

ΘΕΑΤΡΟ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΜΕΛΕΤΗΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ
ΕΚΔΟΣΗ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΔΡΑΜΑΤΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ. ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΚΑΡΑΝΤΙΝΟΣ

ΕΤΟΣ Α ΑΡΙΘ. 4 ΤΙΜΗ ΔΡΧ. 3 ΙΟΥΝΙΟΣ 1938

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ: ΓΚΑΙΤΕ: ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΧΕΙΡΟΤΕΧΝΗΜΑ—GORDON CRAIG: ΤΟ ΣΚΗΝΙΚΟ—ΣΩΚΡ. ΚΑΡΑΝΤΙΝΟΥ: ΕΜΠΕΙΡΙΚΗ ΕΠΙΣΤΗΜΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ. ΝΕΕΣ ΤΑΣΕΙΣ—ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ: ΤΟ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΕΙΔΥΛΛΙΟ—ΣΠΥΡΟΥ ΜΕΡΣΑΝΟΥ: ΜΑΚΒΕΘ—ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΕΙΚΟΣΙ ΤΡΙΑ ΧΡΟΝΙΑ, ΑΡΘΡΟ ΦΩΤΟΥ ΠΟΛΙΤΗ—ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ Κ. Λ. Π.

ΓΚΑΙΤΕ: ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΧΕΙΡΟΤΕΧΝΗΜΑ (1789)

“Ολες οί τέχνες ξεκινούν από μίαν αναγκαιότητα. Ἄλλὰ δὲν εἶναι εὐκόλο μίαν αναγκαιότητα, στήν κατοχή μας καὶ τὴ χρήση μας, πού δὲν τῆς ἔχουμε δώσει συγχρόνως μιὰ εὐχάριστη μορφή, νὰ τὴν τοποθετήσουμε σὲ μιὰ πρεπούμενη θέση καὶ σὲ ὀρισμένη σχέση μὲ ἄλλα πράγματα. Αὐτὸ τὸ φυσικὸ αἶσθημα τοῦ ταιριαστοῦ καὶ χρειάζομενου πού παράγουν οἱ πρῶτες ἀππειρες γιὰ τέχνη δὲν πρέπει νὰ ἐγκαταλείψει καὶ τὸν τελευταῖο maître πού θέλει ν' ἀνεβεῖ ὡς τὸ ἀνώτατο σκαλοπάτι τῆς τέχνης. Εἶναι τόσο στενὰ συνδεμένο μὲ τὸ αἶσθημα τοῦ δυνατοῦ (κατορθωτοῦ) καὶ μαζί ἀποτελοῦν κυρίως τὴ βάση κάθε τέχνης. Ἐν τούτοις βλέπουμε, δυστυχῶς, ὅτι οἱ ἄνθρωποι ἀπὸ τοὺς πιὸ παληοὺς καιροὺς ὡς τώρα ἔχουνε τόσο λίγες φυσικὲς προόδους κάνει στήν τέχνη, ὅπως καὶ στίς ἄλλες ἀστικές, θρησκευτικὲς καὶ ἠθικὲς καταστάσεις τους: μάλιστα ἔχουν κυριευτεῖ ὀλότελα ἀπὸ ἄψυχη μίμηση, ἀπὸ λανθασμένη χρησιμοποίησι σωστῶν κατακτῆσεων, ἀπὸ κούφια παράδοσι, εὐκόλο διαδοχὴ γενῶν: ὅλες οἱ τέχνες ἔχουν ἀπ' αὐτὴ τὴν ἐπιρροὴ ὑποφέρει κι' ὑποφέρουν ἀκόμα, μιὰ κι' ὁ αἰώνας μας μπορεῖ νάχει φωτίσει πολλὰ μὲ τὴ διανόησι, εἶναι ὅμως ἴσως πολὺ λίγο ἱκανὸς γιὰ νὰ συνενώσῃ τὸν καθαρὸ αἰσθησιασμὸ μὲ τὴ διανοητικότητα, πού ἀπ' αὐτὸ μόνον παράγεται τὸ ἀληθινὸ ἔργο τῆς τέχνης.”

Εἶμαστε γενικὰ πλουσιώτεροι σὲ ὅλα ὅσα κληρονομιοῦνται, στίς εἰδικότητες—λοιπὸν—τῆς χειρονακτικῆς, στὴ μεγάλη περιοχὴ τῆς μηχανικῆς. Ἄλλὰ ἐκεῖνο πού γεννιέται, τὸ ἀμετάδωτο ταλόντο, πού μ' αὐτὸ ξεχωρίζει ὁ καλλιτέχνης, φαίνεται νὰ εἶναι στοὺς καιροὺς μας σπάνιο. Κι' ὅμως θὰ ἤθελα νὰ ὑποστηρίξω, πῶς μ' ὅλο τοῦτο, ὑπάρχει καὶ τώρα ὅπως πάντοτε, ἀλλὰ σάν ἓνα πολὺ τρυφερὸ φυτὸ, δὲ βρίσκει στὸν καιρὸ μας οὔτε ἔδαφος, οὔτε θερμότητα οὔτε περιποίηση.

“Ὅταν κανεὶς παρατηρεῖ τὰ μνημεῖα πού μᾶς παραδόθηκαν ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα, ὅταν ἀναλογίζεται τίς πληροφορίες πού διασώθηκαν ἀπὸ τότε ὡς ἑμᾶς, μπορεῖ εὐκόλο νὰ δεῖ ὅτι ὅλα ὅσα κάτεχαν οἱ λαοί, πού σ' αὐτοὺς ἄνθισσε ἡ τέχνη, ἀκόμα κι' αὐτὰ τ' ἀπλά τους σκεύη, ἦταν στολίδια, ἔργα καλλιτεχνικά.

Ἡ ὕλη παίρνει μὲ τὴν ἐπεξεργασία ἐνὸς ἀληθινοῦ

καλλιτέχνη μιὰ ἐσωτερικὴ, ἀνώτερη ἀξία, ἐνῶ ἡ φόρμα πού δίνεται ἀπὸ ἓνα μηχανικὸ τεχνίτη ὡς καὶ στὸ πιὸ ἀκριβὸ ἀκόμα μέταλλο, ἔχει μέσα τῆς πάντοτε, ὅσο καλὰ καὶ νάνα δουλεμένη, κάτι τὸ ἀδιάφορο καὶ τὸ χωρὶς σημασία πού τόσο μόνον μπορεῖ νὰ χαροποιήσει, ὅσο εἶναι καινούργιο. Καὶ σ' αὐτὸ νομίζω συνίσταται ἡ κύρια διαφορὰ τῆς πολυτέλειαι καὶ τῆς ἀπόλαψης ἐνὸς μεγάλου πλούτου. Ἡ πολυτέλεια συνίσταται, ὅπως νομίζω, ὄχι στὸ ὅτι ἓνας πλούσιος ἔχει στήν κατοχὴ του πολλὰ πολύτιμα πράγματα, παρὰ ὅτι ἔχει στήν κατοχὴ του τέτοια πράγματα πού πρέπει πρῶτα νὰ τοὺς μεταπλάσῃ τὴ μορφή γιὰ νὰ χαρεῖ μιὰ στιγμιαία εὐχαρίστησι καί, πρὶν ἀπ' ὅλα, νὰ παράγῃ κάποια ἀξία. Ὁ ἀληθινὸς πλοῦτος λοιπὸν θὰ συνίστατο στήν κατοχὴ τέτοιων ἀγαθῶν πού θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ τὰ κρατᾷ ἐλῆ του τὴ ζωὴ, νὰ τ' ἀπολαβαίνει ὅλη του τὴ ζωὴ καὶ τὴν ἀπόλαψη ἀπ' αὐτὰ, μὲ ὅλο καὶ περισσότερη γνώσι, ὅλο καὶ περισσότερο νὰ μπορεῖ νὰ τὴ χαίρεται. Κι' ὅπως ὁ Ὅμηρος λέει γιὰ μιὰ ὀρισμένη ζώνη: εἶναι τόσο σπουδαία ὥστε ὁ καλλιτέχνης πού τὴν ἔκανε θάχε τὸ δίκιο νὰ γιορτάζει ὅλη του τὴ ζωὴ γι' αὐτὴ, ἔτσι θὰ μπορούσε νάλεγε κανεὶς γιὰ τὸν ἰδιοκτήτη τῆς ζώνης, ὅτι μ' αὐτὴ ὅλη τουτὴ ζωὴ μπορεῖ νὰ χαίρεται.

