

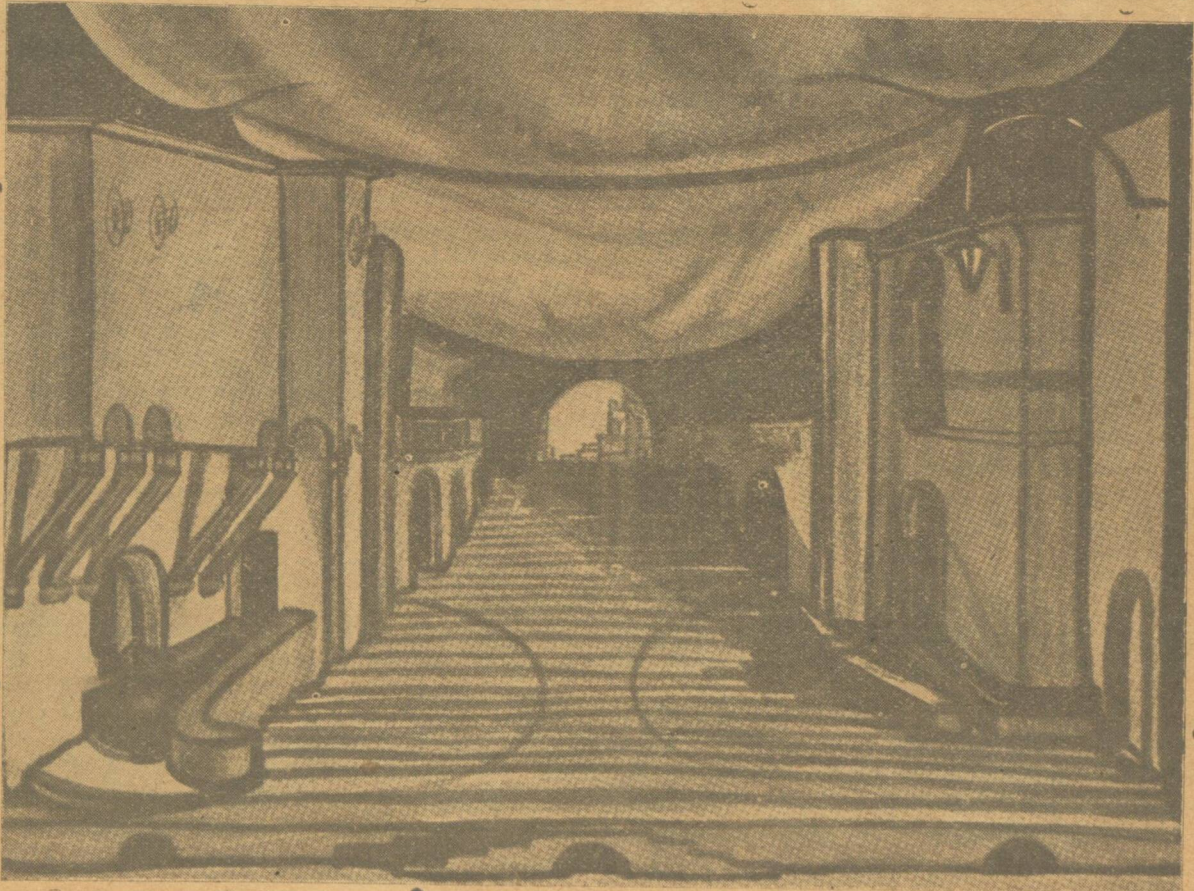
Θεατρική Τέχνη



ΙΑΠΩΝΙΚΟ
ΓΑΛΛΙΚΟ
ΙΣΠΑΝΙΚΟ
ΠΟΛΩΝΕΖΙΚΟ



Η ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ



ΑΠΟ ΤΟ ΡΩΣΣΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ:

ΡΩΜΑΙΟΣ ΚΑΙ ΙΟΥΛΙΕΤΤΑ

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

Διεύθυνση αλληλογραφίας: ΠΑΤΗΣΙΩΝ 26

ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

Εσωτερικού έτησια	Δραχ.	80
» έξαμηνος	»	50
Εξωτερικού: Αμερικής	Δολ.	2
» Αιγύπτου	Γρ.	30

Προϊστάμενος Τυπογραφείου ΣΠΥΡΟΣ ΠΟΛΙΟΣ

ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΕΛΠΙΖΕΙ ΚΑΙ ΠΡΟΧΩΡΕΙ...

Τό θέατρο, τουλάχιστο στην έρευνα των ζητημάτων του, ελπίζουμε να μείνει ανεξάρτητο κι' απρόσβλητο. Οι έκδηλώσεις του διεθνούς θεάτρου πρέπει πάντοτε να μάς ενδιαφέρουν και όσες φορές τίθενται πρό ήμων δέν θά ήταν σωστό, προκατειλημένοι ή έπηρεασμένοι από τις άλφα ή βήτα συνθήκες, ν' αποκλείαμε τη δημοσίευσή τους. Έμεις προσωπικά πιστεύουμε ότι τό θεατρικό πρόβλημα δέν έχει λυθεί, ούτε έχει έκφρασθεί κατά έναν ώρισμένο τρόπο, ό όποιος θά απέκλειε την περαιτέρω έρευνα και τις αναζητήσεις μας. "Αν και τό θέατρο, στέκεται πάντοτε ένο ζωντανό αντικαθρέφτισμα των κοινωνικών και πνευματικών απαιτήσεων των λαών, πρωτοπόρο πολλές φορές ή συνοδοιπόρο, ως τόσο πρώτο πάλι αυτό δέχεται την κάθε είδους έξωτερική επίδραση που τό στρέφει προς άλλες κατευθύνσεις ή τό περιορίζει. "Η διαπίστωση τούτη είναι ό χειρότερος έχθρος της προόδου του θεάτρου. Σάν τους ανθρώπους που στενάζουν κάτω από μία βαριοφορτωμένη κατάρα ή κατάδικη, έτσι και τό θέατρο σιωπηλά άγωνίζεται ν' αναπνεύσει ελεύθερα, ν' αποτινάξει τις βαριές άλυσσίδες με τις όποιες τό έχουν περιτυλίξει. Είναι παρηγορο, πραγματικό άγέρι δροσιάς, όταν μπορεί τό θέατρο να βρίσκει μία διέξοδο έκφράσεως. Μά τό θέατρο τό έκφράζουν οι ζωντανοί άνθρωποι. Διά μέσου του κάθε πόθος γίνεται οάρκα και κάθε έπιτυχία γίνεται ψυχική απολύτρωση. Κι' όταν έμποδίζονται οι άνθρωποι να πούν τά λόγια της ψυχής τους τότε και τό θέατρο μαραζώνει και πεθαίνει. Τό θέατρο σίγουρα δέν μπορεί να τό στηρίξει καμιά βία, γιατί τό θέατρο ίσα-ίσα είναι μία ψυχή.

Θ. Κ.

ΚΛΑΣΣΙΚΟΙ ΚΑΙ ΚΟΙΝΟ

Ό κ. Πέτρος Χάρης άπ' άφορμή της παράστασης της «12ης νύκτας» μάς λέγει στον «Ανεξάρτητο» πως ό Σαίξπηρ δέν ενδιαφέρει πιά, και γενικώτερα πως τό κοινό μας «έχει χάσει τη γεύση των κλασσικών έργων». Για να δούμε, είναι έτσι; Ναι. Τό κοινό μας δέν έγνώρισε ακόμα συστηματικά τά κλασσικά έργα. Μά ποιός φρόντισε ποτές; Μεταφραστική άξια δουλειά σαν του Πάλλη, του Θεοτόκη, του Ρώτα, του Καρθαίου δέν μένει τό πιο πολύ κτήμα των «έκλεκτών»;

Όστόσο, στην λαϊκή άπογευματινή της «12ης» ή χαρά και τό γέλοιο κυλάει άπ' τους έξώστες στην πλατεία. Και χαίρουνται τά λεπτότερα σημεία της κωμωδίας, ο' εκείνα που οι της «πρώτης» μειδιούν κατά συνθήκην. Τι συμβαίνει; Ίσως κάτι πολύ άπλό. Ό κοσμάκης με την άγνή διάθεση μπορεί ακόμα να χαρή τον άληθινό Ποιητή και χωρίς «έπεξηγήσεις» και τό θελει και τ' άποζητά τό καλό έργο —Σίλλερ στην Μαρίκα Κοτοπούλη, Σαίξπηρ και Γκαίτε στο «Λαϊκό θέατρο», κλασσικά στο «Έθνικό»—μά πρέπει να του τό δίνουμε άπλά και με ειλικρίνεια.

Άς ξεκινήσουμε άπ' αυτή τη διάθεση του κοινού για να μορφωθούμε και να μορφώσουμε θεατρικά. Σε τούτο μία Πανεπιστημιακή έδρα θεάτρου και άλλα σχετικά με την έκλαίκευση των κλασσικών έργων θά πρόσφερε πολλά. Μά πιο πολλά μπορεί και πρέπει να προσφέρει ή σκηνή, του έλευθέρου θεάτρου ή του «Έθνικού» αν υπάρχει κατεύθυνση και κάποιος δεσμός με τό κοινό.

Κ. Μ.

ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΝΕΟΥΣ

Κάθε νέος που αγαπάει τό θέατρο δέν είναι δυνατό παρά να ενδιαφερθεί για τούτη την προσπάθειά μας. "Η Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου έδωσε πρώτη τό παράδειγμα με τη θερμή υποστήριξη της για τό φύλλο μας. Τό ίδιο κι' ή Δραματική Σχολή του Έθνικού Θεάτρου. Τό ίδιο και τό Ώδειο Άθηνών. Έτσι βλέπει κανείς τά πραγματοποιείται ή έλπίδα που τρέφει ό κόσμος για τά νειάτα, πως είναι εκείνοι που πρώτα ενδιαφέρονται για κάθε πνευματική έκδήλωση, που πρώτα θεμελιώνουν τό οικοδόμημα του μέλλοντος.

Θ. Τ.

ΤΟ ΤΕΥΧΟΣ ΠΟΛΙΤΗ

Στην έπιθυμία μας να βγει τό παρόν τεύχος στη μνήμη του Φ. Πολίτη, προσκόψαμε σε φυσικά χρονικά όρια που ήταν αδύνατο να υπερνικηθούν. Σε τούτο όφείλεται και ή σχετική άργοπορία του κανονικού τεύχους μας. Ός τόσο προετοιμάζοντας τό τεύχος Πολίτη είχαμε τον καιρό να ζητήσουμε για τό έξαιρετικό σότό τεύχος τη συνεργασία των κ. κ. Κωστή Μπαστιά, Μ. Λιδωρίκη, Αίμ. Βεάκη, Α. Μινωτή, Γ. Γληνού, Ν. Παρασκευά και της κ. Μιράντας Μυράτ, στους όποιους υπενθυμίζουμε την καλήν αυτήν ύπόσχεσή τους.

Handwritten signature

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΟ ΔΕΛΤΙΟ ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΚΟΛΟΥΘΗΣΗΣ ΤΟΥ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

ΕΠΙΜΕΛΗΤΑΙ: Θ. ΚΩΤΣΟΠΟΥΛΟΣ,
Γ. ΚΟΥΝΤΟΥΡΗΣ, Κ. ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ

3

ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΟΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Ν. ΘΕΡΜΙΔΗΣ
Έμβάσματα: Κολωνού 80

Έτος Α'

15 Νοεμβρίου 1935

Αριθ. φύλλου 3

ΜΠΟΡΕΙ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΝΑ ΕΙΝΑΙ ΜΕΣΟΝ ΠΡΟΠΑΓΑΝΔΑΣ;

Έδώ και λίγους μήνες ή "Ομοσπο. διά του Γαλλικού Έργατικού Θεάτρου κάλεσε όλους-τους δραματικούς συγγραφείς σε μία πλατεία συζήτηση πάνω στην τύχη του Θ. άιτρον.

Ό διακεκριμένος συγγραφέας Ζαν Ζακ Μπερνάρ, γνωστός στο Έλληνικό κοινό άπο καιρό, με θάρρος και ειλικρίνεια έκ'ουσε τον κώδωνα μπροστά στον κίνδυνο να παρουσθεϊ τό θέατρο άπο τις διάφορες ιδεολογίες και να ξεπέσει σ' ένα θέατρο προπαγάνδας.

Νά πως μιλάει ό Ζ. Ζ. Μπερνάρ.

...Έξέθεσα παραπάνω πως ή προσέγγιση του λαού με τό θέατρο είναι ένα άπο τά σπουδαιότερα καθήκοντα και θάχει πάντα την υποστήριξή μου. Άλλά με την ίδια ειλικρίνεια σάς λέω πως θά με βρήτε έχθρο σε κάθε τι που μοιάζει εστο με θέατρο προπαγάνδας, όσο μεγάλη κι' αν είναι ή ιδεολογία που τό υποκινεί...Πρέπει να ξαναδώσουμε στο θέατρο τη θέση που είχε δια μέσου των αίωνων σ' όλες τις μεγάλες εποχές. Νά ξαναγίνει δηλαδή μία μεγάλη λαϊκή τέχνη...Μά αυτό δέ θά γίνει ποτέ γράφοντας έργα προπαγανδιστικά. Τό θέατρο και μπορεί να πω γενικά ή τέχνη πρέπει να άρκεϊται στον έαυτό της. Έχει κι' όλας τό σκοπό της μέσα της. Βάζοντάς την στην ύπηρεσία όποιουδήποτε άλλου σκοπού την ταπεινώνουμε, την καταστρέφουμε. Μη δίνετε στο κοινό έργα προπαγάνδας που είναι παιδιάστικα, πιο παιδιάστικα ακόμα κι' άπο τις κωμωδίες του Καραγκιόζη (Guignol) όπου τον βλέπουμε να δέρνει τον άστυνόμο. "Οχι, δώστε στο λαό έργα μεγάλα να μάθει να τ' αγαπήσει.

Η κατάλληλη άτμόσφαιρα προετοιμάζεται με την προοπτική καθοδήγηση των άρεσκειών του κοινού

και την προσπάθεια να προσανατολισθούν οι συγγραφείς προς τά μεγάλα προβλήματα της εποχής. Μά εδώ πάλι προσοχή μην πέσουμε στο έργο με θέση, στο προπαγανδιστικό έργο. Έάν επιμένω πάνω σ' αυτό είναι γιατί εδώ ίσα-ίσα πρέπει να επιμένουμε. Με τά προπαγανδιστικά έργα ματαιοπονούμε ενή συγχρόνως υποδουλώνουμε τη δραματική τέχνη και τη μικραίνουμε. Μ' ευχαρίστηση άκουσα στο Κογκρέσο της Ρώμης τους Σοβιετικούς αντιπροσώπου, και δε χρειαζέσαι να περιβληθεί μπροστά σας κανένα άλλο κύρος, να καταδικάζουν και αυτοί τά προπαγανδιστικά έργα με τον πιο κατηγορηματικό τρόπο.

Ξέρετε άρκετά πόσο αγαπούν τό θέατρο στην Ε. Σ.Σ.Δ. ώστε να δώσετε στο παραδειγμα αυτό την αξία που του πρέπει.

Νομίζω πως εκεί πέρα κατάλαβαν πως ένα καθεστώς, κι' ένα κόμμα δέν μπορεί να βοηθήσει τό θέατρο ν' αναπτυχθεί όταν τό μεταχειρίζεται μόνον για τους σκοπούς του».

Οι δηλώσεις αυτές προεκάλεσαν μεγάλη ζωηρότητα μέσα σ' ή συνεδρίαση Δυστυχώς δέν έμνεγκαιρός για να συζητηθεί ευρύτερα ένα τέτοιο θέμα. Μόνον ό Ζαν Ρισάρ Μπλόκ απάντησε με λίγα ζωηρά λόγια, αλλά τό θέμα είναι μεγάλο και χρειαζότανε μια νέα συζήτηση.

Τελευταία κάποιο γαλλικό περιοδικό έφερε πάλι τό ζήτημα δημοσιεύοντας μιαν απάντηση του Ρενέ Μωμπλάν προς τον Ζ. Ζ. Μπερνάρ και απάντηση πάλι του τελευταίου με έξαιρετικό ενδιαφέρον για τό θέατρο.

Ό Ρενέ Μωμπλάν βρίσκει πως υπάρχει μια παρεξήγηση, μία διαφορούμενη έννοια στην έκφραση

«Θέατρο Προπαγάνδας» και προσπαθεί να την ξεκαθαρίσει.

Εξετάζοντας γενικά το ζήτημα όσον αφορά το έργο τέχνης βλέπουμε δυο απλές θεωρίες, μονόπλευρες. Η θεωρία που βλέπει στην τέχνη ένα μέσον προπαγάνδας και η θεωρία της τέχνης για την τέχνη.

Ας δούμε την πρώτη.

Δεν υπάρχει αμφιβολία πως δε στέκεται καλά στα πόδια της.

Είδε κανείς ποτέ, παρατηρεί ο Ρ. Μ. μια Νατύρ μόρτ εθνικοσοσιαλιστική, ή άκουσε ποτέ του μια φούγκα μαρξιστική; Η πάλι θαυμάζοντας ένα τοπίο ενός ζωγράφου μπορείς να μαντέψεις τα πολιτικά του φρονήματα;

Υπάρχει λοιπόν κάποτε μια τέχνη για την τέχνη. Μην ξεχνάμε όμως πως η τέχνη αυτή αναπτύσσεται κάτω από ωρισμένες κοινωνικές συνθήκες. Ο καλλιτέχνης εξαρτάται ως ένα μέτρο από το κοινό του, την τεχνική, τα ήθη και έθιμα, με μια λέξη από την κοινωνία της εποχής του. Κι' όταν ερμηνεύει ή ζωντανεύει έναν άνθρωπο, δεν είναι γενικά αφηρημένος ο άνθρωπος, μα πρόσωπο ιστορικά καθορισμένο και μέσα από ωρισμένο περιβάλλον. Έτσι ο καλλιτέχνης δεν δείχνει πάντα μια ωρισμένη τάση, ένα ποίημα τ' ο Verlaine π. χ. ένα τοπίο του Κυρό, δεν κάνει προπαγάνδα, δείχνει όμως και προπαγάνδα το ιδεώδες της ομορφιάς της εποχής του.

Μ' αυτό δε θα πει πως ο Ρ. Μωμπλάν παραδέχεται τη θεωρία της τέχνης για την τέχνη. Και στα λόγια του Ζ. Ζ. Μπερνάρ. «Η τέχνη γενικά πρέπει να αρκείται στον εαυτό της. Κλείνει μέσα της το σκοπό της» που αναφέραμε πάρα πάνω απαντάει ως εξής:

...«Σα να λέμε ο καλλιτέχνης δεν επιτρέπεται να έχει φρονήματα θρησ ευτικά, πολιτικά, κοινωνικά ή τουλάχιστον δεν του επιτρέπεται να προσπαθεί με την τέχνη του να τα διατυπώσει στους θεατές, ακροατές, ή αναγνώστες του. Αρνούμαστε δηλαδή την αξία της θρησκευτικής ζωγραφικής, της θρησκευτικής μουσικής, της θρησκευτικής ποίησης, γλυπτικής, αρχιτεκτονικής κ.λ.π.

Και φέρνει για παράδειγμα έργα διαφόρων μεγάλων συγγραφέων από όλες τις εποχές παρμένα εδώ κι' εκεί από το γνωστότερο, του Βίκτωρος Ουγκώ, του Μπασσέ, του Βολταίρ, το Nature regum του Λουκρετίου ένα από τα καλύτερα της Λατινικής φιλολογίας. «Όλα έχουν την πρόθεση, ν' αμαυρώσουν το καθεστώς, να διαδώσουν τη χριστιανική πίστη να προπαγανδίσουν τη φιλοσοφική σκέψη του συγ-

γραφέα κι' όμως δεν παύουν να είναι αριστουργήματα.

Αντικρούει ακόμα τον Αντρέ Μαλρώ που στον πρόλογο του βιβλίου του «Καιρός καταφρόνιας» λέει «Το πάθος δεν καταστρέφει ένα έργο τέχνης, μονάχα η προσπάθεια να πείσουμε». Και μήπως η προσπάθεια αυτή δεν φαίνεται στα έργα των συγγραφέων που αναφέραμε πάρα πάνω, κιθώς και στον Φάουστ του Γκαίτε, στα έργα του Μοντένι, του Ραμπλαί, του Ζολά, του Ανατόλ Φρανς, του Πωλ Μπουρζέ, δηλ. οι διάφορες εποχές σε διαφορετικά καλλιτεχνικά επίπεδα.

Κι' ως έρθουμε τώρα στο θέατρο. Έδώ λέει ο Ρενέ Μωμπλάν οι παραπάνω παρατηρήσεις εφαρμόζονται με μεγαλύτερη δύναμη, γιατί καμιά τέχνη δεν έρχεται σε τόση άμεση επαφή με τα πλήθη, καμιά τέχνη δεν έχει τόση επίδραση πάνω στις ιδέες, στα πάθη, δεν ενθουσιάζει δεν παροσύρει όσο η δραματική. Το θέατρο είναι ένα γε. ο όπλο γιαυτό και τα διάφορα καθεστώς προσπαθούν να το έχουν υπό την προστασία τους ιδίως όταν στηρίζονται στη βία και πάντα χρησίμευε για προπαγάνδα, τότε για να τονώσει την αντίδραση και να ξεσηκώνει επαναστατικά, τότε για να υπερασπίζει μια υπάρχουσα κατάσταση.

Αρκεί να ρίξει κανείς μια ματιά στο παγκόσμιο δραματολόγιο και θα δει πως κάθε έργο, (ακόμα μπορεί κανείς να πει και κείνα που γράφονται για άλλη διασκέδαση) είναι έργα τάσης.

Σε όλες τις μεγάλες εποχές, άνθισε το θέατρο της προπαγάνδας. Έχουμε μάλιστα θέατρο που η αξία του στηρίζεται ολόκληρη στο περιεχόμενό του και που φιλολογικά είναι πολύ φτωχό.

Τέτοιο είναι το θέατρο στο μεσαίωνα που με την κίνηση, τα λόγια, τα τραγούδια του, στάθηκε ένα μέσον επικοινωνίας ενός ολόκληρου πληθυσμού μιας πόλης. Κι' αν είναι κατώτερο σε καλλιτεχνική ποιότητα αυτό δεν συμβαίνει γιατί είναι θέατρο προπαγάνδας, μα γιατί οι τεχνικές συνθήκες της φιλολογικής ομορφιάς δεν είχαν ακόμα συγκεντρωθεί την εποχή εκείνη, μ' άλλα λόγια δεν ήταν δυνατόν σ' αυτό το περιβάλλον να βγει μια θεατρική μεγαλοφυΐα. Το ότι ήταν θέατρο καθαρά θρησκευτικό δεν έβλαψε διόλου. Άλλως τε σε μιαν άλλη εποχή, όπου το μορφωτικό επίπεδο συγγραφέων και κοινού ήταν πολύ ανώτερο, όπου η θρησκεία δεν ταπεινώνει τη διάνοια, άλλ' απ' εναντίας την εξύψωνε, το θέατρο με τις ίδιες προθέσεις έδωσε αριστουργήματα: τις ελληνικές τραγωδίες.

(Το Β' Μέρος στο προσεχές)

Β. ΡΩΤΑ: Η ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

«Το θέατρο, λέει ο Σώ, ως κοινωνικό όργανο πέρνει ολοένα και μεγαλύτερη σπουδαιότητα. Κακά θέατρα είναι άλλο τόσο βλαβερά, όσο και κακά σχολεία ή εκκλησίες. Γιατί ο σημερινός πολιτισμός πολλαπλασιάζει ραγδαία τον αριθμό εκείνων, που το θέατρο γι' αυτούς είναι και τ' όνομα, και σχολείο και εκκλησιά».

Και ο Σώ λέγοντας τούτο δε λογαριάζει πάλι πως το θέατρο είναι συνάμα και γιορτή. Άλλοι πάλι δίνουν στο θέατρο μεγάλη σπουδαιότητα μόνο και μόνο γιατί το θέλουν σαν εκκλησιά.

«Το θέατρο, λέει ο Χάουπμαν, θ' αργήσει πολύ ακόμα να φτάσει σε θέση τέτλια που να δώσει βλη του την επίδραση, κι' αυτό θα γίνει όταν και σε μας, όπως στην Ελλάδα, το θέατρο καθιερωθεί σαν θρησκευτική τελετή. Την αξία του την έχει έτσι κι' αλλιώς, μόνον ότι το ανεχόμαστε απλώς, δεν το καλλιεργούμε. Στέκει κάτω από την πίεση μιας έχθρικής προκατάληψης, όχι κάτω από τη σκέψη της άγιστης».

Κι' αυτοί όμως πέφτουν έξω. Το θέατρο είναι γιορτή και τέχνη' δεν έχει, ούτε πρέπει να έχει καμιά σχέση με τη θρησκεία. Ούτε είχε στους αρχαίους θρησκευτικό, παρά μόνο γιορτάσιμο χαρακτήρα και ακριβώς η τραγωδία δημιουργήθηκε από τη στιγμή που ξεχώρισε από τη θρησκεία. Το θέατρο και στους αρχαίους ήταν αρχή ένα αλώνι όπου έχορευαν τις επίσημες ημέρες, όπως και στα χωριά μας. Και το αλώνι αυτό, όντας κοινοτικό, βρισκόταν φυσικά στην περιοχή όλων των κοινοτικών ιδρυμάτων. Εκεί γινόσανε και οι θρησκευτικές τελετές, εκεί κατόπι και οι κοινωνικές γιορτές, οι χοροί, τ' αγωνίσματα κλπ. Εκεί και η εκκλησία του δήμου. Γιατί δεν υποστηρίζεται πως κ' η εκκλησία του δήμου τότε είχε θρησκευτικό χαρακτήρα; Μήπως το θέατρο του Διονύσου δεν το χρησιμοποιούσαν τακτικά για δημόσιες συνεδριάσεις; Δεν πρέπει λοιπόν να συγχίζουμε τον γιορτάσιμο χαρακτήρα του θεάτρου με θρησκευτικό ή δεν ξέρω τί άλλο.

Ο Γκαίτε, που κρατήθηκε πάντα έξω απ' τις υπερβολές και είδε τα περισσότερα πράγματα με το μάτι της αλήθειας, λέει:

«Ένας που δεν είναι δλότελα κακομαθημένος και κάμποσο νέος, δε θα βρει εύκολα ένα μέρος τόσο ευχάριστο, όσο το θέατρο. Σας δέχονται εκεί χωρίς πολλές απαιτήσεις. Δεν είσατε υποχρεωμένος ν' άνοίξετε το στόμα σας, αν δε θέλετε, μάλιστα καθό-

σαστε με βλη σας την άνεση σαν κανέναν βασιλιάς και βλέπετε όσα σας παρουσιάζουν ευχάριστα και στο πνεύμα σας και στις αισθήσεις σας, όπως το θέλει ή καρδιά σας. Ποίηση, ζωγραφική, τραγούδι, μουσική, μιμική και τόσα άλλα ακόμη! Όταν όλες αυτές οι τέχνες, μαζί με τη γοητεία της νιότης και της ωμορφιάς, το ίδιο δράδυ κι' από ξεχωριστή θέση ενεργούν αρμονικά μαζί, τότε γίνεται μια γιορτή, που δεν συγκρίνεται με καμμιάν άλλη».

Ο χαρακτηρισμός τούτος πιο σωστός, όμως πάλι περιορισμένος γιατί περιορισμένη μας δίνεται εδώ και η έννοια της γιορτής.

Χίλιες δυο γνώμες από σπουδαίους ανθρώπους, θα μπορούσε ν' άραδιάσει κανείς όπου θα βλέπαμε με τη σειρά τους άλλος να μας το λέει το θέατρο εκκλησιαστικόν άμβωνα, άλλος καθηγητική έδρα, άλλος διαφημιστική στήλη, ρητορικό βήμα, όλα για πνευματιστικά πειράματα κλπ.

Εμείς όπως πιστεύουμε πως το θέατρο είναι ο πιο τέλειος και πιο πλήριος όσο η κοινωνία αυτή, είναι πιο πολιτισμένη, δηλαδή σφιχτοδεμένη με τους δεσμούς της κοινωνικής αγάπης. Οι τέχνες που θα μεταχειριστεί το θέατρο, συναρμονισμένες και υποταγμένες όλες στο πνεύμα του ιδανικού μέλλοντος, παρασταίνουν τη ζωή του ανθρώπου σ' αυτόν τον άγωνα της για το μέλλον και συγκινούν έτσι κατάβαθα και σύψυχα τόσο τους τεχνίτες, τους έκτελεστές, όσο και τους ακροατές, και δυναμώνοντας με τη συγκίνηση αυτή τα μέλη της κοινωνίας στην κοινωνική αγάπη. συντηρούν και προκόβουν την ανθρωπινή κοινωνία. Η χαρά της ζωής είναι ο ρυθμός που ζωντανεύει το δραματικό έργο, που πρέπει πάντα να στεφανώνεται με τη νίκη. Ο Αίσχύλος, ο Σοφοκλής, ο Έυριπίδης, ο Σαίξπηρ κι' ο Γκαίτε είναι τα αξιολγώτερα παραδείγματα του άληθινού θεάτρου.

Αναγνωρίζοντας τόση σπουδαιότητα στο θέατρο βλέπουμε άμέσως ποιά είναι η υποχρέωση μιας κοινωνίας απέναντι του θεάτρου. Και επειδή δεν μπορούμε να έχουμε την απαίτηση οι συγγραφείς και οι ήθοποιοι ή οι θεατρικοί επιχειρηματίες να στέκουν πάντα αυτοί μόνο στο ύψος της αποστολής τους και μόνο ή καλή τους θέληση, γι' αυτό συμπεραίνουμε πως έφθσον ή κοινωνία δε νιώθει την αποστολή του θεάτρου και δεν το υποστηρίζει με όλα τα υλικά και ήθικά μέσα που έχει, περισσότερο από κάθε άλλο ίδρυμα και κάθε άλλη της υπηρεσία, όχι μόνο άληθινό θέατρο δεν είναι δυνατό να υπάρξει παρά και ή πο-

λιτεία ή ίδια δείχεται με τούτο ότι θαδίξει έξω από τὸ δρόμο τοῦ πολιτισμοῦ.

Δυὸ λόγια τοῦ Χέμπελ πρέπει νὰ προσθέσω ἐδῶ γιατί κάπως σοφώτερα ἀπὸ τοὺς ἄλλους ὁ γεγραμμένος αὐτὸς δραματογράφος τῶν θέσει τὸ ζήτημα:

«Τὸ θέατρο σὲ κάθε ἐποχὴ καὶ μάλιστα στὴ δική μας, εἶναι ἓνα διδαχτήριον τόσο σπουδαῖο, ὅπου μὲ κάθε μέσο πρέπει νὰ τὸ ἀνυψώσουμε ὅταν ξεπέφτει. Μπορεῖ κανεὶς νὰ σκέπτεται ὅπως θέλει γιὰ τὴν αἰσθητικὴ μὲρφοση, εἶναι ὡστόσο βέβαιον, ὅτι σ' ἐμᾶς, στὴν ἐποχὴ μας, μόνο οἱ τέχνες θὰ μᾶς φέρουν τὴν ὥρα ποὺ θὰ μᾶς ἀνυψώσῃ. Ἡ τέχνη ὅμως τῶν τεχνῶν εἶναι τὸ δράμα καὶ τὸ δράμα μπορεῖ, ὅπως πολλοὶ ὑποστηρίζουν, νὰ μὴν ἔχει ἀνάγκη τὸ θέατρο γιὰ νὰ ἔρθῃ σὲ ἐπικοινωνία μὲ τὸν κόσμον, ὅμως μὲσω τοῦ θεάτρου μπορεῖ νὰ ἔχει μιὰ καλὴ καὶ πλέριχ ἐπίδραση...

Ὁ χωρισμὸς ἀνάμεσα δρᾶμα καὶ θέατρο εἶναι ἀφύσικος, ὅμως δύσκολα θὰ παραμεριστεῖ πάλι γιατί ἡ ἰδανικὴ σκηνὴ μιὰ φορὰ ἐστάθηκε στὸν κόσμον, τὸν καιρὸ τῶν Ἑλλήνων, ὅπου τὸ δρᾶμα βγήκε ἀπὸ τὴ θρησκεία καὶ ἦταν ἀγιασμένο στὴ μορφὴ καὶ στὸ μῦθο. Τὸ νεώτερο θέατρο ἐστάθηκε πάντα στὸν ἄερα, καὶ ἂν κάποτε γιὰ λίγο ἀνυψώθη ὡς τὸ σημεῖο νὰ ἐκφράσῃ τὸ ἔθνη αἰσθημα, πάλι ποτὲς δὲν ἔγινε οὔτε μπορῶσε νὰ γίνῃ ὅπως τὸν ὠνόμασαν οἱ Ἕλληνες, μιὰ ἔθνη πρᾶξη. Ἐστάθη πάντα ἓνα μέσο γιὰ διασκέδαση, γιὰ σκότωμα τῆς ὥρας. Ἐν τούτοις ὅσο τὸ θέατρο μένει διασκέδαση τοῦ λαοῦ, τοῦ πραγματικοῦ λαοῦ, δὲν πάει χαμένο, γιατί ὁ λαὸς ἔχει φαντασία, συγκινεῖται καὶ παθαίνει, καὶ τὸ φυσικὸ τοῦ ἐστιχτοῦ γιὰ τὸ γνήσιο καὶ τὸ αἰώνιο, ποὺ τὸ ἐκδηλώνει, προφυλάει τὸν ποιητὴ ποὺ ἔχει κάτι νὰ εἰπῇ, ἀπὸ τὴν παραγνώριση, καλῆτερα ἀπὸ τὸ «καλὸ γοῦστο» τῶν κουτσογραμμισμένων. Μόνον ὅταν τὸ θέατρο χρησιμεύει γιὰ νὰ σκοτώνῃ τὴν ὥρα τοῦ ὁ πληθυσμὸς κόσμος, ἡ τάξη ἢ βρατεὴ ποὺ θέλει νὰ λέγεται μορφωμένη καὶ ποὺ ζητᾷ νὰ ξεκουραστῇ ὄχι ἀπὸ τοὺς κόπους τῆς ζωῆς παρὰ ἀπὸ τὴ ζωὴ τὴν ἴδια, τότε ἀρχίζει νὰ ξεπέφτει πολὺ γρηγορώτερα ἀπ' ὅσο ἐχρειάσθη ν' ἀνυψωθεῖ».

Καὶ ἂν ριζώσουμε μιὰ ματιὰ στὰ θέατρα, δηλαδὴ στὶς γιορτὲς ποὺ κατὰ καιροὺς ἐστάθησαν στὸν κόσμο, αὐτὰ θὰ μᾶς δείξουν ἀμέσως ποιὲς κοινωνίες ἐστάθησαν οἱ πρὸ πολιτισμένες, ποιὲς ἀβάρητες ὀλοτελα καὶ ποιὲς ἐξαχρειωμένες, ὅπως πολὺ καλὰ τὸ κάνουν τὰ θέατρα τῆς Ρωμαϊκῆς καὶ μάλιστα τῆς ζαντινῆς ἐποχῆς. Καὶ δὲν πρέπει καθόλου ἀπὸ τὴν παλαιμικὴ ποὺ ἔκανε ὁ Χρυσόστομος ἐναντίον τοῦ θεάτρου νὰ συμπεράνουμε πὼς ὁ σοφὸς καὶ ἠθικώτατος

== ΕΡΑΝΙΣΜΑΤΑ ==

— Πρόδρομος τῆς σκηνοθεσίας πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ὁ Βάγνερ.

— Οἱ ἠθοποιοὶ τοῦ Μαϊνίγγεν-ἔξ οὐ καὶ οἱ σκηνοθέται ὀνομάσθησαν «Μαϊνίγγερ»-ὑπῆρξαν σύγχρονοι τοῦ Βάγνερ καὶ συνεχισταί. Οἱ πρῶτοι δημιουργοὶ τοῦ «Ἀνσάμπλ».

— Ὁ Γιάκοβσον λέει ὅτι ὁ Ραϊνχαρτ βγήκε ἀπ' αὐτοὺς τοὺς «Μαϊνίγγερ».

— Ὁ Ἀντουάν ἐνεφανίσθη στὴ Γαλλία λίγα χρόνια μετὰ τοὺς «Μαϊνίγγερ».

— Προγενέστερος τοῦ Ἀντουάν ὑπῆρξε ὁ Στιανσλάβσκι.

— Ὁ Γκόρντον Κραϊγκ —(βιβλίον του «Ἡ τέχνη τοῦ θεάτρου») — πρόδρομος τοῦ Ραϊνχαρτ. Κατὰ τὸν Γκόρντον Κραϊγκ τὸ θέατρο ἀποτελεῖται ἀπὸ 5 στοιχεῖα: κίνησι, λόγον, γραμμὴν, χροῦμα, ρυθμὸν

— Ὁ Κραϊγκ προσθέτει ὅτι ἓνας τέλειος σκηνοθέτης δὲν ἔχει ἀνάγκη τῆς βοήθειας τοῦ ποιητοῦ. Ἡ δημιουργικὴ του φαντασία ὀρεῖ γιὰ νὰ δώσει μιὰ νέα πνοὴ στὴν τέχνη τοῦ θεάτρου.

— Ὁ Ραϊνχαρτ γεννήθηκε στὴ Βάδη τὸ 1873.

Στὴν ἀρχὴ ἠθοποιὸς στὸ Γερμανικὸ θέατρο τοῦ Μπράχμ. Κατόπιν διεδέχθη τὸν Μπράχμ (1912)-300 σκηνοθεσίες. 3 χιλ. παραστάσεις τοῦ Σαίξπηρ.

Τὰ προσόντα τοῦ Ραϊνχαρτ κατὰ τὸν κριτικὸν Ἀλφρέδον Κέρρ συνεδύαζε ὅλας τὰς καλὰς τέχνας εἰς τὰ δημιουργήματά του.

Μαθηταὶ τοῦ Ραϊνχαρτ: Γιέσσνερ-Γουσταῦος Χόρτουγκ, Μαρτὲν, Μπερζέ, Βαίλερτ.

ἐκεῖνος διδάσκαλος τῆς κοινωνίας δὲν εἶχε νιώσει τὴ σημασία τοῦ θεάτρου. Ἀκριβῶς γιατί εἶχε νιώσει τὴν ὑψηλὴ ἀποστολὴ τοῦ θεάτρου καὶ τὸ βλεπε στὴν κατὰπτωση, ποὺ εἶχε φτάσει στὸν παραλυμένο καὶ ἀνηθικότατο καιρὸ του, γι' αὐτὸ τὸ πολεμοῦσε καὶ ἐπροτιμοῦσε νὰ τὸ κλείσει ὀλοτελα καλῆτερα.

Ἡ κατάσταση τῆς κοινωνίας μας σήμερα δὲν εἶναι δὲ καὶ τόσο διαφορετικὴ. Τὰ θέατρά μας ὄχι μόνον δὲν εἶναι γιορτὴ, ὄχι μόνον δὲν μορφῶνουν στὸ καλὸ, ἀλλ' ἀπεναντίας διαφθείρουν καὶ ἀποχαυνώνουν. Νὰ κλείσουν λοιπὸν, θὰ ἐφῶναζε ὁ Χρυσόστομος, τὰ κέντρα αὐτὰ τῆς διαφθορᾶς καὶ τῆς ἀκολασίας. Ἐμεῖς ὅμως δὲ φωνάζουμε νὰ κλείσουν. Ἐμεῖς φωνάζουμε νὰ σταθοῦνε στὸ ὕψος τους καὶ γιὰ νὰ γίνῃ αὐτὸ ὀφείλει ἡ πολιτεία νὰ ἐνδιαφερθεῖ καὶ γιὰ τὸ θέατρο, ὅπως ἐνδιαφέρεται γιὰ τὸ σχολεῖο καὶ τ' ἄλλα τῆς ἰδρύματα.

Β. ΡΩΤΑΣ

ΘΕΑΤΡΙΚΗ

ΘΑΝΟΥ ΚΩΤΣΟΠΟΥΛΟΥ: Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ

(Συνέχεια ἀπὸ τὸ προηγούμενο)

Τὸ ἐνοτικὸ καὶ ὁ νοῦς εἶναι οἱ πρῶτες βαθμί-
δες τῆς αἰσθητικῆς συντελέσεως. Ἡ ὑπαρξὴ τοῦ βιολογικοῦ ἐνοτικῆς καὶ ἡ ἐπενέργεια τοῦ νοῦ εἶναι συνήθη καὶ κοινὰ γνωρίσματα στὸν ἄνθρωπο ποὺ τραβάει καὶ πάει γιὰ καλλιτεχνικὴ δράση. Ὅμως ὁ καλλιτέχνης εἶναι λειψὸς ἢ ἀπαράσκευος ὅταν δὲν ἔχει ὑποτάξει τὰ φραστικά του μέσα στοὺς νόμους τῆς αἰσθητικῆς, ὅταν παραμέλησε ν' ἀναπτύξει καὶ βελτιώσει τὴν πρώτη ἀμορφη ὕλη, ὅταν δηλαδὴ δὲν ἄσκησε τὴν ἀγωγή τῶν αἰσθήσεων. Ἡ παραμέληση τούτη εἶναι ἀπόλυτα καταστροφικὴ γιατί δὲ γίνεται ἢ συνταιριαστικὴ ἐκεῖνη ἐργασία ποὺ χρειάζεται γιὰ νὰ ἐκφραστῇ καὶ ὀλοκληρωθεῖ στὸ δυνατὸ μέτρο ἢ ἀνοργάνωτη αἰσθητικὴ ὕλη. Τὸ λογικὸ εἶναι πάντοτε σύνηθες στοὺς ἄνθρώπους ποὺ τραβοῦνε γιὰ καλλιτεχνικὴ δράση, ἐπόμενα καὶ ἡ καλλιέργειά του γιὰ τὸ αὐτῆς τῆς ὑποκριτικῆς ἀρμονίας εἶναι ἀπαραίτητη καὶ ὅταν δὲν ὑπάρχει ἢ δὲ γίνεται ὁ καλλιτέχνης παραμένει μόνο μιὰ πρόσοψη ἀπ' τὰ φυσικὰ προσόντα του.

* * *

Ἡ παρεμπόδιση τῆς ἀνάπτυξης τοῦ ὀργανικοῦ κυττάρου—σὺν σύνολο παραγωγῆς αἰσθητικῶν ἐνεργειῶν— γιὰ νὰ φτάσει ἐκεῖ ποὺ θὰ εἶχε, ἂν φυσικῶς ἀνάπτυσσονταν, εἶναι καὶ αὐτὴ ἐνδεχομένη, μετὰ τὴ διαφορά πὼς ἡ ὀλέθρια τούτη πρᾶξη δὲν ἀφορᾷ τὰ άτομα μὲ τὶς κοινωνίες. Τὸ ἔγκλημα τῆς κατὰπνιξης ἢ τῆς στρεβλῆς διαμόρφωσης τοῦ ὀργανικοῦ κυττάρου συντελεῖται ἅμα ἢ κοινωνία φτερεῖ καὶ παρεμποδίζει τὴν ἀνάπτυξή του· στὴν οἰκογένεια, στὴν ἐκπαίδευση, σ' ὅλους τοὺς κύκλους τῆς μικρῆς ἀναλογίας τῆς. Ὅπως μπορεῖ καὶ νὰ τραβάει δρόμο σφαλερὸ καθὼς καλλιεργεῖται στὴν ὑπάρχουσα κοινωνία, ὅταν πέρνει ἐκεῖνη τὴ μονόπλευρη κατάρτιση ποὺ ἐκπορεύεται ἀπὸ τὴν ἐκπαίδευση τῆς προνομιούχας τάξης. Καὶ τότε ἔχουμε τὸ χειρότερο ἀποτέλεσμα, γιατί τὸ διαστρεβλωμένο τούτο ὀργανικὸ κύτταρο καλλιεργεῖται γιὰ νὰ στραφεῖ ἐναντία στὶς τάξεις ἢ τὶς φυλὲς ποὺ δὲν ἔκλεισε στὸ παντεξούσιο ἀγκάλιασμά της ἢ εὐρύτερη μὲρφοση, ἢ μὲρφοση ποὺ δὲν γνωρίζει πρόληψες καὶ διακρίσεις. Προτενεῖ λοιπὸν ἡ σωστὴ καθοδήγησι καὶ ἀνάπτυξη τοῦ ὀργανικοῦ κυττάρου ὅπου ὀφείλει καὶ τὸ ρόλον αὐτὸν τὸν παίξει ἡ ἴδια ἢ κοινωνία μὲσω τῆς οικονομικῆς καὶ πνευματικῆς τῆς σύνθεσης. Γιατί ἡ ἰδανικὴ πρόοδος εἶναι ἡ συνισταμένη τῶν κοινωνικῶν

καὶ πνευματικῶν ἀπαιτήσεων τῶν λαῶν. Ἐτσι, μετὰ τὴν ἐξόρμησι τούτη ποὺ κλείνει στὸ διάβα τῆς ὄλες τὶς προϋποθέσεις τῆς καλῆς ἀνάπτυξης τοῦ βιολογικοῦ κυττάρου μέσα στὸ γενικὸ ρυθμὸ τῆς πολιτείας, καταφέρεται σκεδὸν αὐτόματα καὶ ὁ πλουτισμὸς τοῦ γυμνοῦ κυττάρου, ἀπ' ὄλες ἐκεῖνες τὶς αἰσθητικὰ καὶ διανοητικὰ ἰκανότητες ποὺ καλλιεργεῖ μέσα στὰ σπλάχνα τῆς ἢ ἰδανικῆς πολιτείας.

Γ'.

Εἰπώθηκε ὅτι: ἡ ἐξόρμησι τοῦ ἐνοτικῆς (συναίσθημα), ἡ ἐπενέργεια τοῦ νοῦ (λογικὴ συναρμογὴ) καὶ ἡ ἀγωγή τῶν αἰσθήσεων εἶναι οἱ τρεῖς συντελεστικὲς ἐνέργειες γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ ἀποκάλυψη. Εἰπώθησαν ἀκόμα λιγώστα πράγματα γιὰ τὴν παραγωγικὴ δύναμι τοῦ ἐνοτικῆς μὲσω τῶν καθαρῶν βιολογικῶν λειτουργιῶν ποὺ δεῖ εἶναι ἐλεύθερες καὶ ἀπρόσβλητες ἀπὸ κοινωνιολογικοὺς ἐξαναγκασμοὺς. Τὸ ἐνοτικὸ εἶναι ἡ πηγὴ τοῦ καλλιτεχνικοῦ αὐθορμητισμοῦ. Μὰ συμμαρτυρεῖται καὶ καθοδηγεῖται ἀπὸ τὸ λογικὸ. Ἡ καλλιέργεια ἔξ ἄλλου αὐτοῦ μετὰ τὴ γνωσεολογία, ὀφείλει νὰ τὸ φέρῃ σὲ τέτοιο σημεῖο ἐκλεπτύνσεως ὥστε ν' ἀνευρίσκει τὸν τελειότερο τρόπο ὀργανώσεως καὶ ἐκφράσεως τοῦ αὐθορμητικοῦ κόσμου.

Τὰ φραστικά μέσα ποὺ ἀνακαλύπτει τὸ λογικὸ γιὰ νὰ τὰ χειρίζεται ὅπως θέλει καὶ νὰ ἐξωτερικεύει τὸν αὐθορμητικὸν κόσμον ἀποτελοῦνε τὴ λεγόμενὴ τεχνικὴ. Ἀπ' αὐτὴν ὑποβοηθεῖται βασικὰ καὶ ἀπαράβαρα ὁ καλλιτέχνης γιὰ ν' ἀποκαλυφτεῖ. Τὰ πρῶτα βήματα τὰ μαθαίνει στὸ προπαρασκευαστικὸν σχολεῖο. Ἐκεῖ διδάσκειται πρωταρχικὰ πὼς τεχνικὴ εἶναι ἡ ἀγωγή τῶν φραστικῶν μέσων στὸ νόμον τοῦ νοήματος, πὼς τονισμὸς, φωνή, καὶ νόημα (γλωσσικὴ καὶ ἐρμηνευτικὴ ταυτότητα) ἔχουν γερὴ συναρμογὴ. Ἐκεῖ ἀκόμα ἀποκτᾷ καὶ γνώση τῶν κυματισμῶν τοῦ λόγου, μετὰ ἰσχυρὴ ὑποβοήθησι ἀπὸ τεχνολογικὰς μεθόδους. Ἀργότερα, ἀπαλάσσειται ἀπὸ τὴ διδαχὴ καὶ ἀποκτώντας συνείδησι τῶν μέσων, τὰ χειρίζεται ὅπως θέλει καὶ ὅπου δεῖ. Στὸν χειρισμὸν αὐτὸν τελειοῦται καὶ ἡ ἐννοία τεχνικὴ.

Εἶναι ἐλαττωματικὴ ἢ καὶ ὀλοτελα ἀνίσχυρη ἡ τεχνικὴ νὰ ἐκφράσει τὸν πολὺτροπον κόσμον τῆς τέχνης ὅταν δὲν εἶναι πλουτισμένη ὄχι τόσο ἀπ' τὴν τεχνολογικὴν τῆς μέθοδον, ὅσο ἀπ' τὴ συναίσθηματικὴ ἀνάπτυξιν ποὺ δίνει ἡ σπουδὴ τῆς κλασσικῆς φιλολογίας. Καὶ λέγοντας ἔτσι ἐννοεῖ ὁ καθένας πὼς

ΤΟ ΙΑΠΩΝΙΚΟ ΠΡΩΤΟΠΟΡΕΙΑΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Πέντε λεπτά από τη Γκίντζα—έναν από τους κυριότερους δρόμους του Τόκιο, κέντρο της αμερικανοποιημένης κουλτούρας—στο Τσουκίτζι, συνοικία των μεγάλων θεάτρων, χτίστηκε λίγον καιρό μετά το σεισμό του 1923 ένα μικρό σκοτεινό γκρίζο χτίριο. Εκεί εγκαταστάθηκε ένα θέατρο που ονομάστηκε το Τσουκίτζι—χο—Γκεκίτζο. Το θέατρο αυτό ανταποκρίνονταν στη σκέψη δυο σκηνοθετών που επιθυμούσαν τη δημιουργία ενός θεάτρου ελευθερωμένου από τις παλιές παραδόσεις και αξιο της σύγχρονης κοινωνικής αστικής τάξης.

Ο ένας, ο Όσακί, είχε αφιερώσει όλη του τη ζωή στην ανάπτυξη ενός καινούργιου Ιαπωνικού θεάτρου, ο άλλος ήταν ο νεαρός κίμης Χιτζικάτα που είχε γυρίσει τελευταία από το Βερολίνο, όπου είχε μείνει ένα χρόνο. Η επίδραση του Ράινχαρτ πάνω στον τελευταίο ήταν φανερή. **Ο μεταπολεμικός γερμανικός εξπρεσιονισμός είχε αποκαλυφθεί σ' αυτόν.** Είχε άλλωστε κι ο ίδιος δοκιμάσει τη δύναμη της επιρροής του.

Το θέατρο άνοιξε στα 1924 παίζανε εκείνη την ημέρα τη «Ναυμαχία» του Ράινχαρτ σκηνοθετημένη από τον Χιτζικάτα. Οι διανοούμενοι Ιάπωνες την εποχήν εκείνη δέχτηκαν με ένθουσιασμό αυτό το εξπρεσιονιστικό έργο, γιατί η Ιαπωνία, μετά το σεισμό, δοκίμαζε περίπου τα ίδια συναισθήματα που είχε δοκιμάσει η Γερμανία την επομένη του μεγάλου ιμπεριαλιστικού πολέμου.

Τα δύο πρώτα χρόνια το θέατρο έδωσε 49 έργα—ξένα μεταξύ των οποίων έργα του Σίζιν, του Γκόρκυ

μέσα στον όρον αυτόν υπάρχει όλη η μουσική και ποιητική συμφωνία που ανέπτυξαν οι μεγάλοι πλάστες του λόγου και που εμμενευτές των στέκονται οι υποκριτές. Γιατί, η αισθητική, που με άλλον τρόπο, θα ήταν ακαθόριστη, συγκεκριμενοποιείται και εκφράζεται μέσω της ποιητικής και υποκριτικής ταυτότητας του νοήματος και της ψηλής τάξης, της ιδέας που ερμηνεύεται.

Αρα για να υπάξει τεχνική, σ' όλο το πλάτος της έννοιας της, δέον να καλλιεργηθεί και πλουτιστεί ο νοός, να προαχθούν οι αισθήσεις. Η τεχνική γονιμοποιείται και αυτή μέσω της άγωγής των αισθήσεων.

(Η συνέχεια στο ερχόμενο)

ΘΑΝΟΣ ΚΩΤΣΟΠΟΥΛΟΣ

του Μάτερλινγκ, του Χάουπμαν, του Τσέχωφ, του Γκόγκολ, του Στρίνμπεργκ, του Μπέθναρ Σω και άλλων. Μόνο μετά δύο χρόνια έδωσε 5 ή 6 Ιαπωνικά έργα.

Το θέατρο είχε για πρόγραμμά του «να γίνει ένας καθοδηγητής για το λαό κι ένας αναμορφωτής της κοινωνίας, να αποβάλλει το δογματικό σνομπισμό από το θέατρο, χωρίς μ' αυτό να προσαρμοστεί στα γούστα της καθυστερημένης μάζας». Και φυσικά σκόπευε διαρκώς σε χρηματικές δυσκολίες.

Η αστική επανάσταση—ξέσπασε στην Ιαπωνία αργότερα απ' τις άλλες χώρες (1868) και η Ιαπωνική αστική τάξη που ήθελε να μην υστερεί από την παγκόσμια, αναγκάστηκε να υπερπηδήσει ώρισμένες περιόδους εξέλιξης. Έτσι εξηγείται πώς εκράτησε ώρισμένα ίχνη φεουδαλισμού. Δέ βρήκε καιρό να δημιουργήσει δική της κουλτούρα. Άλλωστε τα ύπολειμματα αυτά του φεουδαλισμού της ήταν πολυτιμότερα για να καθυποτάξει τις πλατιές μάζες. Η κατάσταση αυτή των πραγμάτων είχε φυσικά τον αντίκτυπό της στο θέατρο π.χ. το θέατρο Καβουκι εκράτησε ως τώρα στοιχεία μεσαιωνικά που ταιριάζουν άλλωστε θανάσια με το σημερινό σωβινισμό που είναι τόσο στη μόδα.

Αυτό μας εξηγεί το κράχ του σύγχρονου αστικού θεάτρου και της δραματολογίας στην Ιαπωνία, καθώς επίσης και την άποτυχία στις πρώτες άπειρες του Όσακί—στα 1910 να εμπνεύσει το Ιαπωνικό θέατρο από τη νατουραλιστική σχολή. Εξηγεί ακόμα την κρίση του ρεπερτορίου του Τσουκίτζι—Χο—Γκεκίτζο και τις διαστάσεις που φάνηκαν αργότερα. Είναι βέβαιο όμως πως ανέβασε το καλλιτεχνικό επίπεδο του Ιαπωνικού θεάτρου. Υπήρξε μία εποχή που το όνειρο κάθε Ιάπωνα καλλιτέχνη ήταν να παίξει όπως στο Τσουκίτζι. Οι έσωτερικοί όμως ανταγωνισμοί έμποδίσανε την κοπινη εξέλιξη αυτού του θεάτρου.

Ενώ απ' τη μία μεριά ο Όσακί προσπαθούσε να μιμηθεί το θέατρο τέχνης της Μόσχας, το νατουραλισμό του, αντιγράφοντας χωρίς ν' αλλάξει τίποτα τη σκηνοθεσία του «Βυσινόκηπου» «Τρεις αδελφές» «Θείος Βάνιας» κλπ ο Χιτζικάτα προσπαθούσε να μείνει πιο ανεξάρτητος, να εκφράσει με τη σκηνοθεσία του ώρισμένες κοινωνικές τάξεις. Η γενική όμως γραμμή του θεάτρου στάθηκε μικροαστική.

Αργότερα, μια ομάδα δυσαρεστημένων διανοουμένων και συγγραφέων του Τσουκίτζι, ξεχωρίζει από

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΠΟΛΩΝΕΖΙΚΟΥ ΜΠΑΛΕΤΤΟΥ

Η Αύλη της Πολωνίας, πρώτα στο Κράκοβο, κι αργότερα στη Βαρσοβία, ήταν οργανωμένη από τους πιο ένδοξους πρίγκηδες της Ευρώπης. Ο χορός, το στόλισμα όλων των αυλών της Αναγεννήσεως δεν μπορεί να λείπει. Και πράγματι η βασίλισσα Μπόνα Σφόρτσα, γυναίκα του Σιγισμόνδου του Ι, φέρνει μαζί της απ' την πατρίδα της τους Ιταλούς χορευτές που θα λατρεύανε οι Πολωνέζοι άρχοντες. Σε λίγο διασχίζανε χορευτικές πομπές τους δρόμους του Κράκοβο επί τη ευκαιρία των γαμηλιών εορτών του βασιλιά Σιγισμόνδου του 3ου και της Άννας της Αυστριακής, του Ιωάννη Ζαμόσκη και της Γκριζέλ Μπάτορν, ανειψίας του βασιλιά κι άλλων ακόμη.

Η Ιταλική όπερα που αχώριστό της μέρος αποτελούσε το μπαλέτο, πρωτοεμφανίστηκε στην Βαρσοβία στα 1628, χάρις στην προστασία του βασιλιά Βλαντισλά του 4ου. Λίγο μετά, στα 1937 άνοιξε τις πόρτες του το πρώτο θέατρο, στο βασιλικό παλάτι της Βαρσοβίας. Παίζανε τις «θαυματουργές όπερες» και Ιταλιάνικα μπαλέτα. Οι χο-

το θίασο και μαζί με τους συγγραφείς και σκηνοθέτες Τόμ Μουραγιάνα, Σασάκι, Λανό, εργάζονται για την ίδρυση του θεάτρου πρωτοπόρους Ντζέν—εϊ—Ντζά—αυτά στο 1926.

Το πρώτο έργο που έπαιξε ήταν «ο Δόν Κιχώτης χειραφετημένος» του Lavateliarski σκηνοθεσία του Λανό.

Το θέατρο Τσουκίτζι—Χο—Γκεκίτζο, με το θάνατο του Όσακί, δεν άργησε να χωριστεί σε δύο στρατόπεδα. Το ένα είχε για σύνθημά του «Η τέχνη για την τέχνη» ενώ το άλλο πλησίαζε το επαναστατικό θέατρο και συγκέντρωνε γύρω του τα προοδευτικά στοιχεία.

Σχηματίζεται αργότερα το νέο θέατρο Τσουκίτζι κάτω από τη διεύθυνση του Χιτζικάτα.

Μα και το θέατρο αυτό αργότερα προσχωρεί στην Ένωση των πρωτοποριακών θεάτρων βαθειά επηρεασμένο από τις αρχές του προλεταριακού ρεαλισμού που καθιέρωνε το άριστο θέατρο του Τόκιο.

Έτσι μέχρι του 1931 είχε σχεδόν συμπληρωθεί η προσχώρηση των καλλιτέρων δυνάμεων του συγχρόνου Ιαπωνικού θεάτρου στην Ένωση των Πρωτοποριακών Επαναστατικών Θεάτρων και φυσικά μέσα σ' αυτά και το Τσουκίτζι—Χο—Γκεκίτζο.

νικογράφοι της Αύλης σημειώνανε ονόματα χορευτών και χορογράφων Γάλλων και Ιταλών σε θυμαστές χορευτικές γιορτές—Μα πρὸ πάντων ο Μαϊκήνας βασιλιάς Στανίσλαος Αύγουστος Πονιατόφσκη υπήρξε ο αληθινός προστάτης του μπαλέτου. Στόν καιρό του εμφανίζονται 165 μπαλέτα.

Το μουσείο χαλκογραφιών του Πανεπιστημίου της Βαρσοβίας φυλάσσει αξιόλογα ένθυμα αυτής της εποχής κι σημειώνει μια επιστολή του Ι.Γ. Νοβέρι πρὸς τὸν βασιλέα Στανίσλαο τὸ χειρόγραφο αὐτῶν τῶν θαυμασιῶν «Επιστολῶν πάνω στόν χορό και στα μπαλέτα».

Φυλάσσει ακόμα βιβλία και πάριες πλλῶν μπαλλέτων και 400 κοστουμίμα σχεδιασμένα απ' τὸν Μποκέ. Ο κόμης Τιζανχάιντ είναι ο ιδρυτής της πρώτης σχολής μπαλλέτων που ιδρύθηκε στο Κράκοβο και μεταφέρθηκε κατότιν στη Βαρσοβία.

Αυτή αρχίζει να πλάθει Πολωνέζους χορευτές, και βίζει τις βάσεις για το μελλοντικό Πολωνέζικο μπαλέτο.

Τὰ πολιτικά γεγονότα τῶν ἀρχῶν τοῦ 19ου αἰῶνα δὲν σταματοῦν τὴ θεατρικὴ ζωὴ παρὰ γιὰ πολὺ λίγο καιρό. Στὰ 1816 ξαναρχίζουν ἡ παραστάσεις και ἡ σχολικὲς μελέτες. Δουλεύουνε γερὰ. Ἀνεβάζουν μπαλέτα Πολωνέζων συνθετῶν και ξένων, ὅλα σχεδὸν τ' ἀστέρια τῶν ρομαντικῶν μπαλλέτων μεσοουρανοῦν με τὴ σειρά τους στὴ σκηνὴ τοῦ Μεγάλου Θεάτρου: Τὰ μέλη τῆς δυναστείας τῶν Ταγκλιόνι, Γκριζι, Λόλα Μαντζέ, Φάμν, Έσλερ κ. ἄ. Ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς πρὸ ἐνδοξοὺς χορογράφους και διευθυντὰς τῆς σχολῆς, σημειώνουμε τοὺς: Κάρλο Μπλάσκι και Φίλιππο Ταγκλιόνι.

Ο τελευταῖος είναι και ὁ πρῶτος χορογράφος Πολωνέζικων μπαλλέτων, τοῦ Ρόμαν Τουρτζίνοβιτς. Πεὶ τὸ τέλος τοῦ 19ου αἰῶνα ἡ σχολὴ τῆς Βαρσοβίας είναι ὁ προμηθευτὴς τοῦ αυτοκρατορικοῦ θεάτρου τῆς Ρωσίας.

Ο Έρρικο Τσεσέτι ὁ περίφημος συνεργάτης τοῦ Ντιαγκελιεφ, δάσκαλος τῆς Παύλοβά, τῆς Καρσαβίνα και τοῦ Νιζίνσκη, ὀνομάζεται στα 1902 διευθυντὴς τῆς σχολῆς τῆς χορογραφίας.

Οἱ μαθηταὶ του χαραζανε θαυμαστὲς σταδιοδρομίες. Γκρεζίνσκα, Βάκλαν Νιζίνσκη και ἡ ἀδελφὴ του, οἱ Βοϊτοικόφσκη, Νομανόφσκη, χορογραφοῦν στο Βουκουρέσι, ὁ Τριζανόφσκη στὴ Δρ'σδη, ὁ Κιεπλίνσκη στὴ Βαρσοβία, στὴ Στοκχόλμη και στὴ Βου'απέστη.

Κ. Μιχ.

— ΚΟΚΤΑΙΗΛ ΤΗΣ ΠΟΛΕΩΣ ΤΟΥ ΦΩΤΟΣ

Βέβαια, σήμερα δεν πάμε στη Γαλλία, για ν' ανακαλύψουμε «άνωτερη τέχνη». 'Αλλ' όταν ξεκινά κανένας απ' την Ελλάδα, περιμένει, τουλάχιστον, ν'ι βοή σ' ένα καλλιτεχνικό κέντρο σαν τὸ Παρίσι. μία ενδιαφέρουσα καλλιτεχνική κίνηση.

Τὸ ενδιαφέρον πὸν παρουσίασε τὸ Παρισινὸ θέατρο κατὰ τὸ πρῶτο ἔξάμηνο τοῦ 1935, περιορίστηκε (ἐκτὸς ἀπ' τις ἐπιαναλήψεις), σὲ δύο νέα προγράμματα ἀληθινὰ καλλιτεχνικά, στὴ «Μίς Μπᾶ» καὶ στὴ «Δίκη τοῦ Ὁσκαρ Οὐάιλντ». Στὴν πρώτη ἐθριάμβευσαν ἡ Λυσιέν Μπυγκάρ κι' ὁ Λυγιέ Πό, στὴ δεύτερη, μεσοράνησε ὁ μεγάλος Χάρου Μπώρ.

Αὐτὸ ἦταν ὄλο! Καὶ σ' αὐτὸ ἦρθε μόλις, νὰ προστεθῆ μιὰ μοναδική νέα ἐπιτυχία, «Ἡ Ἐλισάβετ: ἡ γυναίκα δίχως ἄνδρες», τὸ ἔργο τοῦ νεοροῦ γιαιτροῦ Ζοσσέ, πὸν πραγματοποίησε τὴν ζωὴ τῆς Ἐλισάβετ τῆς Ἀγγλίας, τῆς «παρθένου βασίλισσης», τὴν ὁποίαν παρουσιάζει περισσότερο ὡς γυναίκα παρὰ ὡς ἱστορική βασίλισσα.

«Τὸ θέατρο σβύνει ἀφ' ὅτου τὸ κοινὸ ἔπαυσε νάχη ταλέντο», λέει ὁ γνώριμὸς μας Γάλλος δραματουργὸς Μαρσέλ Ἀσσάο.

Κι' ἡ γνώμη αὐτή, κλείνει ὀλόκληρο τὸ πρόβλημα πὸν παρουσιάζει τὸ παρισινὸ θέατρο σήμερα, χωρὶς ὅμως καὶ νὰ τὸ λύνη. Αὐτὸ θὰ γίνη μόνο ὅταν τὸ κοινὸ διορθωθῆ: ὅταν αἰσθανθῆ τὴν ἀνάγκη νὰ ἀναζητήση τὴν τέχνη καὶ τὸ ταλέντο, στὰ «θέατρα τέχνης», ὅταν τὸ «Ἀτελιέ» τοῦ Ντυλλέν, δὲν κόβει 61 εἰσιτήρια κάθε βράδυ, ὅταν ἕνας Ζὰκ Κοπὼ ἀποκτήσῃ πάλι ἕνα θέατρο, τέλος ὅταν αὐτὸ τὸ κοινὸ παύσῃ νὰ συχνάζη μὲ τόσο τυφλὴ προθυμία στὰ θέατρα πὸν διευθύνονται ἀπὸ ἐμπόρους.

Ἡ τόσο γοργὴ ματιὰ πὸν ἔριξα στὸ σημερινὸ Παρισινὸ θέατρο, ἦταν ἀρκετὴ γιὰ νὰ διαπιστώσω τὴν κατάστασι τῆς ὁποίας τὴν εἰκόνα σὰς ἔδωσα πειὸ πάνω. Κι' εἶναι μιὰ κατάστασι πολὺ θλιβερὴ γιὰ νὰ ἐπιμείνω σ' αὐτή. Ἄς κάνω κάτι πειὸ εὐχάριστο: ἄς ξεφυλλίσω τις τελευταῖες σελίδες τοῦ βιβλίου τῆς παριζιάνικης θεατρικῆς ἀνεκδοτολογίας Ἀυτηνῆς τουλάχιστον ἡ παραγωγή, εἶναι ἀσύγκριτα πλουσιώτερη ἀπὸ τὸν πενιχρὸν κατάλογο τῶν ἀξιολόγων φωτεινῶν θεατρικῶν προγραμμάτων.

Ἡ Ζερμαίν Ντερμόζ, ἡ ἐξαιρετὴ δραματικὴ καλλιτέχνης, πὸν θριαμβεύει αὐτὲς τις ἡμέρες στὸ ὄλο τῆς Βασιλίσσης Ἐλισάβετ τῆς Ἀγγλίας, ἀποκαλεῖται

«ἡ γυναίκα πὸν ἔκανε τὸν Ντοῦτσε νὰ κλάψη». Τὸ μεγάλο αὐτὸ γεγονός συνέβη κατὰ τὴν πρόσφατο παράστασι τοῦ «Ὁρατίου», στὸ ἀρχαῖο θέατρο τῆς Ρώμης. Ἡ Ζερμαίν Ντερμόζ συνεκίνησε τόσο τὸ Μουσολίνι μὲ τὸ παίξιμό της, ὥστε οἱ παρακαθήμενοι τοῦ Ἰταλοῦ δικτάτορος, διέκριναν ἕνα δάκρυ νὰ κυλᾷ στὸ μάγουλό του. Τώρα πὸν ἡ γαλλοῦταλικὴ φιλία ἐκινδύνευσε νὰ ἐπισκιάσθῃ, τὰ Παρισινὰ φύλλα ὑπενθυμίζουσαν αὐτὸ τὸ περιστατικὸ, ἀπονέμοντας στὴ Ζερμαίν Ντερμόζ τὸν πρόσθετο τίτλο «τῆς συμπαθέστερης πρεσβείρας τῆς ἰταλο-γαλλικῆς φιλίας», τῆς ὁποίας τὸ ἔργο, δὲν θὰ κατορθώσουν νὰ κλονίσουν οὔτε ἐνδεχόμενες διπλωματικὲς γκάφες τοῦ μέλλοντος!

— Ἡ Λυσιέν Μπυγκάρ, ἡ ἐκλεκτὴ ἐρμηνεύτρια τῆς «Μίς Μπᾶ», συναντήθηκε σ' ἕνα ἐστιατόριο, μ' ἕνα κριτικὸ πὸν ἔγραψε δυσμενῶς γιὰ κείνην. Ἡ καλλιτέχνης αὐτὴ πὸν φημίζεται γιὰ τὴν εὐκρινειὰ της ὅσο καὶ γιὰ τὸ ταλέντο της, ἐπλησίασε τὸν κριτικὸ καὶ τοῦ εἶπε:

— Ἄν ἦσσαν ὁ ἄνδρας μου, θὰ σὰς δηλητηρίαζα!

— Ἄ, κυρία μου! Ἄν ἦσσαν ἡ γυναίκα μου, θὰ δεχόμουν εὐχαρίστως τὸ δηλητήριον ἀπ' τὰ χερὰς σας, ἀποκρίθηκε ὁ κριτικὸς στὴ Λυσιέν Μπυγκάρ.

Ὁ ἴδιος κριτικὸς, ὁ ὁποῖος εἶναι τόσο δηκτικὸς ὅσο καὶ πνευματώδης, ἀντὶ παντὸς σχολίου γιὰ τὴν τελευταία ἐμφάνισι τῆς Σεσίλ Σορέλ στὸ Μιούζικ-Χὸλ «Ἀλάμπρα», ἔγραψε:

«Ἄν ἦταν στὸ χέρι μου θὰ ἔβραζα τις παλῆς καλλιτεχνικὲς δόξες καὶ τὰ παιδιά τοῦ θαύματος νὰ κοιμῶνται πολὺ νωρὶς κάθε βράδυ».

Ἡ Σορέλ, πὸν συνήνησε τὸν κριτικὸ, ἀφοῦ ἔγραψε τις εἰρωνικὲς αὐτὲς γραμμὲς του, θέλοντας νὰ τὸν πείσῃ ὅτι δὲν ἐθύμωσε, τοῦ εἶπε:

— Ἐλπίζω νὰ μὴ περιλαμβάνωμαι ἤδη σ' ἐκεῖνες τις παλῆς δόξες πὸν θὰ καταδικάζατε νὰ κοιμῶνται πολὺ νωρὶς κάθε βράδυ: Ὅταν συμπληρώσω τὰ.... ἐξῆντα θὰ αυτοκτονήσω γιὰ νὰ σὰς ἀπαλλάξω τοῦ κόπου νὰ μὲ.... λικνίζετε.

Κι' ὁ κριτικὸς ἀνηλεῆς, ἀποκρίθηκε στὴ Σεσίλ Σορέλ:

— Μὰ ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει κυρία μου, ἤδη συνομιλῶ μ' ἕνα πτώμα:

ΣΚΑΡ.

ΘΕΑΤΡΙΚΗ

— ΤΑΠΕΙΝΟΙ ΚΑΙ ΚΑΤΑΦΡΟΝΕΜΕΝΟΙ —

(Συνέχεια ἀπὸ τὸ προηγούμενο)

ΒΑΝΙΑΣ (Ὁ Βάνιας φαίνεται στὴν πόρτα κατὰ-χλωμος καὶ στηρίζεται μιὰ στιγμὴ στὸ κούφωμα τῆς πόρτας. Λέει ἕνα: Καλησπέρα, μ' ἔλαφρὸ στράβωμα τοῦ στόματος, πὸν μόλις ἀκίβεται. Εἶναι φανερὸ πὸν περνᾷ στὸ πόδι μιὰν ἔλαφρὰ κρίση ἐπιληψίας).

ANNA.—Καλησπέρα, Ἰβάν Πέτροβιτς. Ἐλα... κάθησε.

ΒΑΝΙΑΣ.—Εὐ...εὐχαριστῶ. (Προχωρεῖ καὶ πέφτει στὸ κάθισμα δεξιὰ τοῦ τραπέζου καὶ κουνάει νευρικὰ τὸ κεφάλι σηκώνοντάς το ἀργὰ καὶ προσπαθώντας νὰ στερεώσῃ τὸ βλέμμα του στὸν Νικόλα Σέργεϊτ.).

ANNA.—(τὸν κοιτάζει κουνώντας ἀπελπιστικὰ τὸ κεφάλι καὶ τοῦ μιλάει σιγὰ καὶ ἀργὰ σὺν νὰ ξέρει καλὰ πὸν ἡ ἀρρώστια τοῦ Βάνια δὲν παίρνει βοήθεια). Τί ἔχεις Βάνια; Μήπως θέλεις νερό;

ΒΑΝΙΑΣ.—(δὲν ἀποκρίνεται κοιτάζοντας τώρα μπρὸς του πειὸ ἡσυχασμένος).

ANNA.—Θὰ πάρης ἕνα φλιτζάνι τσάι; (χωρὶς νὰ περιμένει ἀπάντησι, παίρνει ἕνα μεγάλο φλιτζάνι ἀπ' τὸ μπουφέ καὶ τὸ γεμίζει ἀπ' τὸ σαμβάρι, τοῦ βάζει ζάχαρη, τ' ἀνακατεύει καὶ τὸ βάζει δίπλα του).

ΒΑΝΙΑΣ (κάνει νὰ πάρει ἀμέσως τὸ φλιτζάνι μὰ τὰ χέρια του τρέμουν καὶ τ' ἀφήνει πάλι στὸ τραπέζι χωρὶς νὰ πιεῖ).

ANNA (κοιτάζοντάς τον ἀπὸ πάνω γεμίτη στενοχώρια καὶ πόνο κάθεται πάλι στὴν θέση της πίσω ἀπ' τὸ τραπέζι). Τί ἔγινες τόσοσ καιρὸ; Πάντα ἀρρωστος εἶσαι;

ΒΑΝΙΑΣ. (Σὺν νὰ συνέρχεται τὴν ἐντελῶς κοιτάζει μιὰ ματιὰ γύρω του, χαμογελάει καὶ ξαναπιάνει τὸ φλιτζάνι, τὴν τὰ χέρια τρέμουν πολὺ λίγο). Ναι...καλὰ, εὐχαριστῶ, ἕνα τσάι; Εὐχαριστῶ. Ἀλήθεια εἶχ' ἀνάγκη ἀπὸ ἕνα φλιτζάνι τσάι. (πίνει λίγο μὰ τὰ χέρια του τρέμουν ἀκόμα καὶ τ' ἀφήνει πάλι στὸ τραπέζι σκουπίζοντας τὰ χεῖλη μὲ τὸ μαντήλι του).

ΝΙΚΟΛΑΣ (στρέφει ἀξάφνα καὶ τὸν βλέπει, σὺν νὰ τὸν ἀντιλήφθηκε τὴν μόλις). Ἄ! Βάνια... Ὁ Θεὸς μαζί σου. Ποῦ ἦσουν; Ἡθελα νάρθω νὰ σὲ ἰδῶ μὰ πάντα κάτι μοῦ τύχαινε...

ΒΑΝΙΑΣ.—Ναι...ἤμουνα λιγάκι ἀδιάθετος.

ΝΙΚΟΛΑΣ.—Χμ! Ἀδιάθετος. Καλέ μου Βάνια, ἀπὸ χρόνια πανόρχεια ἡ Μοῦσα μετακόμισε στὶς σοφίτες καὶ φοφᾷ τῆς πείνας.

ΒΑΝΙΑΣ.—Ἦ δὲν κάθουμαι πιά σὲ κείνη τὴν ὑγρὴ σιφίτα πὸν ξέρετε...Τώρα ἐπισσε ἐν' ἄλλο δωμάτιο πολὺ καλλίτερο. Μοῦτιχε κάτι πολὺ σπουδαῖο. Καί...τώρα ἔχω ἀρχίσει ἕνα καινούργιο διήγημα...

ΝΙΚΟΛΑΣ (πὸν βλο τὸν συνεπαίρνει σιγὰ σ γὰ ὁ θυμὸς). Χμ! ἕνα διήγημα...ἕνα διήγημα... Ἄνοησίες. Μπορεῖς ν' ἀρπάξεις καὶ νὰ κλέβεις; Μπορεῖ νὰ συκοφαντεῖς καὶ ν' ἀτιμάζεις...μπορεῖς... (ἀρπάζει τὸ γράμμα ἀπ' τὸ τραπέζι) νὰ γράφεις τέτοια γράμματα σὺν κι' αὐτό; Νὰ αὐτὰ εἶναι ἔργα πὸν φτιάχνουν τις περιουσίες καὶ τὴν κοινωνικὴ ὑπόληψη...Αὐτὰ... (ἔσδιπλώνει τὸ γράμμα καὶ τὸ βάζει μπρὸς στὸ Βάνια) Διάβασέ το... (καὶ κέβει βόλτες νευρικὰ πάνω κάτω).

ΒΑΝΙΑΣ (χωρὶς ν' ἀγγίξει τὸ γράμμα) Ἄπὸ ποιὸν εἶναι; (ρίχνει μιὰ ματιὰ κι' ἀνατριχιάζοντας τὸ σπρώχνει πέρα) Ἄπ' τὸν πρίγκηπα! Ὁχι, ὄχι δὲ θέλω νὰ τὸ διαβάσω.

Ὁ ΝΙΚΟΛΑΣ (πὸν εἶδε τὸ κίνημά του σὺν νὰ τὸν εὐχαρίστησε ὁ ἀποτροπιασμὸς του βάζει ἕνα σαρκαστικὸ γέλιο καὶ ἐξακολουθεῖ τὸν νευρικὸ του περίπατο).

ANNA (παίρνοντας καὶ διπλώνοντας τὸ γράμμα) Ὁ πιὸ κακοαναθρεμμένος ἀνθρώπος τοῦ κόσμου δὲ θάβρισκε πιὸ πρόστυγα λόγια γιὰ νὰ βεῖσει καὶ νὰ ταπεινώσει ἕνα ἀνθρώπινο πλάσμα. Καὶ τὴ Νατάσα μας, αὐτὸ τ' ἀγνό, τὸ ἀγγελικὸ πλάσμα τ' ἀνακατώνει πάλι μὲ τὴν ἴδια συχαμερὴ συκοφαντία. Πῶς... πῶς ἦταν δυνατὸν νὰ κλείσωμε τὴν πόρτα μας στὸ μικρὸ μας Ἀλιόσα...

ΝΙΚΟΛΑΣ (ἔρχεται κι' ἀρπάζει τὸ γράμμα) Θὸ τοῦ κάμω νέα καταγγελία γι' αὐτὸ τὸ γράμμα. Θὰ τὸ δώσω τοῦ δικηγόρου μου νὰ τὸ ἐπισυνάψῃ στὴ δικογραφία. Νομίζει ἔτσι πὸν μπορεῖ νὰ βεῖσει τίμιους ἀνθρώπους γιὰτ' εἶναι Πρίγκηπας;

ΒΑΝΙΑΣ.—Ὁ Ἀλιόσα ἔρχεται πάντα;

ΝΙΚΟΛΑΣ.—Ὁχι! Κι' αὐτὸ εἶναι πὸν μοῦ κοστίζει περισσότερο. Εἶναι τώρα τρεῖς βδομάδες. Λίγες μέρες ἀπὸ τότε πὸν χάθηκες καὶ σύ. Φαίνεται πάλι πὸν ὁ πατέρας του θὰ τὸν κλείδωσε μέσα. Καὶ τώρα...τώρα νὰ κι' αὐτὸ τὸ γράμμα! (πάει

στό παράθυρο που είναι στο βάθος και κοιτάζει έξω ακουμπώντας το κούτελο στα τζάμια).

ANNA (σιγά στο Βάνια) Τί έγινες τρεις βδομάδες τώρα και σύ; Γιατί δεν έρχεσαι; (πιό σιγά) Φαίνεται πως η δίκη μας όλο και παύει ασκημοδρόμο. Κι' αυτό τον σκοτώνει το Νικόλα. "Αχ! ο Θεός να μās φυλάξει, αυτό θα τον πάει στον τάφο. (νοιώθοντας τον άντρα της που ζυγώνει ύψώνει λίγο τη φωνή) Μά ήσουν άρρωστος Βάνια όλες αυτές τις τρεις βδομάδες;

BANIAS.—Ναί...Δε μπορούσα να βγώ απ' το δωμάτιό μου.

ΝΙΚΟΛΑΣ (κάθεται στην πολυθρόνα του) Χμ! Ναί, τό δωμάτιο. Δε λείπει την παλιοσοφίτα του με τα νερά που τρέχουν απ' τη χαλασμένη σκεπή.

BANIAS.—Μά όχι, όχι. Σας τ'όπα και πρίν. Έδω και είκοσι μέρες σχεδόν άλλιαξα σπίτι. Βρήκα μια καλή ευκαιρία. Κάθομαι τώρα στο σπίτι του Κλοϋγκεν. Έχω μια μεγάλη, πολύ μεγάλη κάμαρα. Είναι λίγο χαμηλό τό ταβάνι και δεν έχει και πολύ φως, δύο μόνο λίγο στενά παράθυρα. Μά δεν είναι καθόλου ύγρη και θάναυ ζεστή τό χειμώνα. Έχει και κάτι σαν προθάλαμο.

ΝΙΚΟΛΑΣ.—Χμ! φαντάζομαι.

BANIAS.—Όχι, όχι. Είναι ένα δωμάτιο πολύ πιο καλό από τη σοφίτα που ξέρατε. Καθόταν εκεί ο Σμίθ, ο γέρο Έρεμίας Σμίθ, που πέθανε.

ANNA.—Ο Σμίθ που πέθανε;

BANIAS.—Ναί, είναι κάπως παράξενο πως βρήκα αυτό τό διαμέρισμα. Περπατούσα στη λεωφόρο Βοσνεσέσκυ και τραβούσα κατά τό ζαχαροπλαστείο του Μίλερ. Μπρός μου βάδιζ' ένας γέρος ψηλός και τόν ακολουθούσε καταπόδι ένας σκύλλος. Κι' ο άνθρωπος κι' ο σκύλλος μοιάζανε σαν ναχαν ξεφύγει απ' τόν τάφο. Ο γέρος σκυφτός χτυπούσε ρυθμικά με τό ραβδί του χάμω στις πλάκες. Τό πρόσωπό του είχε κάτι απ' τη θωριά του νεκρού. Τό παλτό του ξυλωμένο στις ραφές και τό ψηλό του καπέλλο θα τό φορούσε τουλάχιστον είκοσι χρόνια. Η λιγνότη του ήταν αφάνταστη. Δεν είχε πιά σάρκα. Τό δέρμα του ήταν κολλημένο στα κόκαλα. Μά κι' ο μεγάλος, μαδημένος δλότελα και σκελεθρωμένος σκύλλος που τόν ακολουθούσε ήταν όμοιος με τόν αφέντη του. Αφέντης και σκύλλος σούκαναν την έντύπωση νεκρών που κινιούνται. Μου κίνησαν την περιέργεια κι' είπα πως είναι κάτι που αξίζει να τό μελετήσει κανείς. Μπήκαν στού Μίλερ και γώ ξοπίσω τους. Κά-

θησε ο γέρος σε μιá γωνιά κι' ο σκύλλος ξαπλώθηκε μπρός στα πόδια του. Μιά παρέα Γερμανών εμπόρων που φαίνεται πως είχαν πιει πολύ κονιάκ άρχισαν να πειράζουν τό γέρο. Αύτός δε φαίνόνταν να νοιώθει τίποτα όλ' όσα γίνονταν γύρω του. Οί Γερμανοί νόμισαν πως η άτάραχη στάση του ήταν άκαταδεξιά και περηφάνια κι' άρχισαν τότε στο μεθύσι τους να του κάνουν χειρονομίες. Τόν σκούνησαν από δώ, τόν έσπρωξαν από κεί. Ξαφνικά όμως ο γέρος φάνηκε πως άρχισε να νοιώθει. Ταράχτηκε, τόν έπιασε μιá σύγκορμη τρεμουλά και τότε άρχισαν να του κάνουν και χειρονομίες. Ταράχτηκε, έκανε να σηκωθί μά ξανάπεσε στο κάθισμά του και κάλεσε τό σκύλλο του που ήαν πάντα ξαπλωμένος μπρός του με τό μουσούδι χωμένο στα δύο μπροστινά του ποδάρια. "Αζώρ! Αζώρ!" τοφ φώναξε ο γέρος, με μιá ραγισμένη φωνή. Ο Αζώρ δεν κουνήθηκε. Ο γέρος τόν σκούνησε με τό πόδι. Ο Αζώρ ξεμεινε πάλι άκίνητος. Γουατίζει τότε ο γέρος πλάι του και με τά δύο του χέρια ανασηκώνει τό κεφάλι του σκύλλου. Ο καημένος ο Αζώρ είχε ψοφήσει. "Ω να βλέπατε τότε τό γέρο! Σαστισμένος, χαμένος, έσκυψε ακόμα κοντά στον παλιό του σύντροφο και κόλλησε τό παγωμένο ρύγχος του σκύλλου στο μάγουλό του. Έμειν' εκεί κάμποσες στιγμές άκίνητος. Ύστερα, τρέμοντας όλος σα ναχε ρίγος πυρετού σηκώθηκε αφήνοντας εκεί πουταν πεσμένα και απέλλο και μπασιτούνι και με γρήγορο τρεμουλιάρικο κι' άκαννίσιο βήμα, βγήκε στο δρόμο. Όλοι μείνανε βουβοί και συγκινημένοι, Έγώ τόν άκολουθήσα. Σ' ένα δρομάκο έστριψε. Μόλις προχώρησε λίγο στο σκοτάδι κάθησε στο πεζοδρόμιο κι' άκούμπησε τους άγκώνες στα γόνατα κρατώντας τό κεφάλι στα χέρια. Κάθησα κι' εγώ κοντά του. «Πού είναι τό σπίτι σας»; τόν ρώτησα «Ποιός είσθε; θέλετε να σας πάω στο σπίτι σας»; Έκανε να γυρίσει να με ιδεί. Οί άγκώνες του ξέφυγαν απ' τά γόνατά του κι' έχασε την ισορροπία. Κυλίστηκε χάμω. Έσκυψα πάνω του. Ένα ροχαλιτό βγήε απ' τό λαρίγγι του και κάτι είπε. Μπόρεσα να ξεχωρίσω : «Βασίλη Όστρώφ... έκτη... έκτη σειρά... έκτη... έκτη...» και σόλασε. «Στου Βασίλη Όστρώφ κάθεστε, του είπα, μά τότε πήγατε αντίθετο δρόμο... Έλατε να σας πάω...» Τουπιασα τό χέρι για να τόν σηκώσω, έπεσε ξυλιασμένο. Είχε πεθάνει.

(Ακολουθεί)

ΘΕΑΤΡΙΚΗ

ΕΝΑΣ ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΙΣΠΑΝΟΣ ΚΩΜΩΔΙΟΓΡΑΦΟΣ

Η φιλολογική παραγωγή της Ισπανίας είναι ελάχιστα γνωστή σ' εμάς. Κι' αν δεν υπήρξε ο «Δόν Κιχώτης», ίσως-ίσως θα ξεχνούσαμε πως υπάρχει και ισπανική φιλολογία. Αν πη κανείς για τό ισπανικό θέατρο, αυτό πιά μās είναι τελείως άγνωστο. Κι' όμως υπάρχουν, μόνο στη Μαδρίτη, είκοσι θέατρα πρόζας, από τά όποια δεκατέσσερα παίζουν κωμωδίες και τά άλλα έξη δράματα. Απ' αυτό φαίνεται πως οί Ισπανοί προτιμούν να γελούν παρά να κλαίνε, τουλάχιστον όταν είναι θεαταί θεατρικών έργων. Ολ' αυτά, λοιπόν, τά θέατρα, πως τροφοδοτούνται; Απλούστατα υπάρχουν κι' εκεί συγγραφείς όπως και παντού, μά που δεν έλάβαμε ποτέ ευκαιρία να τους γνωρίσουμε. Θα σας παρουσιάσουμε σήμερα έναν απ' αυτούς, έναν από τους γονιμότερους συγγραφείς όχι μόνο της Ισπανίας, άλλ' ίσως κι' όλοκλήρου του κόσμου. Γιατί τό ν' ανεβάσει κανείς μέσα σε τριανταπέντε χρόνια δακόσια πέντε (205) έργα, δεν είναι μικρό πράγμα. Κι' όμως αυτό συμβαίνει με τόν Pedro Muñoz Seca, κωμωδιογράφο περιήλιο σ' όλη την Ισπανία. Τά έργα του χωρίζουν τό γέλοιο σ' εκατομμύρια κόσμο, όχι μονάχα Ισπανούς, μά και στους κατοίκους της Λατινικής Αμερικής, στην Αργεντινή, στην Παραγουάη, στη Χιλή, στην Αργεντινή, στην Παραγουάη, στη Χιλή κλπ. όπου παίζονται συνεχώς.

Στην Ισπανία έχει αποκτήσει τόν τίτλο του «Βασιλέως του γέλωτος» και, καθώς φαίνεται, με τό σπαθί του: Χρόνια και χρόνια τόν κυνηγούσε ο μεγάλος κριτικός Θωμάς Βορράς από τη θεατρική στήλη της «Tribuna», σήμερα όμως όχι μονάχα έγινε φίλος του, μά συνεργάστηκε μαζί του στη συγγραφή ενός δράματος με τόν τίτλο: «Τό χρυσωμένο όγριο». Γιατί ξεχάσαμε να σας πούμε πως ο δόν Πέδρο Σέκα έγραψε και δράματα, μά που δεν είχαν μεγάλη επιτυχία. Σήμερα είναι άφοσιωμένος αποκλειστικά στην κωμωδία.

Γεννήθηκε στα 1879, έχει δηλ. σήμερα συμπληρώσει τά 56 του χρόνια. Γράφει 30 χρόνια, στο διάστημα των όποιων άνεβασε, όπως γράφουμε και παραπάνω, 205 έργα. Απ' αυτά μόνον 12 απέτυχαν κι' έπεσαν, και ως όμολογεί ο ίδιος, «μέ τις κλωτσιές». Είναι όμως μερικά, όπως «Η εκδίκηση του δόν Μένδο» που είχαν τεραστία επιτυχία. Μόνον ή «Εκδίκηση» και άλλα τρία, του έδωσαν 200.000

ΤΕΧΝΗ

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΖΩΗ

ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΣΧΟΛΗ Β. ΡΩΤΑ

Στις 15 του Γενάρη, αρχίζει να λειτουργεί στην Αθήνα τό θεατρικό σχολείο του κ. Β. Ρώτα. Η νέα αυτή δραματική σχολή, τοποθετημένη σε δλότελα πρωτότυπες βάσεις, δεν θα έχει μονάχα κάποια μορφωτική άποστολή, αλλά προχωρόντας γοργά επάνω στο πρόγραμμά της, θα φτάσει και μόνη της στην έμπρακτο εφαρμογή των όσων πιστεύει και διδάσκει.

Στό «Λαϊκό Θέατρο» τό καλοκαίρι του 1936 θ' αρχίσει ή πράξη για τή μείλιοντική δημιουργία και ή εργασία αρχίζει από τώρα. Μηχανικοί, σκηνογράφοι, φωτιστές και δάσκαλοι, έχουν πάρει κιόλας μέρος στην προσπάθεια και στις 2 του Γενάρη θ' αρχίσουν και ή εξετάσεις για τήν πρόσληψη των ήθοποιών. Αιτήσεις θα γίνουν δεκταί και από έντελώς άρχαίριους κι' ακόμα και απ' συμπαθούντας που θέλουν να λάβουν μέρος σ' αυτή τήν προσπάθεια, αν τά προσόντα τους τό επιτρέπουν.

Η «Θεατρική Τέχνη» με άληθινή συγκίνηση σας αναγγέλει αυτή πρώτη τό γεγονός, γιατί πιστεύει πως εκείνο που λείπει απ' τό θέατρό μας είναι τά νειάτα τά άληθινά και στην προσπάθειά του ο κ. Ρώτας αυτά θα παρουσιάσει.

Σε ειδικό άρθρο ο κ. Ρώτας δια τής «Θεατρικής Τέχνης» θα μιλήσει για τό σύστημά του και θα μās αναγγείλει και τά όνόματα των καθηγητών που θα διδάξουν σ' ή νέα αυτή δραματική σχολή.

Πρός τό παρόν οί θέλοντες να μάθουν κάτι περισσότερο γι' αυτή τήν εργασία μπορούν να ζητήσουν πληροφορίες από τά γραφεία της «Θεατρικής Τέχνης».

Θ. Τ.

πετσέτε! δηλ. 1.400.000 δραχ!.

Ένα από τά τελευταία του είναι κοί μιá ωραιότατη και πρω ότυπη κωμωδία «Ο μέγας ευεργέτης» π' ύ ίσως θα έντυχήσουμε να τήν άκούσουμε κι' έδω. Σήμερα στη Μαδρίτη παίζονται έργα του στην Comedia, στην Esclava, στο Maria Isadel, στο Zarzuela και στο όμόνυμό του θέατρο MnozSeca. Δεν είναι αυτό άρκετή άπόδειξις της αξίας των;

Γ. Σ. ΡΑΖΗΣ

Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΟΥ ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΟΥ

Η ΔΩΔΕΚΑΤΗ ΝΥΧΤΑ

Ο τρόπος που ερμηνεύεται ή κατανοείται ο Σαίξπηρ έχει σημασία πολύ μεγαλύτερη σήμερα παρ' όσον αυτό τουτο το γεγονός της αναπαράστασής του. Γιατί ένας λανθασμένος τρόπος τοποθέτησής του Σαίξπηρ μπορεί να φέρει πολύ πιο δολιχό αποτέλεσμα παρ' όσον μια λανθασμένη παράσταση έργου του. Έως τώρα έμαθαμε να μ' μιλάνε για τύπους και χαρακτήρες στο θέατρο του Σαίξπηρ και των αρχαίων σαν αυτογέννητα πλάσματα μιας ποιητικής φαντασίας που δούλεψε αποκλειστικά για τη δημιουργία τους. Ός τόσο εδώ υπάρχει μια πλάνη που ξεκινά από έσφαλμένη άφετηρία δραματολογικών εξηγήσεων. Το Σαίξπηρ, όπως και τους αρχαίους, δεν ενδιέφεραν παρά πρωταρχικά οι πράξεις. Οι πράξεις σαν αποτελέσματα ώρισμένων καταστάσεων. Μέσ' απ' την πράξη έβγαινε και ο χαρακτήρας. Πέροντας την άρχην αυτήν μπορεί να πει κανείς πως αντικειμενικός σκοπός του Σαίξπηρ δεν είναι να πλάσει έναν χαρακτήρα. Έναν Ιάγο ή έναν Μάκβεθ έβγαφνε. Οι χαρακτήρες αυτοί βγήκαν μέσα από την πράξη, μεσ' από τις καταστάσεις. Οι έννοιες τους δεν αποτελούν παρά τα παραγωγικά μηχανήματα που συντείνουν στη δημιουργία του νόηματος, στην αναπαράσταση των καταστάσεων. Έτσι λοιπόν δεχόμαστε πως οι χαρακτήρες του Σαίξπηρ σχηματίζονται μεσ' από τις καταστάσεις αφού δεχτούν την κάθε είδους επενέργειά τους. Ο Όθελλος λ. χ. στον «Έμπορο της Βενετίας» μ' παρουσιάζεται ως αφέντης του Μαρόκου, αλλάζει όμως ή κατάσταση. Έχουμε διαμόρφωση άλλου τύπου από το γύρω του περβάλλον. Και γενικά δεν υπάρχουν τυποποιημένες μορφές. υπάρχει ο ένας άνθρωπος που αναλύεται μέσα στις διαφορετικές καταστάσεις που τον δημιουργούν ανάλογο τύπο. Αυτό μπορεί να το προσέξει κανένας σε κάθε έργο που το αποτελούν το σύνολο των πράξεων που βγαίνουν μεσ' από τις καταστάσεις και διοχετεύονται στους διαφόρους φορείς-τύπους ανθρώπων. Γι' αυτό και οι πράξεις που βγαίνουν μεσ' από κάθε έργο — στο Σαίξπηρ — δεν αποσκοπούν στο να ικανοποιήσουν την έννοια της δικαιοσύνης, μα στο να φανερώσουν και αποκαλύψουν τις καταστάσεις. Γι' αυτό και ο Σαίξπηρ δεν μεροληπτει για κανένα χαρακτήρα. Το πάθος —σ' αυτόν— είναι αποτέλεσμα των καταστάσεων. Στο ανάλογο περιβάλλον διαμορφώνεται τελικά και ο κάθε χαρακτήρας.

* * *

"Αν κυττάξεις τον «Έμπορο της Βενετίας», τον «Όθελλο», την «Τρικυμία», το «Φάλσταφ» θά βρεις μέσα τους τη συνέχεια και το ολοκληρωτικό σκάρωμα των τύπων που σκιστάει εδώ ο Σαίξπηρ στη «Δωδέκατη νύχτα» του. "Αν κυττάξεις το Φέστα της «Δωδέκατης» θά τον ξαναδεις τρελλό στο «Άηρ». "Αν κυττάξεις τον κύρ Τόμπυ θά τον αναγνωρίσεις πιο κρασοκανατα και πιο δειλό ως Φάλσταφ. "Αν δεις το αντίκριμο ντύσιμο της Βιόλας θ' αναγνωρίσεις την Πόρτσια και τη Νερίτσα ντυμένες άνδρικά στο Δικαστήριο για να σώσουν το Γεννάρο μ' και για να δοκιμάσουν την πίστη των αγαπημένων τους. Έδώ ή

Βιόλα, άθελά της αιχμαλωτίζει την καρδιά της Όλίβιας ενώ ή ίδια αφιερώνεται στο Δούκα Όρσινο και τελικά δοκιμάζεται όλων ή αγάπη με την αναγνώριση του Σεβαστιανού και της Βιόλας και την αποκάλυψη των χιαστών ερώτων. Γύρω-τριγύρω βόσκουν περίφημοι μασκαρόδες, γλεντοκόποι και μέθυσοι, έρωτευμένοι και μισότρελλοι, τραγικοί και κωμικοί συνάμα χαρακτήρες, περίφημα πρόσωπα στο σκιάφος. Ο Φέστας μάλιστα καταφέρνει να ξεχωρίζει σαν ουράνιο μετέωρο που μέσα στην έπαγγελματική τρέλλα του κατορθώνει να ξεδιαλέγει τα φιλοσοφικά άπομεινάκια που του δίνει ή περιγύρη ζωή.

K. MANIATHES

ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ

Θ. ΝΙΚΟΛΟΥΔΗ: «Φυγή», δράμα.

Το τρίπρακτο δράμα του κ. Νικολούδη «Φυγή» δείχνει αυτήν ακριβώς την τραγική θέση των συγχρόνων του να φεύγουν μπροστά στη σύνθλιψη των κοινωνικών αντιθέσεων χωρίς να αγωνίζονται μέχρι τέλους ξεσκεπαστα κάτω από μια σημαία, πέφτοντας με τη λύσσα της αγανάκτησης και του μίσους στα δόντια. Απόδειξη ή ήρωας της «Φυγής», ο μηχανικός Πέτρος Λαυρέντης. Η αντίδρασή του ενάντια στην ήθικη της κοινωνίας, στην ήθικη του κράτους, βρίζει μοναχικό διέξοδο στην παράλυση του δικού του κόσμου με το να λέει πως αφέθηγε να κυβερνηθεί από ανάλογες ροπές που χαρακτηρίζουν κάθε σύγχρονο κοινωνικό άτομο. Νιώθει την ανάγκη να παλαίψει, ως τόσο δεν αποφασίζει άντρεία να ξεδιαλέξει τα μέσα της πάλης του και για τουτό τον άκους να λέει: «ήθελα να γίνω ξακουστός μηχανικός, να γίνω πλούσιος! Πως να παλαίσης άλλωθς σήμερα αν μείνης φτωχός;» Αλήθεια, ο Πέτρος Λαυρέντης κάποιο μ'ς φανερώνει σύνθημα της σημερινής κοινωνίας: Πως να γίνης πλούσιος. Με τί μέσα; Αδιάφορο! Νά, πάνω στα μέσα αυτά τελμάτωσε κι' ο ίδιος. Και γιατί δεν είναι δυνατό ήθικα να κατευθύνει τις παραγωγικές δυνάμεις του. Ός τόσο ο Α. προσδέχεται αυτή τη γενική ήθικη: την ωφελιμότητά του συνόλου, για την οποία εργάζεται συναμιγνύοντας και τη δική του ατομική φιλοδοξία. Ο Λαυρ. μάχεται κι' αυτός, έτοι να πούμε, για τα όνειρά του. Και λοιπόν τί μπορούσε να κάνει; Το Δημόσιο δεν έδινε τίποτα το ανθρώπινο για τους πρόσφυγες. Με τις τιμές του ύπουργείου θά τους έχτιζε τα σπιτια από λάσπη και τους δρόμους από άμμο. Και προτίμησε ο ίδιος να μπει μέσα στην γλεψιά (μπορεί να ονομαστεί αυτό διέξοδος;) για να μην αφήσει στη μέση τα έργα και για να μην καταστρέψει τα όνειρά του. (Αυτά έχουν ιδιαίτερη σημασία στο μοναχικό άτομο). Συμβιβασμός δηλαδή. Το τέλμα της άστικης κοινωνίας.

Ο Πέτρος Λαυρέντης, σαν δραματικός ήρωας, δεν είναι καθόλου ένα μεταφυσικό έρμαιο μοιραίων συνεπειών. Δέχεται ανακλαστικά τη δίγη της εποχής του. Μάχεται και για τουτό γίνεται συμπαθής. «Αν δεν γίνεις πλούσιος οι άνθρωποι σε πατούν σαν μερμηγκι» λέει και σίγουρα νιώ,

θει αυτή την κόλαση. Όλο το δράμα του βρίζεται εκεί: έπρεπε νη γίνει ισοδύναμος με τους δυνατούς του πλούτου. Έκει όμως βρίζεται και το τεράστιο κινωτικό σφάλμα του. Απ' αυτή την πλευρά ο κ. Νικολούδης μ' δίνει έναν ζωντανό τύπο του σημερινού ανθρώπου-αγωνιστή, ενός ανθρώπου τοποθετημένου μέσα στα κοινωνικά πλαίσια κι' όχι ξεκρέμαστος μέσα στα άοριστα συναισθήματα και τους άγώνες.

"Αν ο Πέτρος Λαυρέντης είναι ή προσωποποίηση του φόβου και του καταναγκασμού της κοινωνίας ή Χριστίνα είναι το κατάματο αντίκριμά της. Νιώθει άπολυτα τί κρύβει ένα πρόχειρο σοβάντισμα πάνω στην πρόσοψη του σπιτιού. Νιώθει την ανάγκη να διαχυθεί σαν ελεύθερο άτομο μέσα στην παγκόσμια ωφελιμότητα, παλεύει να μην ταφεί μέσα στο συνηθισμένο έλεινιο μαυσωλείο που σφραγίζει την άσφυξία της ζωής. Όμως ένας τέτοιος χαρακτήρας μπορεί να βρει διέξοδο λευτεριά; Όχι. Έτοι γλευάζοντας στο τέλος κι' αυτή τον άγώνα της, τον άγώνα που τώρα δέχεται σαν στοιχείο ζωής ο Λαυρ. που βγήκε από τη φυλακή, δίνει τέλος σε όλα...

Το δράμα αυτό του κ. Ν. έχει μυστικές άρειτες και έξωτερικά έπουσιώδη μειονεκτήματα. Είναι δυνατό σε χαρακτήρες και σε πείρα ζωής μα ή θεατρική του λογοτεχνική φόρμουλα —για να την πούμε έτσι— χωλαίνει με το να είναι άκρως συντηρητική. Έκείνο που λείπει από το έργο είναι ένας άκρας έντονης αίσθησης, μια πνοή δραματικού ξεπάσματος. Βαδίζει ήρεμα, προσχεδιασμένο, πάντως όμως βαδίζει στερεά, γερά θεμελιωμένο. Και τέτοιο που είναι παίζεται αξιόλογα στο θέατρο και πρέπει σίγουρα να το δει ή ελληνική σκηνή που τόσο πολύ στε-

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Δ. Πανουργιάν, Λεβαδειάν.—Για να συνεργαστούμε στενά ανάγκη έγγυησεων παρά ύπευθύνου προσώπου του τόπου σας.

Δημάκη. Ήράκλειον Κρήτης.—Τά «Φύλλα Τέχνης» έλάβαμε. ευχαριστούμε.

Γ. Γιολάσην. (Άλεξανδρούπολις).— Περιμένουμε γράμμα σας.

Γιάννην Βεάκη. Άλεξανδρείαν.—

Η «Θεατρική Τέχνη» δεν έχει άλλο σκοπό παρά να έμφανίσει την πνευματική ανάπτυξη του θεάτρου, γενικά, άνιχνεύοντας και φανερώνοντας κάθε ζήτημά του. Νά δώσει άπλως μίαν άφορμή για μελέτη και παρακολούθηση. Πέρα απ' αυτό, δεν υπάρχει ως σκοπός ο ανταγωνισμός μας, από άπόψεως έμφανίσεως ή αίσθησιακής άλλης έντυπώσεως, με κανένα άλλο γνωστό ή άγνωστο, ντόπιο ή ξένο, φύλλο. Συνεπείς πρδς άπώτερος σκοπούς μας και δουλεύοντας την καθαρά διαφωτιστική άποψη, παραγωνρίζουμε κάθε άλλο φτηνο ή έπιπόλαιο σχολίδ, όλίγων κακομαθημένων συγχρόνων μας, ανθρώπων ίσως ή ίσως της τέ-

ρείται από τέτοιου είδους καλλιεργημένα, άνετα έργα.

K. MANIATHES

ΘΡΑΚΗ ΘΡΥΛΟΥ: «Λόρια Λάντη».

Κάπου ο συγγραφέας σ' ένα μονόλογο του Παύλου λέει: «Ήθελα να πάω σε μακρινούς τόπους να ζήσω μιά ίδια νική ζωή... Μακρυνά... Μπήγα στο πρώτο τραμ που συνάντησα... Έκει είδα έναν εισπράκτορα ένα νέο, ...έκοβε τα εισιτήρια και εισέπραττε τα χρήματα σαν αυτόματο... Ω! τί πλάσμα φρερό ή ρουτίνα της βιοπάλης...» Ένας τέτοιος μονόλογος —που εξακολουθεί με πολλές επεξηγήσεις— φανερώνει πως ο συγγραφέας ίσως ν' αγάπησε, να σέφθηγε, να είδε, μα μένει στο λόγο και δε φτάνει στην καρδιά, δεν μπορεί να μ'ς συγκινήσει. Γιατί αυτό να το σπουδαίο. Λάθη και άτερία τεχνική ως έχεις, μα δεν πειράζει. αν νουιώσης; Θά τα εκφράσης τότε μ' έναν τρόπο, μ' ένα σχήμα! "Αν, φίλε, διαλέξεις για σχήμα το θέατρο χρειάζεται πολύ δουλειά για να τα βάλης τα συναισθήματά σου σε ρυθμό και τάξι. Νά μην έχεις κάθε λεπτό και εισοδο προσώπου —όπως στην αρχή—, ούτε μεταπτώεις άδικαιολόγητες συναισθηματικά —Παύλος— Λόρια κ.τ.λ. ούτε να μεταχειρίζεσαι «τρικ» θεατρικά και μάλιστα άτοκα— βον.ές, βροχές, ναύτες— ούτε να ράξης τύ ους άπρόσωπους —Φώτης— Κι' ούτε να μιλάνε δημοσιογραφικά οι ήρωες. Μα να ναι όλα στρωτά, δεμένα, λόγος, αίσθημα-δράση, κι' άνεργεάστα από φιλολογικές μας δυνατές: το παραδέχομαι έντυπώσεις.

Ας μεταχειρισθώμς λοιπόν το θεατρικό σήμα, αλλά θ' άχουμε όρατο έργο, όταν θ' άναι άπλο.

K. MIX.

χνης, έπισείοντας πιθανόν άπάνω μας κάποιες κακές συνέπειες, τις όποιες είμαστε άποφασισμένο: να υποστούμε. Είναι άλήθεια πως ή σημερινή σκανδαλιστική έποχή δεν έπιτρέπει τέτοιου είδους παραγωνρίσεις. Ός τόσο για κάποιο άπλο νόημα και για κάποιον πόθο θά δουλέψουμε. Κι' οι καλλιτέχνες της ίδιας πάστας είναι μαζί μας.

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ

Η «Θεατρική Τέχνη» έχει τα γραφεία της Πατησίων 26, Α' όροφος, άριθ. γραφείου 10.

10—1 π. μ. και 5—8 μ. μ.

Διαχειριστικός αντιπρόσωπός μας επί των εισπράξεων των συνδρομών μας και διαφημίσεων, επί άποδείξεων προσυπογεγραμμένων από τον οικονομικό διευθυντή, είναι ο κ. Γ. Περράκης.

ΒΑΣΙΛΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ

ΑΠΟ ΣΗΜΕΡΟΝ =====
ΤΡΙΤΗ 19 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ 1935

ΚΑΘ' ΕΚΑΣΤΗΝ ΩΡΑ 9)2 Μ. Μ. ΤΑΚΤΙΚΑΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

ΕΚΑΣΤΗΝ ΠΕΜΠΤΗΝ, ΣΑΒΒΑΤΟΝ ΚΑΙ ΚΥΡΙΑΚΗΝ =====
===== = ΛΑΪΚΑΙ ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΑΙ

ΚΩΣΤΗ ΠΑΛΑΜΑ

“ΤΡΙΣΕΥΓΕΝΗ,,