

№ 5

Θεατρική Τέχνη

ΑΠΟ ΤΑ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Τάκη Μουζενίδη

‘Ο ‘Αμφιτρώων στο Γερμανικό θέατρο

Τò ‘Αμερικάνικο θέατρο και ò ‘Ο ‘Νήλ

Volkoff

Τò Κινέζικο θέατρο

Leon Moussinac

‘Η Φάρσα

Μ. Σκουλούδη

‘Η Δωδέκατη Νύχτα

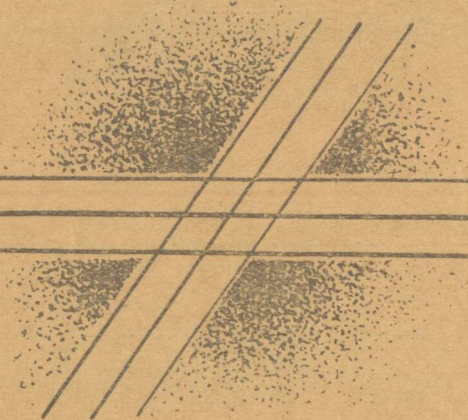
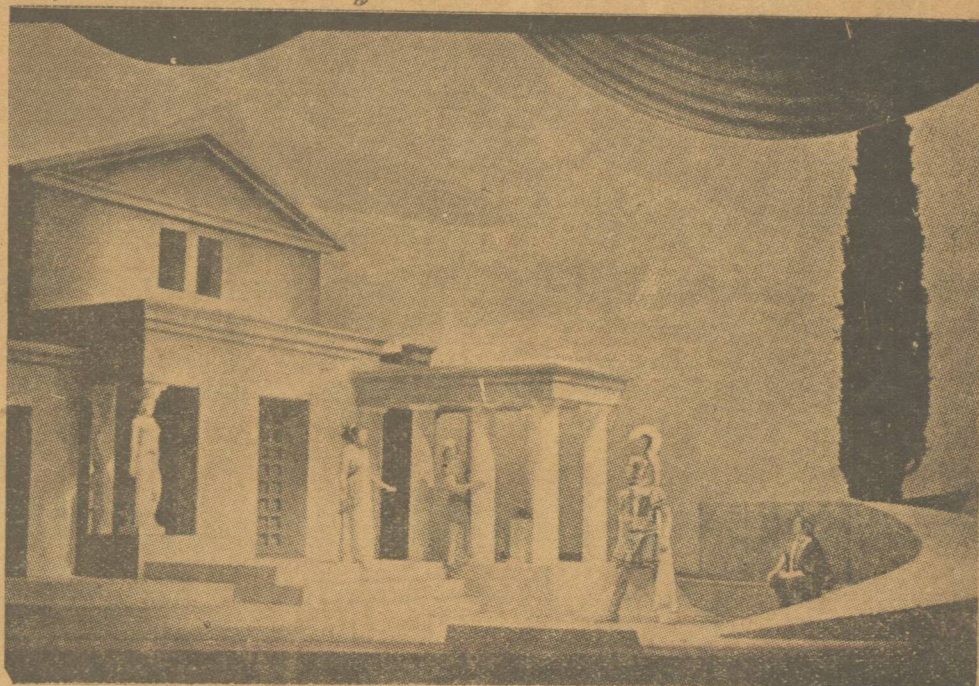
Αίμ. Βεάκη

Ταπεινοί και καταφρονεμένοι

Θάνου Κωτσοπούλου

‘Η αισθητική τού λόγου

Κριτική τού δεκαπενθημέρου



Δύο σκηνές από τόν «‘Αμφιτρώωνά» τού Kleist. Σκηνογραφία Daniel.



Gustav Knuth (Amphitryon)
Werner Hinz (Merkur)

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΟ ΔΕΛΤΙΟ ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΚΟΛΟΥΘΗΣΗΣ ΤΟΥ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Γραφεία:

Πατησίων 26

ΕΠΙΜΕΛΗΤΑΙ Θ. ΚΩΤΣΟΠΟΥΛΟΣ

Γ. ΚΟΥΝΤΟΥΡΗΣ, Κ. ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ

Τυπογραφεία:

Νικηταρά 1

Έτος Α΄

15 Δεκεμβρίου 1935

Άριθ. φύλλου 5

ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ

Ο "ΑΜΦΙΤΡΥΩΝ", ΣΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

Μελετώντας τὰ ἔργα τῶν κλασσικῶν τῆς Γερμανίας, διακρίνει κανεὶς τὴν ἀπειρὴ ἀγάπη τους γιὰ τὸν ἀρχαῖο ἑλληνικὸ πολιτισμὸ. Ἀγάπη ποὺ ξεκινάει ἀπὸ τὴ βαθειὰ γνώση τῆς κουλτούρας τῆς ἐποχῆς ἐκείνης καὶ ποὺ φτάνει στὴ λατρεία. Ἀνάμεσα στὰ ἀνεχτίμητης ἀξίας πνευματικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ δημιουργήματα τῶν μεγάλων Γερμανῶν, συχνὰ συναντᾶει ὁ ἀναγνώστης σελίδες ὀλόκληρες παρμένες ἀπ' τὸν ἀρχαῖο ἑλληνικὸ πολιτισμὸ, ἀπ' τὴν μυθολογία καὶ ἀπὸ τὴν πνευματικὴν ἀκόμα παραγωγή. Καὶ τὰ κομμάτια αὐτά, ὅταν εἶναι δοσμένα ἀπὸ ἕναν Γκαίτε ἢ ἕναν Σίλλερ ἔχουν μιὰ καταπληχτικὴ ὁμοιότητα καὶ ἀποτελοῦν ἕνα εἶδος πνευματικοῦ κύκλου μὲ τοὺς δικούς μας κλασσικούς.

Ἡ Ἰφιγένεια τοῦ Γκαίτε, ἔχει ὅλο τὸ μεγαλεῖο μιᾶς ἀρχαίας τραγωδίας. Μὰ ὅταν ὁ ποιητὴς δὲν εἶναι Γκαίτε ἢ Σίλλερ, τότε δὲν μποροῦμε πιά νὰ μιλάμε γιὰ τὸν αὐτὸν κύκλο. Τόσο ἡ πλείρια κατανόηση τοῦ πνεύματος τῆς «χρυσῆς» ἐκείνης ἐποχῆς ὅσο καὶ ἡ πάνω καὶ γύρω ἀπ' τὴν ἐμβάθυνση αὐτῆ, δημιουργία, προϋποθέτουν δύναμη κλασσικοῦ ποιητῆ. Καὶ οἱ αἰῶνες εἶναι τόσο φειδωλοὶ στὶς τέτοιες ἐμφανίσεις!!

Γι' αὐτὸ καὶ τὰ ἔργα τῶν ἄλλων, τῶν ἐπίσης μεγάλων συγγραφέων μονάχα θυμίζου ἀρχαίους κλασσικούς.

Αὐτὲς τὶς σκέψεις ἔκανα ὅταν εἶδα σὲ μιὰ

ἀπ' τὶς πιὸ μεγάλες Γερμανικὲς σκηνὲς τὸ «Ἀμφιτρώνα» τοῦ Kleist.

Ὁ γνωστὸς μῦθος τοῦ Ἀμφιτρώνα, στάθηκε πάντα ἀγαπητὸ θέμα γιὰ τοὺς δραματικούς ποιητὲς. Ὁ Εὐριπίδης πρῶτα, ὁ Plautus (254—184 π. Χ.) ἔπειτα, ὁ Molière στὰ 1668 καὶ ὁ Kleist στὰ 1807 δούλεψαν γύρω ἀπ' τὸν μῦθο τοῦ Ἀμφιτρώνα. Ἀπ' τὴν τραγωδία τοῦ Εὐριπίδη δὲν σώζονται παρὰ λίγοι στίχοι. Ὁ Titus Plautus ἔδωσε στὸ Ρωμαϊκὸ θέατρο μιὰ τραγωδία ποὺ ἔχτος ἀπ' τὴ κωμικὴ τῆς πλευρᾶ ἔχει καὶ βάθος καὶ θρησκευτικὴ ἀκρίβεια. Ὁ Molière ἔδωσε στὸ Γαλλικὸ θέατρο ἕναν Ἀμφιτρώνα, σπαρταριστό. Κωμωδιογράφος καὶ κοινωνικὸς σατυριστὴς μᾶς ἔδωσε μιὰ κλασσικὴ κωμωδία.

Ὁ Heinrich von Kleist ἔκανε μιὰ πολὺ ἐλεύθερη παράφραση τοῦ Molière.

Βαθὺς γνώστης τοῦ ἀρχαίου πολιτισμοῦ, ποιητὴς ἀπ' τοὺς πιὸ μεγάλους τῆς Γερμανίας ἔδωσε τὴν προσωπικὴ του σφραγίδα στὸ μῦθο. Δὲ στάθηκε μονάχα στὸ κωμικὸ μέρος τῆς πλαστοπροσωπίας, ἄς ποῦμε. Δὲν σάρκασε γιὰ τὸ πάθημα τοῦ βασιλῆα τῶν Θηβῶν καὶ γιὰ τοὺς μελάδες τοῦ ὑπηρέτου του, τοῦ φτωχοῦ Σωσία. Τὴν μεταμφίεση τοῦ Δία, τὴν εἶδε σὰ θεῖα βούληση γιὰ νὰ γεννηθῆ ὁ Ἡρακλῆς. Καὶ τὴν Ἀλκμήνη, ποὺ γελάστηκε καὶ μοίρασε τὸ κρεβάτι τῆς μὲ ξένον ἄνδρα, τὴ συμπαθεῖ βαθειὰ ὁ ποιητὴς.

Μονάχα ὁ ξεκουτιάρης, ὁ Σωσίας τὴν παθαίνει. Κι' ὅταν ἀντιμετωπίζει τὸν μεταμφιεσμένο σὲ Σωσία, Ἐρμῆ καὶ ὅταν γιὰ μιὰ στιγμή ἀκούει καλὰ λόγια ἀπ' τὸ στόμα τῆς Χάρης.

Ὅμως δὲν πρόκειται νὰ μιλήσουμε ἐδῶ γιὰ τὴ θέση ποὺ πῆρε ὁ ποιητὴς ἀπέναντι στὰ πρόσωπα τοῦ μῦθου. Οὔτε καὶ γιὰ τὶς συμπάθειες καὶ τὶς ἀντιπάθειές του. Κι' οὔτε ἀκόμα γιὰ τὸ ὡς ποῖο σημεῖο ὁ Ἀμφιτρώνας τοῦ Kleist ἀνήκει στὸ Μολιέρο. Τίποτε ἀπ' ὅλα αὐτά.

Ὁ Kleist πάσκιζε νὰ μᾶς δώσῃ μιὰ κλασσικὴ κωμωδία καὶ μᾶς ἔδωσε ἕνα Γερμανικὸ ἔργο. Δὲν μπόρεσε νὰ μᾶς δώσῃ τὸ ἀρχαῖο ἑλληνικὸ πνεῦμα μ' ὅλο ποὺ προσπάθησε. Τοῦ ξέφυγε ὀλότελα ἐκείνη ἡ ἀραχνούφαντῃ θρησκευτικὴ πνευματικὴ διακρίνει τὰ ἔργα τῆς ἐποχῆς ποὺ ἀνήκει ὁ μῦθος. Κι' ὁ Δίας του, μ' ὅλη τὴ σοβαροφάνειά του δὲν ἦταν οὔτε γιὰ μιὰ στιγμή ὁ πατέρας θνητῶν καὶ ἀθανάτων.

Ἡ κωμικὴ θέση ποὺ ἔχει αὐτὸς ὁ ἴδιος μῦθος δὲν κορνιζαρίστηκε μὲ τὸ λεπτὸ πνεῦμα τῆς κλασσικῆς κωμωδίας. Βλέπει κανεὶς τὴν προσπάθεια τοῦ ποιητῆ καὶ τὴ συμπαθεῖ, τὴν ἐχτιμᾶ ἂν θέλετε.

Ὡς ἐδῶ ὅμως! Τίποτε πιότερο.

Γι' αὐτὸ καὶ ὁ Ἀμφιτρώνας τοῦ Kleist πῆρε μιὰ ξεχωριστὴ θέση μέσα στὸ Γερμανικὸ Δραματολόγιο. Δὲν μπόρεσε νὰ ἐπιβληθῆ καὶ ὀξω ἀπ' τὰ σύνορα τῆς πατρίδας τοῦ ποιητῆ. Ἐμεινε ἕνα δυνατὸ ἔργο τῆς Γερμανικῆς δραματικῆς ποίησης.

Κι' οὔτε μπόρεσε νὰ ξεπεράσῃ τὸν Ἀμφιτρώνα τοῦ Molière, μ' ὅλο ποὺ ὁ τελευταῖος αὐτὸς εἶναι ὀλότελα ὀξω ἀπ' τὸ βαθύτερο νόημα τοῦ μῦθου.

Ἡ ἐκτέλεση ὅμοια συμβατικὴ. Στὴ χώρα ποὺ μελετήθηκε τόσο τὸ ἀρχαῖο δράμα, σπάνια συναντᾶει κανεὶς πραγματικὲς ἀρχαῖες ἑλληνικὲς ἀναπαραστάσεις. Ξεχωριστοὶ ὄργανοι καὶ φανατικοὶ λάτρεις τοῦ ἀρχαίου θεάτρου, δίδουν ποὺ καὶ ποὺ δείγματα τοῦ ἀπόλυτου σεβασμοῦ στὴν ἱστορικὴ ἐκτέλεση. Μὰ οἱ περιπτώσεις αὐτὲς εἶναι σπάνιες. Στὴν ἐποχὴ ποὺ ὁ Σαίξπηρ φόρεσε φράκο, δὲν εἶναι καθόλου παράξενο, ὁ Σωσίας νὰ γίνῃ μπουφός κωμικὸς μῦθος ὑποφερτῆς κάπως κωμωδίας τοῦ 20οῦ αἰῶνα.