Ἄντιθέτως, ἐκεῖνο πού φτειάνει ὁ μηχανικὸς καλλιτέχνης δὲν ἔχει οὔτε γι' αὐτόν, οὔτε γιὰ κανέναν ἄλλον ποτε ἓνα παρόμοιο ἐνδιαφέρο ἐπειδὴ τὸ χιλιόστο του ἔργο εἶναι ὅμοιο μὲ τὸ πρῶτο καὶ ὑπάρχει ἐπίσης στὸ τέλος χίλιες φορές. Κι' εἶναι πού στοὺς νεώτερουσι καιροὺς τὰ ἐργοστάσια καὶ οἱ μηχανεὲς ἔχουν ἐργαστεῖ στὸν ἀνώτατο βαθμὸ κι' ἔχουν διὰ τοῦ ἐμπορίου πλημμυρίσει τὸν κόσμον μὲ ὠραῖα, χαριτωμένα, ἀρεστά, ἐφήμερα πράγματα.

Βλέπει κανεὶς ἀπ' αὐτὸ ὅτι τὸ μοναδικὸ ἀντίδοτο κατὰ τῆς πολυτέλειαι, ἂν ἔπρεπε καὶ μπορούσε νὰ ἰσορροπήσῃ, εἶναι ἡ ἀληθινὴ τέχνη καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ αἶσθησι ἢ προκληθεῖσα μὲ ἀλήθεια: ὅτι ἀντιθέτως ἡ πολὺ καλλιεργούμενη μηχανικὴ, τὸ ἐξευγενισμένο χειροτέχνημα, τὸ ἔργο τὸ ἐργοστασιακὸ προετοιμάζει τὴν ὀλοκληρωτικὴ δύσι τῆς τέχνης.

Ο ΠΡΩΤΟΣ ΝΑΤΟΥΡΑΛΙΣΜΟΣ ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΥΚΛΟΣ 8 ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΩΝ ΤΟΥ κ. ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ 5-6 ΤΟ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΕΙΔΥΛΛΙΟ

Στην παλαιότερη εποχή, που είχαν περισσότερο καιρό και άτομικισμό θαμπότερο, τὸ συνηθίζανε πολὺ συχνὰ τὸ νὰ μαζεύουνε τὸν κόσμο γιὰ νὰ τοῦ διαβάσουνε τὸ καινούργιο τοῦς τὸ ἔργο· ἢ «Γαλάτεια» τοῦ Βασιλειάδη, ὁ «Καλλέρης» τὸ μόνο θεατρικὸ τοῦ Ἀχ. Παράσχου καὶ ἄλλα σὲ μιὰ τέτοια διάλεξη—ἀνάγνωση—πρωτοείδανε τὸ φῶς. Πιὸ πολὺ στὸ «Παρνασσὸ» γινόντουσαν κάτι τέτια, στὸ σὺλλογο «Βύρωνας». Ἀπορῶ. Νὰ κλειστεῖ κανεὶς τρεῖς ὄρες καὶ νὰ τοῦ διαβάσουν ἕνα ἔργο!—Καὶ νὰ γίνεταί καὶ οὐρὰ στὴν εἴσοδο καὶ νὰ πληρώνουν καὶ εἰσιτήριο!

Τὸ χειμῶνα τοῦ 1890 σὲ μιὰ συγκέντρωση ποὺ οἱ εἰσπράξεις ἦτανε γιὰ φιλανθρωπικὸ σκοπὸ, διάβασε ὁ Δ. Κορομηλᾶς ἕνα μέρος ἀπὸ τὴν τέταρτη πράξη τοῦ «Ἀγαπητικοῦ τῆς Βοσκοπούλας»· ἄρα σχεδὸν σύγχρονα μὲ τὴ «Μαρούλα» ὁ ἐρευνητικὸς, ὁ ἀκούραστος συγγραφέας, ἀπάνω στὴν ἀκμὴ τοῦ Κωμειδύλλου τὴν πρώτη δοκιμάζει κ' ἕνα ὄπλο καινούργιο καὶ τὸ στήνει ἀπέναντι στὸν κλασικισμὸ, τὸ «Δραματικὸ εἰδύλλιο».

Τὸ δίνει τὸν ἄλλο χρόνον νὰ παιχθεῖ στὸν Δ. Κοτοπούλη· μὰ ὁ θίασος καὶ τὰ οικονομικὰ του δὲν τοῦ φανήκανε ἀρκετὰ καὶ τὸ πήρε πίσω· τὸ παίρνει στὴν περιοδεία τοῦ «Μέλανδρος» καὶ τὸ παίζει στὴν Πόλη, ποὺ ἦταν θεατρικὸ κέντρο σπουδαιότερο γιὰ τὸ ἑλληνικὸ θέατρο παρά ἡ Ἀθήνα. Ἐδῶ παίχτηκε τὸ καλοκαίρι τοῦ 1892—1 Ἰουνίου—καὶ ἔχει μὲ πάρα πολὺ μεγάλη ἐπιτυχία· σιγά—σιγά κυριάρχησε καὶ εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ πολυπαιγμένα καί.

Γίνεται στὸ ἑλληνικὸ ὑπαιθρο, ὄχι σὲ νησὶ παρά στὰ βουνὰ· φουστάνελλα· πιὸ πολὺ δρᾶμα ἢ «σοβαρὴ» μορφή τοῦ Κωμειδύλλου· οἱ πρωταγωνιστὲς δραματικολίενας ρόλος κωμικὸς σάν ἀνάμνηση τοῦ Κωμειδύλλου, ποὺ τὸ γέννησε. Καὶ ἕμμετρο· δεκαπεντασύλλαβο δίστιχο· μὰ πάρα πολὺ μακρυνὴ ἐπίδραση τῆς Γαλλικῆς τραγωδίας, ποὺ πολὺ τὴν εἶχανε προσέξει ἀνέκαθεν στὸ θεατρὸ μας. Ὁ τίτλος εἶνε: «ἀγαπητικὸς», ὄχι «ἔραστής», καὶ φυσικὰ τὸ «ἀγαπητικὸς» εἶναι στὴν ἀγνή του ἔννοια καὶ τὸ μεταχειρίζεται γιατί δὲν πήγαινε στὴν λαϊκὴ τὸ ὑπόθεση τοῦ «ἔραστής».—Ὁ Κορομηλᾶς εἶχε γράψει παλαιότερα μιὰ κοσμικὴ φάρσα, σὲ σαλόνι γίνεται αὐτή, ποὺ τὴ λέει ὁ «ἔραστής τῆς Θηρεσίας».

Ξεκινεῖ, χωρὶς πολὺ νὰ ἐπιρεαστεῖ φυσικὰ, ἀπὸ ἕνα μικρὸ ποιήμα τοῦ Ζαλοκώστα—(Κοτοπούλης, Γ. Νικηφόρος, Πετρίδης, Σοφία Ταβουλά-

ρη, Νικηφόρος, Βερόνη—οἱ πρῶτοι διδάξαντες).

Τὸ ἔργο ὄριμο, σοφὸ, περίφημα «θεατρικὰ» φινάλε καὶ γεμᾶτο ἐντυπωσιακοὺς στίχους, ποὺ μείνανε σάν παροιμιακοὶ ὡς τώρα μέσα στοὺς θεατρίνους. Θ' ἄξιζε νὰ προσέξουμε τὸ ζήτημα τῶν φινάλε, γιατί ὅλες οἱ καθαιρευσιανικὲς τραγωδίες τὰ φινάλε τους τὰ ἔχουν ἐλλεινὰ· δὲν τὰ αἰσθάνονται καθόλου ὡς θεατρικὴ μονάδα.

Οἱ στιχοιργία του, οἱ γλῶσσα του, παρά τις χασμωδίες, στηρίζεται—1890!—στὸ δημοτικὸ τραγοῦδι· νατουραλισμὸ κάνει κυρίως διὰ κωμικὰ πρόσωπα, στὴ γλῶσσα καὶ λίγο στὰ ἦθη· πιὸ γενικὰ θυμίζει τὸ ρομαντισμὸ τοῦ Οὐγκώ, καθὼς τὸν αἰσθανότανε τὸ νέο ἑλληνικὸ θέατρο, καὶ στὴν οὐσία ἐνισχύει βέβαια τὶς κατακτήσεις τοῦ δημοτικισμοῦ στὸ θέατρο, γυρίζει ὅμως πίσω ὡς πρὸς τὴν αἰσθητικὴ ἀντίληψη. Μιὰ φορὰ ποὺ θέλησε ὁ Κορομηλᾶς νὰ γράψει τραγωδία δὲν μποροῦσε νὰ κάνει κάτι τὸ ἐντελῶς καινούργιο, καθὼς ἔγινε μὲ τὴ «Μαρούλα», ποὺ δὲν ὑπῆρχαν πρὶν κωμωδίες ἑλληνικὲς γιὰ νὰ τὴς καθορίσουν τὴ μορφή της. Τὸ παρελθὸν τῆς τραγωδίας στὸν τόπο μας ἔπαιξε τὸν ρόλὸ ἀποφασιστικὸ ρόλο στὴ διαμόρφωση τῆς «Βοσκοπούλας», ὅπως λέγεται σεμνότερα καὶ συντομότερα τὸ ἔργο.

