

στὴ Θεσσαλονίκη



ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΑ
Ν. ΝΙΚΟΛΑΪΔΗ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

1930 - 1994
№ 1814

16 - 17

ΣΤΟ ΕΞΩΦΥΛΛΟ

Ψηφιδωτό δάπεδο του άνακτορου της Βεργίνας.
Σχέδιο του κ. Χρ. Λεφάκη (παραχωρήθηκε από
τὸν Ἐφοροῦ Ἀρχαιοτήτων κ. Χ. Μακαρόνα).

Η ΤΕΧΝΗ

στή Θεσσαλονίκη

ΜΗΝΙΑΙΟ ΔΕΛΤΙΟ ΤΗΣ «ΤΕΧΝΗΣ» ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

ΧΡΟΝΟΣ Β' - ΦΥΛΑΟ 16-17 • ΙΟΥΑΙΟΣ-ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ 1957 • ΓΡΑΦΕΙΑ: ΒΗΑΑΡΑ 3-ΘΑ. 70-583

ΕΡΓΑ ΤΕΧΝΗΣ

Η Μακεδονία μπορεί νά παρουσιάσῃ σημαντικό άρχαιολογικό ένδιαφέρον, δεν έχει δημοσιεύση την τύχη νά προσφέρει σιδήν φιλότεχνο έπισκεπτη τά άσυγχριτα έργα τέχνης πού βρίσκεται κανείς στά μουσεία τής νότιας Ελλάδας. Οι άνασκαφές διμιώς τής Πέλλας, πού άποκληνθαν ψηφιδωτά δάπεδα έντελων μοναδικά, μάς κάνουν νά θυμηθούμε πώς ή περιωχή αυτή τού ελληνικού χώρου κατέχει τά πιό έκλεκτά δείγματα τής άρχαιας ζωγραφικής, πού είναι ούσιαστικά άγνωστη. Τά παλαιότερα έλληνικά ψηφιδωτά τής Όλύνθου, τά λαμπρά ψηφιδωτά τής Πέλλας, τό θαυμάσιο στή διακοσμητική του σύνθεση ψηφιδωτό του άνακτερον τής Βεργίνας, ή ζωφόρος και ή ζωγραφική διακόσμηση του υψόντου στόν τάφο τής Βεργίνας, οί μοναδικές τοιχογραφίες του τάφου τῶν Λευκαδιών, είναι άφετά γιά νά προσκαλέσουν τό δικαιολογημένο ένδιαφέρον δλου τού κόσμου, δχι μόνο γιατί άποτελούν πρώτης τάξεως έργα τέχνης, άλλα γιατί είναι οί λιγοστοί μάρτυρες μιᾶς μεγάλης τέχνης και γιατί βρίσκονται συγκεντρωμένα δλα σε μιά περιοχή.

Όποιοδήποτε άλλο έθνος θά φρόντιζε νά δικιοποιήση και νά προβάλη τέτοιους καλλιτεχνικούς θησαυρούς. Εμείς τί κάναμε; "Οσο κι' άν φαίνεται έκπληκτικό και άκατανόητο αυτό πού έγινε, δεν παύει νά είναι ή πικρή άλληθεια: τά έχουμε ξαναθάψει στή γη γιά νά μήν καταστοφούν!" Έλπιζουμε πώς τά νέα ψηφιδωτά τής Πέλλας δε θά έχουν τήν κοινή τύχη τῶν άλλων. Αντίθετα πώς θά προκαλέσουν τό ένδιαφέρον και θά άναστήσουν και δλα τά άλλα, ώστε νά μπορούν νά τά χαρούν δσο γίνεται περισσότεροι έπισκεπτες. Γιατί τά έργα τής τέχνης δεν πρέπει νά είναι άντικείμενο

μελέτης τῶν είδικῶν μονάχα: πρέπει τήν καλλιτεχνική αυτή κληρονομιά νά τήν προσφέρουμε σε δλους τους άνθρωπους πού νοιάζονται γιά τά δημιουργήματα τής τέχνης. Είναι τό χρέος μας σάν κληρονόμων και φρονηδν τής πιό πολύτιμης πεφιουσίας.

ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΚΑΙ... ΤΕΛΟΣ

Η «Νέα Πορεία» μᾶς άπενειμεν εύσημουν καλης συμπειριφράς, όλλα δήλωσε πώς δε θά συνεχίση τή συζήτηση ών δέν ξέρει μὲ ποιούς συζητεῖ! Ό δρ Κ. Φλάρος δημοσίευσε στή «Μακεδονία» (25.7.57) ταυτόσημη περίπτου δήλωση στό τέλος μαρκοσκελέστατης έπιστολῆς (ἀρ. 2). Και στό ίδιο φύλλο ο κ. Αλ. Βαλέντης μᾶς δίδαξε δτί «ο πήχυς δέν είναι μέτρο κατάλληλο και γιά τή μουσική».

Όμολογούμε τήν άμυχανία μας! Νομίζαμε πώς οί άναγνωστες μας θά είχαν τήν εύκαιριά νά τέρπωνται ἐπ' ἄπειρον και νά διδάσκωνται πράγματα πού άτυχως δέν περιέχονται στήν έγκυκλοπαίδεια τοῦ «Ηλίου». "Άν κάτι μπορούμε νά κάνουμε γιά τό σκοπό αυτό, πρέπει νά μήν τό παραλείψουμε. Γι' αντί παραπέμπουμε στό τεύχος 7 σ. 114 τοῦ δελτίου μας τὸν πρώτον δηλούντα. Λυπόμαστε πού δέν μπορούμε νά ίκινονοιήσουμε και τόν δεντέρο τόσο εύκολα. Άλλα έπειδη είμαστε βέβαιοι πώς άνθρωπος μὲ τίς σπουδές και τους τίτλους τοῦ Δρ Κ. Φλάρου παρακολουθεῖ και έγκυρα διεθνή περιοδικά κοιτικής, θά τόν παρακαλέσουμε νά θυμηθῇ μόνος του πόσα και ποιά ἀπ' αυτά άσκούν άνυπόγραφη κοιτική. Εμείς θά προσθέσουμε πώς κατά τή γνώμη μας μπορεῖ νά «νοηθη» άνυπόγραφη κοιτική (όχι άνόνυμη). Γιά τή διαφορά τῶν δύο δρων βλέπε προχείρως «Η Τέχνη στή Θεσσαλονίκη» τεῦχ. 4-5 σχόλιον I. Στό σχόλιο τοῦτο παρα-

πέμπουμε καὶ τοὺς ἄλλους ἐπικριτές μας) διαν πάψη νὰ ὑπάρχῃ ἡ ἀντίληψη τοῦ «ἔγώ». «Εἰ- παστε στὸ ἔμεῖς καὶ δχι στὸ ἔγώ» κ. Φλῶροι

«Οσο γιὰ τὶς ἀπαιτούμενες προϋποθέσεις μᾶς κριτικῆς θὰ εἰμασταν σὲ θέση νὰ ἀπαντήσουμε «εὐθέως», ὅτι εἰμασταν βέβαιοι πῶς ἡ ἀπάντησή μας δὲ θὰ ἔξαγοιωνε πρῶτα πρῶτα ἔκεινονς ποὺ θέτουν τὸ ἔρωτημα. Ἀφοῦ δῶμας μὲ τόση ἐπιφυνὴ θέτει τὸ ἔρωτημα ὁ «νέος» μαέστρος, ἀς δικούση τὴν ἀπάντηση: ἡ πρώτη προϋπόθεση μᾶς ὑψηλῆς κριτικῆς εἶναι νὰ ὑπάρχῃ ἀντικείμενο κριτικῆς. Ὁταν ἀποφασίζῃ κάποιος νὰ διευθύνῃ μὰ δρεγ- στορα καὶ νὰ ἔκτελη Mozart (Requiem!) πρέπει νὰ ζητᾶ πολλὰ ἔφοδια καὶ νὰ σκέφτεται πρῶτα καὶ κύρια τὶς προϋποθέσεις μαέ- στρου καὶ δρεγστορας καὶ δχι νὰ δροῦσι τὴν ἔλλειψη διπλωματούχων μουσικοριτικῶν! Ἡ ἀπάντηση στὸ ἔρωτημα γ' νομίζουμε πῶς περιττεύει πιά. (Οσο γιὰ τὴν ἀκροτελεύτηα παράγομφο τοῦ ἐπιστολογράφου σχετικὰ μὲ τὸ γρόμμα τοῦ κ. Δράκου, δὲν ἔχουμε νὰ ποῦμε τίποτε. Εἶναι τόσο θλιβερὸ τὸ πνεῦμα ποὺ προσπαθεῖ νὰ κάνῃ, ὥστε δὲ θὰ ἀξίζεις νὰ τὸ θυμηθῇ κανὲν κανεῖς, ὅτι δὲν ἀποτελοῦσε μιὰν ἀκόμη ἔνδειξη κενῆς ὑπεροφίας καὶ ἀγένειας).

«Οι ὑπανιγμὸς τοῦ τοίτου κριτικοῦ μας εἶναι σαφές. Ἀλλὰ πᾶς νὰ συζητῇση κανεὶς σοφαρὰ μὲ ἀνθρώπῳ ποὺ γιὰ νὰ ὑποστηρῃξῃ μὲ ἀποψῆ κάνει τὸ βαρύτατο σφάλμα νὰ ἐπικαλῇται ψεύτικα ντοκούμεντα; Γράφει: «Οἱ δύο Γιουγκοσλάβες ἀδελφες (πιάνο - βιολί) λ.χ. ήταν ἄριστες καὶ τὴ γνώμη τοῦ κριτικοῦ σας». Ανοίγουμε τὸ δελτίο μας ἀρ. 12-13 καὶ δια- βάζουμε στὴ σ. 46: «Δυστυχῶς στὸν τομέα τῆς τεχνικῆς καὶ τοῦ ἥχου τὸ ἀποτέλεσμα ήταν ἀδύνατο, ἰδιαίτερα μάλιστα στὸ βιολί (ὅπου η πρόσφατη ἀνάμνηση τοῦ Ricci στὴν ἴδια σονάτα τοῦ Beethoven παχεμπόδιζε κάθε σύγχριση ἢ καὶ κρίση ἀκόμη). Η ἀσύγγνωστη αὐτὴ διαστροφὴ τοῦ κειμένου μας μᾶς ἔκανε νὰ ὑποψιαστοῦμε πῶς δὲ πριτολογράφος δὲν παρακολούθησε οὕτε τὴ συναυλία ἔκεινη (οὕτε ἰώσις καὶ καμιὰν ἀλλῆ) οὕτε εἶχε διαβάσει τὸ δελτίο μας. Γι' αὐτὸ διάβαμε στὸ ἀρχεῖο τῆς «Τέχνης», ἀλλὰ δὲν μπορέσαμε νὰ βροῦμε κα- νένα μέλος μας μὲ τὸ ὄνομα αὐτό. Ἐπειδὴ δὲν ἔχουμε καὶ κανένα μουσικὸ ποὺ γὰ λέγεται Βαλέντης μποροῦμε νὰ κάνουμε δύο ὑπο- θέσεις. Η ὅτι δ. κ. Βαλέντης παρακολούθουσε λαθραία τὶς συναυλίες μας ἢ ὅτι δὲν ἔχει τὸ

ΘΕΑΤΡΟ

ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ*

Τὸ δεύτερο ἔργο ποὺ παρουσίασε τὸ «Θέατρο Τέχνης» ἦταν «Ἡ μικρή μας πόλη» τοῦ Θόρωντον Ονάϊλντερ. Παιγμένο γιὰ πρώτη φορὰ τὸ 1938, τὸ ἔργο, μὲ τὴν πρωτοποριακὴ του τεχνικὴ καὶ τὸ καινούργιο γενικὰ ποὺ ἔφερεν, ἔκαμε ἀμέσως μεγάλη ἐντύπωση, ἐπεβλήθη καὶ θεωρεῖται σὰν ἓνα ἀπὸ τὰ κλασικὰ ἔργα τοῦ νέου ἀμερικανικοῦ θεάτρου. Σήμερα ἀκόμα, ὑστερὸ ἀπὸ εἴκοσι χρόνια, τὸ ἔργο συγκινεῖ μὲ τὴ θελημένη του ἀπλότητα, μὲ τὴν ἔλλειψη κάθε στόμιφου καὶ μὲ τὴν ἵκανότητα τοῦ συγγραφέα νὰ βρίσκῃ τὸ σημαντικὸ καὶ τὸ διαρκὲς μέσο στὸ καθημερινὸ καὶ τὸ συνηθισμένο. Οἱ τρεῖς πράξεις του, ποὺ παρουσιάζουν τὴ ζωὴ δυὸ οἰκογενειῶν σὲ μιὰ μικρὴ πόλη τῆς Νέας Ἀγγλίας, παρουσιάζουν ταυτόχρονα καὶ τρία ἀπὸ τὰ πιὸ καίρια σημεῖα τοῦ καθενός μας: τὴ γέννηση, τὸν ἔρωτα, τὸ θάνατο. Ἰσως μάλιστα ἡ τοίτη πράξη νὰ εἶναι ἡ πιὸ συγκλονιστική, μὲ τοὺς νεκροὺς καθισμένους στὶς καρόκλες τους καὶ τοὺς ζωντανούς, κάτω ἀπὸ τὶς δυμοπέλες, νὰ περνοῦν τόσο κοντά τους καὶ νὰ μὴ τοὺς βλέπουν. «Ναί, τώρα ξέρεις, τώρα ξέρεις», λέει στὴν Ἔμιλον δ. Σάιμον (δι μουσικὸς καὶ ἀλκοολικός), «τώρα τοὺς ξέρεις (τοὺς ζωντανούς) ὅπως εἶναι: ἀνίδεοι καὶ τυφλοί». Καὶ ἡ κυρία Γκίμπις: «Σάιμον Στίμσον, δὲν εἶναι αὐτὸ δῆλη ἢ ἀλήθεια, καὶ τὸ ξέρετε».

Σὲ μιὰ ἐποχή, λίγο πρὶν ἀπὸ τὸν πό-

θάρρος νὰ ὑπογράψῃ μὲ τὸ πραγματικὸ του δονομα τὸ γράμμα του. «Οποιαδήποτε κι' ἀν δεχτοῦμε, εἴμαστε ὑποχρεωμένοι ν' ἀδιαφρογή- σουμε γιὰ τὴ γνώμη τοῦ ἀνθρώπου αὐτοῦ.

Τέποτε ἀλλο δὲν ἔχουμε νὰ προσθέσουμε. Οἱ ἐπικριτές μας εἶναι ἔλευθεροι νὰ γράφουν καὶ νὰ λέν δ. τι θέλουν. Ἀλλὰ δὲν πρέπει νὰ περιμένουν ἀπάντηση, δταν δὲν ὑπάρχῃ καὶ πίστη στὶς κρίσεις τους. Γι' αὐτὸ βάζουμε τελεία καὶ παύλα στοὺς ἀσκοπους αὐτοὺς διαειφισμούς.

λεμο, ποὺ ἡ πραγματικὴ οὐσία τοῦ θεάτρου κινδύνευε ἀπὸ τὴν ἔξωτερην ἐπιβολὴν τῆς τεχνικῆς, δὲ Οὐδίλλνιερ ἀπὸ τοὺς πρώτους ἔκαμε μιὰ μικρὴ ἐπανάσταση καὶ ἔανάφερε στὴ σκηνὴν τὴν ἀπλότητα, τὴν ἀλήθειαν καὶ τὴν ποίησην. Αὕτη τῇ σημασίᾳ ἔχει καὶ ἡ τέλεια κατάργηση ὅχι μόνο τῶν σκηνικῶν, ἀλλὰ καὶ κάθε ἀντικειμένου, θελημένη καὶ τονισμένη ἀπὸ τὸν συγγραφέα (σήμερα πιὰ φαίνεται ἵσως κάππως ἀδικαιολόγητη), ἀκόμα ἡ παρουσίαση στὸν κεντρικὸ όρλο τοῦ «Λιευθυντοῦ Σκηνῆς», μιὰ ἐνσάρκωση τοῦ ἔδιου τοῦ ποιητῆ, ποὺ δένει τὴ σκηνικὴ πρᾶξην μὲ τὸ ἀκροατήριο, κι' ὅμως δυναμώνει ἀντὶ νὰ καταστέψῃ τὴ θεατρικὴ φαντασίωση. Ἀκόμα καὶ οἱ μακροὶ μονδογοι (ὅπως τοῦ Διευθυντῆ Σκηνῆς στὴν ὁργὴ τῆς ὥρης πράξης) ἔαναπαίρονταν πάλι τὴ θέση ποὺ είχαν στὸ ἀρχαῖο καὶ στὸ Ἑλισσοβετιανὸ θέατρο.

Ἐνα τέτοιο ἀπλό, «καθημερινὸ» (ἔστω καὶ φαινομενικὰ μονάχα) ἔργο ταιριάζει ἔξοχα στὴν οἰκεία ἀτμόσφαιρα ποὺ δημιουργεῖ τὸ κυκλικὸ θέατρο. Στὴ μεγάλη σκηνὴ τοῦ Βασιλικοῦ τὸ ἔργο κινδύνευε νὰ χάσῃ κάτι ἀπὸ τὴν ἀπέριττη ἔσωτεροκότητά του. Εἰντυχῆσ δὲ κ. Κούν καὶ οἱ μαθητές του ἔφοιν πόσ νὰ δημιουργοῦν καὶ πῶς νὰ κρατοῦν τὴ θεατρικὴ ἀτμόσφαιρα. Σὰ γνήσιο θέατρο συνόλου, σὲ κάθε ἔργο προβάλλονται περισσότερο καὶ ἄλλοι ἥθοποιοι, ἐνῷ ἥθοποιοι ποὺ ἔχωνταν ἄλλοι πάιρονταν σὲ ἄλλα ἔργα ωδῶν μικρούς (δὲ λέμε ἀσήμαντους, γιατὶ κανένας οόλος δὲν εἶναι πραγματικὰ ἀσήμαντος). Ο Κώστας Μπάκας ὁ Διευθυντὴς Σκηνῆς, ἡ Ἀναστασία Πανταζοπούλου ὁς κυοία Γκιμπτς καὶ ἡ Τάνια Σαββιτοπούλου ὁς Ἐμιλιον κράτησαν μὲ δωριμότητα τοὺς κεντρικοὺς ωδῶν των.

* *

Σὲ ἄλλο ἔντελῶς αλίμα μᾶς ἔφερε «Ο οὐκλος μὲ τὴν κιμωλία» τοῦ Γεοργιανοῦ Μπέρτολτ Μπρέχτ. Στὰ καλὰ προχιτλευκὰ χορδια τῆς Γεοργιανίας, γύρω στὰ 1930, μιὰ ἀπὸ τὶς μεγαλύτερες θεατρικές καὶ μουσικές ἔπιτυχες ἦταν ἡ «Drei Groschen Oper», διασκευὴ ἀπὸ μιὰ παλιὰ ἀγγλικὴ λαϊκὴ ὅπερα, μὲ μου-

σικὴ τοῦ Κούντο Βάιλ. Συγγραφέας τῆς διασκευῆς ἦταν δὲ Μπέρτολτ Μπρέχτ. Μέτὸν χιτλερισμὸ τὸ ἔργο κατέβηκε ἀπὸ τὶς γεομανικὲς σκηνὲς κι' δὲ συγγραφέας ἔφυγε γιὰ τὴν Ἀμερικὴ, δύος δὲν εὑδοκίησε. Μετὰ τὸν πόλεμο, γνοίζοντας στὴν πατρίδα του, ἀρχισε καὶ πάλι νὰ κυριαρχῇ στὴ γεομανικὴ καὶ ὑστερα στὴν εὐδωπαῖκὴ σκηνὴ ὡς τὸν πρόσφατο θάνατο του.

Τὸ θέατρο τοῦ Μπρέχτ χαρακτηρίσιται «ἐπικό»· καὶ πραγματικὰ φέρνει ἔνα καινούργιο πλάτος. ποὺ βρίσκει τὶς ἀντιστοιχίες του στὸ ἔπος. Στὸν «Κύκλο μὲ τὴν Κιμωλία» δὲ συγγραφέας τοποθετεῖ τὴ δράση στὸν Καύκασο, στὰ σύνορα, θὰ ἔλεγε κανείς, τῆς Ενδρόπης καὶ τῆς Ἀσίας, τοῦ δραματικοῦ εὐδωπαῖκον πνεύματος καὶ τοῦ ἀνατολίτικον ἀφηγηματικοῦ στοιχείου, τοῦ ἔπους καὶ τοῦ παραμυθιοῦ. Μιὰ ίστορία, κοινὴ ὡς μποροῦσε νὰ πῆ κανείς, ἵσως καὶ ἀπλοῖκη, δὲ πυρήνας ἐνὸς εὐχάριστου καὶ «διδακτικοῦ» παραμυθιοῦ, πιάρνει ἄπλα ἐπική. Καὶ (παράξενη ἀλήθεια σύμπτωση) σὰν τὸν Διευθυντὴ Σκηνῆς τοῦ Οὐδίλλντερ ἐδῶ δὲ Ποιητὴς (ντυμένος σὰν ἀπλὸς βοσκός, σύρριζα στοὺς ἀπλοὺς ἀνθρώπους καὶ τὶς ἔγνοιες τους) συνδέει τὰ μεμονωμένα ἐπεισόδια καὶ τὰ δένει ἀνάμεσά τους μὲ τὸ χούσαφι τοῦ ποιητικοῦ λόγου. Ἀκόμα καὶ ἡ τέταρτη πρᾶξη (ἡ ἀνεξάρτητη ίστορία τοῦ δικαστῆ Αξιάκ), ποὺ σύμφωνα μὲ τὴν τεχνικὴ τῶν παιλιῶν ἀφηγητῶν παρεμβάλλει δὲ συγγραφέας στὸ ἔργο, δένεται κι' αὐτὴ ποιητικὰ μὲ τὰ ὑπόλοιπα, χωρὶς νὰ χάνῃ τὴν ἀνεξαρτησία της. Γιατὶ δὲ χοντροκομένος αὐτὸς λαϊκὸς τύπος, δὲ δικαστὴς Αξιάκ, εