ χρόνια ἔμεινε στὴν Karlschule καὶ μετὰ διαπίστησε γιὰ τὸν ἑαυτὸν ὅτι ἓνα σὺνταγμα στὴν Stuttgart. Τὴν ἐποχὴν αὐτὴ τέλειωσε τοὺς «Ἀηστὰς» πού παραστάθηκαν γιὰ πρώτη φορὰ στὸ Μανχάιμ. Τὸ θεᾶτρο ἦταν κατὰ μέρος. Ἀπ' ὅλα τὰ περιγύρια εἶχε τρέξει κόσμος. Ὁ Σίλλερ γιὰ νὰ παραυρεθῇ στὴν παράστασιν τῶσκαε κρυφὰ ἀπ' τὸ σὺνταγμα τοῦ μὲ κάποιον φίλο του. Τὸ ἔργο του εἶχε καταπληκτικὴν ἐπιτυχία. Στὸ τέλος τοῦ ἔργου ἀποθέσθη.

Ὁ δούκος τὰ μαθαίνει ὅλα καὶ τοῦ ἀπαγορεύει στὸ ἑξῆς νὰ ἀσχοληθῇ μὲ τὴν δραματικὴν τέχνην. Ὁ Σίλλερ δὲν ὑπακούει καὶ τὸ σκάζει γιὰ δεύτερη φορὰ, γιὰ νὰ παρακολουθῆσῃ τοὺς «Ἀηστὰς». Ἡ ἀνυπακοή του αὐτὴ τοῦ στοίχισε 14 μέρες φυλάκιση.

Τότε ἀποφασίζει νὰ ἀγκαταλειφῇ, ὀριστικὰ τὸ σὺνταγμα του, καὶ πραγματικὰ τῶσκαε μαζί μ' ἓνα φίλο καὶ θαυμαστή του, τὸν Ἄντρέα Στράιχερ, μουσικόν. Καὶ ἀρχίζουιν ἡ δύσκολαε μέρες τῆς ζωῆς του, ἡ δοκιμασίεε ἡ φτώχεια. ἀπ' τὴν ὁποία τὸν γλυτώνει ἡ μητέρα κάποιου φίλου του ἡ κ. Wolzogen, πού στὸ σπῆτι της ἔμεινε κρυμμένος ἓνα ὀλοκλήρο χειμῶνα, δουλεύοντας καὶ δημιουργώντας.

Τὸ Μάη τοῦ 1768 διορίζεται καθηγητῆς τῆς Ἱστορίας στὴν Ἴένα, μὰ μετὰ 1 1/2 χρόνον ἀναγκάζεται νὰ παρατηρῆσῃ λόγῳ ἀρρώστιαε τοῦ στήθους καὶ πηγαίνει στὴν Weimar, ἔκει πέρασε εὐτυχισμέναε μέρες ἀνάμεσα στὴν οἰκογένειάν του καὶ τοὺς φίλους του.

Τὸ φθινόπωρον τοῦ 1801 ἐπίσκεται στὴ Λειψία γιὰ νὰ παρακολουθῆσῃ τὴν πρώτην τῆς «Παρθένας τῆς Ὀρλεάνης». Παρ' ὅλη τὴν ζῆσθη τὸ θεᾶτρο ἦταν μέχρεια ἀσφυξίαε γεμᾶτό. Μετὰ τὸ τέλος τῆς παράστασιν ὁ κόσμος στρμιογονώτανε γιὰ νὰ τὸν δῇ καὶ νὰ τὸν χαιρετίσῃ.

Ἀπ' τὸ Βερολίνο, ὅπου στὰ 1804 παραβρέθηκε στὴν πρώτη τοῦ Wallenstein γύρισε ἀρρώστος. Ἡ ἀρρώστια του ὅσα πῆγαινε καὶ χειροτέρευε. Στῆς 8 Μαΐου τοῦ 1805 ἀπὸ ὅλη τὴν ἡμέρα ἦταν ἀναίσθητος, ἔαφνικὰ, κατὰ τ' ἀπόγευμα, ζῆητος καὶ τ' ἀνοίξουν τὸ παράθυρο, γιὰ νὰ δῇ τὸν ἥλιο, πρᾶγμα πού κι' ἔγαινε. Μὲ ἔλεμμα ἰατρὸ ὑποδέχτηκε τῆς ἀχτίνας πού πλημμυρίσανε τὸ δωμάτιόν του, ὅταν νάθελε ν' ἀπαχαιρετῆσῃ τὴ φῶση. Τὴν ἄλλη μέρα ἀρχίσε νὰ παραμιλᾷ, καὶ τὸ ἀπόγευμα οἱεε ὁ ἡ ὄρα, τὴ στιγμή πού ὁ ἥλιος ξεφύχουσε, βασήλεφε τὸ μεγαλύτερον πνεῦμα τῆς Γερμανίαε.

Στὰ ἔργα τοῦ Σίλλερ μπορούμε νὰ διακρίνωμε τρεῖε ἐποχῆε καλά καθορισμέναε. Ἡ πρώτη ἀπ' τὸ 1781 - 1787 κατὰ τὴν ὁποία μᾶε παρουσίασε τὰ ρομαντικὰ του δράματα. «Ἀηστὰς» «Συνόμοσία τοῦ Φέσκο» «Πανουργίαε καὶ Ἔρωε» «Ἄδων Κάρολοε». Ἡ δευτέρα ἀπ' τὸ 1787 - 1794. Ὁ Σίλλερ ἀσχολεῖται ἐιδικώτερα μὲ τὴν Ἱστορία τοῦ τριακόνταετοῦε πολέμου καὶ τῆς ἀνεξαρτησίαε τῶν Κάτω Χωρῶν. Καὶ ἡ τελευταία πού εἶναι καὶ ἡ πειὸ γόνιμη σὲ κλασσικὰ ἔργα, ἀδιαφιλονίκητῆε φιλολογικῆε ἀξίαε καὶ ὀμορφίαε τέτειαε, πού κάνουν τὸ Σίλλερ ἓνα ἀπ' τοὺε μεγαλῆετρουε ποιητῆε πού γνώρισε ὁ κόσμος. Τὰ ἔργα του αὐτῆε τῆε ἐποχῆε εἶναι κατὰ σειρά: «Βαλλενσταίν», «Μαρία Στούαρτ», «Ἡ Παρθένα τῆε Ὀρλεάνηε», «Ἡ Νύφη τῆε Μεσογίαε» καὶ «Γουλιέλμοε Τέλλ».

Μεταφράσειε: «Ἰφιγένεια ἐν Ἀυλίδι» καὶ σκηνῆε ἀπὸ τῆε «Φοίνισσεε» τοῦ Ἐβριπίδῃ. Ἀπ' τὸ γαλλικόν τῆ «Φαίδρα» τοῦ Ρακίνα τὸν «Παράστω» κομφῶδια.

Ἀτέλειωτα: «Ὁ Δημήτριοε», «Μακβέθ» (μετάφραση), «Οἱ ἰππότεεε τῆε Μάλταε», «Τὰ παιδιὰ τοῦ σπιτιοῦ».

Ἡ γ' σκηνὴ τοῦ προλόγου τῆε «Παρθένεε τῆε Ὀρλεάνηε» θεωρεῖται ὡε ἀριστοῦργημα λυρισμοῦ.

# ΓΕΡΜΑΝΟΙ ΠΟΙΗΤΑΙ

ΣΙΛΛΕΡ 1759—1805

Η ΠΑΡΘΕΝΑ ΤΗΣ ΟΡΛΕΑΝΗΣ

Έχετε γαϊά ψηλά βουνά, αγαπημένοι βασκοτόπια και σεις ήσυχαι γνώριμοί μου κάμποι, έχετε γαϊά! Η Ίωάννα δε θα σάς ξαναϊδή πια, γιατί σάς στέλνει τον τελευταίο της χαιρετισμό! Δειβάδια που σάς πότιζα και σεις δέντρα που σάς φύτεψα, ανθίζετε χαρούμενα, αβένια!

Έχετε γαϊά σπηλιές και σεις κρυσταλλένες πηγές! Ηχώ, ευγενική ανίλαλε αυτού του κάμπου, που μ' αποκρίθηκες πολλές φορές σαν τραγουδοῦσα, έχε γαϊά! Η Ίωάννα φύγει και δεν ξαναγυρίζει πια.

Τόποι που νιώσατε καθε κρυφή χαρά μου σάς αφήνω για πάντα! Σκορπίστε πρόβατα στα ρείκια, κοπάδι τώρα είσαι έρημο, χωρίς τσοπάνο, γιατί έχει πάει να πάω; ανθρώπινο κοπάδι να βασκήσω, στο φονικό τον κάμπο του πολέμου. Το πνεύμα είναι με πρόσταξε, κανένας μάταιος γήϊνος πόθος δε με σπρώχνει σ' αυτό.

Γιατί αυτός που, σίς κορυφές του Σινά σε πύρινο θάμνο μεταμορφωμένος, στο Μωύση κατέβηκε, και τον πρόσταξε στο Φαραώ να παρουσιαστή αυτός που κάποτε το εύλαβικό παιδί του Ησαΐα, το βασκό, αγωνιστή των διαλέξε, αυτός που στους βασκούς έλεος πάντα φάνηκε, μίλησε σε μένα με τα κλαριά αυτού του δέντρου. Πήγαινε εκεί! Στη γη για μέ να μαρτυρήσης. Μέσα στο σκληρό χαλκό τα μέλη σου θα κλείσης; μ' άτσάλι το τρυφερό σου στήθος θα σκεπάσης, αγάπη άντρα την καρδιά σου δεν θα σκινηθή, με της άμαρτωλές φλόγες μάταιης γήϊνης ήδονης. Το νυφικό στεφάνι δεν θα στολίση τα μαλλιά σου, παιδιού σπέρτημα, στο στήθος σου δε θα νύσσης, όμως με πολυμικές τιμές, μπροστά σ' όλες τις γυναίκες της γης θα σε λαμπρώνω.

Δ. Α. ΡΟΝΤΗΡΗΣ

ΓΚΑΙΤΕ 1749—1832

ΑΠΟ ΤΟΝ Β' ΦΑΟΥΣΤ

Όχι μονάχος!—Όπου και να μένης πιστεύω πως σε γνωρίζω αρκετά κι' αν βιάστικες από το φως και βγαίνεις δε θα σε χωριστή καμιά καρδιά! μόλις τολμούμε να σε κλάψουμε τη μοίρα σου φρονώντας τραγουδοῦμε. Σε λυπές ή χαρές θα νάχουμε το θάρρος, την αγάπη σου να ποῦμε.

Αχ! για την γήϊνη ευτυχία πλασμένος, γενιά ύψηλή και δύναμις μεγάλη, μες στον άνθό της νιότης θερισμένος. Μάτι άετού τον κόσμο να κοιτάξης συμπάθεια εις κάθε της καρδιάς δρυή, ένα τραγούδι ασύγκριτο κι' αγάπη της πιο καλής των γυναικών θερμή.

Άκρατος έτρεφες να πέσης, όμως έλεύθερος, στα μόρσιμα πλεμμάτια: τόσο ισχυρά έχεις εσύ χωριστή απ' τών ανθρώπων τά ήθη και τους νόμους. Κ' έθεες τέλος ή ύψηλή σου ή Σκέψης το τι αξίζει το εγγενικό σου θάρρος το ανώτατο θέλησης να κερδέψης όμως δεν πέτυχες, ώϊμέ, σ' αυτό.

Ποιός θα πετύχη, σκάτεινό ζήτημα που κρύβει το άμαυρόν το πεπρωμένο όταν την ώρα της μεγάλης συμφοράς κάθε λαός σιωπά στο αίμα πνιγμένος. Όμως φυτρώνουν πάλι νέα τραγούδια, φτάνει όσο στέκεσθε θατιά θλιμμένοι. γιατί όπως πριν ανέδινε τραγούδια έτσι και πάλι ή γη τα ξαναβγαίνει.

Ι. ΓΡΥΠΑΡΗΣ

ΛΕΣΣΙΓΚ 1729—1781

Ο ΣΟΦΟΣ ΝΑΘΑΝ

ΠΡΑΞΗ ΤΡΙΤΗ

ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΝΑΘΑΝ ΚΑΙ ΣΟΥΛΤΑΝΟΥ

ΝΑΘΑΝ.—Στα καλά χρόνια ζούσε μέσα βαθειά στην Ανατολή, ένας άνθρωπος πουχ' ένα δακτυλίδι από χέρι. Δακτυλίδι από σπάλι, που έστραβε και που όποιος

το φορούσε γινότανε αγαπητός στον καθένα. Κι' όμως τί τοῦρθε άφταινοῦ τ' ανθρώπου και χάρισε άφτό το δακτυλίδι στον άκριβότερο του γιοῦ; κανένας δεν τό ξαίρει. Μιά φορά όμως τό δέδωσε, με την υπόσχεση να τό κληροδοτήσει και κείνος στο πιο αγαπημένο του παιδι για να χαρεί κι' αυτό τον κόσμο, γιατί όποιος είχε αυτό τό δακτυλίδι όλον τον κόσμο είχε δικό του.

Τό δακτυλίδι άφτό απ' τον ένα στον άλλο, έπεσε στα χέρια ενός πατέρα με τρία παιδιά, που και τό τρία τ' αγαπούσε ίσια. Σε μία στιγμή όμως, γελάστηκε και δέδωσε σ' έν' απ' άφτά. Σάν κατάλαθε πως ήρθε ή ώρα του, τί κάνει—γιατί πήγε να σκάσει απ' τό κακό του—στέλνει και φωνάζει ένα τεχνίτη και του παραγγέλνει δύο ίσια; με ίδια δακτυλίδια σαν τό πρώτο για τάλλα δύο παιδιά του που τ' άδικησε. Πράγματι ο τεχνίτης τό πέτυχε, κι' όταν καταχαρούμενος τό πήγε στα χέρια του, στέλνει και προσκαλεί χωριστά τον καθέναν απ' τους δυο γιους και στον καθένα δίνει την εύλογία του μαζί μ' ένα δακτυλίδι και πεθαίνει. Μόλις πέθαν' ο πατέρας, έρχεται τό καθένα απ' τά τρία παιδιά και θέλει να γίνει κύριος του σπιτιού τους. Φωνάζουν, τρώγονται, κλαίνε. Τι τά θέλεις; ποῦτάν τό αληθινό δακτυλίδι κανένας δεν τζέρσε με ούτε και μπόραγε κανένας να τό θρει; Έτό ίδιο είναι και με τη θρησκεία, κανένας δεν ζέρσε ποῦτάν ή πιο αληθινή.

ΝΙΚΗΤΑΣ ΒΑΚΕΖΟΣ

Φ. ΧΑΙΜΠΕΛ

ΓΕΝΟΒΕΦΑ

ΔΡΑΜΑ

Η ΣΚΗΝΗ ΤΟΥ ΑΠΟΚΡΙΣΙΟΥ

ΓΕΝΟΒΕΦΑ.—Άλι σε μέναγε, άντρα μου.

ΣΙΤΣΕΦΡΙΑΟΣ.—Τι έχεις πιστό μου ταίρι;

ΓΕΝΟΒΕΦΑ.—Σε βλέπω σ' άρματα.

ΣΙΤΣΕΦΡΙΑΟΣ.—Είναι καιρός.

ΓΕΝ.—Βγάλε την περικεφαλαία.

ΣΙΤΣ.—Γιατί;

ΓΕΝΟΒ.—Και τό σπαθί σου ξέλωστο!

ΣΙΤΣ.—Μή δε σ' άρέσ' ή περικεφαλαία και τό σπαθί;

ΓΕΝΟΒ.—Ό! όχι αυτό! Μα σε θέλω τόσο καιρό άκόμα κοντά μου, όσο θα χρειαστεί να ξεφορέσεις και να φορέσεις πάλι και τά δυο.

ΣΙΤΣ. (ξεφορεί και τ' άκουμπά στο πέτρινο θρόνι). Χαριτωμένη μου, πόσο ώραία σου πηγαινει να φροντίσεις ανθρώπινα για τ' ανθρώπινα. Βλέπω στο πρόσωπό του δεν κρύβεται, κι' ούτε ζητάει για να κρυφτεί, ξετρωμένη την εικόνα σου που συγκινητικά την πλασιώνει αυτός. Σε λέω άδύνατη πολλές φορές πλάκισα για μία μόνο στιγμή να σ' έβρω μ' άνοπομονήσεις, με θυμό, με πάθος, όμως πάντα μάταια. Όταν ξαφνικά μας μύνησαν τό θάνατο της μάνας σου, έπεσες κάτω λιπόθυμη κι' άφού πρώτα εσταύρωσες τά χέρια σου, μάθε πως έκλαψα τότες κρυφά γιατί έπρεπε να προσκυνήσω δι έδλεπα.

ΓΕΝΟΒ.—Είμαι γυναίκα κι' ή γυναίκα κρύβει τον κόπο που να άσκημένης τον κόσμο. Είμαι άνθρωπος και του ανθρώπου δεν του πρέπει πια να δογγάει, άφτου σιωπλά ο Σιτηρος μας ξεφύγησε άπάνου στο σταυρό. Γιαφτό μέσα στο στήθος τον πόνο μου τον θάφτω άφωνα, καθώς και μένα πεθαμένη θα με θάψουν.

ΣΙΤΣ.—Μου φαίνεται με μάτια άνοιχτά πως άντικρίζω τ' άδύτα της άγισσύνης. Το άντρα του λείπει και τοῦτο άκόμα, αν άλλο δεν του λείπει, πως δε γροικάει τί λογής πλάσμα είναι ή γυναίκα.

ΓΕΝΟΒ.—Σιτσεφρίδε μου! φύγεις τώρα κι' άπάνου στον κόπο σου παίρνεις απ' τό κεφάλι σου τό στεφάνι και τό σφίγγεις στο δικό μου. Με έγω με φρίκη συλλογέμαι πως τού; νεκρούς οι ζωντανοί στολίζουν γιατί τό ξερόν πως είναι ή στερνή φορά πλιά που τους έλέπουν.

ΣΙΤΣ.—Με καλοῦνε.

ΓΕΝΟΒ. (εγκαλιάζοντάς τον). Σ' αχμαλωτίζω! Με μου τό αισιάνθηκός καλά, πόσο πάντα μου σ' αγαπούσα; Άχ σπάνια μονάχα στέδειχνα πολλές φορές, κρατούσα κι' απ' τό φιλι που μου κλεβες και στο θεό τό άμτέρωνα σε φόρο εγγνωμοσύνης για τον ώραίο μας δεσμό. Τώρα μαζεύεται θανατρά ή καρδιά μου που φαίνεται σε ναναί μονάχα τούτη ή στιγμή όπου μιλώ δική μου, σε νάπρεπε όλη μου την αγάπη, άκόμα και τό κάθε τι που μέσα μου τραβιέται σαν τό φιλι αυτό του άποχωρισμού να σοῦ προσφέρω, μ' άλλμονο γιαυτό, μία τέτοια στιγμή δεν είναι μου άρκετή.

ΣΙΤΣ.—Μην παύεις; όσος μου τέλεια κι' δλόγεμη τη θεϊκή τούτη στιγμή, για ν' απολάφω. Ό μή μ' έρόθυμα σκέπάζεις στο στήθος μου τό πρόσωπό σου. Είναι τό άγιοφύγγισμα κάθε άμορφής που έχει ο κόσμος; μου φαίνεται σε να παντρεύτηκα μαζί σου μόλις σήμερα. Πώς ελογώ τούτη τη μέρα, που ένώ όλα να μου τό πάρει άπειλοσε, όλα μου τάδωσε. Σ' εύχαριστώ. (Σάλπιγγες).

ΓΕΝΟΒ.—Θα πές έγω τώρα στην αιματόβρεχτη μάχη, όπου τό κάθε αίθερο που τ' άκόνισε ένας άπιστός, κάθε σαιτα, μπορεί να θρει τά στήθη σου. Πήγαινε Σιτσεφρίδε. Άλλοτές, άναβα στο ήλιοβασηλέμα όταν σκεφτόμουν την ώρα που θα μ' έρωτούσες, τώρα τό λέω φανερά μέσα στο φως της μέρας.

ΣΤΡΑΤΗΣ ΔΟΥΚΑΣ

Τό δράμ' άφτό του μεγάλου δραματικού και φιλόσοφου Χαίμπελ έν' εμπνευσμένο απ' τό λαϊκό μυθιστόρημα της Χριστόφ Σμύθ.

**ΚΗΡΥΓΜΑΤΑ ΣΟΦΩΝ**

**ΜΠΕΤΟΒΕΝ**

1770—1727

Τίποτε δέν παραδέχομαι πιά ανώτερο απ' τήν κλωσούνη. Τήν τέχνη μου τήν έταξα γιά τó καλό τοú κόσμου.

Όπου μπορείς κάνε τó καλό· μιά περισσότερο αγάπησε τó πιά μεγάλο καλό, τήν Έλευθερία.

Δέν αξίζει κανένας ούτε γιά ένα θρόνο νά προδώσει τήν αλήθεια.

Μάθετε στά παιδιά σας τó καλό. Αφτό, κι όχι οι παράδες, μάς κάνουν εúτυχιομένους. Τοúτο τó λέω από πείρα, γιατί τó καλό μέ κράτησε στή ζωή όταν ήμουñ πολλú δυστυχιομένους. Ναι σ' αυτό και στην τέχνη χρωστάω τή ζωή μου.

Η καρδιά στερεώνεται κάθε καλό. Η μεγαλύτερη λύπη πού αιστάθηκα στί βίω μου είταν, άμα είδα πώς δέν έχω τó καλό νά ξέρω απ' τόν πόλεμο τόσα, όσα ξέρω από μουσική, γιά νά τόν καταστρέψω.

Όλος ó κόσμος μέ παραπέταξε γιατί δέν ήθελα νά συμφιλιωθώ μέ τó μεγαλύτερο κακό, τήν άδικία. Αχ! πόσο θέμουν εúτυχιομένους έν μπορούσα και μέσ' απ' τόν τάφο μου νά φροντίζω γιά τó καλό τοú κόσμου. Νά τώρα τούτη τή στιγμή σκοτώνομαι, έν γινόταν αφτό.

**ΣΟΠΕΝΧΑΟΥΕΡ**

1787—1860

Κάθε κράτος είναι κλωμμένο από κορόιδα και κοροϊδεφτάδες. Κι' όμως ένα γερό και δίκαιο σύστημα τó κάνει τέλειο, όσο τέλειο μπορεί νά γίνουν τά ανθρώπινα.

Η φτώχεια κι' ή σκλαβιά έν' ένα πρόβλημα μέ δύο μορφές και μέ δύο όνόματα, μέ μιά ουσία, πού εξηγείται έτσι. Σήμερα ó άνθρωπος βλέπει τον τίς δυνάμεις εις εαυτόν· ζει περισσότερο γιά τούς άλλους, παρά γιά τόν εαυτό του.

Επειδή πολύς κόσμος κάθεται και δέ βοηθάει σέ τίποτις τόν αγώνα πού γίνεται γιά τή συντήρηση τής ανθρώπινης γενεάς, γιά τοúτο όλο τó βάρος πέφτει σέ κείνους πού δουλεύουνε κι' όπου μέ μιά λέξη μπορούμε νά τούς πούμε δυστυχιομένους. Αυτό είνε ή πρώτη άφορηή τοú κακού, πού άλλως τó λένε, σκλαβιά, κακομοιριά, φτώχεια κι' όπου βασανίζει και βασανίζει τούς πιά πολλούς ανθρώπους.

Η δεύτερη άφορηή τοú κακού, είναι ή π ο λ υ τ έ λ ε ι α. Γιά νά μπορούνε πέντε δέκα νομάτοι νά έχουν τó άωφελό, τó περιττό και τó λεπτόν, και γιά νά μπορούνε νά ικανοποιούνε εις τεχνίτες τούς ανάγκες, όχι μονάχα τ ο υ ρ α ν ο υ ν κόσμο και κοσμάκη, μέ και δέν τόν αφήνουνε νά δουλέψει γιά τήν απαραίτητη παραγωγή τής ανθρωπότητας. Και βλέπεις αúτους τούς πέντε δέκα, άντι νά χιλώννε μικρά σπιτάκια γιά τόν εαυτό τους, βάζουνε χιλιάδες ανθρώπους νά κάνουνε καλάτια, γιά νά κάθονται μέσα σ' αυτά, μονάχα δύο τρείς. Και τούς βάνουνε άκόμη, άντις νά θραίνουνε γερό πανί γιά τόν εαυτό τους και γιά τούς δικούς τους, νά φτιάχνουν ύφασματα ντυλιάρια, ντυτιέλλες και μεταξωτιά, γιά κείνους, τούς πλοδαίους, και χάδια πόσα άλλα πράγματα πού τραβά ή όρεξη τους κι' ή όρεξη τών άλλων.

Οι περισσότεροι άνθρωποι μέσα σέ μιά πολιτεία είναι οι εργάτες πού δουλεύουνε γιά άφρονους. Και μήπως ότι κάνει κι' ó χωριάτης, δέν τó κάνει γιά δάφτους και γιά τούς υπαλλήλους τους, και μάλιστα τó παρακάνει και τούτος στή δουλιά· δηλαδή, άντις νά καλλιεργήσι τήν πατάτα του, τó στάρι του κι' άλλα κι' άλλα, πού να τά πούστ' απ' όλα πού χρειάζεται ή ανθρωπότητα, κάθεται και καλλιεργεί τ' άμπέλια και τά χωράφια, τó κρασί, τó μελάζι, τόν κητόν τó σπαράγγι κιλ· πού δέν είνε τόσο απαραίτητα στόν άνθρωπο. Ακόμη και τούτο· πόσοι και πόσοι γεωργοί, γιά νά πάρουν περισσότερα και γιά νά ζήσουν, δέ γίνονται μηχανουργοί, καρβομαραγκοί και ναυτικοί και τρέχουν στί πέτρας τοú κόσμου γιά νά κουβαλήσουν τόν καφέ τó τσί κι' άλλα; Η άχρηστη αυτή παραγωγή γίνεται άφορηή νά δυστυχούνε εκατομμύρια άνθρωποι. Μέ λίγα λόγια, ένόσω θά ύπάρχει πολυτέλεια, θά ύπάρχει και μία υπερβολική εργασία, πού πάντοτε θά φέρνει στους πολλούς μιά άνυπόφορη δυστυχία, πού τή λένε φτώχεια και σκλαβιά. Όλη ή αντίφυσικότητα πού βλέπουμε στην κοινωνία, όλος άφτός ó αγώνας πού κάνουμε γιά νά γλυτώσουμε απ' τή δυστυχία, έν' αφτά τά επικίνδυνα ταξίδια, γιά τά πόλεμολογα έμπορικά συμφέροντα, και τέλος οι πολέμοι, πού γίνονται εξ αιτίας τους, ριζά τους έχουν τήν π ο λ υ τ έ λ ε ι α, πού έμ' μόνο τούς κάνει δυστυχιομένους όσους τήν έχουν, μέ και τούς άρρωσταίνει και τούς χαλάει και τήν όρεξη κοντά σ' άλλα. V...



ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΗΘΟΠΟΙΟΙ ΤΗΣ ΓΕΡΜΑΝΙΑΣ, Κατά σειράν.. Ο Μοσέι, ó Καρντζ, κι' ó Βικς, εις τόν Άμλετ. Ο Πόσαρτ, ó Μπάσερμαν, κι' ó Χόξ, εις τόν Σάυλοκ.



## ΒΙΕΝΝΕΖΙΚΑ ΘΕΑΤΡΑ

Ο φίλος διευθυντής των «Παρασκηνίων» κ. Νίκος Παρασκευάς μου έκανε την τιμή της προσκλήσεως εις τὸ καλλιτεχνικὸν περιβάλλον τοῦ δημιουργήματος τῶν χειρῶν του, διὰ τὴν γράψω τὰς ἐντυπώσεις μου, ἀπὸ τὰ Βιεννέζικα θεάτρα. Τὸ πρῶτον μὲ πολλὴν εὐχαρίστησιν, ἀδιαφορῶν ἐὰν αἱ ἐντυπώσεις μου θὰ πικρῶνται πολλοὺς καὶ ἰδίᾳ ἐκ τῶν ἀτόμων ἐπειθὴν τὰ ὁποῖα ἐμφανίζονται εἰς τὸ ἀνωγὲς Ἑλληνικὸν θεάτρον ὑπὸ τὴν ἰδιότητα τοῦ πρωταγωνιστοῦ ἢ τοῦ πρωταγωνιστοῦ τῆς Σκηνῆς. Χωρὶς κανένα διαταγμὸν θὰ ἠδύνατο κανεὶς νὰ εἴπῃ, ὅτι αἱ θεατρικαὶ ἐπιχειρήσεις τῆς Βιέννης παρουσιάζουν τὰ πλέον σοβαρώτερα ὑποδειγματικὰ θεάτρα, κατὰ εἰδικότητα, ἀπὸ τὰ ὁποῖα θὰ ἠμπορούσε κανεὶς νὰ πάρῃ πολλὰ παραδείγματα καὶ ἰδίᾳ δι' ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν δογμῶσιν, τὴν ἐπιτέλειον, τὴν σύνθεσιν καὶ τὴν ποιότητα τῶν ἠθοποιῶν.

Ο κ. Αρθούρος Μπάουερ, ὁ συμπαθὴς καλλιτεχνικὸς διευθυντὴς τοῦ «Τεάτερ ἀν ντέρ Βίν», τοῦ καλλιτέρου ὁπεραιοῦ θεάτρον τῆς Βιέννης, εἶχε τὴν καλωσύνην νὰ μοῦ ἐπιτρέψῃ νὰ παρακολουθῶσιν, κατ' ἐπιτόμιον, τὴν ἐσωτερικὴν ἐργασίαν τοῦ θεάτρον αὐτοῦ καὶ τὸν ὄργανισμὸν του. Πρόκειται περὶ μεγάλης ἐταιρικῆς θεατρικῆς ἐπιχειρήσεως τὴν ὁποῖαν διεύθυνει, γενικῶς, ὁ πολὺς Οὐγγαρέζος Βουδαπεσιανὸς Οὐμβέρτος Μασίκα, γαμβρὸς τοῦ περηναιμένου ἐκδοτοῦ Καλτσάκ. Τὸ θεάτρον τοῦτο εὐρίσκειται εἰς διαρκῆ ἀνταπόκρισιν πρὸς τὰς τοιαύτας μεγάλας ἐπαγγελματικὰς σχολὰς τῆς Βιέννης καὶ τοῦ Βερολίνου, καθὼς καὶ πρὸς τὴν χορευτικὴν Σχολὴν τοῦ «Μπιλιέτερ μασίκα» Φράντς Μπάουερ. Εἶναι λοιπὸν εὐνόητον διὰ τὸ θεάτρον τοῦτο, καθὼς καὶ ἅλα τ' ἄλλα τῆς Βιέννης, ὅσῳκις ἔχει ἀνάγκην ἐπισχύσεως τοῦ προσωπικοῦ του δὲν προσλαμβάνει πρόσωπα ὑπότιον προελεύσεως, χωρὶς ἐπαγγελματικὴν μόρφωσιν καὶ σὺν αὐτῇ κατὰ τὴν γραφὴν καὶ χωρὶς ἀνατροφῆν. Ἄπλως καὶ μόνον διότι ἔχουν μίαν σχετικῶς καλὴν ἐμφάνισιν ἢ ἄλλα... προσόντα, ὅσῳκις πρὸς τὴν Τέχνην. Ἀνευθύνεται πρὸς τὰς Σχολὰς, ἀπέναντι τῶν ὁποίων σχετικῶς εὐθύναι ἀναλαμβάνονται ἴσῳ ὑπὸ τῆς διευθύνσεως τοῦ θεάτρον ὅσον καὶ ὑπὸ τῶν συμβαλλομένων μετ' αὐτοῦ τελειοποιῶν καλλιτεχνῶν. Ἐδῶ ἔγκειται ἀκριβῶς ἡ βῆσις τοῦ συστήματος τῆς ἐργασίας, διότι τὰ θεάτρα τῆς Βιέννης περιλαμβάνουν ἄνομα μὲ ἄρτια μὲν μόρφωσιν καὶ ζηλευτὴν προσωπικὴν ἀνατροφῆν, προεργάσιμα, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, ἀπὸ τὰ ἀνώτερα κοινωνικὰ στρώματα, εἰς τὰ ὁποῖα ὄχι μόνον δὲν ὑπάρχει ἔχθρα ἀλλοτρίως πῶς διὰ τὸ θεατρικὸν ἐπάγγελμα, ἀλλὰ τοῦναντίον οἱ εὐδοκίμως ἀκολουθοῦντες αὐτὸ θεωροῦνται ὡς κατέχοντες τὰς ἐπιφανεστάτας τῶν κοινωνικῶν θέσεων.

Πρὸς ἀπόδειξιν τοῦ ἀνωτέρω ἰσχυρισμοῦ μου, ἀναφέρω τὴν πρῶτον τῆς «Κοιτίσας Μαρίτσας» — τοῦ τελευταίου ἔργου τοῦ Κάλμαν — ποῦ ἀπαίξεται κατὰ τὸν παρελθόντα Ἰούλιον ὡς παρακολουθούσιν τὰς ἐργασίας τοῦ «Τεάτερ ἀν ντέρ Βίν». Ἔστο ἡ κ. Δία Τσάιντλ, ἀναπληροῦσα τὴν κατ' ἐκείνην τὴν ἑβδομάδα ἀναπανομένην κ. Μπέττυ Φίσερ, μία ἠγεμονικῆς ἐμφανίσεως πρῶτον τῆς Κοιτίσας. Ἐάν μοῦ ἐπιτρέψεται νὰ παρουσιάσω τὴν κ. Τσάιντλ εἰς τὰς Ἑλληνίδας συναδέλφους τῆς, ἔχω νὰ προσθέσω μίαν συγκριτικὴν λεπτομέρειαν: Εἶναι κόρη τοῦ πρώην πρωθυπουργοῦ τῆς Αὐστρίας κ. Χανς Τσάιντλ, ἀκολουθήσασα ἐπὶ πενταετίαν καλλιτεχνικὰς σπουδὰς εἰς τὸ Βερολίνον καὶ τὴν Βιέννην. Ἡ κ. Τσάιντλ, εἰς τὸν ἰδιωτικὸν τῆς βίον, ἔχει καὶ θανμαστὴν, ἕνα Γερμανοβραβίον μερσιτάνα ὁ ὁποῖος δαπανᾷ τοῦ κόσμου τούτου παραδίδει αὐτῇ. Ἔχουν καὶ μερικὲς δικῆς μας πρωταγωνιστικῆς θανμαστῆς. Ἡ διαφορά ὅμως εἶναι ἡ ἑξῆς: 1) Ἡ κ. Τσάιντλ δὲν ἤρχει τὸν ἔρωτά της ἀπὸ τὴν βίον τῆς σκηνῆς, 2) Ἡ κ. Τσάιντλ, μετὰ τὴν παράστασιν, ἐξέρχεται ἠγεμονικῶτα τοῦ θεάτρον καὶ ἐπιβαίνει μόνῃ ἢ συνοδείᾳ ἀνδρῶν, τοῦ ἀναμένοντος αὐτοκινῆτου γιὰ νὰ πάῃ κατ' εὐθείαν εἰς τὸ σπίτι της. 3) Ἡ κ. Τσάιντλ δὲν ἀπέστειλε ποτὲ ἐμβασιλικὴν ἐπιστολὴν πρὸς τὴν διεύθυνσιν τοῦ θεάτρον τῆς ἑτηοῦσας, διὰ τοῦ τρόπου αὐτοῦ, διπλασιασμὸν τοῦ μισθοῦ της ἢ ἐπιβολὴν τῶν ἀτομικῶν ἀντιλήψεων της ἢ τῶν ἀντιλήψεων τοῦ φίλου της ἐπὶ τῆς ἐργασίας. 4) Ἡ κ. Τσάιντλ δὲν ἐγκατέλειπε ποτὲ τὴν ἐπιχειρήσιν εἰς τὸ μέσον τῆς σαζὸν διὰ ν' ἀκολουθῆσιν τυχόντα ἐρασιτὴν εἰς μίαν κερυνά ταξίδια ἢ εἰς λουιτροπόλεις. 5) Ἡ κ. Τσάιντλ ἀρνεῖται καθολικῶς τὴν ἐπιβολὴν εἰς τὸ Ἑλληνικὸν θεάτρον μεταμεροσύντικα περιεργα γλῆνια κατὰ τὰ ὁποῖα μία καλλιτέχνης ὑποκίπτει εἰς τὴν κ. α. λ. π. ἄ. ζ. ο. σ. α. ν. φ. θ. ο. ρ. ἄ. ν. ἔναντι τοῦ κοινῶ. 6) Ἡ κ. Τσάιντλ γνωρίζει ἀνάγκασιν καὶ γραφῆν, ἀλλὰ δὲν ἀσχολεῖται ποτὲ εἰς ἐρωτικὴν ἀλληλογραφίαν. 7) Ἡ κ. Τσάιντλ εἶναι κυρία τοῦ κόσμου, εἰσερχομένη εἰς ἅλα τὰ σπῆματα τῆς ἀνωτέρας Βιεννέζικης ἀριστοκρατίας.

Αὐτὲς καὶ πολλὲς ἄλλες εἶναι ἡ διαφορὰς μᾶς Βιεννέζικας πρῶτον τῆς Κοιτίσας καὶ μερικῶν Ἑλληνίδων συναδέλφων της. Τὰ Βιεννέζικα θεάτρα ἔχουν καλλιτέχνας ποῦ συναισθάνονται πλήρως τὰς ὑποχρεώσεις των καὶ τὴν ἀποστολὴν των. Γνωρίζουν καλὰ, ἐκ μορφώσεως καὶ ἀνατροφῆς, νὰ κρατοῦν τὴν θέσιν των, νὰ φέρωνται ὡς ἐδιδάχθησαν εἰς τὸ σπίτι των καὶ νὰ ἐργάζωνται ὡς ἐδιδάχθησαν εἰς τὰς σχολὰς των. Εἰς τὸ σημεῖον τοῦτο, ἀκριβῶς, στηρίζεται κατὰ τὰ δύο τρίτα τὸ θανμαστὸν σύστημα τῆς ἐργασίας τῶν θεάτρον τῆς Κεντρικῆς Ἑλλάδος.

Δ. ΓΑΤΟΠΟΥΛΟΣ.



## ΑΙ ΤΕΧΝΙΚΑΙ ΠΡΟΟΔΟΙ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ

(Συνέχεια ἀπὸ τὸν 12ον φύλλον)

Γι' αὐτὸ καὶ ὁ ἐπιτυχημένος συνδιασμός τοῦ Linebach, νὰ κάνει τὸ φῶς τῆς ράμπας (ἀντὶ νὰ τὴ βγάξῃ ἐκ τοῦ δωματίου ὅπως κάνουν ἄλλοι, σὲ δοσιμένους περιπτώσεις τουλάχιστον) νὰ μὴν πέφτει στὴ Σκηνὴ ἀπ' εὐθείας, θεωρήθηκε πρόοδος. Τὸ φῶς τῆς ράμπας νὰ πέφτει πρῶτα σὲ μὴν κυρτὴ μεταλικὴ ἐπιφάνεια καὶ μετὸν αὐτῆς τῆς ἐπιφάνειας νὰ φωτίζῃ τὴ σκηνή. Ὁ θεατρίνος ἐπὶ ὀχι μόνον δὲν ἔχει μπροστὰ στὰ μάτια του ἐκείνη τὴν φοβερὴν σκιά τῶν ἀναμμένων λάμπων, παρὰ καὶ μαλακώτερα φωτισμένος εἶνε καὶ ὅπως παρατηρήθηκε, δείχνει πλαστικώτερος καὶ ἀρηλότερος.

\* \*

Γενικὰ κυρίως ὁ φωτισμός σήμερον τῆς γερμ. Σκηνῆς χαρακτηρίζεται καὶ εἶνε ἐσωτερικός. Αὐτὸ σημαίνει πῶς δλόκληρος ἡ πλοῦσια καὶ πολυκλάδῃ φωτιστικὴ ἐγκατάστασις, πρέπει νὰ βροῖσκειται μέσα στὴ Σκηνὴ ὥστε νὰ ἐνεργεῖ χωρὶς τίποτὲ της νὰ φαίνεται.

Καὶ τὸ κυριώτερον εἶνε, ἡ Σκηνὴ μὴ φορὰ δλόκληρη νὰ μπορεῖ, χωρὶς οὔτε νὰ τὸ ὑποψιάζεται καὶ ὁ θεατρίνος, νὰ φωτίζεται ὁμοίμορφορ παποῦ. Ἡ Σκηνὴ, μᾶλλον λόγια, πρέπει μὴ γιὰ πάντα ν' αποχτήσῃ τὸ βασικὸν τῆς φωτισμοῦ. Τὸ φωτιστικὸν τῆς φόντου. Κι' αὐτὸ κατορθώνεται μὲ ὅσο τὸ δυνατὸ πύστερος σειρὲς λάμπων, καμωμένες κομμάτια ράμπων, καὶ μοιρασμένες ἀπάνω, κάτω στὸ πάτωμα, στὶς πλευρὰς γύρω, παποῦ μέσα στὴ σκηνή.

Ὁ λόγος τοῦ ἐφοδιασμοῦ τῆς Σκηνῆς μετὰ τὴ διαρκῆ καὶ βασικὴ τοιαύτη φωτισγκατάστασις ποῦ τὸ φῶς της λίγο λίγο μπορεῖ καὶ λεγαστεῖν ἢ περιοσεῖν κατὰ τὴν περίστασις, εἶνε ὅτι ἀλλιῶς οἱ διάφορες λάμπες τυχόν ποῦ ἀνήκουσε στὴν παράστασις καὶ τὰ κερὰ καὶ τὰ φανάρια καὶ τὸ σελινόφωτο ποῦ πρέπει ἀπὸ τὸ παράθυρον ἢ ἀπὸ τὴν πόρτα μόνον νὰ φανεῖ καὶ τὸ φῶς τοῦ ἡλιου ἐπίσης. Διὰ αὐτὰ χωρὶς τὸ ἀνάλογο ἀρχικὸ τοῦτο φῶς δὲν μποροῦν νὰ φωτίσῃν παρὰ ἕνα κῆλο μόνον, ἕνα δοσιμένο μόνον περιορισμένο μέρος τῆς σκηνῆς ἐνῶ ἡ ἐπιλοιπὴ Σκηνὴ ἀπὸ ἀνάγκη θὰ μείνει στὸ σκοτάδι.

Κ' ἔρχονται τὰ ἄλλα ἐξαρτήματα, καθὲ ἀλλῃ ἐγκατάστασις, μόνιμη ἢ φορητὴ, λάμπες διαφόρων ἐντάσεων, ομάδες ἀπὸ λάμπες, προβολεῖς κτλ. ἐπίσης μέσα στὴ Σκηνὴ (μερικὸι ἀπὸ τοὺς προβολεῖς στήνονται ὄξω, ψηλά, πλάι ἢ κατάντικον στὴ Σκηνὴ γιὰ ὀρισμένη χρῆσις μὴ ὄχι πάντα καὶ ὄχι σ' ἅλα τὰ θεάτρα) νὰ δουλέψουν πᾶν ὅσον καναβὰ τοῦτον.

Τὶ μπορεῖ τὸ σημερὸν ἐδῶ σύστημα φωτισμοῦ νὰ δώσῃ, πόσες δυνατῶτατες βάζει στὴ διάθεσιν μας πόσες πόρτες βοηθητικῆς μᾶς ἀνοίγει, καλλιτεχνικῆς καὶ τεχνικῆς, ὅλων αὐτῶν ἢ περιγραφῆ εἶνε ζήτημα, ἀν θὰ ὄφελος στὴν κατανόησιν τους μὴν ἔχοντας ἀπὸ πρὶν γιὰ ἅλα αὐτὰ γενικῶς κάποια ἰδέαν ὄχι τῆς πέννας.

Ἐνα πρέπει νὰ ξανατονίσω: ὁ μοντέρνος φωτισμός ἐδῶ τῆς Σκηνῆς τὴν ἔχει καταχτήσῃ δὲν ὑπάρχει καὶ δὲν μπορεῖ νὰ ἐγνοηθεῖ εὐκόλα σήμερον θεάτρο χωρὶς αὐτόν. Ὁ σκηνογράφος ἔχει πῶς μ' αὐτόν ἔχει τὸ ζωντανώτερον νεῦρον στὴν εἰκόνα του, ὁ θεατρίνος ἔχει καλὰ τὴ βοήθεια τοῦ εἶνε στὴν ἐπιδραστικότητά της ὀπορῶσεως του καὶ ὁ σκηνοθέτης ἔχει πῶς μ' αὐτόν περισσότερο, θὰ δώσῃ στὸ ποιητικὸν ἔργο τὴν ὀποιαδήποτε, σχετικὴ μὲ τὴ φύσιν, ἀτμόσφαιρά του ποῦ ἀλλιῶς δὲν μπορεῖ παρὰ ἢ ποιητικῶτατα νὰ μείνει στὸ χαρτὶ ἢ νὰ γελοιοποιηθεῖ μὲ τὶς μπογιὰς καὶ τὰ πρωτόγονα τεχνικὰ μέσα... τῆς παράδοσης.

\* \*

Ἐνα μέρος τῆς φωτ. ἐγκατάστασις ἀφορᾷ τὸν κυκλικὸ τοῖχον, τὸν Rundhorigont, ποῦ εἶδαμε παραπάνω. Ὁ ἄσπερος κυκλικὸς τοῦ-

τος τοίχος γίνεται ούρανος, παίρνει όχι μόνο το χρώμα παρά κ' εκείνο το απαλόθαμο τ' ούρανού, το αέρινο, μόνο με το φως. (\*) Γι' αυτό κιόλα μπορούμε κ' έχουμε όλων των αποχρώσεων τους ούρανοους, αποχρώσεων που τις επιβάλλει ο τόπος, ο καιρός, ή ώρα και κυρίως ή μεριά τής σκηνοθετικής, εκείνη που αφορά το αναγκαίο συμβολικό δυνάμωμα ή βοήθημα με το μάτι στο δεικνόμενο τ' αυτό δε θάταν ίσως αρκετό.

Επίσης μόνο με το φως, πάνω στο ούρανο τούτο φόντο, μπορούν να δειχτούνε διάφορα φυσικά φαινόμενα, σύννεφα, ούρανια τόξα, ανατολές και δύσεις του ήλιου, ξημερώματα και βραδιάσματα, χαράματα και νυχτώματα, νύχτες φεγγαρόφωτες και ξέστεριές... Κι' ακόμη με φωτεινές προβολές, απαλόχρωμα με τη μεγαλύτερη επιτυχία, αντικείμενα και μέρη τής σκηνογραφίας, κτήρια, τοποθεσίες κτλ. που βρίσκονται μακριά.

Σ' ένα που αποβλέπει ιδιαίτερα το σύστημα εδώ του φωτισμού είνε το τοπικό φώτισμα τής Σκηνής. Φωτίζουμε π. χ. μιὰ δίμερη σκηνογραφία, κάμαρης κι' αντιθέλαμον μπρός και πίσω, τον αντιθέλαμον περισσότερο από την κάμαρα που μένει στο μισόφωτο κερδίζουμε μ' αυτό μιαν εντυπωσιακήν ατμόσφαιρα για τή σκηνή που πρόκειται και μαζί ζωγραφικώς για το σύνολο τής σκηνοθεσίας σημαντικά.

Ετσι ακόμη με λάμπες μεγάλης φωτιστικής δύναμης φωτίζοντας εντατικότερα ορισμένα μέρη τής σκηνής ή τής σκηνοτικής δράσης, πρόσωπα, δώματα, όλα σημασίας ιδιαίτερας τυχόν, έτσι τονίζοντας τα καθ' εαυτά ή ξεχωρίζοντας τα από άλλα, επιτυχαίνουμε για το όλο σκηνοτικό καλλιτεχνήμα εκφραστικές δυνατότητες όχι μόνο ζωγραφικής παρά και δραματολογικής σημασίας.

Ακόμη ένα που μπορεί άμεσως να παρατηρήση κανείς στο νέο σύστημα φωτισμού τής σκηνής είνε ότι με την καινούρια διαμόρφωση των φωτεινών πηγών οι σκιές, το πέσιμό τους πάνω στη σκηνή βρήκε τή φυσικότητά του, οι λανθασμένες σκιές ανθρώπων και αντικειμένων πάδνε πριν το φως τής σοφίτας λείψανε.

\* \*

Από τα λίγα τούτα όμως καταλαβαίνει τόρα κανείς πόσο μεγαλύτερη σημασία έχει ο χειρισμός και ή ξυνή εκμετάλληση μιās τέτοιας εγκατάστασης φωτισμού σκηνής από τον πλούτο και την εχιάσή της.

Ακόμη μπορεί να φανταστεί κανείς μιὰ τέτοια τεχνική εγκατάσταση με ένα τέτοιο πολύμορφο και πλατύ ρόλο πόσες δυσκολίες μπορεί να παρουσιάσει στο χειρισμό της και πόσο είνε ζήτημα, ή καλή ή κακή, ή άτελης ή ή τέλεια του συστήματος πολυποίμνη απόδοση, τής ικανότητας και τής πείρας, ακόμη και του καλλιτεχνικού αισθήματος του ειδικού τεχνίτη που βρίσκεται στο σχετικό συνδυαστικό μηχανήμα. Το σμίξιμο πολλών φώτων μαζί, το που του φωτός, ή έντασή του, το ανάμά του τή στιγμή που πρέπει ή το σβύσιμό του, το βαθμιαίο λιγότεμά του και σωρό άλλα, δεν πετυχαίνουμε μόνο με μιὰ μηχανική σχετική ρύθμιση.

Κ' εξ' άλλων εξαρτώνται από πολλά άλλα που μαζί τους πρέπει ν' αρμονιστούνε όπως από το σκηνοτικό π. χ. και τή μάσκα του θεατρίνου για τούτο κι' όλα γίνεται ανάγκη να προβαριστούν επιούτω πριν την παράσταση και να εξελεγχτούνε από το σκηνοθέτη που τ' υπαγόρευε.

Και μούρχεται τόρα ξανά ή σκέψη που μούρχε τότε, μόλις είχα γνωρίσει το φωτισμό τής γερμανικής Σκηνής: Μήπως άραγε το σκηνοθετικό τούτο στοιχείο πάει να κυριαρχήσει μέσα στον επίλοπο τεχνικό σκηνοτικό κόσμο σε βαθμό ώστε να τον αντικαταστήσει μιὰ μέρα άόλετα;

\* \*

Είναι φυσικό με τα πολύ γενικά τούτα και χωρίς το ελάχιστον ζωντανό παράδειγμα να μην μπόρσες να δοθῆ κάποια ιδέα συγκεκριμένη

(\*) Με πρόσθετες χρωματιστές γυάλινες πλάκες έχουμε το χρωμάτισμα ακόμη παιδιών ούδτερον παρασηνίων καθώς και του πατώματος σε ορισμένες περιπτώσεις.

του γερμανικού τεχνικού συστήματος, σκηνοτικού, σκηνογραφικού και φωτισμού.

Νιώστηκε όμως υποθέτω ο βαθμός του ενδιαφέροντος πώδειξε ο γερμανικός θεατρικός κόσμος για το θέατρό του: Δεν έχει ξεχωρίσει ούτε στιγμή τις προσπάθειες που τάπέβλεπαν. Κατέγινε με θέλημα για τήν καλλιτεχνική μεριά του Θεάτρου του όπως θά δοῦμε ίσως άλλη φορά: παράλληλα και με τήν ίδιαν ένταση φρόντισε και για τήν τεχνική.

Θέλησε σιγάθδειά ναποχήσει το θέατρό του κι' αντί να κολληθῆ στο ταμείο του Θεάτρου βάλθηκε με το ίδιο το θέατρο. Το λιγότερο που τούδωσε είνε ή σκηνή. Είδε πως είνε απαραίτητη ή σκηνή στο θέατρο...

Όπωςδήποτε ήξερε τι ήθελε και τι του χρειάζότανε και βάρισε ανάλογα. Και προχώρησε σχετικώς γρήγορα μ' όλο τον υπερευνητηρικό χαρακτήρα τής θεατρικής τέχνης και τήν υποχρέωσή της να περιμένει πάντα πρώτα τήν εξέλιξη του κάθε κλάδου της χωριστά.

Πρόσθεσε σε τι σημείο βρίσκονται οι θεατρικές και δραματολογικές συνθήκες, τι λέει ο θεατής, ποιες βοηθητικές δυνατότητες υπάρχουνε για το θέατρο από μέρος τής τέχνης, τής χειροτεχνίας και τής επιστήμης, και κατακρίστηκε σύμφωνα με τα πορίσματά του, άληθινά, τή δημιουργία ενός Θεάτρου σύγχρονισμένου.

Είδε πως το θέατρο δεν είνε ανάγκη και δεν πρέπει να εξαρτηθῆ απόλυτα από οποιαδήποτε άλλη τέχνη, πως έχει τή δική του βάση και τή δική του υπόσταση και πως είνε μιὰ αναγκαία άφ' εαυτής της, καλλιτεχνική και κοινωνική εκδήλωση. Πως δεν μπορεί παρά να υπάρξει και να εξελιχθῆ ακόμη και αν έλειπαν οι άλλοι του καλλιτεχνικοί παράγοντες ως τέχνης.

Πως ο θεατής, κατόπι, ήταν και είνε ο ίδιος πάντα στο βάθος του ο άνθρωπος πρόχεται να δεῖ πριν απ' όλα θέατρο χωρίς να τον πολυενδιαφέρουνε οι άρηλές ποιητικές ιδέες. Κι' ακόμα πως ο σημερινός θεατής παίρνει εκείνο που βλέπει χωρίς να βοηθῆ με τή φαντασία του κανένα από τα γνωστά σκηνοθετικά μαγερέματα, κανένα ανακάτωμα άφύσικου και φυσικού. Πως τα αισθήματα τής comenance και τής δημορφίας του μοντέρνου ανθρώπου πρέπει να μένουν άπλήρωτα για να νανδέξει ή illusion.

Όσο για τή Σκηνή τής σύγχρονισμένης παράστασης παλιών και νέων δραματικών έργων βλέποντας πως για τήν ώρα ακόμη δεν μπορεί νανε άλλη παρά ή ήλουζιονιστική, είπε να μένει σ' αυτήν, μεταρρυθμίζοντας τήν όμως ανάλογα και τελειοποιώντας τήν σύμφωνα με όλα τα δεδομένα τής πείρας και τής σχετικής μελέτης.

Είδαμε, σε γενικές γραμμές, σ' αυτό πόσο συντέλεσε ή τεχνική πρόοδος και με τι τεχνικά μέσα είνε ή γερμανική Σκηνή εφοδιασμένη.

Μα αυτό - να τήν προλάβω θάθελα μιὰ τέτοιαν ιδέα - δε θά πει πως όλα τούτα μπηκαν στο γερμανικό θέατρο - να ξαφνίσουνε, για να σεβρίζουνε κάτι πιότερο κ' ελκιστικότερο από άλλα θέατρα στο μάτι του θεατή.

Σ' όσα έγραφα παραπάνω μου φαίνεται πως τόνοισα αρκετά τήν καλλιτεχνική σημασίαν όλων των νέων τεχνικών στοιχείων και τελειοποιήσεων του γερμανικού Θεάτρου. Η σημασία αυτή πρωτοστάτησε έννοείται και για τούτο όλα τα σκηνοτικά τεχνικά εφόδια φυσικά, δεν έκαναν παρά να υποταχτούνε, να υπακούσουνε στήν ανώτερη θεατρική υπαγόρευση που είνε ή έκφραση, ή καλλιτεχνική του κάθε σκηνοτικού συνόλου. Κοιμένα κάθε φορά σύμφωνα με τήν αισθητική άπαιτηση του όλου, αναλογικά και μετρομημένα χυμένα, μαζί με όλους τους άλλους συντελεστές και παράγοντες, στή μιὰ φόρμα του ένιαίου σκηνοτικού δημιουργήματος, δεν έρχονται με τήν άπαίτηση να γεμίσουν αυτά μόνα τή σκηνή ή να αντικαταστήσουν οποιοδήποτε από τους θεατρικούς παράγοντες. Μένουνε στή θέση τους, στή δική τους βέβαια θέση, συντελεστές όμως μόνο, προσφέροντες άπλώς στήν τελειοποίηση του σκηνοθετικού όργάνου και συντελώντας μόνο στήν άρτια όσο το δυνατόν απόδοση του όλου θεατρικού καλλιτεχνήματος.

Και για να κάνουμε και λίγη ποίηση ύστερα από μια πολυσέλιδη κουβέντα για ένα θέμα τόσο στεγνό:

Δεν κάνουν εκείνο που θέλησε ο διευθυντής του «Φάουστ» να κάνει λέγοντας του ποιητή του:

«Πρώτα όμως βάλε μπουύμο! Για να δούνε μαζεύονται, να βλέπουν αγαπούδες».

«...Όλα στο όλο υφαινούνται μαζί,  
τό ένα σι' άλλο ενεργεί και ζεί».

Να τι κάνουνε. Κι' αν δεν έφτιασε, αυτό το δρόμο τουλάχιστον έχει παρμένο σήμερα το γερμανικό θέατρο.

Μ. ΚΟΥΝΕΛΑΚΗΣ  
μέλος του Θεατρικού Ινστιτούτου Βερολίνου.

## ΜΙΑ ΓΙΑ ΠΑΝΤΑ

Πρός δειλούς ανωνυμογράφους δεν θ' απαντήσουμε ποτέ!

Έν τούτους επειδή ή εφημερίς «Δημοκρατία» είχε την καλωσύνη να μάς παρουσιάσει το πρωτοφανές εις τα δημοσιογραφικά χρονικά, ταχυδακτυλογραφικόν θέαμα, να εγκωμιάζει την προτεραιάν εκείνον που την επομένη επέπρωτο να υβρίσει, γελοιοποιηθείσα κατά πρωτακουστον τρόπον, θα πούμε δυο λόγια σήμερα χάριν εκείνων που μάς εκτιμούν εν τούτοις, και υπάρχει πιθανότης να διάβασαν «Δημοκρατίαν» την Κυριακήν το πρωί 14 Σεπτεμβρίου.

Τα «Παρασκήνια» τα έκδιδε ο κ. Ν. Παρασκευάς, και αυτό είναι άρκετό να τα καταστήση άπρόσβλητα από κάθε άνοητον ύβρισιμόν.

Ναι, «Τα Παρασκήνια» εκρατήθησαν και θα κρατηθούν εις πείσμα κάθε καλοθελητού που εβχεται το εναντίον, μόνον από την καλωσύνη και την εβγένεια και την προθυμία των συνδρομητών των, οι οποίοι σήμερα υπερβείνουν τας δύο χιλιάδας (άρ. 2.000) πρὸς 100 δρα. έκαστη συνδρομή, δη. Διακόσιες χιλιάδες (200.000).

Ο κ. Παρασκευάς, χάριν των «Παρασκηρίων» όχι μόνον τους διαβάτας θα σιαματά επί των πεζοδρομίων, αλλά και ζητιάνας είναι πρόθυμος να γίνη στής γωνίες των δρόμων χάριν του μεγάλου άγώνος του, διότι διαν ο κ. Παρασκευάς ύψωση μίαν σημαίαν την κρατά μέχρι τέλους, επειδή φρονεί ότι δεν του επιτρέπεται ν' αλλάξει μάζαν φρονημάτων κάθε έξη μήνες.

Ο χαρακτηρισμός του λαθροβίου περιοδικού, προκειμένου για τα «Παρασκήνια», μόνον μειδιάματα σίχτου μπορεί να προκαλέση και τον αντιπαρορχόμεθα.

Και τέλος, ο εδέξαιπος γενίας, που αναφέρεται εις το ύποσημείωμα της εν λόγω εφημερίδας, είναι άνώτερος από αυτούς που θα θελήσουν να τον επικρίθων ύψ' όλης τας έπόμεναις, και είναι από τους λίγους που μάς εβρήθησαν, σε στιγμές που οι καλοθεληταί επόθουν και ηύχοντο την καταστροφήν μας.

Έκ της Συντάξεως



## ΣΤΟΧΑΣΜΟΙ ΠΑΝΩ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΚΟΙΝΩΝΙΑ

Ποιητής δεν είναι κείνος που γράφει σίχους ή και κείνος που αντιγράφει καλά τα βάζοντά τον ή τα βάζοντα και τη ζωή των άλλων, μα άφ τός που πεθαίνει για να δείξει στους ανθρώπους την πιο τέλεια ζωή που ζεί, κι' όπου με κείνη βλασταί ή χαρά και τέλεια ζωή μπορεί ναβια μια ζωή, που δε γνώρισε ποτέ χαρά, αδιάφορο αν το ιδανικό της είναι μονάχα ή χαρά.

Ας γίνετα ναβια ποιητής, κείνος που δε σκέπει πάνω άπ' τα πράματα.

Ο ποιητής παρασέρνει τα πράματα ή θεληματικά τον πυροσέρνετα άπ' άφτά.

Άρνιέτα και πρωί άπ' όλα άρνιέτα τις άσκήμεις του.

Όποιος δικαιολογεί— τις άτεχνίες— τις άσκήμεις του, αδιάφορο αν άφτες τον ευχαριστούν ή δε βλάπτουν κανένα, δεν είναι ποιητής.

Άδικος και ποιητής δε γίνετα.

Στόν έαυτό μας πρέπει να φερνόμετα δίκαιοι, για το καλό, για ναβιατε ποιητές και χωρίς να γράφουμε σίχους.

Ο πιο βέρος ποιητής είναι ο κριτικός γιατί ή κριτική δεν είναι άλλο παρά έργο δικαιοσύνης—τέχνης—βγαλμένη άπ' το δυσκολότερο πράμα του κόσμου, άπ' τη σοφία.

Η κριτική δεν είναι γούστο, έξαψη ή δε τι άλλο δικό μας' ή κριτική είναι τέχνη και δε γαρίζετα, ούτε έξοσι τί θα πει άδικία.

Η τέχνη δίνετα σ' όλους μ' επιφύλαξη κ' έλεγχο. Είναι μια δεύτερα Παρουσία για τους ζωντανός, που σ' άφή, μαμπέσηδες, κοντοί, κακοί κ' επιτήδειοι και τέτοιοι, τα πληρώνουν δυο κάνον, με τη στήρηση της χαράς, γιατί ο σκοπός της τέχνης είναι ή χαρά κ' ή πίστη πρὸς τη χαρά, που σ' άφτηνε μάς σπρώχν' ή φύση, που μάς την έδωσε μισή, λές και για να πώσουμε την ήδονή του πόθου της και της πραγματοποιήσης της, πράμα που δεν τ' άγάπησε ο άνθρωπος, γιά άφτο και κατάπιάστηκε με το εβρημά του, την τέχνη, όπως τη βρει ξεκούραστα πιο γρήγορα και πιο πλουσιότερα.

I. Το πόν είναι περιβάλλον και μέρος του είμασε και μείς.

Η φύση, και μάς σφραβίς τέχνης περιβάλλον, σασιζει τον άσοφο και μάς δείχνει τον άνθρωπο που από αίδωνε τόρα τον βλέπουμε ίδιο με τον άλλο, τον άνθρωπο τον κοινό, που καμιά σχέση δεν έχει ούτε με την τέχνη, μα ούτε και με τη φύση.

Τα πλάσματα κάθε είδους της φύσης, είναι όμοια στην οδοία ή μεγάλη τέχνη τα κάνει άνόμοια όλα, και τ' αδελφώνει όλο, κι' όλα μαζί με δε τι φυσικό γίνονται. και άχόρταστα όρατο πούχει μια ψυχή κ' ένα σκοπό.

Ο σοφός άπ' όλα ξεχωρίζετα. Είναι άνώτερος άπ' όλα.

Φύση και τέχνη είναι παιχρίδι τον' ως και κάθε περιβάλλον.

Μέσα στο πιο άπαίσιό περιβάλλον, ο σοφός, και δημιουργεί δικό του περιβάλλον και κατορθώνει να το διατηρήσει.

II. Η τέχνη και πρὸ πάντων' ή ζωγραφική τέχνη, πρέπει να κάνει πράματα που δεν έκανε ή φύση—που όποιος την αισθάνετα βαθεία, διαν την αντικρίζει ποθει την άθανασία—γιατί άλλιώτικα δε χρειάζετα. Γιαφτό κι' ο μιμητής της φύσης και της τέχνης, καλλίτερα να λείπει. Η άληθινή τέχνη σέβεται το πρότυπο κι' άμειλιχα πολεμάει τους μιμητές τους.

Με την τέχνη, πρέπει να γλυτώσουμε τη ζωή άπ' της φύσης τους πόνους, κι' όχι να την άσκημήσουμε κι' αυτή με τις όμορφίες, που μάς δώρησε ή φύση;

III. Όποιος ανακαλύπτει μόνος του τις άλήθειες, και τις επιμύ και τις αγαπάει περισσότερο, άπ' όσους τις γνωρίζουν άπ' τα βιβλία. Γιαφτό αξίζον το θαυμασμό μας κι' όχι την περιφρόνησή μας, όσοι μ' ένδοξοισαμό παυνέθουν ένα έργο τους γινόμενο έτσι.

IV. Μόνο με την τέχνη που όταν δεν είναι άληθινή αποκτιγνώνει τον άνθρωπο, θ' άλλάζ' ή κοινωνία και θα επιβάλεη και τις άλλες τέχνες. Η προσπάθεια για τ' άλλαγμα της κοινωνίας, βοηθεί την τέχνη.

V. Κοινότερο πράμα δεν υπάρχει άπ' την πρωτοτυπία. Την έχουμε όλοι μέσα μας γεννιέτα με μάς.

Πολύ λίγοι ξέρουν, πως ο κόσμος είναι στολισμένος, με το κρυφό άφτο στολίδι που μάς έβαλε ο δημιουργός. Η ανακάλυψή του είναι, δε τι πρωτοτυπότερα μπορεί να κάνει ο άνθρωπος.

VI. Πολλοί, την πρωτότυπη έκφραση μάς ιδέας, την παίρνουνε για νέα ιδέα.

Νέες ιδέες δεν υπάρχουν, αλλά νέοι τρόποι που εκφράζον τις παλιές ιδέες.

VII. Όποιος αντιγράφει τις σκέψεις του δε μπορεί παρά να τις αντιγράψει διαφορετικότερα' από κείνονε που κάνει το ίδιο.

VIII. Κάθε τι που ζωγραφίζει τεχνικά τη σημερινή ζωή, μάς πείθει για την άσκήμια της και μάς μιλάει για την κοινωνική επανάσταση.

IX. Πλείστοι όσοι περιφροναύν ένα βιβλίο, που μοιάζει στην οδοία μ' ένα άλλο βιβλίο. Εγώ ποτέ μου δεν περιφρόνησα το λευκό τριαντάφυλλο, γιατί μοιάζει στο σχήμα του με το κόκκινο.

X. Κάποιος μου είπε μια μέρα, πως όλ' οι ποιητές κι' όλ' οι καλλιτέχνες είναι καλοί άνθρωποι.

— Όχι, του είπα, μονάχα όσοι δεν είναι κακοί ποιητές και κακοί καλλιτέχνες, είναι καλοί άνθρωποι.

ΒΕΛΜΟΣ

# ένον Θέατρον



## ΤΟ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΓΑΛΛΙΑΣ ΩΣ ΣΚΗΝΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗ

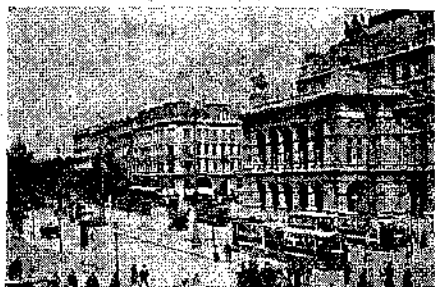
Το προπολεμικό θέατρο στη Γαλλία παρουσιάζει ποιη-  
λία μονάχα ως φιλολογική παραγωγή.

Οι δραματικοί συγγραφείς, ακολουθώντας την έμπνευση  
ή την προτίμησή τους, γράφανε τα πιο ανόμοια κομμάτια,  
ένω οι σκηνοθέτες όλοι μαθητές του Antoine, στην ίδια ρεα-  
λιστική παρουσίαση καταφέδγανε, για να δηρηστήσουν το  
ρεαλισμό τα σύμβολα του Ίψεν και του Pouché ή και τις  
τραγωδίες των Ελλήνων, του Σαιξπήρου και του Γαλλικού  
17ου αιώνα.

Ο πόλεμος, αναγκάζοντας τη Γαλλία να βγει έξω από  
τα σύνορά της, την έκαμε ν' ανακαλύψει πώς πλάι στη στρα-  
τιωτική πρόοδο, η Γερμανία ζούσε και μια καινούργια καλλιτεχνική και  
ιδιαιτέρα σκηνογραφική εξέλιξη: υστερώτερα ή καταστροφή της Ρωσ-  
σίας έστειλε στο Παρίσι τους πρόσφυγές της, που την ξεφωνήσανε την  
υπαρξή τους όχι με meetings και δολοφονίες, παρά με την παρου-  
σίαση της έγχώριας τέχνης τους.

Έτσι: οι νεώτεροι σκηνοθέτες ενώνοντας με τις ξένες επίδρασεις, και  
τις καινούργιες τάσεις της Γαλλικής ζωγραφικής και décoration, κατα-  
φέρανε ν' ανεβάσουν κάθε νέο έργο ανάλογα με τις απαιτήσεις του και  
να δημιουργήσουν ατμόσφαιρες ιδιότυπες για κάθε έργο.

Όλοι τους, άλλοι μαθητές του Théâtre libre και άλλοι της Nou-  
velle Revue Française και της Ρωσίας, καθένας ακολουθώντας δρό-  
μους διαφορετικούς μέσα σ' ένα κοινό σημείο συναντώνται: δημιουργία  
σκηνικής ατμόσφαιρας και στυλιζέρισμα σκηνικού διάκοσμου.



Η ΟΠΕΡΑ ΤΗΣ ΒΙΕΝΝΗΣ

Θαρχίσω από το Gémier και τις θεωρίες του, γιατί είναι ο πρώτος,  
χρονολογικά, που γυρεύει το καινούργιο της σκηνοθεσίας.

Παιδί του théâtre libre και παλαιόμαχος του νατουραλισμού, ο  
Gémier είναι ο πρώτος στη Γαλλία που γύρεψε την άπλοποίηση της  
σκηνοθεσίας.

Για το Gémier, η σκηνοθεσία χωρίζεται σε δύο. Στη ζωγραφική  
σκηνοθεσία και στην ψυχολογική.

Η πρώτη δουλειά του ζωγράφου και του décorateur απο-  
τελεί το χρωματιστό κέντρο του έργου, ή άλλη μεταφράζει τις σκέψεις  
και τα πάθη με τη φωνή, την έκφραση, τις στάσεις, την κίνηση. Ο  
σκηνοθέτης καταγγίνεται με το κανόνισμα του ψυχολογικού πα-

θήματος των θεατρίνων. Όλη ή δουλειά του, δουλειά αντίληψης. Πρέ-  
πει να καταλάβει, για να δώσει στους θεατρίνους να καταλάβουν. Ο  
Gémier υποτάσσει πάντα το θέαμα στην Ίδέα.

Πολλοί τον κατηγορήσαν πώς αντιγράφει το Reihardt. Από δέν  
είναι αλήθεια γιατί από τα 1903 στη Λωζάνη ο Gémier, αναβάζον-  
τας το Festival Vandois, πραγματοποίησε θεωρίες, που σήμερα πολλοί  
θέλουν να τις περάσουν για Γερμανικές.

Πρώτος ο Gémier ήρπαιρεσε τα φώτα του προσκηνίου, τ' αντικα-  
τάστησε με προβολείς και ένωσε τη σκηνή ως στη σάλα με σκάλες,  
γιατί ο Gémier που μένει ο μόνος πρόμαχος μαζί με τον M. Potte-  
cher, του λαϊκού θεάτρου στη Γαλλία, πιστέθει ότι οι θεατρίνοι πρέπει  
να βρίσκονται όσο το δυνατό σε περισσότερη σνγάφεια με τους θεατές.

Ο ίδιος ο Gémier όμολογεί πώς οι σκηνοθετικές του θεωρίες δέν  
είναι άμετάβλητες. Το σκηνοθέτη δέν τον θέλει δημιουργό ανεξάρτητο,  
μα υπηρέτη των έργων που αυτός θα τα ζωντανέψη. Παίρνει από κάθε  
σκολή, ότι μπορεί να τον βοηθήσει για μια άρτια σκηνική παρουσίαση,  
τρέφοντας την παραδοσή του νατουραλισμού μέσα σ' όλα τα διδάγματα  
της πανεβρωπαϊκής σκηνοθετικής επιστήμης.

Με κατεύθυνση έντελώς αντίθετη από το Gémier στο ζήτημα του  
καινού, οι λοιποί σκηνοθέτες με τις σαλονίσσιες διάστάσεις των θεά-  
τρων τους και με την έλεγκτικότητα των έργων τους, τείνουν περισσό-  
τερο σ' ένα θεατρικό άριστοκρατικισμό.



Ο Ήθοποιός ΜΠΑΟΥΜΑΣΤΕΡ  
εις τον Φάλοσαμ.

Πρώτος ο J. Copeau συνεργάτης της N. R. F. και όπαδός των Gide,  
Romains, Duhamel, Proust, άνθρωπος με πλατειά μόρφωση, που γνώ-  
ρισε πολύ νωρίς τις έρευνες και παρακολούθησε τα σχέδια και τις εφαρ-  
μογές των Stanislavsky, Weyerhold, Datchenko στη Ρωσία, του  
Reihardt, Littmann, Fuchs και Esler στη Γερμανία του Gordon  
Craig και Granville Barker στην Άγγλια, κατάλαβε τη βασική τάση  
όλων που ήτον ή δημιουργία μιας σκηνοθεσίας σχηματικής ή συνθετικής  
και ριχτηκε στη μελέτη των Γαλλικών συνθηκών και την εφαρμογή των  
τάσεων άφτων στη γαλλική σκηνή, ανάλογα με τις καλλιτεχνικές ανάγκες.

Στα 1913 άνοιξε στη Rue de Vieux Colombier ένα θεατράκι με  
τριακόσιες θέσεις και από τότες εξακολούθη να δουλέθει με το ίδιο πρό-  
γραμμα. Κείνο που γυρεύει ο Copeau είναι ή δημιουργία «δραματικών  
μορφών». Κάθε τέχνη έχει την ιδιαίτερή της έκφραση, το θέατρο είναι ή  
μόνη που δέν έχει ακόμη την δική της. Δουλωμένο στη φιλολογία ή στον  
decorateur είναι ένα είδος όλης ασύστατης και δίχως όρισμένους νόμους.  
Με «δραματική μορφή» ο Copeau έγνωσε το σύνολο το άδιάλυτο της άρ-  
μονίας των κινήσεων, των φωνών, των σιωπών όλου του διάσου, την όλο-  
τητα του σκηνικού θέματος που βγαίνει από μια σκηνική σκέψη, άφτη

ποδ τὸ συλλαβαίνει, τὸ κανονίζει καὶ τὸ συνδυάζει, μιὰ συνοχή πολλαπλή, μιὰ δημιουργία αποκλειστικὰ θεατρική. Τοῦ χρειάζεται μιὰ σκηνὴ ποὺ νὰ προσαρμόζεται σ' αὐτὸ τὸ σκοπὸ, ποὺ νὰ βοηθεῖ τὸν ἠθοποιὸ, μιὰ σκηνὴ ἀρχιτεκτονική, γιὰ τὸ, τὸ θέατρο τοῦ ἔξω ἀπὸ τὶς σκάλες καὶ τοὺς προβολοὺς τοῦ Gémier ἔχει καὶ τὴ σκηνὴ σπασμένη σὲ δύο πατώματα, βασισμένη στὶς θεωρίες τοῦ Arria ποὺ γύρισε νὰ ἐφαρμόσει στὸ διάστημα, τὶς μουσικὲς θεωρίες τοῦ Wagner καὶ ποὺ μ' ἓνα σχῆμα πιδ φουτουριστικὰ πλογιασμένο ἐνστερνίστηκε ὁ Ταίρωφ.

Ἐχει ἀνάγκην ἀκόμα ἀπὸ θεατρικούς μορφωμένους γιὰ ἓναν τέτοιο σκοπὸ, γιὰ τὸ στὸ πρόγραμμα τῆς τηλεφώνου παράστασης τοῦ 1924 θὰ δῆτε τὰ ἴδια δνόματα ποὺ ἀρχισαν μαζί τότε στὰ 1913. Καὶ πάλι μετὰ δέκα χρόνων δουλειὰ μαθητικὴ καὶ προγραμματικὴ, ὁ Coreau δηλοῦρε πὼς δὲν εἶχε τὸν ἀρκετὸ καιρὸ νὰ δημιουργήσῃ τὸ σύνολο ποὺ ἤθελε.

Τοῦ χρειάζεται γιὰ τὸ πολλὸς καιρὸς καὶ δουλειὰ τῆς κάθε στιγμῆς. Τοῦ χρειάζεται πάνω ἀπ' ὅλα, γιὰ τὸ τὸ καινούργιο θέατρο, ἓνα ὄλικὸ καλλιτεχνικὸ, καινούργιο. Ἡ μεγαλειότερη φιλοδοξία τοῦ Coreau εἶναι νὰ φτάσῃ στὸν ἴδιο ἀριστουργηματικὸ συνολισμὸ μὲ τὸ Stanislavsky ἂν καὶ ἔχουν κατεύθυνσες τόσο διαφορετικὲς.

«Μπρὸς τὸ Stanislavsky καὶ τοὺς δικούς του βγάξω τὸ καπέλλο μου ὡς κάτω, εἶναι θεατρικοί. Ἄγιοι!» ἔλεγε μίαν ἡμέραν τελευταίως ὁ Coreau σὲ κάποιον ποὺ τὸν ρωτοῦσε μὲ βεβαιότητα ἂν προτιμᾷ τὸν Ταίρωφ καὶ ἂν καταδικάζει τὶς προσπάθειες τοῦ Stanislavsky.

«Τὶ σημασία ἔχει, πρόσθεσε ὁ Coreau, ποὺ δὲν ἔχουμε τὸ ἴδιο ἰδανικό; Ἡ ἄμορφη δρῖσκειται σὲ κάθε τέλεια πραγματοποίηση. Ἄφτοι ἔφτασαν ὡς στὸ ἀριστούργημα, στὸ ἀριστούργημα ποὺ ἐπιδιώκω καὶ γώ, ἂν καὶ μὲ μέσα διαφορετικὰ καὶ μὲ ἀντίληψη ἀντίθετη. Μὲ ρωτᾶτε



Οἱ Γερμανοὶ. Ἡθοποιοὶ  
ΒΑΡΝΤΟΛΦ καὶ ΝΤΙΚΕΛΜΑΝ

γιὰ τὸν Ταίρωφ. Ναι! εἶμαι πιὸ κοντὰ στὸν Ταίρωφ ὡς θεωρίες, μὰ αὐτὸς δὲν ἔκαμε ἀκόμη ἀριστουργήματα. Τὰ μέσα του εἶναι γιὰ τὴν ὄρα πολὺ χοντρά, πρωτόγονα, βλέπει τὸ δούλεμα. Στὸ θέατρο ὅπως ὅλες τὶς τέχνες τὴν τελειότητα δὲν τὴν φτάνει κανεὶς παρὰ δουλεύοντας σὰ σκύλος καὶ κατόπι ξεχνώντας τὴ δουλειὰ αὐτῆς.

Καὶ ὁ Coreau ἀνῆκε στὸν ἀγιο πολιτισμὸ ποὺ ἀναγνωρίζει ὅτι πρὶν ἀπὸ καινὸν ὑπῆρχε ὁ κόσμος.

Ὅσο γιὰ τὸ σκηνοθετικὸ διάκοσμο ὁ Coreau γυρέζει καὶ κεὶ τὴ μεγαλειότερη ἀπλότητα. Πιστεύει πὼς τὸ παίξιμο καὶ ἡ φυσιογνωμία πρέπει νὰ αντικαταστήσουν τὴν ποικιλία τοῦ διακόσμου, ποὺ τὶς περισσότερες φορὲς τραβᾷ ἔξω τὴν προσοχὴ τοῦ θεατῆ. Πολλὲς ἀπὸ τὶς ξένες σκηνοθετικὲς μεταρρυθμίσεις, ποὺ ὅλες τὶς παρακολούθησε ὁ Coreau, τὶς εἶσκει σὰν κάτι ἐλότεια ἀταίριαχτο μὲ τὴ χαρακτηριστικὴ δραματικὴ κίνηση. Θεωρεῖ πὼς τὸ νὰ κηρυχθῇ κανεὶς φανατικὸς ὁπαδὸς μιᾶς φορμῶλας decorative, ἔπαια κί ἂν εἶναι, σημαίνει πὼς ἐνδιαφέρεται ὄχι γιὰ τὸ θέατρο, μὰ μονάχα γιὰ κάτι ποὺ εἶναι σχετικὸ μὲ τὸ θέατρο. Τὸ θάμπωμα πρὸς τὶς ἐφεδρες τῶν μηχανικῶν ἢ τῶν ἠλεκτρολόγων δείχνει πὼς ὁ σκηνοθέτης προσέχει στὸ πανί, στὸ καρτόνι τὸ βαμμένο, στὸ effet, δηλαδὴ δείχνει πὼς ὁ σκηνοθέτης γυρέζει νὰ ζαλίσῃ τὸ κοινὸ ὄχι μὲ τὴν ἀξία του, ἀλλὰ μὲ trucs, ὄχι μὲ τὴν τέχνη του, ἀλλὰ μὲ τεχνάσματα. Καὶ αὐτὰ τὰ τεχνάσματα ἂν εἶναι παλιά ἢ καινούργια, ἂν εἶναι στοιχειώδη καὶ ἀτελῆ σὰν τὰ τεχνάσματα τῶν καμπούτων τῆς Joire ἢ τελειοποιημένα καὶ κατὰλληλα γιὰ τὸν πιὸ δύσκολο σνομπισμὸ, ὅλα αὐτὰ δὲν πᾶθουν ἀπὸ τοῦ νᾶναι τεχνάσματα μηχανικῆς, λέξη ποὺ γιὰ τὸν Coreau δὲν εἶναι συνώνυμη μὲ τὴν λέξη θέατρο. Θεωρεῖ ὡς καταστροφή τῆς δραματικῆς τέχνης ἔξω τὴν πληθώρα τῶν ἐξωτερικῶν συνενοχῶν, γιὰ τὶ ἐκνεδρίζουν καὶ ἐξαντλοῦν τὴν προσοχή. Ἄς μείνουν αὐτὲς γιὰ τὸ music-hall ποὺ ἔχει κάμει προόδους τρομαχτικὲς σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο καὶ χωρὶς μάλιστα prétention σχολῆς καὶ ἀναγέννησης. Ὁ Coreau δὲ συγχέει τὶς σκηνοθετικὲς συνθήκες μὲ τὶς δραματικὲς. Τὸ νὰ καταστρέψῃ κανεὶς τὶς μὲν δὲ θὰ πει πὼς θὰ λυτρωθεῖ ἀπὸ τὶς ἄλλες.

Μαθητῆς τοῦ Coreau καὶ τῆς ἴδιας συντροφιάς, ὁ Dullin, ὁπαδὸς τῆς Cmoédia del-arte, εἶναι ὁ μόνος γάλλος σκηνοθέτης ποὺ ἀντιπροσωπεύει τὴ θεατροποίηση τοῦ θεάτρου σπρωγμένη στὰ ἄκρα μὲ τὸν Ταίρωφ ἀπὸ τὴ μιὰ καὶ μὲ τὸν ἐγχώριο φουτουρισμὸ ἀπὸ τὴν ἄλλη, πότε μὲ τὴ σιγνότητα ἐνὸς Picasso καὶ πότε μὲ τὴν ἐγχρωμὴ ἐκκεντρικότητα ἐνὸς Tristan Tzara.

Ὁ Dullin πιστεύει πὼς πάντα τὸ θέατρο ἔμεινε πίσω εἴκοσι χρόνια ἀπὸ τὴ φιλολογία γιὰ τὸ καὶ ὁ Antoine ποὺ πολέμησε ἔξω του τὴ ζωὴ γιὰ τὸ ἰδανικὸ τοῦ νατουραλισμοῦ τὸ βλέπει σήμερα πραγματοποιημένο ἀπὸ μπακάληδες διεφθунτες καὶ χρειάστηκαν εἴκοσι χρόνια γιὰ τὴν ἐκκαίκεψη τῶν θεωριῶν τοῦ théâtre libre ἐνῶ ἡ φιλολογία ἀπὸ τὴν ἐποχὴν ἐκείνην τὶς ἐνστερνίστηκε. Πιστεύει πὼς τὸ κοινὸ πάντοτε ἔχει τὰ θεάματα ποὺ τοῦ ἀξίζουν καὶ πὼς ἀφοῦ σήμερα τὰ θεάτρα τῶν βουλευτῶν εἶναι καινὰ ποὺ κάμνουν τὶς καλλίτερες τὶς δουλειές, θὰ πῆ πὼς τὸ κοινὸ, τὸ μεγάλο δηλαδὴ κοινὸ, μὲ τὸ δικίον του εἶναι καταδικασμένο σὲ τέτοια θεάματα. Ἡ δημιουργία τοῦ καινούργιου στὴν τέχνη δὲν εἶναι ἀνάγκη ἀτομικὴ τοῦ καλλιτέχνη, εἶναι ἡ ἐκδήλωση τῆς ἀνάγκης τοῦ καινούργιου ἐνὸς ὁλοκλήρου λαοῦ, ποὺ ὁ καλλιτέχνης χρησιμεύει μόνον γιὰ νὰ τὴ διατυπώσῃ. Ἐξῶ ἀπὸ αὐτὸ καὶ οἱ νεωτέρισμοι στὴν τέχνη κατανοῦν σὰν ὅλα τὰ μεταφωτεμένα πολιτικονομικὰ καλοῦπια ποὺ πεθαίνουν, ἀφοῦ πρῶτα ἀδικασκοτώσουν τοὺς ζαλισμένους τοὺς πρόμαχους.

Μαθητῆς ἀκόμα τοῦ Coreau καὶ σύντροφος τοῦ Dullin εἶναι καὶ ὁ Louis Jouvet, ὁ τρομαχτικὸς θεατρίνος καὶ ξεχωριστὸς σκηνοθέτης. Γιὰ τὸ Jouvet δὲ θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ πῆ πολλὰ πράγματα ἀφοῦ μόνον δύο ἔργων σκηνοθεσία μὲς παρουσίασε ὡς τώρα μὰ πάλι

είναι αρκετά για να χαρακτηρίσουν την κατέφθυσή του. Όταν τον ρωτάτε, αφού πρώτα σας μιλήσει με θαυμασμό και συμπάθεια για τους πρώην δασκάλους και συνεργάτες του, τον Coreau και τον Dullin, το πρώτο που διάζει να σας πη είναι: «Δέν είμαι άνθρωπος της θεωρίας, ευτυχώς για μένα, και για κείνους που σκηνοθετώ. Η θεωρία στο θέατρο είναι τόσο άτοπη όσο και στη φιλολογία. Θεωρώ κείνον που καταστρώνει πλάνα στο χαρτί, πολύ επικίνδυνο, πρό πάντων ανείναι ειδικός και αν ανεβάζει τὰ έργα πάνω στα χνάρια των θεωριών του, γιατί τότες τό κακό γίνεται κολητικό. Ότι θα σας πω θάνατι ή αναθεώρηση τής ως τώρα δουλειάς μου. Δογαριάω τό θέατρο μιά τέλεια έπιστήμη, γιαυτό, αργότερα θα προσπαθήσω να διδω τό μέλλον με τή βοήθεια τού θωον μου έμαθε τό παρελθό».

Τελευταίος μένει ο Pitoëff που δέ ξαίρω αν θάπρεπε κανείς να τον λογαριάση για αντιπρόσωπο τής γαλλικής ή τής ρουσσικής σκηνοθεσίας.

Γυρέροντας και ο Pitoëff τό στιλιζάρισμα μαζί με μιά φταγμένη εκκεντρικότητα, Είναι ο μόνος που παρούσισε στον κόσμο τού φανταστικού τό τέλειο που χρειάζεται να μὴν είναι ανυπόφορο.

Και ο Pitoëff γυρέροντας τό σκηνικό σύνολο που τό πετυχαίνει καλύτερα απ' όλους μιά και ο ίδιος είναι decorateur, και ο ζωγράφος των έργων που σκηνοθετεί, έχει ακόμα και τό σλάβικο του ένστικτο που τον βοηθεί στο συνθετικό δραματισμό τής παρουσίας. Η Γαλλία θα του χρωστά τή γνώση τής ρουσσικής και τής λοιπής ξένης παραγωγής και οι σύμπι τού παράξενου μερικά μαθήματα μέτρου και γούστου.

Μου φαίνεται πως δέ θα μπορούσε να δώσει κανείς τήν τελειωτική εικόνα τής κίνησης αυτής, παρά τονίζοντας πως τό Παρίσι έπαψε να είναι ό,τι ήταν πριν από τον πόλεμο.

Γιά τούτο, κατά τήν ιδέα μου, στο Παρίσι πάλι θα στραφούνε τὰ βλέμματα τής κάθε χώρας που θέλει να ρυθμίσει τήν πρόοδό τής σύμφωνα με κάποιο υπόδειγμα, μα τή φορά τούτη τό υπόδειγμα δέ είναι καθαρίο γαλλικό, αλλά τό αποκρυστάλλωμα τού καλλιτεχνικού κοσμοπολιτισμού, ίσως οξείων τής μελλούμενης διεθνιστικής παραγωγής.

ΕΛΕΝΗ ΧΑΛΚΟΥΣΗ



Ο Λεβίνσκι στο Ριχάρδο τον Γ'



Ο Σόνενταλ εις τόν βασιλέα Ληο

**ΜΙΑ ΤΙΜΗΤΙΚΗ.**

Τήν τρίτην 30 Σεπτεμβρίου δίδει τήν τιμητικήν τής παράστασις εις τό θέατρον Κοτσιπούλη, ή Κα Φωτεινή Λούη με τήν «Ιουδιθ».

Η Κα Λούη, ή καλλιτέχνης των άδρών, των γοητευτικών εμφανίσεων, έχει πολλά δικαιώματα επί τής εκτιμήσεως μας, γιατί αν ή μεγάλη τέχνη είναι ώρατα είναι όμως ώρατα και ή όμορφα. Εις τήν Ιουδιθ, ειδικώς έχει ένα θρίαμβον. Πρέπει να τήν χειροκροτήσουμε όλοι.

Από σήμερα τήν θεατρικήν κριτικήν των «Παρασκηνίων» αναλαμβάνει ο κ. Λέων Κουκούλας τήν συνεργασίαν τού όποιου θεωρούμεν ως πολύτιμον άπόκτημα, και είμεθα βέβαιοι ότι τήν γνώμην αυτήν και οι άναγνώσται μας θα τήν συμμερισθούν.

**Ο ΚΑΦΕΣ ΜΕ ΓΑΛΛΑ  
ΒΛΑΧΑΣ**

ΕΤΟΙΜΟΣ ΕΙΣ ΚΑΘΕ ΠΕΡΙΣΤΑΣΙΝ  
ΕΧΕΙ ΓΕΥΣΙΝ ΚΑΙ ΑΔΟΜΑ ΘΑΥΜΑ-  
ΣΙΟΝ ΚΑΙ ΕΙΝΑΙ ΗΓΓΥΜΕΝΗΣ ΑΓΝΟΤΗΤΟΣ



**“ΚΑΡΟΛΟΣ ΦΙΞ,”  
ΖΥΘΟΠΟΙΕΙΟΝ-ΠΑΓΟΠΟΙΕΙΟΝ**

ΟΙΚΟΣ ΙΔΡΥΘΕΙΣ ΤΩ 1894 ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

ΤΟ ΑΡΧΑΙΟΤΕΡΟΝ, ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΟΝ,

ΤΕΛΕΙΟΤΕΡΟΝ ΕΝ ΕΛΛΑΔΙ

ΙΔΙΟΚΤΗΤΑΙ:

**ΙΩΑΝΝΗΣ Κ. ΦΙΞ  
ΑΝΤΩΝΙΟΣ Κ. ΦΙΞ**

**Δ. Γ. ΔΟΥΖΙΝΑΣ**

**ΟΔΟΣ ΠΕΣΜΑΖΟΓΛΟΥ 17**

**ΜΕΓΑΡΟΝ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ**

**ΣΚΕΥΗ ΟΙΚΙΑΚΑ, ΨΥΓΕΙΑ, ΦΙΛΤΡΑ  
ΥΔΑΤΟΣ, ΠΑΓΩΤΟΜΗΧΑΝΑΙ, ΛΑΜ-  
ΠΑΙ ΕΞΑΕΡΟΥΜΕΝΟΥ ΠΕΤΡΕ-  
ΛΑΙΟΥ, ΘΕΡΜΑΣΤΡΑΙ ΝΕΩΤΕ-  
ΡΙΣΜΟΥ.**

**ΤΙΜΑΙ ΑΣΥΝΑΓΩΝΙΣΤΟΙ**

**ΑΤΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ**

**ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΕΤΑΙΡΙΑ**

**ΤΑΜΙΕΥΤΗΡΙΟΝ**

**ΜΕΧΡΙ 25.000**

**4  $\frac{1}{2}$  0 | 0**

**ΑΠΗΛΛΑΓΜΕΝΟΝ ΠΑΝΤΟΣ ΦΟΡΟΥ**