Ὁ σκηνοθέτης λευτερωμένος ἀπ' τὰ δεσμὰ

τῆς παράδοσης καὶ τοῦ κλασσικισμοῦ, ξεδεύει ὅλο τὸ Γερμανικὸ του ταμπεραμέντο γιὰ νὰ καταλήξῃ στὸ τέλος νὰ μᾶς δώσῃ μὲ τὴ συνεργασία τοῦ ποιητῆ ἕνα Γερμανὸ Ἀμφιτρώνα.

Αὐτὸ βέβαια δὲν ἐμποδίζει τὸ Γερμανὸ καλλιτέχνη νὰ ἀποδείξῃ ὅλη του τὴν εὐσυνειδησία.

Στὸ Κρατικὸ Θέατρο τοῦ Ἀμβούργου, σ' ἕνα ἀπὸ τὰ τρία μεγαλύτερα σὴ μ ε ρ α θέατρα τῆς Γερμανίας, ὁ Ἀμφιτρώνας τοῦ Kleist (ἀπὸ τὸν Molière) ἔκανε λαμπρὴ σταδιοδρομία. Πάνω ἀπὸ 30 ἐκτελέσεις. Ὁ σκηνοθέτης Günter Haenel μὲ τὴ συνεργασία τοῦ λαμπροῦ σκηνογράφου Heing Daniel παρουσίασε ἕνα σύνολο ἀξιόλογο. Τὸ δύσκολο Γερμανικὸ κοινὸ δέχθηκε μὲ ἐνθουσιασμὸ τὴν ἐργασία τους αὐτὴν.

Τὰ κλισέ ποὺ συνοδεύουν τὴν ἀνταπόκρισή μου αὐτῆ, δίνουν μιὰ μικρὴ ἰδέα τοῦ τρόπου τοῦ ἀνεβάσματος.

Προτοῦ κλείσω τὶς λίγες μου αὐτὲς γραμμὲς νομιζῶ πὼς πρέπει νὰ σημειώσω ὅτι πάνω στὸν ἴδιο μῦθο δούλεψε καὶ ἕνας νεώτερος συμπατριώτης τοῦ Molière. Ὁ γνωστὸς συγγραφέας Jean Giraudoux, ἔγραψε καὶ ἀνεβάστηκε κι' ὅλας στὸ Παρίσι, τὸν «Ἀμφιτρώνα τὸν 38ο», κωμωδία ξεκαρδιστικὴ. Ὅμως γιὰ τὴν τελευταία αὐτῆ «ἐκδοσὴ» τοῦ μῦθου δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ μιλήσῃ μὲ τὸν ἴδιο σεβασμὸ.

Ἀμβούργο 10 | 10 | 35

ΤΑΚΗΣ ΜΟΥΖΕΝΙΔΗΣ

ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΕΝΑ ΑΡΘΡΟ ΤΟΥ ΡΑΪΝΧΑΡΤ

Πιστεύω στὴν ἀθανασία τοῦ θεάτρου, λέγει ὁ Ραΐνχαρτ. Πιστεύουμε ἐμεῖς πιότερο στὴ γοιμότητα ποὺ προαναγγέλλει ἡ πνευματικὴ ἀνακατάταξη ποὺ γίνεται στὴν ἐποχὴ μας καὶ ποὺ ἔχει τὶς ρίζες τῆς στὴν κοινωνικὴ ἀνασύνθεση. Τὸ θέατρο δὲν μπορεῖ νὰ μείνῃ ξένο πρὸς τὴν παρατηρούμενη παγκόσμια κοσμογονία.

Πιότερο ἀπὸ τὸ «παιχνίδι τοῦ παιδιοῦ», ποὺ εἶναι τὸ ωραιότερο παράδειγμα τῆς ἰδεατικῆς πηγῆς τοῦ θεάτρου, μᾶς ἐνδιαφέρει ἡ «ἀνήσυχη προσμονὴ τοῦ ρωμαλέου ἄντρα».

Τὸ θέατρο δὲ θὰ πεθάνῃ ἂν προχωρήσῃ θαρρετὰ χωρὶς περισπασμούς, τὸ δρόμο του.

ΤΟ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ Ο Ο' ΝΗΛ

Για κείνον που παρακολουθεί το 'Αμερικανικό θέατρο είναι γνωστό πως το σύγχρονο αμερικανικό δράμα παρουσιάζει μια μεγάλη ποικιλία στις τάσεις που παίρνει. Σε τελευταία όμως ανάλυση βλέπουμε πως όλες οι ποικίλες αυτές τάσεις, προσπάθειες, κατευθύνσεις κ.τ.λ. ανάγονται σε δυο μεγάλα κύρια ρεύματα. Το ένα ακολουθούν εκείνοι που ξεφεύγουν την πραγματικότητα, το ρεαλισμό της ζωής, που χάνονται σε λαβύρινθους μυστικισμού. μπερδεύονται στ' απόμακρα ξωτικά δρομάκια της φαντασίας. Το άλλο εκείνοι που προσπαθούν να διακρίνουν γύρω τους καθαρά, που αντικρίζουν τίμια την πραγματικότητα, που χωρίς φόβο αντιμετωπίζουν όλα τα ζωτικά προβλήματα της σύγχρονης αμερικανικής ζωής.

Το αστικό θέατρο είναι φυσικό να κλείνει τα μάτια μπροστά στις τραγικές αντιθέσεις της σημερινής ζωής, άφοβη ή τάξη που αντιπροσωπεύει, η άρχουσα τάξη όχι μόνο να δώσει μια λύση στα σύγχρονα κοινωνικά προβλήματα δεν είναι ικανή μά ακόμα ξέρει πως ύπευθυνη για τη σημερινή κατάντια είναι αυτή ή ίδια.

Σ' ένα άρθρο που δημοσίεψαν οι «Νιού Γιόρκ Τάιμς»: «Παρακμή του ρεαλισμού στο θέατρο» ο καθηγητής Νίκολ παρατηρεί πως ο λόγος που μας κάνει να έρευνουμε τα μεγάλα βασικά προβλήματα της «Ζωής» και του «Θανάτου» είναι η κούραση που μας δίνει γύρω μας ή άθλιότητα της καθημερινής ζωής. Τώρα πως θ' ασχοληθούμε με τα «βασικά αυτά προβλήματα» άμα τα ξεχωρίσουμε από την κοινωνική τους πραγματικότητα αυτό δεν το λέει. Δηλαδή, η ανεργία, οι άπεργίες, ο κίνδυνος του πολέμου, οι άρρώστειες κι' άλλα πολλά, πάρα πολλά... μικρά, τιποτένια ζητήματα... μά τί άλλο από προβλήματα ζωής και θανάτου είναι;

Το πνεύμα της παρακμής, ο κυνισμός, ο πεσιμισμός, ή ψευτοευαισθησία, που παρατηρείται στους σημερινούς δραματικούς συγγραφείς μαρτυράει όλοφάνερα για την κατάπτωση της αστικής τέχνης.

Ο Ο' Νήλ, ο μεγαλύτερος από τους συγχρόνους αμερικανούς δραματικούς συγγραφείς είναι ένα ζωντανό παράδειγμα της κατά-

πτωσης του συγγραφέα που απομακρύνεται από τις κοινωνικές αντιθέσεις. Ο Ο' Νήλ δεν μπόρεσε να δει μέσα σ' αυτές τις αντιθέσεις την πάλη των τάξεων, να δώσει δηλαδή την αίτια των αντιθέσεων αυτών για να μπορέσει να βρει διέξοδο.

Ενώ λοιπόν στα πρώτα του έργα μας έδωσε με δύναμη όλο το ρυθμό της διαφοροποίησης που έφερνε ή κρίση στα μεσαία στρώματα («'Αννα Κρίστη» ή γυναίκα, θύμα της καπιταλιστικής κοινωνίας, που όλο και πιο χαμηλά πέφτει, «Πόθοι κάτω από τις λευκές» ή ψυχολογία του τοιγκούνη μικροϊδιοκτήτη και άλλα κοινωνικά θέματα), εν τούτοις δεν μπόρεσε να βρει τον σωστό δρόμο και να δώσει μια πραγματική λύση. Σε όλα του τα έργα διακρίνουμε στο βάθος πεσιμισμό. Όσο κλείνεται μέσα στα πλαίσια του έσωτερικού δράματος, τόσο περισσότερο τον άπασχολούν τα σεξουαλικά ζητήματα και το πρόβλημα του θανάτου και τόσο πιο πολύ βυθίζεται στον πεσιμισμό. Οι αντιφάσεις ανάμεσα στη λογική και στη συγκεχυμένη ύποσυνείδητη αντίδραση φαίνονται καθαρά στο «Περίεργο ίντερμέδιο» και φτάνουν στο κατακόρυφο σ' ένα από τα τελευταία του έργα, «Μέρες χωρίς τέλος». Έδω ο ήρωάς του βλέπει να γκρεμίζονται ένα ένα όλα του τα ιδανικά σαν κάποιος άλλος άνθρωπος μέσα του να τον πολεμάει. Παλεύει, ψάχνει, αρνιέται το Θεό, καταριέται το Μάρξ, τους μπολσεβίκους, για να βρει στο τέλος τη γαλήνη στα πόδια του έσταυρωμένου και ν' αναγνωρίσει την παντοδυναμία του Θεού. Το έργο αυτό πνίγεται και χάνει την καλλιτεχνική του ύψη από τις συγκεχυμένες και παράδοξες ιδέες που το κατέχουν. Η πραγματικότητα βρίσκεται σε διαρκή πάλη με το μη πραγματικό, ή συνείδηση με τον κόσμο των ύποσυνειδήτων αίσθησεων, έτσι χαρακτηρίστηκε ωραιότατα από την ξένη κριτική. Όλοφάνερα και καθαρή έδω ή κατάπτωση του συγγραφέα που βρίσκεται σε άδιέξοδο και που θέλει μια οποιαδήποτε λύση έστω κι' αν δεν την πιστεύει ο ίδιος (άφοβη αφήνει να φανεί, πως ή έπιστήμη δίδει μια εξήγηση σ' αυτό που ο ήρωάς του παίρνει για θαύμα).

Θάλεγε κανείς πως ο συγγραφέας περνάει

Μ. ΣΚΟΥΛΟΥΔΗ

“ΔΩΔΕΚΑΤΗ ΝΥΧΤΑ,”

[Η συνέχεια και το τέλος του άρθρου του κ. Σκουλούδη]

Κάτω από τις γιομάτες αγαθότητα ακτίνες της έπιεικούς τρέλλας του, το όνειρο της χαράς των, παίρνει τη μορφή μιας έξαγνισμένης πραγματικότητας. Όλοι κινούνται κάτω από την θαυματουργή μαγεία της συγκαταβατικότητας του Σαίξπηρ-Φέστα.

Κενένας ήρωας δεν πρόκειται στη δράση του να συναντήσει εμπόδια της ολοκλήρωσης των ιδανικών του, περισσότερο, από όσα του χρειάζονται για να καταστήσουν δυνατότερη και ωραιότερη την απόδοση των ιδανικών αυτών, μέσα στις ψυχές των. Τα ιδανικά αυτά, συγκεντρωμένα αποκλειστικά στον κύκλο όλιγων εύγενων, όπως ο Δούκας, ή Βιόλα, ή Όλίβια κι ο Σεβαστιανός, γίνονται το αντικείμενο μιας δίκαιης μοιρασιάς, που δεν αφήνει σε κανέναν απόθεμα μικροπρεπούς κακοκαρδισμού. Η εύτυχια παραστέκει για τους ήρωες αυτούς, πίσω από κάθε εμπόδιο που σαν ένας πύργος από καθαίο κερλί ζεσταίνεται και διαλύεται κάτω από την ακτινοβολία των ωραίων και ευγενικών αίσθημάτων τους, για να τους δοθεί με μεγαλύτερη λαχτάρα. Όστόσο, το στοιχείο της κωμωδίας στην «Δωδέκατη Νύχτα» δεν βρίσκεται στον ωραίο μύθο των τεσσάρων αυτών προσώπων. Αν ή ιδανική χαρά, που δοκιμάζουν στο τέλος του έργου αυτού, οι τέσσερεις εύγενείς ήρωες που προανέφερα, άποτελεί τον κεντρικό μύθο του, το γέλιο και το καθαρώς κωμικό στοιχείο που διανθίζει ολόκερο το Σαίξπηρικό έργο, ξεπετάγεται από τον κύκλο των λαϊκών ήρώων του, και από τις έπεισοδιακές συναντήσεις που έχει ο δεύτερος αυτός κύκλος, με τον πρώτο. Στους τύπους του κύρ Τόμπη, της Μαρίας, του κύρ Άνδρέα, του Μαλβόλιου, και του Φάβα, ο Σαίξπηρ συγκεντρώνει όλο το άθανο σατυρικό στοιχείο της μεγαλοφυΐας του. Όταν προσέξει λίγο κανείς δεν θα δυσκολευτεί φυσικά να διακρίνει στους ήρωες αυτούς, την έμφυτη εκείνη άποστροφή του άριστοκράτη Σαίξπηρ, προς την κατώτερη λαϊκή τάξη. Τίποτε το λεπτό και άνώτερο δεν χαρακτηρίζει τον δεύτερο αυτό κύκλο των ήρώων της Σαίξπηρικής κωμωδίας. Όλοι είναι ψυχές κατώτερες και ταπεινές, που όταν δεν είναι άφοσιωμένες δουλικά στις ψυχές των άφεντάδων τους, όπως ή Μαρία, δουλειά τους είναι να ζούν σαν παράσιτες, να κυριεύονται από φαντασιοπληξίες που τις ποροσιάζουν γελοίες κι άξιολύπτες συγχρόνως, στα μάτια των θεατών. Όμως κι έδω ή πονετική πρόνοια του Σαίξπηρ-Φέστα,

μια τρομερή κρίση. Θάλεγε κανείς πως κλονίζεται. Αυτή άλλωστε είναι ή γνώμη των περισσότερων του θαυμαστών. — «Τα χρώματα ξεθωριάζουν», λένε.

Στο έπόμενο θα δοίμε ποιές κατευθύνσεις ακολουθάει το αντίθετο ρεύμα.

παραστέκει γεμάτη έπιείκεια. Ένας Τόμπης, ένας κύρ Άνδρέας, έναν Μαλβόλιο δεν παίρνουν άπάνω τους το φορτίο καμιάς βαρειάς χυδαιότητας. Δεν γίνονται στόχος κανενός μίσους, όπως ο Σάυλωκ στον «Έμπορο της Βενετίας». Ο θεατής έδω δεν πρόκειται να σαρκάσει για την τύχη τους, οι ήρωες αυτοί δεν έχουν άλλην άποστολή, παράνάδωσουν τον τόνο της πιο ζωηρής φρεσκάδας στο φαντασμαγορικό κάδρο της τέλει και ίσοροπημένης ιδανικής χαράς που όνομάζεται «Δωδέκατη Νύχτα». Έτσι, ένας μπέκρος, ένας παράσιτος, που θα ήταν ίκανός για το κάθε τι (αν δεν έπαράστεκε ο Γλεος του Φέστα), ο κύρ Τόμπης, άρκείται στο να μας δείξει την άνιχντόκαρδη πλευρά της μπαγαποντωσύνης του. Είναι ο Φάλσταφ του «Ριχάρδου Δ'» που περνώντας από τις «Εύθυμες γυναίκες του Γούνδορ» παίρνει την πιο έξιδανικευμένη μορφή του στην «Δωδέκατη Νύχτα». Ότι σκαρώνουν ανάμεσά τους οι τύποι αυτοί του δεύτερου κύκλου των ήρώων της «Δωδέκατης Νύχτας», έχει την σφραγίδα της πειθαρχείας στην μαγική μπαγκέτα του Σαίξπηρ, που μέσα στο έργο αυτό, θέλησε να μας δώσει, όπως είπα και πριν, όχι την χαρά όπως είναι και υπάρχει στην πραγματικότητα, αλλά όπως θα έπρεπε να υπάρχει, αν στη ζωή δεν φωτιζότανε τόσο διαπεραστικά από την «τρέλλα» ενός άλλου πιο σκληρού παληάτσου Φέστα που πυργώνει το κατοπινό έργο του.

ΜΑΝ. ΣΚΟΥΛΟΥΔΗΣ

— ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΡΑΪΝΧΑΡΤ —

Η έρμηνεία που δίνει ο Ράινχαρτ στα έργα πλείστων έποχών και λαών δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως ή άπόλυτα σωστή και ή μόνη ταιριαστή. Είναι Γερμανική έρμηνεία: Το άγγλικό χιούμορ, ή γαλλική χάρη, ή μοιραία τραγικότητα των άρχαίων δραμάτων, μεταμορφώνονται κατά την αντίληψη που μπορεί να βρει άνταπόκριση στις ψυχές και στο μαλό των συγχρόνων Γερμανών. Στο ύποσυνείδητο υπόστρωμα του λαού του και της έποχής του βασίστηκε ο Ράινχαρτ κι' έτσι ένωσε τις λαχτάρες των ήρώων όλων των θεάτρων.

— Κάθε φορά που σε άλλο περιβάλλον ξαναβάζε το ίδιο έργο, στη Βιέννη, στο Σαλτσβουργο, στη Νέα Υόρκη, το ξανάπλαθε από την άρχή. Γι' αυτό και άγαπούσε τόσο το Σαίξπηρ, αυτό τον άστέρευτο, τον άσυστηματοποίητο καθρέφτη του κόσμου.

(Συνέχεια από το προηγούμενο)

Ἡ **αἰσθητικὴ τεχνικὴ** εἶναι τὸ σημεῖον πρὸς τὸ ὁποῖο κατευθύνεται ἡ ὀργανωμένη καλλιτεχνικὴ ἔκφραση. Ξεπηδᾷ σφιχταγκαλιασμένη μετὰ τὴν ταυτόχρονο ἐξωτερικεὺς τοῦ αὐθορμητικοῦ κόσμου μετὰ τὸν ὁποῖο πρέπει νὰ βρῆται ἁρμονικὰ συμπλεγμένος, μιὰ πού ἢ ἡ τεχνικὴ εἶναι βαλμένη γιὰ νὰ δουλεύει τὸ σωστὸ νόημα κι' ὄχι νὰ τὸ ἀντιστρατεύεται. Γιατὶ ἐπιδείχνοντας τὴ μηχανικὴν αὐτοτέλειά της ἡ τεχνικὴ βρῆται ἔξω ἀπὸ τὸ σωστὸ νόημα τῆς τέχνης.

Κι' ἀκριβῶς τὴ συνταύτιση αὐτὴν ἀναζητῶντας, αὐθορμητικοῦ καὶ τεχνικῆς, ὁ καλλιτέχνης βρῆται στὴν ἀποστολὴ του.

Ὁ ὀρισμὸς λοιπὸν τῆς τεχνικῆς εἶναι: ἡ συνέπεια τῶν φραστικῶν μέσων ἐν σχέσει μετὰ τὰ ἐκφραζόμενα συναισθήματα, στὴ διαπασὸν τῆς τελικῆς, ἀρίστης καὶ τελείας ἐκφράσεως. Ἡ ἀκόμη: ἡ πλήρης ἁρμονία τοῦ ἐσωτερικοῦ πρὸς τὸν ἐξωτερικὸν κόσμον, διατυπωμένη στὴ μορφή τοῦ λόγου. Ὁ ἐξωτερικὸς κόσμος διακαίεται ἀπὸ τὸν ἐσωτερικόν. Κι' ὅσο πιὸ πλούσιος εἶναι ὁ τελευταῖος τόσο καλλίτερα ἐκφράζεται ἢ διατυπώνεται ὁ ἐξωτερικός. Ἡ συναρμογὴ αὐτῶν τῶν δυὸ ἑναρμονίζεται κ' ἐκτείνεται στὸν ὄρον: δημιουργικὴ δύναμη τοῦ λόγου. Πού θὰ πεῖ: ἁρμονία καὶ συμμετρικότητα (στοιχεῖα τεχνικῆς καὶ αὐθορμητικοῦ) αἰσθητικὴ καὶ διάνοια (στοιχεῖα αὐθορμητικοῦ), σὲ στενὴ συνεργασία κι' ἀνταπόκριση.

Ἄρμονία καὶ μουσικότητα, ἀρχιτεκτονικὸ ἢ πλαστικὸ ρυθμὸ κλείνει μέσα του ὁ ποιητικὸς λόγος.

Μὰ τί εἶναι ἡ μουσικότητα στὸ λόγο; Πῶς ὑπάρχει στὴ μορφή, στὸν τρόπο τῆς ἐκφράσεως; Ὁ ποιητικὸς λόγος εἶναι ἢ ὅπως ἀντίθετη διαδρομὴ τῆς πεζολογίας ἢ ἄρρυθμης διατύπωσης. Εἶναι δηλαδὴ ποιητικὸς ὁ λόγος ἅμα δὲν εἶναι πεζολόγος, ἅμα δὲν εἶναι ἐστερημένος ἀπὸ τὰ πλαστικά καὶ μουσικὰ στοιχεῖα του, εἶναι ποιητικὸς ὁ λόγος ἅμα δὲν εἶναι ἄρρυθμος. Ἄρα ὁ λόγος πού κλείνει μέσα του τοὺς ρυθμοὺς καὶ τοὺς ἤχους εἶναι ποιητικὸς.

Ὁ λόγος τοῦ ὑποκριτῆ καὶ ὁ λόγος τοῦ συγγραφέα. Ὅταν αὐτὸς ἐξαγγελεῖ παίρνει

τοὺς ἤχους τοὺς δικούς του, γίνεται, στὸ θέατρο, κάτι τὸ πλέρια μουσικὸ καὶ φυσικόν. Ἡ φωνὴ, ἀκολουθώντας τὴν ψυχικὴ τῆς τὴν παρόρμηση, πού τὴν κινεῖ συναισθήματα, τοὺς τόνους ἀναγγέλλει, δημοσιεύει τὸ περιεχόμενον τοῦ συναισθήματος πού αὐτιάστηκε. Τὸ συναίσθημα ἀξομειώνει τὴ φωνή, τῆς δίνει τόνο, τὴν ἀγριεύει ἢ τὴ μερώνει, τὴν ὀδηγεῖ ἢ τεχνικὴ κι' ὅλα αὐτὰ τὰ στεφανώνει ἢ αἰσθητικῆ. Ὁ ποιητικὸς λόγος εἶναι κι' ὁ αἰσθητικὸς συνάμα.

Μὰ λέγοντας, ἢ ἀναζητῶντας τὴν ποίηση στὸ λόγο τί ἐννοοῦμε; Πῶς τὴν καθορίζουμε ἢ ἀπὸ ποῦ τὰ σημάδια της τὰ βγάζουμε;

Εἴπαμε γιὰ τὸ λόγο τοῦ ὑποκριτῆ καὶ τὸν λόγο τοῦ συγγραφέα. Ἐχουμε ἄρα γε συγκριτικὸ γνῶρισμα ἀνάμεσόν τους; Σίγουρα. Ἐχουμε τὸ ποσοστὸ τῆς ἐλευθερίας πού ἀναπτύσσει ὁ καθένας τοὺς ὅταν γράφεται ἢ ὅταν λέγεται. Ἀκόμα ἔχουν καὶ ποιοτικὴ διαφορά. Στὸ εἶδος πού καλλιεργεῖ ὁ συγγραφέας ἢ ὁ ἠθοποιός. Οἱ σχολές, πού ἔχουν ἀναγάγει σὲ συγκεκριμένο ὕφος ἐκφράσεως, ἀνάλογα μετὰ τὸ δρόμον, ἀνάλογα δηλαδὴ μετὰ τὰ μέσα πού χειρίζεται ὁ τεχνίτης, ἔχουν ξεχωριστὴ σημασία στὸν καθορισμὸ τῆς ποιότητος τοῦ λόγου. Στὸν τρόπον ὅμως αὐτὸν τοῦ καθορισμοῦ ὑπάρχει πολλὴ μεταφυσικὴ.

Σωστότερον θὰ φαίνονταν νὰ καθώριζε τὸ εἶδος τοῦ λόγου, ἢ ἀτμόσφαιρα, δηλαδὴ τὸ περιβάλλον, μετὰ τὰ χρώματά του, τίς συνήθειές του καὶ τίς γραμμές του. Τὸ περιβάλλον σίγουρα καθορίζει τὴν ποιότητα τοῦ λόγου, τί εἶδος δηλαδὴ εἶναι. Ἀνήκει σὲ μιὰν ἐποχὴ ἀκμῆς τοῦ ρωμαντισμοῦ; Εἶναι ρωμαντικὸ ἢ ἀνήκει σὲ ἄλλην περίοδο συμβολισμοῦ ἢ ρεαλισμοῦ; Εἶναι συμβολικὸ ἢ ρεαλιστικόν. Κι' ὅμοια ἀπὸ τὸ περιβάλλον καὶ τίς συνθήκες πού συντελοῦν στὴ διάμορφωση μιᾶς σχολῆς ἢ μιᾶς μανιέρας, διαμορφώνεται καὶ τὸ εἶδος τοῦ λόγου.

Μὰ τώρα ἐμεῖς ἀναζητοῦμε τὴ διαφορὰ ἀνάμεσα σὲ λόγο ἀπαγγελλόμενον καὶ γραφόμενον, γύρω ἀπὸ τὸν καθορισμὸ τῆς ποιητικότητος τοῦ λόγου. Καὶ πρῶτα πρέπει νὰ καθορίσουμε τὴν ποιητικότητα στὸν λόγο.

Ἡ ποίηση δὲν ὀρίζεται ποτὲ ἀπὸ τὴ μορφήν μὰ ἀπὸ τὸ βάθος. Ἡ φόρμα δὲν ἐνδιαφέρει,

ἐνδιαφέρει τὸ περιεχόμενον, ἢ ψυχὴ. Μπορεῖ ἓνα ποίημα μορφικὰ νὰ εἶναι ποίημα, μὰ ἅμα θὰ τοῦ λείπουν τὰ γνήσια στοιχεῖα τῆς ποίησης, ἢ ψυχῆ, ἢ ἔμπνευση, ὁ παλμός, ὅπως θέλεις πὲς το, τότε δὲ θὰ λείπει τίποτα, δὲ θὰ ναι ποίημα. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ στὸν ποιητικὸν λόγο ὅταν ἐξαγγέλλεται. Μπορεῖ ὅσο θέλει ὁ ὑποκριτὴς νὰ χρησιμοποιοῖ τὰ ὑποκριτικὰ σχήματα, μετὰ μιὰ ξώπεση τεχνικὴ, μὰ ἂν δὲ βάλει ψυχὴ, ἂν δὲν εἶναι ἐμπνευσμένος ἀπ' ὅ,τι δίνει ὁ ἐρμηνευόμενος λόγος, τότε δὲ δουλεύει παντελῶς τὸ νόημα τῆς ποιητικότητος.

Ὁ ὑποκριτὴς προσφέρει τίς ὑπηρεσίες του σ' αὐτὸ τὸ νόημα ὀλότελα ἀσυνείδητα. Δὲν ἐπιζητεῖ τὴν ποιητικότητα. Τὴ ζεῖ, τὴ ζωντανεύει, τὴ διερμηνεύει. Δὲν τὴν πλάθει, δὲν τὴν δημιουργεῖ. Ὑπάρχει ἐνωμένη καὶ συνταιριασμένη μετὰ τὸ βαθύτερον νόημα, μετὰ τὴν πνοὴ τῆς θέλησης τοῦ συγγραφέα, μετὰ τὴν πνοὴ τῆς τέχνης του πού ζωντανεύει. Ὁ ὑποκριτὴς ἀσυναίσθητα γίνεται ἐκείνη τὴν ὥρα ὁ ποιητὴς, ὄφου συνείδητὰ δούλεψε μετὰ τὴν φαντασία του καὶ τὰ ἐκφραστικά του μέσα γιὰ νὰ προσεγγίσει καὶ ζωντανέψει τὰ πρότυπα πού θέλησε ὁ συγγραφέας. Ὄντας κάτοχος τῆς τεχνικῆς εὐχερέστερα ζυγώνει αὐτὸ τὸ νόημα φτάνει νὰ μὴν κυνήγησε λαθεμένους δρόμους.

Τὸ ποιητικὸν ἔργον, ὅπως εἴπαμε, δὲν προδίδεται ἀπὸ τὴ μορφήν, μὰ ἀπὸ τὸ ἀκαταμέτρητον βάθος τῆς αἴσθησης καὶ τῆς ζωντανείας, ἀπὸ τὸν μοναδικὸν τρόπο τῆς ἐξύψωσης τῶν ἀνθρώπων σὲ σύμβολα, σὲ μορφές. Τὰ σύνορα αὐτὰ προσεγγίζει καὶ ἢ αἰσθητικὴ τεχνικὴ.

Μπορεῖ ἓνα ἔργον, ἓνα παίξιμον νᾶναι ἀπόλυτα ρεαλιστικὸ μὰ νὰ εἶναι ταυτόχρονα στὸ φόντον του καὶ ἀπόλυτα ποιητικόν γιατί ἀπλούστατα εἶναι ἀληθινόν, ζωντανεμένο μετὰ τὴν ἐκφραση τῆς ψυχῆς. Ἡ ἄσφαλτη τεχνικὴ ἐξυψώνει καὶ ἐκφράζει στὴ διαπασὸν τὸν ἐρμηνευόμενον λόγο διατυπώνοντάς τον σθεναρά, μετὰ ἀπόλυτη εἰλικρίνεια. Ὡς τόσο, ἢ τεχνικὴ ἀπογυμνωμένη ἀπὸ τὰ ὀραϊότερα καὶ πιὸ πλούσια συναισθηματικὰ περιτυλίγματα, δὲν εἶναι παρά ἓνας ἐλεεινὸς σκελετὸς πού ὅμως εἶναι πανέτοιμος νὰ δεχτεῖ καὶ νὰ στηρίξει τὸ ποιητικὸν σῶμα. Ἄρα ἢ ποίηση στὸν λόγο εἶναι ἢ δυνατὴ αἰσθητικὴ στὸν κρεσέντον τῆς ἐκφράσεως της.

Τι ἀναλογίες παρατηροῦμε τώρα ἀνάμεσα στὸν ἀπαγγελλόμενον καὶ γραφόμενον

λόγον;

Τίς αὐτὲς μετὰ τὴ βρασιχὴ διαφορὰ πῶς ὁ ἓνας ἀπευθύνεται στὴν ἀκοὴν κι' ὁ ἄλλος στὴν ὄραση. Πλαστικοὶ κι' οἱ δυὸ καὶ ρυθμικοὶ, ἀναγάλια τοῦ ματιοῦ καὶ τῆς ψυχῆς, μὰ ὁ λόγος πού ἀκούγεται, ἔχει θεὸν του καὶ κυρίαρχον τὴ μουσικὴν πρὸ πάντων. Γι' αὐτὸ ὁ θεατρικὸς αἰσθητικὸς λόγος εἶναι κι' ὁ κατ' ἐξοχὴν μουσικός. Τίς ποικιλίες τῶν ἤχων, τὰ χρώματα τῆς φωνῆς καὶ τῆς φύσης ἀκολουθεῖ ὁ θεατρικὸς λόγος. Μουσικὴ γίνεται καθὼς θὰ ἐκφραστεῖ. Ἄλλοτε δυνατὴν κι' ἄλλοτε ἀτονὴ. Μελικὴ ἄλλοτε ἢ τραχειά. Μετὰ συγκοπὲς ἢ μετὰ σβυσίματα. Συνεχῆς ἢ μετὰ σφορτσάντον. Πιανίσιμον ἢ κρεσέντον.

Μουσικός καὶ πλαστικὸς συνάμα εἶναι ὁ θεατρικὸς λόγος. Ζωγραφικός. Γιατὶ δίνει καὶ παρασταίνει ἀνάγλυφον τὴν εἰκόνα πού κρύβει ἢ λέξη. Πραγματικὸς κι' ἀληθινός. Φυσικός σ' ὅλες τίς κλίμακες τῶν τόνων, γιὰ κάθε μιὰ σχολήν, γιὰ κάθε στυλ, ρεαλιστικὸ ἢ λυρικόν, γιὰ κάθε κόσμον ὑπαρκτόν ἢ ἀνύπαρκτον. Νά, πῶσα πράγματα ἀγκαλιάζει ὁ λόγος ὁ ποιητικὸς.

Ὁ θεατρικὸς λοιπὸν λόγος εἶναι ποιητικὸς κ' αἰσθητικὸς, πλαστικὸς καὶ μουσικός κι' ὅλα αὐτὰ μαζί εἶναι ὁ θεατρικὸς λόγος. Ὁ ἄδολος θεατρικὸς λόγος εἶναι αὐτὸς ἀκριβῶς πού κλείνει μέσα του ὅλα ἐκεῖνο τὰ στοιχεῖα τῆς δημιουργικῆς δυνάμεως τοῦ λόγου. μετὰ τὴν ἐπίρρωση τούτη: πῶς ἔχει σκοπὸν νὰ δουλέψει ἀπεκλειστικὰ τὸ θέατρο. Γιὰ τοῦτο, κάθε ἄνθρωπος πού κλείνει μέσα του τὴ δημιουργικὴ δύναμιν τοῦ λόγου γιὰ νὰ ἐξυπηρετήσῃ διὰ μέσου της τὸ θέατρο, ἀνάγκη νὰ ὑποταχθεῖ στοὺς δικούς του νόμους, στὴ δική του παράδοσιν, στὴ δική του τεχνικὴν.

Ὁ θεατρικὸς ποιητικὸς λόγος εἶναι ἢ πρακτικὴ ἐφαρμογὴ τῆς θεωρητικῆς ἀποψῆς τῆς δημιουργικῆς δυνάμεως τοῦ λόγου. Ὁ θεατρικὸς λόγος ἔχει ἀκόμα ἀνάγκη αὐστηρῆς ὑποταχθῆς στοὺς ιδιόμορφους θεατρικοὺς τρόπους πού εἶναι ρευστοὶ καὶ πολυποικίλοι, στοὺς τρόπους πού δὲν παραβιάπτουν μὰ ντύνουν κάθε φορά καὶ διαφορετικὰ τὸν κυρίαρχον σκελετὸν τοῦ καλλιτεχνικοῦ σώματος.

(Ἡ συνέχεια στὸ ἐρχόμενον)

ΘΑΝΟΣ ΚΩΤΣΟΠΟΥΛΟΣ

N. VOLKOFF ΤΑ ΘΕΑΜΑΤΑ ΤΟΥ ΜΕΪ-ΛΑΝΓΚ-ΦΑΝ

Το Κινέζικο Θέατρο μοιάζει μ' ένα σωστό λουλουδένιο περιβόλι. Οι συγγραφείς του έπωνομάστηκαν «οπαδοί του κήπου των άπιδιών» και ένα από τα στοιχεία του ονόματος του Μεί-Λάγκ-Φάν σημαίνει «άνθος της δαμασκητιάς».

Το πρώτο πράγμα που κτυπά στα μάτια ενός ξένου είναι το κίτρινο σαν χρυσάφι χρώμα της μεταξένιας αυλαίας όπου είναι θαναμαστά ύφασμένος ένας κλάδος δαμασκητιάς με λουλούδια: οικόσημο του ξακουστού τεχνίτη.

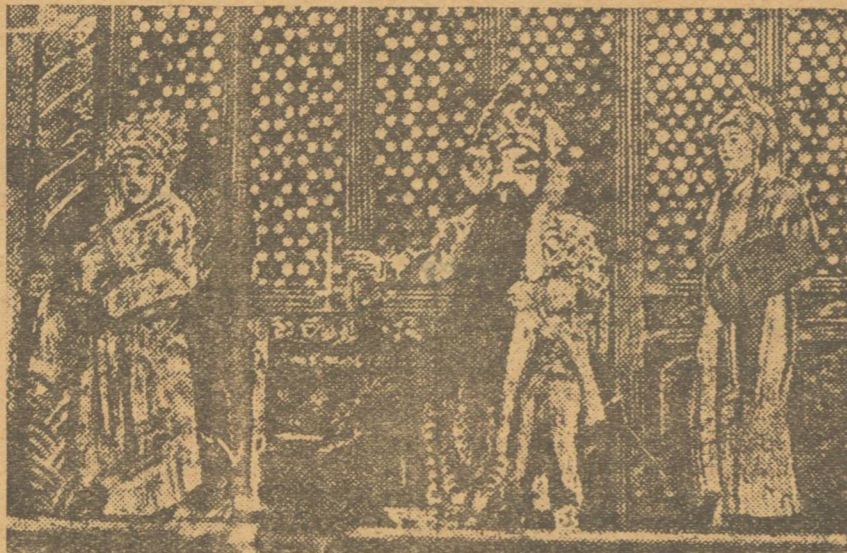
Το θέαμα που μ'ας προσφέρουν είναι τόσο ζωντανό, τόσο άκτινοβόλο με τα ξαίσια κοστούμια του, τα θαυμάσια μακιγιάζ του και μ' όλην αυτήν τή «μουσική των ματιών» τήν ποικιλόχρωμη, ώστε αυτή ή έντύπωση της άνοιξεως, του κήπου, των δένδρων και των λουλουδιών δεν μ'ας αφήνει καθόλου πιά, όλο το βράδυ.

Άπάνω στο καναβόπανο, το περίπλοκο από τα άρχαία έργα, οι ήθοποιοί κεντούν τις λεπτεπίλεπτες ζωγραφικές των: χειρονομία, μουσική, χορός, άκροβασία, κοντά στα όποια έρχονται να προστεθούν το τραγούδι και οι ευστροφίες της φωνής. Οι πανάρχαιες παραδόσεις της σκηνηκής επιδεξιότητας ενσαρκώνονται στις ζωντανές φιγούρες της σκηνης. Το παιχνίδι του ύποκριτου λαμπυρίζει από χίλιες δυο μικρές πλευρές και μέσα σ' αυτήν τήν πολλαπλότητα πραγματοποιείται ένα όνειρο: ή συνθετική διεμήνευσις. Και αφινόμαστε χωρίς συγκράτημα στη γοητεία και στην τεχνική των κινέζων κομικών, βλέποντας να περνά μπροστά μας ό ποικιλόχρωμος κύκλος από τις τερατώδεις ή τις χαρούμενες μάσκες.

Ο Μεί-Λάγκ-Φάν παίζει τους γυναικίους ρόλους. Οι θαυμάσιοι μετασχηματισμοί του μαζί με τήν περίφημη διασκευή του προσώπου του σχηματοποιούν τή θηλυκιά ύπόστασή του και του δίδουν τή γλυκειά όμοιότητα των λυρικών ήρωιδών. Οι τύποι των γυναικών και των κοριτσιών που

παρουσιάζει είναι άποδοσμένοι με τόση τελειότητα που είναι αδύνατο να σκεφθοῦμε και για μιá στιγμή ότι φτάνει σ' εκείνο που έμεις στα έυρωπαϊκά θέατρα λέμε «παρωδία». Ο Μεί-Λάγκ-Φάν δεν άπομμείται, δεν εξαπατά. Η άρχή του είναι να εκφράσει τα συναισθήματα. Μοιάζει με τους μεγάλους ζωγράφους. Οι ρόλοι του είναι πορτραίτα γυναικών γεμάτα από φυσιολογική αλήθεια και όχι μόνον από μιάν άπλή ψευδαίσθηση υπερβατική.

Ο Μεί-Λάγκ-Φάν είναι έξαιρετικά φιλάργυρος για κάθε μιάν από τις κινήσεις του. Τα χέρια



Σκηνή Κινεζικού Θεάτρου

του είναι ένα σωστό θέατρο, στο όποιο κάθε άκτυλο αντίστοιχέ μ' έναν ήθοποιο. Ευστροφα εξαφανίζονται ή αναδύονται, διαγράφοντας σχέδια γρήγορα και παστροικά. Το βάδισμα συγγέεται με το ρυθμό που παρασκευάζει ή συνοδεία της μουσικής.

Ο Μεί-Λάγκ-Φάν δεν παίζει τους ρόλους του, τους «χορεύει». Σ' αυτόν καμμιά χειρονομία δεν είναι τυχαία. Αυτή ή λεπτομερής άκρίβεια είναι μιá από τις μεγάλες ιδιότητες της τέχνης του.

Το Κινέζικο θέατρο είναι έξ ολοκλήρου συμβατικό. Δεν έχει ούτε ντεκόρ που να προσδιορίζουν το μέρος της δράσης, ούτε αληθινά accessoires. Η σκηνή είναι ένα μέρος με πλούσια παραπετά-

σματα. Δυό καρέκλες κι ένα τραπέζι σκεπασμένα με κεντημένα μεταξωτά, άποτελούν όλη τήν έπίπλωση.

Άλλά αυτή ή τεχντροπία του ύλιστικού σκηνηκού δεν έμποδίζει στο Κινέζικο θέατρο τή δυνατότητα να παρουσιάσει τις πιο σύνθετες καταστάσεις. Αυτό που ό θεατής δεν βλέπει, όφείλει να το φαντασθεί. Οφείλει να ξέρει να διασαφηνίζει καθένα άπ' αυτά τα ιερογλυφικά σκηνηκά και αυτός να πλάθει μιάν εικόνα πραγματικά τέλεια. Εάν κατά τή διάρκεια του έργου, λόγου χάρη, πρέπει να παρουσιαστούν πρόσωπα που ταξειδεύουν με άλογο, θα άρκει στον Κινέζο ύποκριτή να κρατά ένα μαστίγιο στο χέρι και να προσπαθεί να κάνει μερικές κινήσεις χαρακτηριστικές των καβαλάρηδων κινήσεις που θα ποικίλλουν αναλόγως του ρόλου. Άλλά αυτό το «συμβατικό» εκτελείται με τόση δύναμη πεποίθησης ώστε ό Έυρωπαίος θεατής που ως τόσο είναι συνηθισμένος στις λεπτομέρειες των θεαμάτων του μένει άπόλυτα ικανοποιημένος άπ' αυτους τους «αυτοσχέδιους» μαέστρους.

Ο Μεί-Λάγκ-Φάν έχει έναν όλιγάριθμο θίασο, αλλά όλους τους ήθοποιούς του τους διακρίνει ή πλήρης πεποίθησις ότι είναι της τέχνης των. Υπάρχει μιá όλόκληρη σειρά από άκροβασίες των όποίων ή δυσκολία είναι τρομαχτική και που ως τόσο εκτελούνται με άκρίβεια μαθηματική. Στα χέ-

ρια των Κινέζων ύποκριτών τα αντίκειμενα είναι όντα ζωντανά. Όταν ό Μεί-Λάγκ-Φάν εκτελεί το χορό των σπαθιών κάνει να εκφράζονται στις κόψες των οι πιο λεπτές άποχρώσεις του πάθους που θέλει ό ίδιος να έρμηνεύσει.

Θά ήταν πλάνη να νομίσει κανείς ότι ή τέχνη του Μεί-Λάγκ-Φάν δεν επιτρέπει παρά να άπολαμβάνουμε μόνο τα σχήματα. Όταν το μάτι και το αυτί έξοικειωθούν με τις παραδοξότητες του Κινέζικου θεάματος, τότε άρχίζει καθέννας να προσδέχεται τή συγκινητική ζέση των αισθημάτων που εκφράζονται. Η ζήλεια και ή εκδίκηση, ό έρωτας και ή θλίψη του άποχωρισμού, ό πόνος και ή χαρά, όλα αυτά έρμηνεύονται με μιάν άσφαλη σκηνηκή γλώσσα, άποκαλύπτονται με μιάν άπλότητα και μιá σαφήνεια έκπληκτική. Αυτός ό κόσμος της τέχνης που τήν πρώτη φορά μ'ας φάνοταν μακρυνός και ξένος, τώρα μ'ας γίνεται γνωρίμος, κοντινός. Και όταν σ' ένα έργο που τιλοφορείται «Φέι-Τσέν Ο και ό στρατηγός Τιγκο» μιá κυρία της αυλής — και ό Μεί-Λάγκ-Φάν παίζει το ρόλον αυτόν μ' ένα τρόπο θαναμαστό — σκοτώνει από ζήλεια το στρατηγό Τσάο και αυτοκτονεί κατόπιν, μ'ας φαίνεται ότι παριστάμεθα στην τελευταία πράξη του «Οθέλλου» τόσο είναι αξιοσημείωτος με τή φυσιολογική της συνσρομογή, τήν αιματηρή έκβαση της κινέζικης τραγωδίας.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΕΣ

Το μεγάλο βραβείο του Γαλλικού κινηματογράφου.

Το «Τοπάζ» θα είναι το προσεχές φίλμ του Μαρσέλ Πανιόλ.

Οι εργασίες της κριτικής έπιτροπής του διαγωνισμού για το μεγάλο βραβείο του Γαλλικού κινηματογράφου που έχει όργανώσει ή εταιρεία για τήν ένθάρρυνση της τέχνης και της βιομηχανίας, άρχισε τήν περασμένη βδομάδα. Οι πρώτες συνεδριάσεις άφιέρωθησαν στην παρουσίαση των πέντε άλλων φίλμ, των όποίων έτέθη από τους παραγωγούς των ύποψηφιότητα: «Έγκλημα και Τιμωρία» του Πιέρ Σενάλ, «2ο Γραφείο» του Πιέρ Μπιγιόν, «Veuille d'armes» του Μαρσέλ Λεμπιέ, «La Kermesse Hérlíque» του Ζάκ Φοντέρ και «La Bandera» του Ζυλιέν Ντιβιβιέ. Ο ύπουργός της Έθνικής Έκπαιδευσεως παρευρέθη σε πολλές άπ' αυτές τις προβολές.

Μάλιστα. Έδιαβάσατε πολύ καλά. Ο Μαρσέλ Πανιόλ πρόκειται να τραβήξη μιá καινούργια όμιλοθσα ταινία από το γνωστό θεατρικό του έργο «Topaze» που έχει ξαναγυρισθεί είναι τώρα λίγος καιρός. Όπως το βλέπει κανείς, ό συγγραφέυς του «Μαρίου» δεν μπορεί τίποτα να κάνη όπως όλος ό κόσμος: όπως λοιπόν γυρίζουν τις περισσότερες άπ' τις περισσότερες άπ' τις έπιτυχίες του κινηματογράφου, αυτός κάνει μιá νέα version μιás ταινίας όμιλούσης ήδη στο πρώτο της γύρισμα. Γυρίζοντας το «Τοπάζ» ό Μαρσέλ Πανιόλ θέλει ν' αποδείξη ότι, εάν ό σκηνοθέτης είναι άπαραίτητος, δεν έχει ως τόσο κανένα δικαίωμα πάνω στο συγγραφέα.

Γ'Ο Ρώσος σκηνοθέτης Mikols στο παρακάτω άρθρο εξηγεί τους λόγους για τους οποίους ανέβασε μια φάρσα του Labiche «Τὰ ἑκατομμύρια τοῦ Γκλαντιατόρ» καὶ πῶς πρέπει νὰ βλέπεται μία φάρσα).

Γιατί χρειαζότανε μιὰ φάρσα στὸ θεάτρο μας; Ἡ φάρσα θέλει ἀληθινὸ παίξιμο σὲ σκηνές ποὺ δημιουργοῦνται ἀπὸ καταστάσεις ψεύτικες.

Γι' αὐτὸ δὲν μπορούμε νὰ καταφύγουμε στὰ μέσα ποὺ μεταχειριζόμαστε ὡς τώρα καὶ ποὺ ἀποκτούσαμε σ' αὐτὰ κάποια δεξιότητα. Πρέπει νὰ βροῦμε μεταπτώσεις (transitions).

Ἡ φάρσα μᾶς μαθαίνει νὰ βρίσκουμε τέτοιες μεταπτώσεις ξαφνικές μέσα στὴ λάμψη ἑνὸς τονισμοῦ, μιᾶς χειρονομίας, μιᾶς στάσης, μιᾶς κίνησης καὶ μὲ τρόπο καινούργιο. Καὶ ἡ σοβιετικὴ δραματολογία ἀγνοεῖ ἀκόμα αὐτὲς τὶς θεατρικὲς «μεταπτώσεις».

Νὰ τὸ οὐσιωδέστερο ποὺ πρέπει νὰ βροῦμε :

Μιὰ ἔννοια τοῦ θεάτρου ποὺ νὰ ἐμβαθύνει ὅσο πάει καὶ πλεονάζει νὰ καταφεύγουμε στὰ «τεχνικά» μέσα μὲ τὰ ὁποῖα κανεὶς κοροϊδεύει ἕναν ἐπιπόλοιο θεατῆ.

Πῶς πρέπει νὰ παιχθῆ ὁ Labiche;

Ἐδῶ τὸ κείμενο ἀπὸ μόνο του σχεδὸν δὲν ὑπάρχει. Πρέπει νὰ δοθεῖ ὁ τόνος, δηλ. αὐτὸ ποὺ ἐκφράζει τὴν ἐσωτερικὴ κίνηση τοῦ ἀνθρώπου καὶ τοῦ ἠθοποιοῦ κι' ὅχι ὁ τ ρ ὀ π ο ς ποὺ μιλάει, ποὺ καταλήγει στὸ γκροτέσκο· ἡ ἀλλοίως πρέπει νὰ πιχθοῦνε οἱ χαρακτήρες.

Αὐτὸ ποὺ ἐνδιαφέρει κυρίως εἶναι ἡ situation (κἀτάσταση) καὶ οἱ σχέσεις της μὲ ὅλα τὰ πρόσωπα ποὺ δεσμεύει. Στὴ φάρσα ἀντίθετα ἀπὸ τὴν κωμῶδια ἡ situation προσδιορίζει τοὺς χαρακτήρες...

Ἴδου τώρα πῶς μιλάει καὶ ἕνας ἠθοποιὸς ποὺ ἔλαβε μέρος σ' αὐτὴ τὴ φάρσα.

«Δοκίμασα πολλοὺς τρόπους. Πρῶτον, νὰ βγάλω τὸ μάξιμουμ γελοιοτήτος τῆς θέσης μου π. χ. φοβᾶμαι πολὺ ἀφοῦ φάω τὸ μπάτσο τοῦ Bigouret παρ' ὅλες τὶς φιλικὲς διαθέσεις του προηγουμένως ὅμως τραγουδάω.

Ὁ ρυθμὸς εἶναι γιὰ μᾶς ἕνας οὐσιώδης τρόπος ἐκφράσεως· κουνιέμαι ἀπὸ τὸ ἕνα ἄκρο στὸ ἄλλο, διδάσκω τὸ προτσές τῶν ἀντιθέσεων καὶ

βγάζω τὰ αἷτια. Ἐδῶ μπαίνει ἡ διαλεκτικὴ. Καὶ τραγουδάω σὰν ἄνθρωπος εὐχαριστημένος τὴ στιγμή ποὺ ὁ Bigouret ἐτοιμάζεται νὰ μοῦ δώσει τὸ μπάτσο· ἔτσι θὰ φανῶ ἀκόμη πλεονάζων ὁ βλαβημένος ἀφοῦ τὸν φάω. Ἡ ἀντίθεση ἐνήργησε.

Φοβᾶμαι ἐπίσης τὴ στιγμή ποὺ κουλᾶω στὸ Γκλαντιατόρ τὴν ὀμπρέλλα μου, τὸ παλτό μου καὶ τὸ σακκάκι μου καὶ μένω μὲ τὸ πουκάμισο μέσα στὴ βροχὴ.

Τὸ μάξιμουμ τοῦ γελοίου φθάνει ὅταν ἀντιλαμβάνομαι ὅτι ἔσωσα τὴ ζωὴ ἑνὸς ἀνθρώπου, τοῦ Εὐσέβιου. Γι' αὐτὸ διηγούμαι συχνὰ πῶς ἔγινε καὶ αὐτοθαυμάζομαι. Αὐτοθαυμάζομαι δὲ τόσο ποὺ στὴν 3η πράξη, θύμα τῶν ἐξωτερικῶν φαινομένων, νομίζω πῶς βρίσκομαι στὸν καλὸ κόσμὸ ἐνῶ βρίσκομαι στὸ σπῆτι μιᾶς ψευτοκόμησας ποὺ εἶναι πραγματικὰ κοκότα. Στὸ τέλος θὰ βγάλω κι' ἐγὼ τὸ ἠθικὸ συμπέρασμα μὲ τὴ δική μου ἀντίληψη τῆς ἠθικῆς.

Ἀπ' ὅλες αὐτὲς τὶς καταστάσεις μιὰ εἶναι ἐξαιρετικὰ σπουδαία εἶπα : τὴ στιγμή ποὺ σώζω τὸν Εὐσέβιο ποὺ θέλει νὰ πνιγῆ στὸ Σηκουάνα ἀπὸ τὴν ἀπελπισία του ποὺ ἡ ὄμορφη Σουζάνα δὲν τὸν ἀγαπάει. Ἡ στιγμή αὐτὴ ἀλλάζει ὅλη μου τὴ ζωὴ· τῆς δίνει ἕνα καινούργιο νόημα, μοῦ ἐπιτρέπει νὰ ντυθῶ τὸ χαρακτήρα τοῦ προσώπου ποὺ ὑποδύομαι· χωρὶς αὐτὴν δὲν θὰ ὑπῆρχε τὸ χαρακτηριστικὸ.

Λοιπὸν τὰ μέσα ποὺ χρειάζομαι εἶναι παίξιμο ποὺ νὰ τραβᾶ ὡς τὴν ἄκρη τὴ situation, ὡς τὸ σημεῖο ποὺ ἀλλάζει τὰ πάντα καὶ ἀναγκάζει τὸ χαρακτήρα νὰ φανῆ. Εἶναι χαρακτηριστικὸ τοῦ μικροαστοῦ ποὺ φοβᾶται νὰ μὴν αἰσθάνεται γερὰ στὰ πόδια του. Φοβᾶται τὰ πάντα ἀκόμη καὶ τὸ ἄγνωστο ποὺ κρύβει μέσα του τὸ μέλλον. Ἡ ρομαντικὴ θέση φτάνοντας στὴν ὑπερβολὴ τῆς εἶναι κι' αὐτὴ δείγμα μικροαστικοῦ μυαλοῦ. Ἡ κατάσταση λοιπὸν σὲ μιὰ φάρσα ὅπως αὐτὴ τοῦ Labiche μᾶς ἐπιτρέπει νὰ δώσουμε στὸ ἔργο τὴν πραγματικὴ κοινωνικὴ του ἐξέλιξη.

ΤΑΠΕΙΝΟΙ ΚΑΙ ΚΑΤΑΦΡΟΝΕΜΕΝΟΙ

(Συνέχεια ἀπὸ τὸ προηγούμενο)

ANNA.—Χριστὲ καὶ Παναγία! (συναρροπιέται).

ΝΙΚΟΛΑΣ.—Κακόμοιρε ἄνθρωπε!

BANIAS.—Δὲν ξέρω γιατί τὸ περιστατικὸ αὐτὸ μ' ἔβαλε σὲ τρομερὴ ἀνησυχία.

ANNA.—Μὰ δὲν ἦταν καὶ λίγο.

BANIAS.—Δὲν ξέρω... μὰ ἡ ἔννοια μου εἶχε κάτι τὸ παράξενο. Ὅλη ἐκείνη τὴ νύχτα τὴν πέρασα μὲ τὴ σκέψη πῶς ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς δὲν ἦταν ξένος γιὰ μένα. Ἐνα προαίσθημα πῶς ἡ ἱστορία του δὲν εἶχε τελειώσει καὶ πῶς κάτι σχετικὸ μὲ τὴ δική μου ζωὴ θάρχιζε μὲ τὸ θάνατό του.

ANNA.—Τι λὲς τώρα Βάνια;

ΝΙΚΟΛΑΣ.—Ἀρρωστες ποιητικὲς φαντασίες.

BANIAS.—Μπορεῖ!.. Ὅσοπο τὴν ἄλλη μέρα ἔφαξα καὶ ρωτῶντας βρήκα τὸ σπῆτι του. Δὲν κάθουνταν στοῦ Βασίλη Ὁστρώφ μὰ λίγα βήματα πλεονάζει ἀπὸ κεῖ ποῦχε πεθάνει, μέσα στὸ ἴδιο στενὸ, στὴν παλιά πολυκατοικία τοῦ Κλοῦγκεν. Τὸν ἔλεγαν Ἱερεμία Σμίθ. Ἦταν μηχανικὸς καὶ ἡ ἡλικία του 78 χρονῶ. Τὸ δωμάτιό του ἦταν στὸ πέμπτο πάτωμα κάτω ἀπὸ τὰ κεραμίδια. Τίποτα δὲν τοῦ βρήκαν στὴν κάμαρά του. Φαίνεται ζοῦσε ὀλομόναχος σὲ μαύρη φτώχεια. Οὐτ' ἕνα καπικί, οὐτ' ἕνα ἀσπρόρουχο. Ἡ θερμάστρα εἶχε χρόνια ν' ἀναφεῖ καὶ δὲν ὑπῆρχε πουθενὰ οὔτε κερί, οὔτε σαποῦνι. Πῶς ; γιατί ; Τί ἦταν ; Ἦταν δυνατὸ νὰ ζοῦσε ὀλομόναχος καὶ κανεὶς νὰ μὴν ἐρχόταν νὰ τὸν βλέπει ; Ἐμαθα πῶς πλήρωνε 6 ρούμπλια τὸ μῆνα καὶ πῶς τοὺς δύο τελευταίους μῆνες δὲν τοὺς εἶχε πληρώσει κι' ἦταν ἔτοιμοι νὰ τὸν διώξουν. Τίποτ' ἄλλο. Ἐρχόταν πλῆθος κόσμος σ' αὐτὴ τὴν κιβωτὸ τοῦ Νῶε καὶ ἦταν δύσκολο νὰ τοὺς θυμοῦνται ὄλους καὶ νὰ ξέρουν ἂν κάποιος ἀνέβαινε ὡς ἐκεῖ ἐπάνω γιὰ νὰ ἰδῆ τὸ γέρο. Τὰ λίγα παλιοέπιπλα ποὺ εἶχε ἦταν τοῦ νοικοκύρη καὶ μόνο πάνω στὸ τραπέζι βρέθηκε μιὰ Γεωγραφία καὶ μιὰ Καινὴ Διαθήκη σὲ ρουσικὴ μετάφραση. Τὰ περιθώρια τῶν βιβλίων αὐτῶν ἦταν γεμάτα σημάδια, νυχιὲς καὶ μολυβιὲς κοί ποῦ καὶ ποῦ γράμματα, γραμμένα σί-

γουρα ἀπὸ παιδικὸ χέρι. Αὐτὸ μούβαλε τὴν περισσότερὴ ἔννοια. Κι' ὅταν πάλι ξαναρώτησα κάτω στὸ θυρωρεῖο, ὁ γυιὸς τοῦ θυρωροῦ μοῦπε πῶς κάποτε εἶδα, ἔτσι, κάτι σὰν ἕνα χαμῖνι, σὰ μιὰ μικρὴ ἀλήτσια, ποὺ τοῦ φάνηκε πῶς πήγαινε στὸ γέρο. Ἄγώρασα αὐτὰ τὰ δυὸ βιβλία καί, τέλος, δὲν ξέρω, μὰ κάτι ἀκαταμάχητο μὲ τράβηξε κεῖ πάνω. Πῆγα, ξαναπῆγα καὶ τὴν τρίτη μέρα ἀπ' τὴν ταφὴ του, νοίκιασα τὸ δωμάτιο καὶ κουβάλησα ἀμέσως τὰ πράγματά μου.

ANNA.—Ἀνατριχιάζω καὶ ποὺ τὸ συλλογίζομαι. Στὸ δωμάτιο ἑνὸς γέρου ποὺ πέθανε στὸ δρόμο ;

ΝΙΚΟΛΑΣ.—Αὐτὸ δὲν ἔχει νὰ κάνει. Ἐκεῖνο ποὺ βλέπω γώ, εἶνε πῶς πήγες πάλι ἀπὸ σοφίτα σὲ σοφίτα.

BANIAS.—Ὡ εἶναι πολὺ διαφορετικὰ ἐδῶ. Πρῶτα πρῶτα δὲ στάζει. Ἐπειτα τὸ νοῖκι εἶνε λίγο. Καὶ τὸ σπουδαιότερο εἶναι ποὺ τὸ διαμέρισμα εἶναι ἐντελῶς ἥσυχον κι' ἀπομονωμένο καὶ θὰ μπορῶ νὰ ἐργάζομαι ἄνετα.

ΝΙΚΟΛΑΣ.—Τὸ εὐχομαι, Βάνια... τὸ εὐχομαι ἀπ' τὴν ψυχὴ μου. Μακάρι νὰ μπορέσης νὰ ζήσης σὰν ἄνθρωπος. Μὴν περιμένεις ὅμως ἀπὸ μένα νὰ σοῦ δώσω κουράγιο... Ὡχ! Δὲν ξέρω... Ὅλα μέσα μου εἶνε τόσο σκοτεινά... τόσο μα ρα... (χτυπάει τὴ γροθιά σ' ἀκουμπιστῆρι τῆς πολυθρόνας του) Κι' ὅμως ἐγὼ θὰ παλέψω ! Θὰ παλέψω ὅσο ἔχουν νερὸ τὰ μάτια μου... Ὁχι ! Δὲ θὰ τοὺς παραδώσω τὰ ὄπλα ! (ἠσυχάζει) Ὁ Θεὸς νὰ δώσει νᾶνε τυχερὸ τὸ νέο σου σπῆτι Βάνια.

(Παύση)

BANIAS.—(κάπως σιενόχωρα καὶ δειλά) Πῶς εἶναι ἡ Νατάσα ; Δὲν εἶναι στὸ σπῆτι ;

ANNA.—(σιενόχωρα μὲ αὐτὴ) Ναι, σπῆτι εἶνε. Θάρθει καὶ θὰ εὐχαριστηθῆ πολὺ νὰ σὲ ἰδῆ. Ἐτοιμάζεται γιὰ τὸν ἑσπερινό. Κι' αὐτὴ ὅμως ἔχει ἀλλάξει. Δὲν ξέρετε κανεὶς ἂν εἶνε καλὰ ἢ ἂν εἶνε ἄρρωστη. Ὁ Θεὸς νὰ τὴν παραστήκη.

ΝΙΚΟΛΑΣ.—Ὡ δά, γυναίκα. Τί ἔχεις τώρα;

Δέν ἔχει τίποτα ἢ Νατάσα. "Ὁλ' αὐτὰ εἶνε τῆς ἡλικίας της. Ποῖός μπορεῖ νὰ καταλάβει τίς μικρολύπες καί τὰ καπρίτσια τῶν κοριτσιῶν;

ANNA.—"Ὁραῖα! Νά τώρα πού μιλάς καί γιά καπρίτσια. Ἡ Νατάσα μας ποτέ δέν εἶχε καπρίτσια.

(Μικρὴ παύση. Ὁ Νικόλας παίξει ταμποῦρο μὲ τὰ δάχτυλα).

ΝΙΚΟΛΑΣ.—(ξαφνικὰ σὰ νὰ θέλει νὰ διώξει ἄλλες σκέψεις) Καί τί νέα ἀπὸ τὸν κύκλο σας; Ὁ Μπελίνσκυ γράφει πάντα κριτικές;

BANIAS.—Ναί πάντα.

(Νέα παύση)

ΝΙΚΟΛΑΣ.—(σὰ νὰ μὴ μπορεῖ νὰ συνεχίσει σὲ νέο θέμα, ἀφοῦ φανερὰ σὲ καμμιά συζήτηση δέν μπορεῖ νὰ βρεθῇ εὐχαριόση) Μμ... γράφει... γράφει... Ὁ καυμένη Βάνια ἤθελα νάξερα σὲ τί χρησιμεύει μὰ τὸ Θεό, ὅλη τούτη ἡ κριτική! (σηκώνεται καί πάει σὲ παράθυρο).

(Νέα παύση)

*Εἴπα ἢ Ν α τ ἰ ἄ σ α φαίνεται σὴν πόρτα τῆς σκαλίτσας. Κατέβαινε τρέχοντας ἀπὸ πάνω καί μόλις ἀντιχρῶζει τὸ Βάνια, στέκει. Εἶνε ντυμένη γιὰ ἔξω καί κρατᾷ τὸ καπέλλο της σὲ χέρι. Μόλις δεῖ τὸ Βάνια κάνει ἕνα ἄηχο «Χμ» καί χαμογελάει πικρὰ. Ἡ γκοιμάτσα της λέει: «Τί ἀστεία καί θλιβερὴ σύμπτωση!» Ὑστερα κατεβαίνει τὰ σκαλιά ἀφήνει τὸ καπέλλο της πάνω σὲ τραπέζι καί δίνει σιωπηλὰ τὸ χέρι τοῦ Βάνια. Τὰ χεῖλη της κάμνουν νὰ τοῦ ποῦν, ἕνα κοινὸ καί τετριμμένο φιλοφρόνημα ἴσως, μὰ μετανοῶνει καί δὲ λέει τίποτα. Κι' ὁ Βάνιας σηκώνεται τῆς δίνει κι' αὐτὸς τὸ χέρι σιωπηλὰ καί ξανακάθεται πάλι.

Ἡ κ α μ π ἄ ν α χιπᾷ μὲ βαρὺν κι' ἐπίσημο ἤχο κολῶνας σὲν ἔσπερινό. Στὸ ἄκουσμά της ἢ Ν α τ ἰ ἄ σ α σιγλῶνεται κι' ἀνατριχιάζει.

ANNA.—(πὸν σηκώθηκε κι' αὐτὴ ἀμέσως μόλις εἶδε τὴν κόρη της καί δὲν ἔλαψε νὰ παρακολουθεῖ μ' ἀνησυχία κάθε κίνημά της, σταυροκοπιέται σὲν ἄκουσμα τοῦ ἔσπερινό) Ἐσπερινός Νατάσα μου. Ἦθελες νὰ πᾶς. Πήγαινε νὰ προσευχηθῆς παιδί μου. Δέν εἶνε μακριὰ μὰ καί ἀρκετὰ γιὰ νὰ κάνεις ἕνα μικρὸ περιπάτο. Μένεις πάντα κλεισμένη. Θὰ πάρης λίγον ἀέρα. Εἶσαι τόσο χλωμὴ.

ΝΑΤΑΣΑ.—(ξαφνικὰ καί κοιτάζοντας μπρός της, σὰ νὰ ἀντιχρῶζει κάποιον φοβερὸ) Δὲ θὰ πάω! (συν-

νέχεται ἀμέσως καί προσπαθῶντας νὰ δώσῃ ἔκφραση φυσικὴ σὰ λόγια της) Ἴσως νὰ μὴν πάω... σήμερα. Δέν αισθάνομαι τόσο καλά.

ANNA.—Γιατί νὰ μὴν πᾶς κόρη μου, γιατί; Ἦθελες νὰ πᾶς. Νά πού πήρες κι' ὅλα τὸ καπέλλο σου. Πήγαινε κορούλα μου νὰ προσευχηθῆς. Πήγαινε νὰ παρακαλέσεις τὸ Θεό νὰ σὲ κάνει καλά.

ΝΙΚΟΛΑΣ.—(πὸν εἶχε σιγαφῆ ἐκεῖ σὲ παράθυρο καί τὴν παρακολουθοῦσε ἀπ' τὴν ὥρα πὸν μπῆκε, κατεβαίνει πρὸς τὴν πολυθρόνα του.) Πήγαινε βέβαια. Θὰ σοῦ κάνει καλὸ, καί μόνο πού θὰ βγῆς ἀπ' τὸ σπῆτι νὰ πάρης ἀέρα. Ἡ μητέρα σου ἔχει δίκη. Κι' ἔπειτα, νὰ... ὁ Βάνιας θὰ σὲ συνοδεύσει. (Ὁ Βάνιας σηκώνεται).

ΝΑΤΑΣΑ.—(ἀφοῦ ρίξει μὰ ματιὰ θλιμμένη σὲ Βάνια μ' ἕνα πικρὸ χαμόγελο παίρνει τὸ καπέλλο της ἀπὸ τὸν πάει πρὸς τὴν θύρην πόρτα σὰ νὰ βαδίζει ἀσυνείδητα, σὰν νὰ κινῆται ἀπὸ ἔνστικτο. Ἐκεῖ σταματᾷ καί σιγᾶται, ψιθυρίζοντας μὲ φευγάτη ψυχή.) Ἐχετε γειά.

ANNA.—(πάει κοντὰ της καί τὴν ἀγκαλιάζει) Γιατί λές «ἔχετε γειά» γιὰ τόσο λίγο πού θὰ λείψεις, ἀγάπη μου; Ὁ δρόμος δέν εἶνε μακρὺς. Ἀρκετὸς ὅμως γιὰ νὰ πάρης λίγον ἀέρα. Κι' ὕστερα ἢ προσευχή; (τὴ φιλεῖ) Ὁ Θεός θὰ σοῦ δώσῃ τὴν ὑγεία καί τὴ γαλήνη σου, ἀγγελέ μου. Ἦταν καιρὸς πού κάθε βράδυ Νατάσα μου ἔλεγα πρὶν κοιμηθεῖς μιά προσευχή καί τὴν ξανάλεγε καί σὺ ὕστερα μαζύ μου. Ἀχ! ὁ καιρὸς ἐκεῖνος εἶνε τόσο μακριὰ. Ἐχεις τόσο ἀλλάξει... Οἱ μητρικὲς προσευχὲς μου δὲ σὲ βοηθοῦνε πειὰ. (τὴν παίρνουν τὰ κλάματα.)

ΝΑΤΑΣΑ.—(συγκινημένη ἀρπάζει τὸ χέρι της καί τὸ φιλεῖ μένοντας κάμποσο σκυμμένη ἀπάνω του. Ὑστερα μὲ μιᾶς τ' ἀφίνει καί τρέχει σὲν πατέρα της. Βάζει τὸ καπέλλο της σὲ στήθος του.) Πατέρα μου, εὐλόγησε καί σὺ τὴν κόρη σου.

ΝΙΚΟΛΑΣ.—(σαστισμένος) Νατάσα γλυκὸ μου παιδί, τί ἔχεις; Τ' εἶν' αὐτὸ πού σὲ θλίβει; Γιατί κλαῖς μέρα νύχτα; Τὸ βλέπω πὸς κλισίς. Δέν κοιμοῦμαι μὴτ' ἐγὼ καί σ' ἀκούω. Πές, Νατάσα μου, τίς λύπες σου σὲ γέρο—πατέρα σου, καί μεῖς ὅ,τι κι' ἂν μᾶς ζητήσεις... (τὴν ἀνασηκώνει καί τὴν σφίγγει σὴν ἀγκαλιά του.)

(Συνέχεια σὲ προσεχές)

ἈΠΟΛΟΓΙΣΜΟΙ

ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΦΤΩΧΕΙΑ

Μίξτεροι; Ναί, δυστυχῶς πρέπει νάμαστε. Ὁχι γιατί δέν ὑπάρχει μπροστά μας ἕνα μεγάλο πεδίο δράσεως. Ἀπεναντίας γιατί ἡ δυναμικότης μας ἐξαντλεῖται, γίνεται ἀνεπαρκὴς ὅταν δὲν ὑποβοηθεῖται ἀπὸ μιὰ συνολικὴν ἀνάταση ὅλων τῶν ἀνθρώπων πού καταπιάνονται μὲ τὴν τέχνη τοῦ θεάτρου. Καί τοῦτο, γιατί κυριαρχεῖ τὸ σύστημα τῆς ἀπομονωτικῆς δράσεως ἢ τῆς λαμπρᾶς ἀπομονώσεως—ὄρα καί Ἀγγλία—. Κάθε ἄνθρωπος τοῦ θεάτρου, εἶνε πραγματικὴ καί μὰ δύναμις, ἀλλὰ δύναμις ἀπομονωμένη. Ὅλοι ἐργάζονται κλεισμένοι στὸν ἑαυτό τους, ἐργάζονται, εἶνε ἡ ἀλήθεια, δημιουργικά, ἀλλὰ ἕνα βασικὸ καί κεφαλαῖωδες πού τοὺς διαφεύγει εἶνε ἡ διοχέτευσις τοῦ ἀτομικοῦ τῶν κόσμου μέσα σὲν σύνολο, ἢ προσφορά τοῦ πνευματικοῦ τῶν πλοῦτου καί εἰς τοὺς μὴ κατέχοντας. Αὐτὴ ἡ μυστικότης, τὸ σύστημα τῆς «κλειστῆς τέχνης» ἢ τῆς «τέχνης γιὰ τὸν ἑαυτό μας», δέν εἶνε καθόλου ὠφέλιμο καί πρακτικὸ σύστημα. Γιατί, τὶ μποροῦμε νάχουμε ὡς ἀποτέλεσμα; Βέβαια, ὠραῖες, ἀτομικὲς ἐκδηλώσεις δημιουργίας, συνδυασμένες καί μὲ τὴν ἐμπορικὴ καί μὲ τὴν κοινωνικὴ τους ἀποψη—ἀλλὰ γύρω μας; Καμμιά βεβαιότητα ἐπιδράσεως καί ἐπιτυχίας, φυσικὰ στὸν πνευματικὸ καθοδηγητικὸ τομέα, πάνω σὲν σύνολο, πρὸς τὸ ὁποῖο ἄλλ' ὡς τε κατευθύνεται καί κάθε δημιουργικὴ προσπάθεια. Γιατί σκοπὸς τῆς τέχνης δέν εἶνε ἡ ἐπιδοκίμασις της ἀπὸ τὸ σύνολο; Καί ἐὰν τὸ σύνολο παραμένει ἀμόρφωτο εἶνε δυνατόν νὰ εἶνε σὲ θέση νὰ ἐπιδοκιμάσει; Γι' αὐτὸ δέν τολμοῦν οἱ Ἕλληνας συγγραφεῖς νὰ ἐκφραστοῦν πρὸς ἐλεύθερα καί πρὸς φιλοσοφημένα. Φοβῶνται μήπως δέν κατανοηθῶν. Προτιμοῦν τὴν εὐκολονόητη, τὴν προχειροσκαρωμένη ἐργασία. Καί δέν τοὺς ἐννοοῦν οἱ γύρω τους; γιατί αὐτοὶ πρῶτοι—πρῶτοι δέν προσπίθησαν νὰ προσπαρσκευάσουν τὸ ἔδαφος τῆς πνευματικῆς ἀνόδοι τοῦ συνόλου, ὥστε νὰ τοὺς κατανοεῖ καί νὰ τοὺς ἐμπνεύσει γιὰ νὰ κάμουν δημιουργικότερα, ἐντονότερα ἔργα. Πῶς θὰ τὸ παρασκευάσουν; Ἀπλούστατα, συνεχῶς διαφωτίζοντας καί διευρύνοντας τοὺς ὀρίζοντες ἀπ' ὅπου μποροῦν ν' ἀντληθοῦν πλουσιότερα, ἀφθονότερα τὰ στοιχεῖα τῆς νέας πνευματικῆς ἀναβαπτίσεως. Γράφοντας, πασχίζοντας, πολεμώντας τὴν ἀμάθεια καί τὴν ὀπισθοδρομικότητα, ξαγναντεύοντας καί καθοδηγώντας, διαχυμένοι μέσα σὲν σύνολο—ἔξω ἀπὸ τὸν ἑαυτό τους.

ΣΤΟΧΑΣΜΟΙ ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΟ ΔΡΑΜΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ

Ὁ διάσημος σύγχρονος ἀγγλὸς σκηνοθέτης Gordon Craig ὑπέδειξε σὲν ἰταλικὸ περιοδικὸ Scenariò τίς παρακάτω σκέψεις ἀπὸ ἕνα λημονημένο βιβλίον, γιὰ τὴν ἐπικαιρότητά τους πρὸ πάντων σήμερα.

—Τὸ Δράμα, πιότερο ἀπὸ κάθε ἄλλη μορφή τέχνης, γυρεύει ἕνα ἔθνικὸ κοινόν. Ἄν δὲ ζεῖ σύμφωνα μὲ τὴ διάθεση ἑνὸς ὀλάκερου λαοῦ, καί κατὰ ἕνα διάστημα χρόνου ἐντατικῆς ζωτικότητας, τὸ Δράμα δέν μπορεῖ ν' ἀντλήσει, καί δὲ γίνεται τίποτα παραπάνω ἀπὸ ἕνα ἀπλὸς λογοτεχνικὸς καρπός.

—Τούτη ἡ τέλεια κοινότητα ἀνάμεσα σὲν δραματουργοῦς καί ἔθνος πού ὑπῆρχε σὴν Ἀγγλία (1570—1620), ἔλειπε τότε σὴν Ἰταλία, σὴν Γαλλία καί σὴν Ἰσπανία.

—Ἡ Ἰταλία δέν εἶχε ἕνα ἕνιαῖο αἶσθημα ἐθνότητος, ἐστρεῖτο ἕνός κέντρο ἐθνικῆς ὑπάξεως. Κάθε κρατίδιον ἐργαζόταν γιὰ τὰ δικά του συμφέροντα, ἀκολουθοῦσε τίς δικές του παραδόσεις καί τὴ δικὴ του πολιτικὴ. Καμμιά Ἀθήνα, δηλαδή μιὰ πόλη, μὲ πνευματικὴ ἀδιαφιλονίκητη ὑπεροχή, δὲ βγήκε μὲς ἀπ' αὐτὰ, σὰν κέντρο γιὰ τίς ἰταλικὲς τέχνες καί ἐπιστῆμες. Βέβαια, ἡ Φλωρεντία πλησίασε τοῦτο τὸ ἰδανικόν ὅπως καμμιά ἄλλη πόλη τῆς χερσονήσου. Μὰ ἡ Φλωρεντία δέν εἶταν αυτοκρατορικὴ πόλη, ὅπως ἡ Ἀθήνα στὸς χρόνους τοῦ Περικλέους; ἡ Φλωρεντία δέν εἶχε ἀρκετὴ δύναμη γιὰ νὰ δημιουργήσῃ σὴν Ἰταλία κείνο τὸ κοινόν, πού εἶνε ἀπαραίτητο γιὰ τὴ τέλεια ζωὴ τοῦ Δράματος.

Ἐνα ἰσχυρὸ ἐθνικιστικὸ πνεῦμα ἐτάνταζε τὴ Γαλλία καί τὴν Ἰσπανία; καί αὐτὲς οἱ δυὸ χώρες ἔδωσαν τὴν καλύτερη δραματικὴ λογοτεχνία τῶν νεωτέρων χρόνων, μετὰ τὴν ἀγγλική. Μολταῦτα σὴν Ἰσπανία οἱ πνιχτικοὶ δεσμοὶ τῆς αἰλικῆς ἐθιμοτυπίας καί τῆς ἐκκλησιαστικῆς μισαλλήθρησεως περιορίσαν τὴν ἀνέλιξη τῆς λαϊκῆς εὐφυίας· ἐνῶ σὴν Γαλλία ἀνάμεσα στὸν ποιητὴ καί τὸ λαόν, μεσολάβησαν οἱ ἀκαδημίες καί ἡ ἀριστοκρατία.

Ὅσο γιὰ τὴν τότε Γερμανία δέν ἀξίζει ὁ κόπος νὰ μιλήσουμε γι' αὐτὴ. Μονάχα σὲν τέλος τοῦ ΧVIII αἰῶνα, μερικοὶ γερμανοὶ ποιητὲς ἐβάλθησαν νὰ ἰδρῶσουν τὸ θέατρο· ἀλλὰ ὁ Goethe πικρὰ παραπονέθηκε πὸς ἔλειπε σὲν ἔθνος ἕνα κεντρικόν σημεῖον, ἕνα μιᾶλό, μιὰ καρδιά, ὅπου κανεὶς ν' ἀπευθυνθεῖ.

John Addington Symonds (Οἱ πρόδρομοὶ τοῦ Shakespeare, 1883).

Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΟΥ ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΟΥ

— Η "ΤΡΙΣΕΥΓΕΝΗ," ΤΟΥ ΠΑΛΑΜΑ ΣΤΟ ΒΑΣΙΛΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ —

Μ' όλο που όμως ούδ' οί περισσότεροι ότι ή θεατρική πραγματικότητα λείπει από την «Τρισεύγενη», ως τόσο ο συνδυασμός κάποιων ρεαλιστικών στοιχείων με την άφρονη ποιητική ήλη είναι τόσο φανερός, ώστε να προβαίνει από το υπέρλογο ζύγισμα των αντιθέτων. Έσωτερικά, στοιχείων μιὰ πραγματική σύλληψη της ζωής, εκφρασμένη με απόλυτα ποιητικό στη μορφή τρόπο.

Ο ποιητής γνωρίζει και τους ταπεινούς, πεζόλογους κόσμους (Κυρ—'Αλτάνα, Κυρά—Καλή) εξ ίσου καλά, όπως και τους άνοιχτους άγνους τόπους και όπου μέσα τους ανάδεδούνται μ' όλη τους την άμόλεψη άνοιχτοκαρδιά, τύπομετ υσιωμένοι και πρώτοι, ιδανικά ξεχειλίσματα μιὰς παιδιάτικης ποιητικής όνειροφαντασίας. (Νίκαρας, Ποθούλα). Δυό αντίθετα στοιχεία: μιὰ μικρόλογη πεζότητα και μιὰ άνοιχτοχέρα, ούρανοβάτιστα πλάση, ιδανικό όμοιομα του ποιητή που πασχίζει να πλάσει «κατ' εικόνα και όμοιωσή του» τά όντα της τριφυρικής του «άπλαστης πλάσης». Δυό αντίθετα στοιχεία που πασχίζουν να ένωθούν και να ίσορροπήσουν στο άνυπύταχο θάλα, που θρασσομανά κ' επαναστατεί, σ' αυτό που όνομάζεται: Τρισεύγενη. Τά στοιχεία της ζωής που όμάδι εισορμούν άξεδιάλεχτα ζητούν τη γονιμοιότησή τους στον πυθμένα της καρδιάς για να φωνάξουν ύστερα το λεύτερο τραγοϋδι τους. Τά στοιχεία της τριφυρικής πραγματικότητας: την συμπίγουν, την κατακλύζουν άναζητώντας το θάνατό της.

Τό άποκρυστάλλωμα μιὰς ζωής—ποτέ λεύτερη; και ήσυχαμένης (νά, ένα αιώσιο ανθρώπινο μοτίβο)—πέρνει έτσι μεγαλήτερη σημασία άπό τη δραματική σύγκρουση των αντίθετων στοιχείων που την κατακλύζουν. Τό άποκρυστάλλωμα αυτό υπάρχει μέσα σ' ένα ποιητικό νόημα. Στίς πράξεις όμως κηφαίνεται ίσα ίσα ή πάλη των αντίθετων στοιχείων και εκεί βρισκείται το δράμα. Η «Τρισεύγενη» είναι το αιώσιο λεύτερο τραγοϋδι που έρχεται με τον ήχο του να σκλαβώσει τις τριφυρινές άθλιότητες, να τις καθυποτάξει, να τις άφανίσει. Στην πραγματικότητα: Ένα άγριμ που μάταια πασχίζουν να του πάρουν την άγριά του όλορφιά, την όμορφιά της άνοφέλευτης ψευτιάς, της άνοιχτοκαρδής καταδεξιάς και της μεγαλοσύνης. Που βρίσκει άλήθεια τον άναπαμό της ή «τρισεύγενη» Τρισεύγενη; Μήπως στη γειτονιά; Μήπως στον

έρωτα; Αυτός είναι δά που της κείει όλότελα τά φτερά. Που τηνε γονατίζει, γιατί δέν είναι ούτ' αυτός το λυτρωδρόμι που είχε όνειρευτεί. Κ' έτσι, ρίχνεται μονάχη στο γκρεμό. Πέρνει το φαρμάκι.

Η άποψη, να υπερνικήσει ή Τρισεύγενη την άθλιότητα, να βγει νικήτρα πάνω από τά καθημερινά και τά συνηθισμένα, σάν έλεύτερος κόσμος να στεριωθεί πάνω άπ' όλα και να συντριβούν περιγύρα όλα εκείνα που τον καταπολεμούν, είναι σίγουρα μιὰ τρολαγανδιστική άποψη που έμφαντα την άπέφυγε ο ποιητής.

Γερό φαινόμενο είναι άκόμα πώς και μέσα στο ιδεαλιστικό αυτό έργο—όπως είναι ή Τρισεύγενη—βρίσκει κανείς τά στοιχεία της κοινωνικής εξέλιξης, τά παραγωγικά κοινωνικά αϊτια μιὰς ψυχικής δυστυχίας. Όμως αυτά δέν έρχονται στο πρώτο πλάνο. Μιάν ιδέα βγάξει άπάνω ο ποιητής. Μιάν ιδέα άνεξάρτητη που δέν την συγκροτούν όρισμένα υπογραμμιζόμενα γεγονότα. Η θέση τούτης λείπει όλότελα από τον ιδεαλιστή Παλαμά. Όμως υπάρχει το σπέρμα της και τούτο άποδείχνει την άτράνταχη άρχή της κοινωνικής τέχνης.

Η «Τρισεύγενη» ως πνευματικό δημιούργημα μέσα στην εποχή μας, είναι το τελειότερο δείγμα εξέλιγμένης θεατρικής νόησης. Είναι το υπόδειγμα για τη δημιουργία μιὰς γερής θεατρικής πίστης, της πίστης για το ιδεώδες της ποίησης. Ο ιδεαλιστικός λυρισμός του Παλαμά άπαλείφει τον στεγνό νατουραλισμό, ένδ' άφ' έτέρου καλλιεργει στά σπλάχνα του άσυναίσθητα το ρεαλισμό.

Ός τόσο ή άρχιτεχτονική της «Τρισεύγενης», μ' όλον τον ειλκιρνή πρωτογονισμό της, είναι αντιθεατρική. Ποτέ ένας Σαίξπηρ δέ θάβριζε τον Πέτρο Φλώρη να άφηγεται τί διαμείφθηκε μεταξύ αυτού και της Τρισεύγενης. Θάκωνε το δράμα τό αυτό διάλογο μιὰ περιφνηρη δραματική σκηνή όπου θάπερνε κιόλας την πλούσια εικόνα να «δώσει» άτόφιον τον χαρακτήρα της Τρισεύγενης.

Μά ο Παλαμάς φαίνεται να γνωρίζει λίγο τις άστηγές άπαιτήσεις της σκηνής. Μά κ' ίσως να τις ξέρει και να τις περιφρονεί. Πιότερο άγαπάει τους άθρώπους του, πιότερο τις ιδέες, πιότερο την ποίηση σάν άνθος ξεχωριστό.

Ο πρώτος πλάστης του «Όνειρου» και ο δημιουργός του φίλμ γίνονται ένα. Μεθούν από την αυτή χαρά, παραληρούν το ίδιο μέσα σ' ένα άσυγκράτητο έξοπασμα παιχιδιού και ξαφαντώματος, όνειροφαντασίας κι άμόλευτης πραγματικότητας. Σμίγονται με τά τελώνια και τά μιλήματα, με τά χρώματα και τους χορούς, βυθομετρούν τό

άτέρομο χάος της παραμυθένιας ζωής. Πόση πίστις για άισθητικό ξανάνωμα, πόση άυτοεπίγνωση για αυτό που κάνουν πώς είναι όφέλιμο μαζί κι' άνώφελο! Ίσως ο Ράινχαρτ τελειώνοντας το φίλμ να είχε μιλι με το Σαίξπηρ που βάζει στο στόμα του Πούκ να πει: Ένα όφέλιμο να κάνω τώρα πέπει έργο.

Μά ποιο το λόγιασμα της σκοπιμότητας μπρός σ' αυτό το παραλήρημα των φωνών της νύχτας, των βαθιών κραυγών της ψυχής που μέσα στο βασίλειο των ήσκων, του Ρήγα Όμπερον, τρεμοσαλεύουν; Ποιο το κινήγημα του «λογικού» μπρός στην τραγική, άποθεωμένη μεταμόρφωση της άνθρώπινης μορφής σε μουτσούνα γαϊδουριού ποιο το έπιστημονικό στοιχείο που θά καταπλημήσει το αθάίρειο πλάνωμα της άνθρώπινης φαντασίας στους πάγανιστικούς κοσμογονικούς κύκλους; Καμιά λογική. Κoi μόνο το ζωικό στοιχείο της χαράς, το οίκουμενικό ανθρώπινο ένστικτο καθώς άναβλύζει κατ' εϋθειαν από τη φύση και τά στοιχεία, που ξεσπά σε πάθη και μεταμορφώνεται. Η φυσιολογική άπόδειξη ένός παιχιδιού που σκαρώνει το όνειρο.

Τη δυνατότητα της άναπαραστάσεως υπερφυσικών φαινομένων την είχε όμολογουμένως ο κινηματογράφος έως τώρα. Μά έπρεπε άκόμη να πάρει και την τέλεια καλλιτεχνική της έκφραση τούτη ή μηχανική τέχνη, κινημένη μέσα στην οίκουμενική μαγία της δραματικής τέχνης από έναν πραγματικό έμπνευστή και έμπνευσμένο συνάμα από τη γοητεία του θεάτρου σκηνοθέτην. Γιατί σ' αυτό το φίλμ είναι άρκετό το ότι ο Ράινχαρτ έχει βάλει την έμπνευσή του που την έχει δανεισθεί και αυτήν από το θεατρο. Κι' ως τόσο δέν κάνει καμιά σύγκριση με αυτό στην ταϊνία του. Ξέρει έως που έβρισκούνται τά όρια του μόν και του δέ. Γενικά ο Ράινχαρτ έχει ξεδιπλώσει τη μηχανική τελειότητα του κινηματογράφου (ντεκόρ, τρουβάιγ, φωτισμό, φωτογραφία) στο μάξιμουμ της θεαματικότητας του. Κoi για τούτο διάλεξε το «Όνειρο» του Σαίξπηρ. Πρώτα γιατί φαίνεται να συγγενεύει με την ιδιοσυγκρασία του και δεύτερο γιατί ύποβηθεί τρομερά τις ίκανότητές του: ίκανότητες οι όποιες άποκαλύπτονται σ' όλο τους το μεγαλειο στην πρώτη του αυτή κινηματογραφική δημιουργία. Μά άκόμα ο Ράινχαρτ θέλησε να δείξει πώς ο κινηματογράφος, σάν τέχνη περιορισμένη στον κύκλο της, μπορεί να έ-

ξαντλήσει κάθε μέσο τεχνικής και άισθητικής συνάμα έντυπόσεως. Ο λόγος λείπει από τον κινηματογράφο και μένει τί; Η γοητεία, ή μ γεία του όνειρου.

Ο Ράινχαρτ όμως δέν προοίδει ούτε τά μυστικά της άδολης δραματικής τέχνης. Χρησιμοποιεί το λόγο με ύποβλητικότητα και ένιαση, άνάλογη με το πάθος ή το συνάισθημα άρχή απόλυτα θεατρική που την άκολουθούν με θαυμαστή ίση όλοι οι ήθοποιοί του που παίζουν στο «Όνειρο». Και σ' αυτ' ο το κεφάλαιο βλέπει κανείς έναν μετασηματισμό των ήθοποιών και μιὰ έμφύσωση των εκ μέρους του σκηνοθέτου άν όχι τίποτε περισσότερο, τουλάχιστον απόλυτα συνεπή με το πνεύμα και την άξια του έργου. Άπ' αυτή την άποψη οι ήθοποιοί έχουν άνεβεί στα άνωτερα σκαλοπάτια της τέχνης, γιατί έχουν διδαθεί με θειο τρόπο. Ο Ράινχαρτ τους έπηρεάσε άκόμα και φθογολογικά. Ο λόγος τους συρτός, ύποβλητικός θυμίζει πολύ το γερμανικό θεατρο. Ο μικρός Μίκυ Ρούνη στην Πούκ είναι ένα άληθινό διαμάντι τέχνης. Οι κραυγές του, τά χάχανα, οι πήδοι, οι μομφασμοί του φαίνεται πώς θά άπασχόλησαν πολύ τον Ράινχαρτ. Έπεινα ο Βίκτωρ Τζόρν, ως Ρήγας Όμπερον, είναι ένα θαύμα έμφανίσεως και ύποβλητικότητας λόγου. Ο καλός αυτός Άμερικανός ήθοποιός στα χέρια του Ράινχαρτ έχει γίνει πραγματικά άγνωστος. Ο Τζαίης Κάγκνεϊ στο Σίτα δείχνει αι ένας μεγάλος ήθοποιός. Κάτω άπ' τη μουτσούνα του γαϊδουριού δέ χάνουμε ούτε στιγμή τη δραματική γεμάτη τέχνη ύπόκρισή του. Οι τέσσερις έρωτευμένοι (Ντίκ Πάουελ, Ρος Άλεξάντερ, Άλβία ντε Χάβιλλντ και Ζίν Μουίρ) είναι χάρματα εύλυγίας και ίκανότητας στη μετάπτωση των ψυχικών άισθημάτων. Ιδίως ή ήθοποιός που παίζει την Έρμία. Η Άννίτα Λουίζι στο ρόλο της Τιτάνιας είναι άσύγκριτη. Μά και ποιός εκεί μέσα δέν είναι τέλειος. Μήπως οι μαστόροι; Οι νάνοι; Η οι ύπτεροχοι χοροί της Νίνα Τέιλαντ. Η χορευτρια αυτή είναι μιὰ άληθινή άποκάλυψη. Άς πάνε οι Έλληνίδες μας χορευτριες να την δοϋν. Θά διδαχθούν πολλά πράγματα. Τά χέρια της! Ω τά γαλάζια πουλιά που χάνονται στο σκοτεινό ούράνιο στερέωμα! (θαύμα σκηνοθετικής συλλήψεως). Χίλιοι καλλιτεχνικοί μικρόκοσμοι, χίλια έρόσσια φαινόμενα, χίλιες δυό άισθητικές άπολαύσεις, να το πρώτο μεγαλειώδες φίλμ του Ράινχαρτ.

K. MANIATHS

— ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ —

Λημ. Στωίλαν. Σέρρας. — Έυχαριστούμε για τά καλά σας λόγια. Θά είμεθα ίκανοποιημένοι άν μπορέσουμε τελικά να σας βοηθήσουμε στις άγνές σας έπιθυμίες. Χρειάζεται όμως πρώτα μελέτη και συνεχής παρακολούθηση του θεάτρου ή καλλιτεχνική εκδήλωση είναι πάντα συνέπεια ώριμότητας. Όσο για τά έμπόδια μην τά λογαριάσετε ποτέ σας: βιάσετε μπροστά με θάρρος.

Τάσση Παπαδόπουλον. Κομοτινή. — Έυχαριστούμε κι' εσάς για τά καλά σας λόγια. Προσεχώς σας στέλνουμε ό,τι μας ζητάτε.

Πέτρον Μαρζάκη. — Τη μονόπρακτη ήθογραφία σας «Τό Χτ κιό» έλαβαμε. Σας παρακαλούμε, άν μπορείτε, να περάσετε από τά γραφεία μας.

Χρήστον Παραπαντάκη (Όρεινόν).—Τά «Λόγια σε Ρίμες» έλάβαμε. Έυχαριστούμε.

Κρ. Στ.— Τά σατυρικά σας άκατάλληλα για το περιοδικό μας.

— ΤΟ "ΟΝΕΙΡΟ ΘΕΡΙΝΗΣ ΝΥΚΤΟΣ," ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ —

Ένα όνειρο παιγνίδι της άσύλληπτης φαντασίας του μεγάλου Σαίξπηρ, ζωντανεμένο στην όθόνη από το μεγαλύτερο σκηνοθέτη του κόσμου, τον Μάξ Ράινχαρτ. Μιὰ υπερφυσική άναπαράσταση σ' όλο της το ύποβλητικό μεγαλειο. Μιό άισθητική νίκη του μηχανικού τέρατος αυτού του αϊδνος που λέγεται κινηματογράφος.

“ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΤΕΧΝΗ,”
ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ
Έσωτερικό έτησία Δραχ. 80
» έξάμηνο » 50
Έξωτερικό: Άμερικής Δολ. 2
» Αιγύπτου Γρ. 30
Προϊστάμενος Τυπογραφείου ΣΠΥΡΟΣ ΠΟΛΙΟΣ
Διεύθυνση Άλληλογραφίας: ΠΑΤΗΣΙΩΝ 26

ΛΑΪΚΗ
ΤΡΑΠΕΖΑ



ΤΑΜΙΕΥΤΗΡΙΟΝ
ΚΑΤΑΘΕΣΕΙΣ ΕΝ ΟΨΕΙ
ΠΑΣΗΣ ΦΥΣΕΩΣ ΤΡΑΠΕΖΙΤΙΚΑΙ ΕΡΓΑΣΙΑΙ

Δραχμαί 4