Ἐτοὶ λοιπὸν ἡ μορφή αὐτὴ τῆς δημοτικιστικῆς τραγωδίας ἀποκάλυψε κάτι ποὺ κρυβότανε μέσα στοὺς ρωμηοὺς ὡς διάθεση. Κι' ἂν δὲν τὸ συνέχισε τὸ εἶδος ὁ ἴδιος ὁ Κορομηλᾶς βρεθῆκανε, κάτω ἀπὸ τὴ σκιά του ἄλλο, ποὺ τὸ ἐξελεῖνε ἀξιόλογο. Ὁ κούρεας Π. Μελισσιώτης, ποὺ ὄλος του ὁ βίος εἶχε περάσει στὸ ὑπαιθρο, βρίσκει ἕνα ὑπόδειγμα νὰ ἐκφραστεῖ καὶ μὲ τὴ «Χαῖδω» του κάνει κατάπληξη· καὶ εἶνε αὐθόρμητο, θερμὸ, ἂν καὶ ὄχι μὲ τὴν τεχνικὴ πληρότητα τοῦ Κορομηλᾶ. Στὰ 1893 γράφει τὴ «Θυμιόλα», στὰ 1894 τὴν «Καλαματιανή», ποὺ ἔχει πιὸ κοινωνικὸ χαραχτήρα καὶ τελειώνει, ἀφοῦ ἔκανε θόρυβο καὶ παραστάσεις· δὲν ἔγραψε ἄλλο τίποτα· καὶ στὰ τρία πρωταγωνίστησε ἡ κ. Μ. Κωνσταντινοπούλου.

Τὸν θεωρήσανε θαῦμα, γιατί ἦταν «ἀγράμματος»· λόγιος φυσικὰ δὲν ἦτανε, ὅμως ἀπὸ τὸ 1880 ἀνακατευότανε μὲ τὸ θέατρο· λάβανε μέρος σὲ παραστάσεις, τραγοῦδιε δημοτικὰ τραγοῦδια κ' ἂν τὰ χειρόγραφα του ἦτανε γεμάτα ἀνορθογραφίες γραμματικῆς, δὲν τοῦ ἔλειπε ἡ θεατρικὴ προπαίδεια. Δὲν ἦταν λοιπὸν ἀφύσικο ἢ παράξενο νὰ γράφει ἔργα.

Ἀπάνω στ' ἀχνάρια τοῦ Μελισσιώτη πιὸ πολὺ συνέχισε τὸ Δραματικὸ εἰδύλλιο ὁ Σ. Περεσιάδης, διατηρώντας μαζί καὶ τοὺς ἠθογραφικοὺς τύπους ποὺ εἶχανε καθιερωθεῖ. Ἀκόμη ὁ Περεσιάδης εἶνε μιὰ τεχνικὴ πρόοδο στὸ θεατρὸ μας· δημιουργεῖται πὰ μιὰ παράδοση γιὰ τὴ σημασία τοῦ φινάλε, γιὰ σκηνὲς ἐντυπωσιακῆς, ἀκόμη μεταχειρίζεται καὶ τὰ μηχανικὰ μέσα ποὺ θὰ εἶχαν τότε· κάπου ἔχει χαλάζι. Τὸ γράψιμό του εἶναι συμπαθητικὸ, μετρημένο, ἢ στιχοιργία τοῦ περισσότερο προσεγγένου.

Ἡ «Γκόλφω» εἶναι τὸ πρῶτο τοῦ ἔργου—10 Αὐγούστου 1894—Β. Στεφάνου· κ' αὐτὸ πολυπαίχθηκε.

Μετὰ τὴ «Γκόλφω» τὸ Δραματικὸ εἰδύλλιο ἀφήνει τὴν καθαρὰ ρομαντικὴν τὴν βάση τὴν αἰσθητικὴν καὶ μὲ τὴ «Σκλάβα, τοῦ Περεσιάδη παίρνει ἕνα χαραχτήρα ἱστορικὸ, ποὺ εἶχε κάπως φανεῖ στὴ «Χαῖδω». Ἡ «Σκλάβα» παίχθηκε στὶς 8 Ἰουνίου 1895 καὶ ἐκφράζει μιὰ διάχυτη διάθεση γιὰ ἔργα πατριωτικὰ, ποὺ γέμιζε τὴν ἀτμοσφαῖρα μὲ τὴ δράση τῆς «Ἐθνικῆς Ἑταιρείας». Τὸ ἴδιο μοτίβο ὑπάρχει στὴν «Ἐσμέ», στὸ «χορὸ τοῦ Ζαλόγρου» καὶ σὲ ἄλλα ποὺ γράφανε πολὺ ἀργότερα.

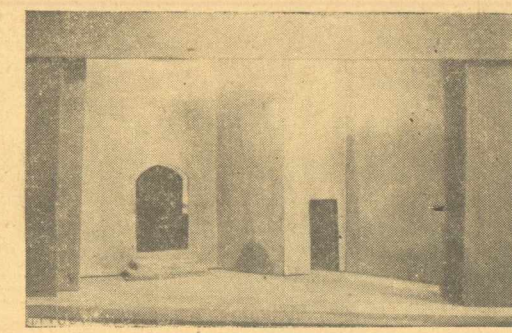
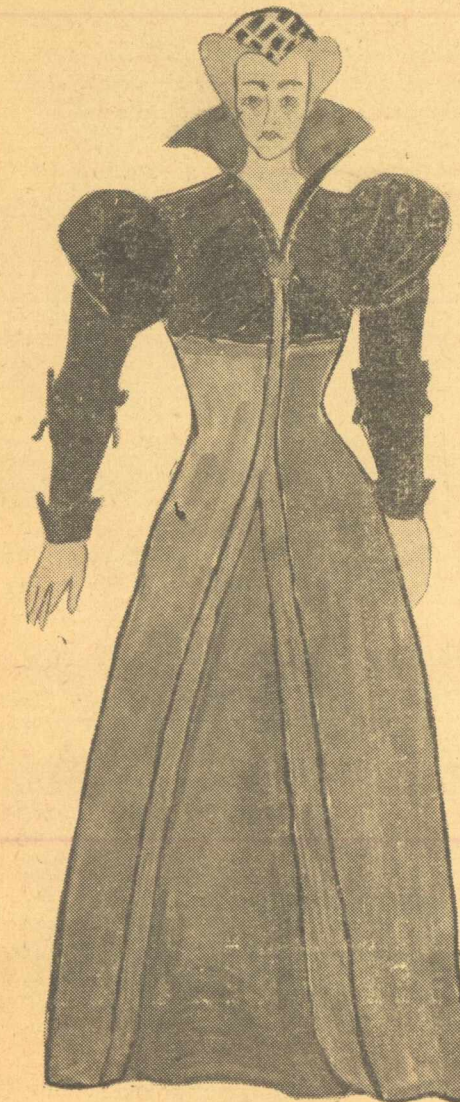
Ὡς τόσο τὸ Δραματικὸ εἰδύλλιο μὲ τὴν πρῶτη του μορφή διασώζεται στὴν «ψυχοκὸρη» τοῦ ἠθοποιῦ—ὄχι σπουδαίου—Ι. Βοτσάρη.—28 Ἰουλίου 1895.—Τὸ πρωτόπαιξε ἡ κ. Μ. Πομόνη. Μιμεῖται πιὸ πολὺ τὸ δημοτικὸ τραγοῦδι καὶ δὲν ἔχει τύπο κωμικὸ μποῦφο. Εἶναι περισσότερο δρᾶμα. Ὑπάρχει σὲ μερικὸς ἢ ἀντίληψη πὼς τὴν «ψυχοκὸρη» τὴν ἔγραψε ὁ Κρυστάλλης. Ἀδύνατο. Μονάχα ὅποιος δὲν ἔχει διαβάσει καθόλου τὸν Κρυστάλλη θὰ μποροῦσε νὰ φαντασθεῖ κάτι τέτιο.

Ἐννοεῖται πὼς τὸ ἔργο ἔκανε πάταγο στὴν ἐποχὴ του. Ἀποδείχθηκε στὸ τέλος πὼς ἡ «ψυχοκὸρη» γράφηκε μὲ τὴν ἐπίδραση ἐνὸς ἔργου γερμανικοῦ, τοῦ Χάνς Νόυερτ: «Τριαντάφυλλα καὶ ἐντελβᾶις» κλπ.

Ὑστερα τὸ Δραματικὸ εἰδύλλιο γίνεται ρουτίνα, μίμηση, εὐκολία γιὰ νὰ γράφονται διάφορα ἔργα. Κλόνισε ὅμως καὶ αὐτὸ στὸν καιρὸ του, τὴν κλασικιστικὴν τραγωδία καὶ αὐτὸ τοῦ δίνει τὸ δικαίωμα νὰ παίρνει μιὰ θέση στὴν καρδιά μας καὶ νὰ εἶναι δικαιολογημένοι ὅλοι οἱ κόποι ποὺ χρειάζεται ἡ ἐρευνά του. Καὶ τὸ Δραματικὸ εἰδύλλιο εἶναι μιὰ ἐκφραση τοῦ νεοελληνικοῦ πολιτισμοῦ. Καὶ τὴν πνευματικὴν πρόοδο· μας νὰ μὴν εἶχε βοηθήσει ἐπισημονικὰ, θὰ τοῦ ἄξιζε νὰ μελετηθεῖ.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ

ΜΑΘΗΤΙΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ ΣΑΙΞΠΗΡ: ΜΑΚΒΕΘ. ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ ΣΠ. ΜΕΡΣΑΝΟΥ



Σπ. Μερσάνου. Μακέτα σκηνογραφίας καὶ τύποι ἀπὸ τὸ ἔργο.

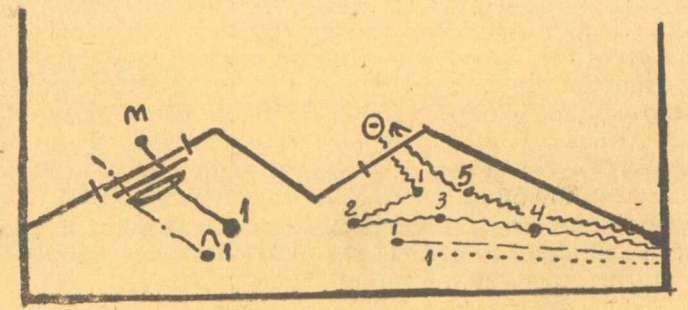
Μάκβεθ μὲ τὸν Βάγκο, λέει; ποτὲ μου δὲν εἶδα τόσο σκοτεινὴ κ' ὠραία μέρα. Κι' εἶτοι βλέπομε καθαρὰ ποιά ἐπίδραση ἔχει ἡ αἰσθητικὴ καὶ ψυχικὴ του ὑπόσταση ἀπὸ τὸ ὑπερφυσικὸ. Μποροῦμε νὰ ποῦμε ἀκόμα πὼς ὁ Μάκβεθ ἔχει κάπως σχετικὰ σὲ ἠθικὴ ἐλευθερία, ποὺ ὀδηγεῖ στὴν καταστροφή. Τὸν πήρε ὁ κατήφορος στὴν ἠθικὴ κατάπτωση καὶ εὐκολία δὲν μπορεῖ νὰ κρατηθεῖ. (Κατὰ τὴν χριστιανικὴ ἠθικὴ τὸ ἔγκλημα γεννᾷ ἔγλημα καὶ ἡ ἀνομία ἀνομία.) Ἀλλὰ κ' αὐτὸς δὲν ἀφίνει τὸ πεπρωμένο νὰ ἐνεργήσει μόνο του, μὰ ἐνεργεῖ καὶ αὐτὸς· κ' ὅταν ὁ Δάγκαν τὸν ἀνταμειβεῖ μεγαλοπρεπῶς τοῦ καρφώνεται ἡ ἰδέα νὰ γίνε βασιλεὺς. Ἡ γυναῖκα του τὸν ἐσπρωξε. Ἀλλ' ἂν αὐτὸς δὲν ἦταν ἀδύνατος στὴ ψυχὴ δὲ θάπερνέ μιὰ τέτοια ἀπόφαση ὀριστικὰ.

Ἡ ἠθικὴ τιμωρία ἢ θεῖα δίκη δὲν τὸν ἀφήνει, μετὰ τὸ πρῶτο ἔγκλημα τὴ δολοφονία τοῦ Δάγκαν ἔρχεται ἀμέσως, τὸν βλέπομε νὰ οὐρλιάζει: ὁ Μάκβεθ ἐσκότωσε τὸν ὕπνο του, ὁ Μάκβεθ δὲν θὰ κοιμηθεῖ πιά. Κι' αὐτὸ εἶναι ἀκόμα ἕνα δείγμα τῆς ἀδυναμίας του. Παρασέρνεται στὴν καταστροφή ὅπως πιὸ πάνω εἶπαμε καὶ σιγὰ σιγὰ ἡ ψυχὴ του πορῶνεται. Κι' ἡ τελευταία ψυχολογικὴ μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς κατὰστασὴ του εἶναι ἡ ἀδιαφορία, ἡ ἀνασθησία, ἔχει μπουχτίσει ἀπὸ φρίκη, ἀπὸ κακίες, ὅταν μαθαίνει τὸν θάνατο τῆς γυναίκας του λέει: μποροῦσε νὰ πεθάνει ἀργότερα.

Ὁ χαραχτήρας τοῦ Μάκβεθ ξετυλιγεται μπροστὰ μας βαθμιαίως καὶ πολὺ καθαρὰ, δὲν μᾶς παρουσιάζεται ἀπὸ τὴν πρῶτη πράξη τέτοιος ποὺ εἶναι στὸ τέλος. Δὲ συμβαίνει ὅμως τὸ ἴδιο καὶ μὲ τὴ Λαίδη Μάκβεθ. Μᾶς φανερώνεται γιὰ πρῶτη φορὰ διαβάζοντας τὸ γράμμα, τοῦ ἀνδρα τῆς, καταφανὲς μὲ ὅλες τὶς ἀνθρώπινες κακίες, γιομάτη ἐγωπάθεια, Στὴ Λ.



τὴν τόλμη ποὺ μὲ ἐμπυχώνει. Καὶ παρακάτω ποὺ δειλιάζει ὁ Μάκβεθ μήπως σφάλει τὸν ἐμπυχώνει τόσο σατανικὰ—Στὴ λωσε μονάχα τὸ θάρρος σου καὶ δὲν ἀποτυχαίνουμε. Μὰ ἂν ἀπὸ τὴν ἀρχὴ μᾶς παρουσιάζετα ἡ Λαίδη Μάκβεθ μὲ τὸση σατανικὴ τόλμη, μὲ τὸση ἀνθρωπιὰ. ὅμως στὸ σῶμα εἶναι ἀνθρώπος, κουράζεται ἀπὸ τὴ φρίκη, ἀπὸ τὸ ἔγκλημα. Στὸ τέλος ἀδυνατεῖ, κλονίζεται, τὸ μυαλὸ της σαλεύει ἀπὸ τὸ βάρος τῆς φρίκης ὕπνο-



Μάκβεθ ὁ Σαίξπηρ θέλησε νὰ μᾶς δώσει ἀνάγλυφη καὶ μὲ ὅλες τὶς ἀδυναμίες τῆς τῆν γυναίκα φῶς, καθὼς καὶ τὸ θάρρος τῆς ποὺ πέρνει κινούμενη ἀπὸ ταπεινὰ κ' ἀπάνθρωπα ἐλατήρια. Ἐνισχύει τὸ Μάκβεθ ποὺ κλονίζεται στὴν ἀπόφασή του. «Ἐλα γρήγορα νὰ χύσω στὴν ψυχὴ σου

βατεῖ, τὸ αἷμα τὴ βασανίζει, αἰσθάνεται τὸ τέλος τῆς κ' αὐτοκτονεῖ. Ἐτοὶ μᾶς παρουσιάζονται κατ' ἐμὲ τὰ δυὸ κύρια πρόσωπα τῆς πιὸ ὀριμῆς τραγωδίας τοῦ Σαίξπηρ, τοῦ Μάκβεθ, ποὺ πιστεύω πὼς εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς καλύτερες τραγωδίες τοῦ ποιητῆ. ΣΠΥΡΟΣ ΜΕΡΣΑΝΟΣ



Ν. Χατζηκυριάκου—Γκίκα : Σχέδια κοστούμιων για τὸ ἔργο τοῦ Μολιέρου «Μπαρμπογιέ» ποὺ παίχτηκε μαζὺ μὲ τὸ «Κληρονόμος τῆς τσάτσας» στὰ «Ὀλύμπια» στὶς 6 Ἰουνίου.

ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΕΙΚΟΣΙ ΤΡΙΑ ΧΡΟΝΙΑ ΕΝΑ ΑΠΟ ΤΑ ΑΡΘΡΑ ΤΟΥ ΦΩΤΟΥ ΠΟΛΙΤΗ

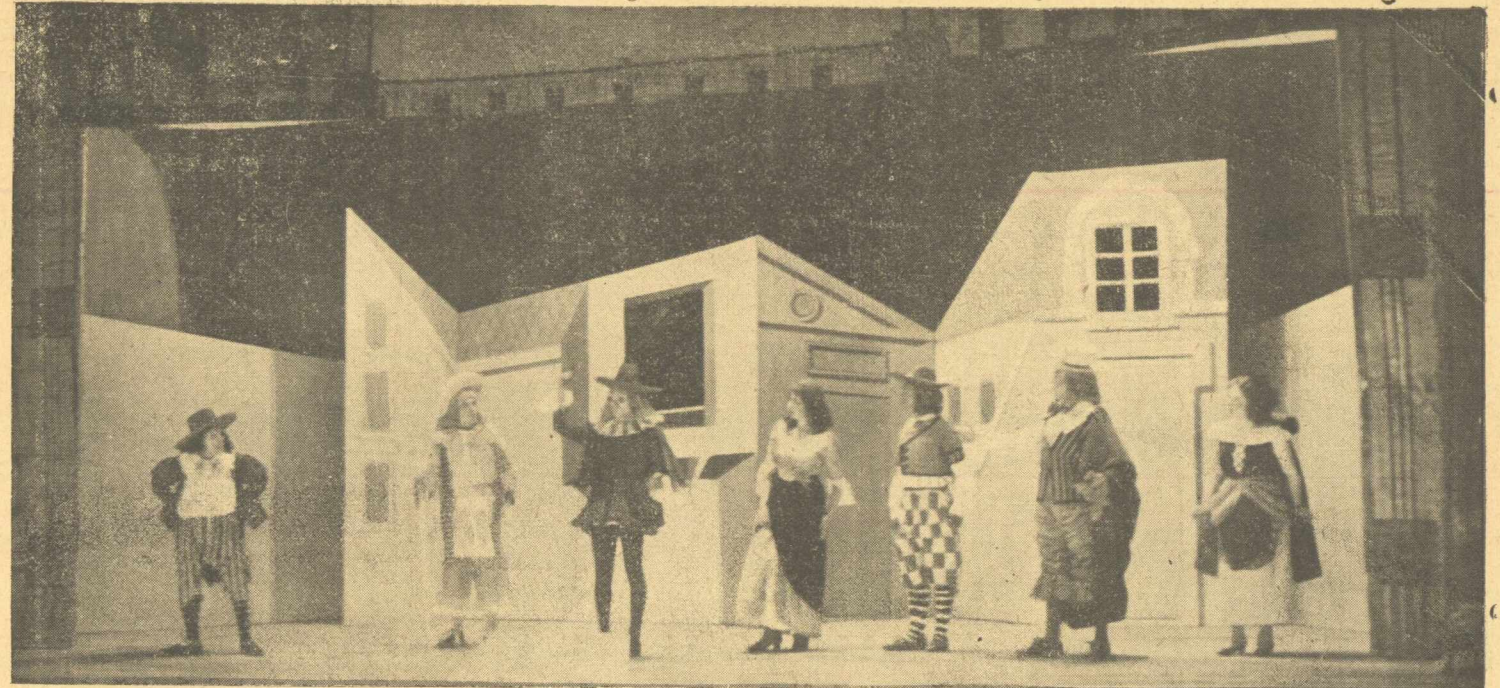
(Ξαναδημοσιεύεται ἐδῶ μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς ἔκδοσης ἐκλογῆς ἀπὸ τὸ κριτικό του ἔργο)

(Ν. Ἑλλάς 22 Φεβρ. 1915.—Φ. Πολίτη : Ἐκλογή ἀπὸ τὸ ἔργο του 1938 σελίδα 21,

Πῶς παρουσιάζεται ἡ ὑπόκρισις εἰς τὴν ἑλληνικὴν μορφήν της ; Ἐκεῖνο, ποὺ παρατηροῦμεν εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς, εἶναι ὅτι δὲν καταρθώθη νὰ δημιουργηθῆ ἕνα στὺλ ἀπαγγελίας. Καὶ τὸ χαρακτηριστικόν εἶναι, ὅτι γενικῶς δὲν φαίνεται καν οὔτε μία τάσις, οὔτε μία προσπάθεια τοιοῦτου εἴδους. Δὲν θέλω νὰ ὀμιλήσω περὶ προσπάθειας συνειδητῆς, περὶ σχολῆς, διότι τοῦτο προϋποθέτει πολλὰ πράγματα. Προϋποθέτει μελέτην τῆς μουσικῆς τῆς γλώσσης καὶ ἐνιασίαν διδασκαλίαν. Ἄλλὰ ἐκεῖνο ποὺ κάμνει ἐντόπως εἶναι ὅτι λείπει ἀπὸ κάθε ἠθοποιὸν ἀτομικῶς ἡ βαθυτέρα συναίσθησις τῆς καλλιτεχνικῆς του δημιουργίας. Λείπει ἡ συνειδητὴ πρόθεσις ἐκτέλεσεως ἔργων ὁμοίου στὺλ μέσα εἰς τὸ περιθώριον ὁμοίας ὑποκριτικῆς τεχνολογίας, ἔστω καὶ καθαρῶς ἀτομικῆς. Οἱ ἠθοποιοὶ μας δὲν μελετοῦν τὸν ἑαυτὸν τους. Δὲν ἀφαιροῦν ἀπὸ τὴν ὑποκριτικὴν των ἐργασίαν τὰ γενικὰ στοιχεῖα, οὕτως ὥστε νὰ δημιουργήσουν ἕνα κλειστὸν στὺλ ἰδικόν των. Τούναντίον καρφώνονται συνήθως εἰς εἰδικὰς ἐκτελέσεις μερικῶν ἐπιφωνημάτων ἢ κινήματων καὶ τοιουτοτρόπως ἐπαναλαμβάνονται συνεχῶς, προσδίδοντες οὕτως εἰς τὸ παίξιμόν των ὄχι στὺλ ἀλλὰ μονοτονίαν. Καὶ τοῦτο καταστρέφει πλέον

τὴν ἐνότητά της ἀπὸ σκηνῆς διδασκαλίας ἐνὸς ἔργου, διότι ἡ ἐκτέλεσις ἀπαρτίζεται ἀπὸ τμήματα ἀνομοιομόρφων συγκινήσεων, τὰ ὁποῖα δὲν εἶναι εἰς θέσιν νὰ παρουσιάσουν ἕνα ἐνιαῖον χαρακτήρα. Ἡ βαθυτέρα αἰτία τῆς καταστάσεως αὐτῆς ἔγκειται εἰς τὴν ἀγνοίαν, ποὺ ἔχουν οἱ ἠθοποιοὶ μας, τῆς οὐσίας τῆς ὑποκριτικῆς τέχνης. Δὲν ἐδιδάχθησαν τί πρέπει νὰ ζητοῦν, τί πρέπει νὰ καλλιεργήσουν, καὶ ἀφ' ἑτέρου δὲν εὐρίσκονται εἰς αἰσθητικὸν ὕψος τοιοῦτον, ὥστε νὰ ἐννοήσουν μόνοι των τὴν οὐσίαν τῆς τέχνης των. Δὲν τοὺς ἐνδιαφέρει συνήθως ἡ σκηνικὴ ἐξήγησις ἐνὸς χαρακτήρος, ἀλλὰ μᾶλλον ἡ σκηνικὴ ἐμφάνισις αὐτῶν τῶν ἰδίων. Καὶ ἡ ἐμφάνισις αὕτη δὲν ἔχει ἀξίαν καλλιτεχνικῆς ἐκμεταλλεύσεως τοῦ πυρῆς τῆς ὑποκριτικῆς ἐνεργείας. Βασίζεται μᾶλλον ἐπὶ ἀναπτύξεως καὶ καλλιέργειας ὠρισμένων τινῶν ἀτομικῶν στοιχείων ἐκάστου ἠθοποιοῦ, τὰ ὁποῖα ἔχουν τὴν τύχην νὰ ἀρέσουν εἰς τὸ κοινόν. Καὶ τοιουτοτρόπως, ἀντὶ ἡ δημιουργία καὶ ἡ ὑποκριτικὴ μελέτη ἐνὸς διακεκριμένου ἠθοποιοῦ νὰ γίνῃ ἀφορμὴ πρὸς ἀνάπτυξιν στὺλ ἀπαγγελίας, γίνεται τούναντίον ἀφορμὴ δουλικῆς μιμήσεως. Καὶ ἐπειδὴ ἀκριβῶς μίμησις μίανς ἐνεργείας, ἡ ὁποία δὲν ὑποκρύπτει ψυχικόν καὶ πνευματικόν βάθος,

εἶναι εὐκολωτάτη, διὰ τοῦτο οἱ περισσότεροὶ ἠθοποιοὶ μας παρουσιάζουν ἐν τῷ συνόλῳ ὁμοιομορφίαν καὶ μονοτονίαν, μέχρι τοῦ σημείου νὰ μὴ διακρίνεται πλέον ὁ εἷς ἀπὸ τὸν ἄλλον. Ἡ καλλιτεχνικῶς ψεύτικη αὕτη κατάστασις προέρχεται ἐκ τοῦ τρόπου τῆς δημιουργίας τῶν ἠθοποιῶν μας. Δὲν μελετοῦν ἕνα χαρακτήρα βαθειά, δὲν προσπαθοῦν νὰ ἐννοήσουν ποῖα εἶναι τὰ σημεῖα ἐκεῖνα, ποὺ χαρακτηρίζουν τὸ πρόσωπον ποῦ θὰ ὑποδυθοῦν, ποῖα εἶναι ἡ σκέψις τοῦ συγγραφέως, καὶ ἀφοῦ αἰσθανθοῦν τελείως ὀλόκληρον τὸν ρόλον των, νὰ ἀναζητήσουν μέσα των τὴν ἀντίστοιχον ὑποκειμενικὴν ἔκφρασιν καὶ νὰ δημιουργήσουν τοιουτοτρόπως ἕνα χαρακτήρα, σύμφωνον πρὸς τὴν ἔμπνευσιν τοῦ ποιητοῦ καὶ ταυτοχρόνως ζωντανεμένον ἀπὸ τὸν πλοῦτον τῆς ὑποκειμενικῆς των ζωῆς. Ἄλλ' ὅταν δημιουργοῦν προσπαθοῦν νὰ ἀναζητήσουν μέσα εἰς τὸν ρόλον των τὰ στοιχεῖα ἐκεῖνα, ποὺ ἔχουν συνειθίσει νὰ τὰ ἐκμεταλλεύωνται σκηνικῶς καὶ ἐντελῶς κατὰ συνθήκην, ἀδιαφοροῦντες τελείως περὶ τοῦ ἰδιαιτέρου χρώματος, τοῦ ἰδιαιτέρου τόνου, τὸν ὁποῖον δύνανται νὰ παρουσιάσουν ἐπὶ τοῦ προκειμένου τὰ στοιχεῖα αὐτὰ καὶ ὁ ὁποῖος χαρακτηρίζει ὀλόκληρον τὸν ρόλον. Διὰ τοῦτο συχρῶν δὲν ἔχουν νὰ λύσουν πρόβλημα

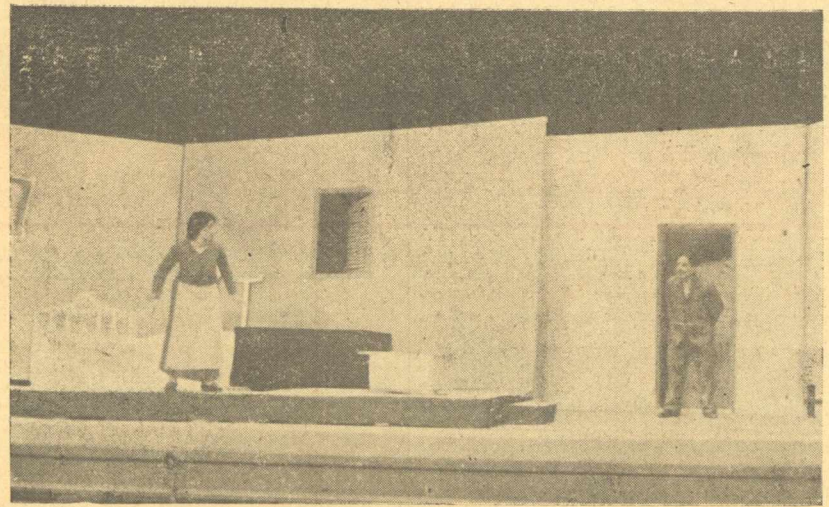


Μία σκηνὴ τοῦ «Μπαρμπογιέ» ὅπως δόθηκε ἀπὸ τοὺς ἠθοποιούς καὶ μαθητῆς τῆς Νέας Δραματικῆς Σχολῆς, κατὰ σκηνοθεσίαν τοῦ κ. Σ. Καραντινοῦ καὶ μὲ σκηνικὸ—κοστούμια τοῦ κ. Ν. Χατζηκυριάκου—Γκίκα

ρόλου ἀπὸ ἕνα ἠθοποιὸν μας δὲν παρουσιάζεται ἐνιαῖα, ἀλλὰ τμηματικῆ. Νομίζομεν, ὅτι ὁ ἠθοποιὸς δὲν κατάρθωσε νὰ ἀντικρύσῃ, νὰ ἐννοήσῃ ἀπὸ τὴν ἀρχὴν ἕως τὸ τέλος τὸν χαρακτήρα. Καὶ ὅμως δὲν συμβαίνει αὐτό. Τὰ μέρη, τὰ ὁποῖα ἐπιτυγχάνει, τυχαίνει νὰ προσαρμόζωνται

ὑποκριτικῆς ἐξηγήσεως ἐνὸς χαρακτήρος, ἀλλὰ ἐξαρκεῖ μόνον ἡ λυρική των ἀπαγγελία. Δυστυχῶς ὅμως ἕνα ταλέντο εἰς τὴν ἀπαγγελίαν δὲν εἶναι ἀρκετὸν διὰ νὰ δημιουργηθῆ ὑποκριτικὴ τέχνη. Ἐχει τὴν ἰδίαν ἀξίαν, ὅπως καὶ ἡ εὐχέρεια εἰς ζωγραφικὴν ἀναπαρά-

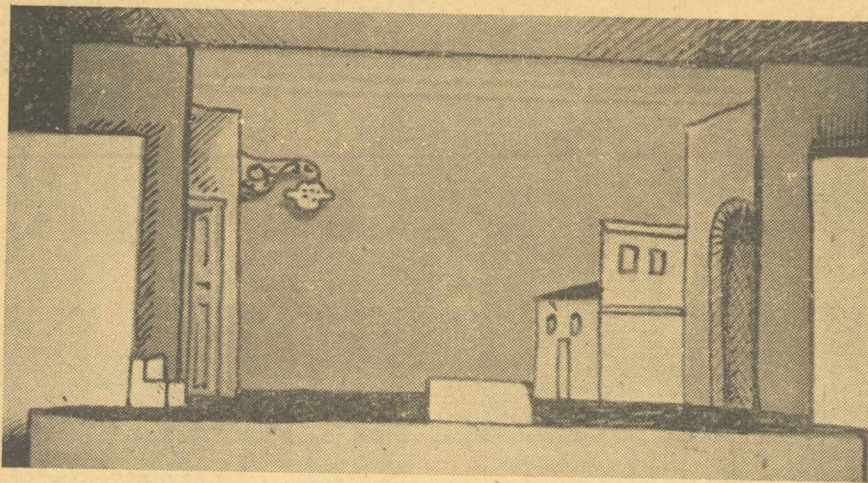
πράξιν των, ἔστω καὶ κοινοτάτην ; Λείπει καὶ ἀπὸ αὐτοῦς, ὅπως καὶ ἀπὸ ὄλους μας μίαν ἐννοίαν τῆς ζωῆς. Φαντάζεται κανεὶς ὅτι δὲν ὑπάρχει μέσα μας πνεῦμα, θέλησις, ψυχὴ, ἀλλὰ μόνον ἐνστικτον. Πῶς εἶναι λοιπὸν δυνατόν δι' ἕνα ἠθοποιόν, ὁ ὁποῖος δὲν ἔχει πλοῦτον ψυχικῆς ζωῆς ἰδικῆς του, νὰ ἐννοήσῃ, νὰ αἰσθανθῆ, νὰ συγκινηθῆ ἀπὸ τὰς ψυχολογικὰς πινακῆς ἐνὸς χαρακτήρος ; Πῶς εἶναι δυνατόν νὰ προσέξῃ, νὰ ἀντιληφθῆ τὰ ἐλάχιστα ἐκεῖνα, ποὺ δίδουν τὸν χαρακτηρισμὸν ἐνὸς προσώπου, καὶ πῶς εἶναι δυνατόν νὰ δώσῃ εἰς ὅλα αὐτὰ ἰδικὴν του ὑποκειμενικὴν ἐκτέλεσιν ; Καὶ ὅταν δὲν εἶναι εἰς θέσιν νὰ ἐννοήσῃ βαθειὰ τὸν ρόλον του, τότε πῶς θὰ κατορθώσῃ ποτὲ νὰ αἰσθανθῆ τὴν ἀνάγκην τοῦ στὺλ ; Ἀφοῦ δὲν ὑπάρχει πνευματικὴς μέσσα εἰς τὴν ἀτομικὴν του ζωὴν, ἀφοῦ λείπει ἡ βαθυτέρα διαγνωσις τῶν αἰτίων, δὲν εἶναι δυνατόν βέβαια νὰ δημιουργήσῃ μίαν γενικὴν ἀντίληψιν ἰδικῆν του, ἕνα ἰδικόν του ἠθικόν κόσμον. Καὶ ὡς ἐκ τούτου θὰ λείπη πάντοτε ἀπὸ αὐτόν, ὅπως καὶ ἀπὸ ὄλους μας, ἡ διαπαιδαγώγησις, ἡ ρύθμισις τῶν πράξεών του, θὰ λείπη ἡ ἠθικὴ ζωὴ εἰς τὴν εὐρυτάτην σημασίαν τῆς λέξεως. Ἄλλ' ὅταν λείπουν ὅλα αὐτὰ, πῶς εἶναι δυνατόν πλέον νὰ γεννηθῆ μέσα του τὸ αἶσθημα τοῦ στὺλ, ἀφοῦ τὸ στὺλ εἶναι—ἄς ἐπιτραπῆ ἡ παραβολὴ—ἡ ἠθικὴ τῆς Τέχνης ; Ἡ μορφή λοιπὸν, μὲ τὴν ὁποῖαν παρουσιάζεται σήμερον ἡ ὑπόκρισις εἰς τὴν Ἑλλάδα, δὲν δύναται, δυστυχῶς, νὰ φέρῃ εἰς ἀποτελέσματα, ποὺ νὰ ἔχουν κάποια ἀξίαν διὰ τὴν Τέχνην. Τὸ ταλέντο, ποὺ ἔχουν με-



Σκηνὴ ἀπὸ τὸν «Κληρονόμο τῆς τσάτσας» τοῦ κ. Γ. Σπαταλά

πρὸς τὴν κατὰ συνθήκην ἐκτέλεσίν του. Δὲν εἶναι ἡ ἐκτέλεσις τοῦ σύμφωνος πρὸς τὴν ψυχολογίαν τοῦ πλάσματος τοῦ ποιητοῦ, ἀλλὰ τούναντίον ἡ ψυχολογία αὕτη συμφωνεῖ τυχαίως καὶ μὲ τὴν ἐκτέλεσιν. Ὡς ἐκ τούτου βλέπομεν ἀκριβῶς, ὅτι οἱ ἠθοποιοὶ μας ἐκεῖνοι, οἱ ὁποῖοι ἔχουν ἕνα κάποιο ταλέντο ἀπαγγελίας, ἐπιτυγχάνουν συνήθως εἰς ἔργα, τῶν ὁποῖων κύριον στοιχεῖον εἶναι ὁ λυρισμός. Διότι εἰς τοιαύτην περιπτώσιν δὲν ἔχουν νὰ λύσουν πρόβλημα

στασιν ἀντικειμένων. Ἄλλὰ τὴν στιγμήν κατὰ τὴν ὁποῖαν λείπει ἡ ζωγραφικὴ εἴτε ἡ ὑποκριτικὴ ψυχὴ, τὸ ταλέντο μόνον του δὲν δύναται νὰ γεννήσῃ παρὰ μετριότητος. Καὶ ἀπὸ τοῦς ἠθοποιούς μας λείπει ἀκριβῶς ἡ ψυχὴ αὕτη. Λείπει ἡ δύναμις νὰ αἰσθανθοῦν ἕνα χαρακτήρα ἀπὸ τὴν ἀρχὴν ἕως τὸ τέλος. Πότε προσεπάθησαν νὰ ἀναλύσουν ψυχολογικῶς τὸν ἑαυτὸν των, νὰ ἐννοήσουν βαθειὰ τὸν λόγον, τὴν αἰτίαν, ἡ ὁποία οδηγεῖ καὶ ὀρίζει μίαν σκέψιν των, μίαν



Σπ. Βασιλείου: Σκηνικό στην άνοιχτή σκηνή «στη (Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών) για τον Ύπηρετη δύο άφεντάδων.

ρικοί ἠθοποιοί μας, δὲν ἐκμεταλλεύεται ἀπὸ καλλιτεχνικὴν ψυχὴν, δὲν ἐκμεταλλεύεται οὔτε κἀν ἀπὸ μίαν συνειδητὴν ἀντίληψιν τοῦ καλλιτεχνικοῦ τρόπου τῆς δημιουργίας, καὶ ὡς ἐκ τούτου δὲν ἔχει βαθυτέραν σημασίαν. Ἡμπορεῖ νὰ δρέπη χειροκροτήματα ἢ ἐκτέλεισις τοῦ ἄλφα ἢ τοῦ βῆτα ἠθοποιοῦ. Ἡ ὑποκριτικὴ τέχνη ὅμως, ἡ τέχνη αὐτὴ, ἡ ὁποία, ἂν ἐδημιουργεῖτο, θὰ εἶχε ἀξίαν ἐθνικοῦ ἐκπολιτιστικοῦ σταθμοῦ, δὲν προχωρεῖ οὔτε βῆμα. Ἄν ἡ ἐκτέλεισις τῶν σημερινῶν ἠθοποιῶν εἶναι φυσικωτέρα ἀπὸ τὴν στομφώδη ἀπαγγελίαν τῶν παλαιότερων, τοῦτο δὲν σημαίνει ἀπολύτως τίποτε διὰ τὴν δημιουργίαν ἐθνικοῦ θεάτρου, Ἡ σημερινὴ μας ὑπόκρισις παρέλαβεν ἀπλοῦστατα μίαν τεχνοτροπίαν, ἡ ὁποία εἰσῆχθη εἰς τὰ θεάτρα τῆς Δύσεως, καὶ ἐξάφινισε μὲ αὐτὴν πρὸς στιγμὴν τὸ κοινόν, κατορθώσασα νὰ ἐξοστρακίσῃ ἀπὸ τὴν σκηνὴν τοὺς παλαιούς ὑποκριτικούς κανόνες. Ἄλλ' οὔτε ἐθνικὴν σημασίαν ἔχει ὁ νεωτερισμὸς αὐτός, ἐπειδὴ δὲν ἐσκέφθη νὰ μελετήσῃ καὶ νὰ ἐκμεταλλευθῇ καλλιτεχνικῶς τὰ στοιχεῖα τῆς μουσικῆς τῆς γλώσσης μας, οὔτε γενικὴν ἀξίαν, ἀφοῦ δὲν λύει τὸ ζήτημα τῆς ἀπαγγελίας τοῦ στίχου. Ἄν ἔπεσεν ἡ παλαιὰ τεχνοτροπία, ἔπεσε διότι ἦτο ἐπιπολαία καὶ ψευδὴς κατὰ τοῦτο, ὅτι δὲν προσεπάθησε νὰ στηριχθῇ ἐπὶ σταθερᾶς βάσεως, ἐπὶ τῶν μουσικῶν στοιχείων τῆς γλώσσης, ἀλλ' ἐδημιούργουσε ἀφηρημένως προβάλλουσα τοιοῦτοτρόπως τὸν στόμφον εἰς τὴν θέσιν τῆς καλλιτεχνικῆς ἀπαγγελίας.

Αὐτὴ εἶναι κατὰ τὴν γνώμην μου ἡ ἑλληνικὴ μορφή τῶν τριῶν παραγόντων τοῦ θεάτρου. Θὰ ἐννοῇ εὐκόλως τώρα καθεὶς, διατὶ ἡ καλὴ διάθεσις καὶ ἡ εἰλικρινὴς προσπάθεια μερικῶν ἀτόμων δὲν ἐξαρκοῦν ὅπως παρουσιασθῇ τὸ θέατρον μὲ καλλιτεχνικὴν μορφήν ἀξίαν λόγου. Χρειαζέται σοβαρωτέρα καὶ συστηματικώτερα ἐργασία.

Σ' ἩΜΕΙΩΜΑΤΑ

Τὴ Δευτέρα στίς 6 Ἰουνίου ἔκανε ἡ Νέα Δραματικὴ Σχολὴ μιὰ ἐμφάνιση στὰ Ὀλύμπια μὲ τὰ ἔργα «Ὁ κληρονόμος τῆς τσάτσας» τοῦ κ. Γ. Σπαταλά καὶ τὸ «Μπαρμπουγιὲ ὁ ζηλιάρης» τοῦ Μολιέρου. Στὴν παράστασις αὐτὴ ἡ ἐρμηνεία καὶ τοῦ ἐνός καὶ τοῦ ἄλλου ἔργου εἶχε, ἀλήθινά, ὡς ἕνα σημεῖο, χάρις, ρυθμὸς, χαρακτηρισμὸς, ὀργάνωσις, ὁμοιογένεια καὶ ἐνότητα. Καὶ αὐτὰ ὅλα ὄχι τυχαῖα, καμωμένα μὲ τὸ γούστο ἢ ἀπλῶς τὴ διαίσθησις τοῦ σκηνοθέτη, παρὰ σὰν συνέπεια μακροχρόνιας ἐργασίας πρὸς μίαν ἀπὸ **ξαρχῆς καθαρὰ διαγραμμένη κατεύθυνση** πού ἐχάραξε καὶ ὑπηρετήσε μὲ πίστη χρόνια τώρα ἡ Σχολή. Τὴ χάρις τῆς πραγματοποίησης αὐτῆς, πού θύμιζε τίς ἄλλες ἀπὸ τίς πρὸ πετυχημένους ἐμφανίσεις τῆς—Τὴ θυσία τοῦ Ἀβραάμ, Τὸ γάμο μὲ τὸ στανιὸ κ. ἄ.—τὴ χάρις πρῶτ' ἀπ' ὅλα τὸ κοινὸ ἐκεῖνο πού παρακολούθησε τὴν παράστασις καὶ τὴν ἐπιδοκίμασε ἀνεπιφύλαχτα.

Πρὶν ἀπὸ εἴκοσι τρία χρόνια ὁ Φῶτος Πολίτης ἔθιγε σημαντικώτατα σημεῖα τῆς καλλιτεχνικῆς καὶ πνευματικῆς μας ζωῆς καὶ ἔκφραζε τὴν ἀνησυχία πού θάπρεπε νὰ κατέχει τὸν τεχνίτη πού ἔχει ἀρχίσει νὰ παίρνει συνειδητὴ τῆς τέχνης του. Τὰ ἄρθρα του, σκόρπια στίς ἐφημερίδες, βάραιναν ὑποσυνείδητα ἀπὸ τὸ περιεχόμενό τους, μὰ ὄχι δυστυχῶς ἀπὸ τὴ βαθύτερη κατανόησίν του. Γιατὶ ὁ μόνος καὶ κύριος ἐνδιαφερόμενος, αὐτὸς ὁ ἴδιος ὁ τεχνίτης δὲν ἔσκυβε νὰ μελετήσῃ ἐκεῖνο πού—χωρὶς ἄλλο—γιὰ νὰ δικαιολογήσῃ τὴν πνευματικὴν του ὀκνηρία, θὰ τὰ χαρακτήριζε «φιλολογία». Ἐφαχνε, μόνον, στὸ τέλος τους νὰ βρεῖ τ' ἀναφερόμενα ὀνόματα καὶ τὴν κρίσις πού δὲ μπορούσε ὡστόσο ποτὲ νὰ τὴν νοιώσει, ἀποξενώνοντάς τὴν ἀπὸ τὸ πλᾶτος κι' ὅλο τὸ σημαντικό βάθος τῶν παραπάνω γραφομένων.

Ἀπὸ τότε τὰ πράγματα ἔχουν προχωρήσει οὐρανόθεν καὶ ὄχι φυσιολογικά ὅπως θ' ἄξιζε μὲ τὸ δεδομένο τοῦ Φώτου Πολίτη.

Τὸ ἔργο του συγκεντρωμένον στὴν ἐπιμελημένη ἔκδοσις τοῦ Κολλάρου δίνει, σ' ἐκείνους, πού χωρὶς νὰ τὸ ξέρουν, μὲ τὰ σκόρπια ἐκεῖνα φύλλα τοὺς εἶχε ξυπνήσει ἴσως τὴ δημιουργικὴ αὐτὴ ἀνησυχία, τὴ συνείδησις ὅτι κάτι ἀπὸ τὸν λίγο ἑαυτό τους τὸ χρωστᾶνε στὸν Πολίτη.

Μιλοῦμε συχνὰ γιὰ τὸ βαθύτερο πνεῦμα πού ὑπάρχει στὸ ἔργο τῆς τέχνης καὶ λέμε πὼς ὁ καλλιτέχνης μόνον τότε ἐρμηνεύει αἰσθητικὰ ἕνα κομμάτι ὅταν αἰσθάνεται αὐτὸ τὸ πνεῦμα βαθειά. Μπορεῖ νὰ νομιστεῖ πὼς τὸ πνεῦμα αὐτὸ βρίσκεται στὸν μῦθο τοῦ ἔργου κι' ὅτι ὅλο—ὄλο αὐτὸ εἶναι. Λάθος πού μπορεῖ νὰ ὀδηγήσῃ σὲ μεγάλη παρεξήγησις. Τὸ βαθύτερο νύημα ἐνός καλλιτεχνικοῦ ἔργου βρίσκεται στὴ φόρμα του καὶ ὁ μῦθος εἶναι ὁ πυρῆνας πού δίνει τὴν ἀφορμὴν.

Τὰ ἄρθρα τοῦ Gordon Craig πού δημοσιεύει ἀπὸ τὴν ἔκδοσίν του τὸ «Θέατρο» περιέχουν ἕνα βαθύτατο νόημα καὶ, νομίζουμε, εἶναι ὅ,τι σοφώτερον ἔχει γραφεῖ πού νὰ ἐξετάζει τὸ θέατρο στὴ γενικὴ του γραμμὴ κι' ἀναλύει ὡστόσο μὲ κατανόησις πλήρη, τὰ καθέκαστά του. Κάθε του ἀράδα περιλαμβάνει, μ' ὅλη τὴν ἀπλὴ διατύπωσις, νόημα συμπυκνωμένον καὶ ἀπερίοριστο πού ὁ προσεχτικὸς ἀναγνώστης, καὶ ἰδίαιτε-α ὁ νέος ἠθοποιὸς πρέπει νὰ χερεῖ τὸ βάθος του.

Τὴ Δευτέρα στίς 11 Ἰουλίου 8 μ.μ. στὸ Θέατρο «Δελφοί» (Μάντρα τοῦ Ἀττίκ, ὁδ. Ἀχαρνῶν) ἐπαναλαμβάνεται ἀπὸ τοὺς ἠθοποιούς καὶ μαθητὴς τῆς Νέας Δραματικῆς Σχολῆς ἡ παράστασις τῶν ἔργων «Ὁ κληρονόμος τῆς τσάτσας» τοῦ κ. Γ. Σπαταλά καὶ «Μπαρμπουγιὲ» τοῦ Μολιέρου. Τὰ ἔργα ἀνεβαίνουν κατὰ σκηνοθεσίαν τοῦ κ. Σωκράτη Καραντινοῦ καὶ μὲ σκηνικὰ γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Μολιέρου, τοῦ διακεκριμένου ζωγράφου κ. Ν. Χατζηκυριάκου—Γκίκα. Αὐτὴ τὴν φορὰ θὰ χρησιμοποιηθῇ γιὰ τὴν παράστασις τοῦ Μπαρμπουγιὲ λογοτεχνικὴ μετάφρασις τοῦ κ. Γρ. Κέδρου. Τὸ ρόλο τῆς Ἀγγελικῆς θὰ ὑποδυθῇ ἡ διπλωματούχος δὲς Σανταροῦρη καὶ τοῦ Βαλέριου ὁ μαθητὴς κ. Στ. Χατζηπαυλῆς.

Λάβαμε τὸ βιβλίον τοῦ κ. Λαέρτη Λάρμη (Κώστα Ἀθανασιάδης) «Θεατρικὰ Ἔργα» πού κυκλοφορεῖ σὲ δευτέρῃ ἔκδοσιν καὶ περιλαμβάνει τὰ «Ἡ τραγωδία τῆς ζήλειας», «Τὸ παιδί» καὶ «Τῆς Ὀμορφιάς τὰ μάγια». Κυκλοφόρησε, σὲ ὡραία ἔκδοσις τοῦ βιβλιοπωλείου τῆς Ἑστίας, ἡ τραγωδία τοῦ Βασιλείου Ρῶτα «Ρήγας ὁ Βελεστινῆς».

Παρακαλοῦνται ὅσοι ἔλαβαν τὸ φύλλον ταχτικὰ καὶ τὸ κρατήσανε νὰ στείλουν μὲ ταχυδρομικὴ ἐπιταγὴ ἢ σὲ γραμματόσημα ἢ νὰ καταθέσουν στὸ γραφεῖο τοῦ περιοδικοῦ Ἀκαδημίας 49 (Θέατρον Ὀλύμπια) τὴ συνδρομὴ τους.

Τὸ ἐρχόμενο φύλλον τοῦ «Θεάτρου» θὰ κυκλοφορήσῃ κατὰ τίς εἴκοσι Ἰουλίου.

ΤΥΠΩΝΕΤΑΙ ΣΤΟ ΓΡΑΦΕΙΟ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΩΝ ΥΠΗΡΕΣΙΩΝ ΜΕΛΗ ΝΙΚΟΛΑΪΔΗ, ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΕΟΥΣ 40, ΤΗΛ. 31-126

ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΚΑΙ ΕΜΒΑΣΜΑΤΑ: ΣΩΚΡΑΤΗ ΚΑΡΑΝΤΙΝΟ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 49 ΤΗΛ. 24-377, ΕΤΗΣΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΔΡ. 30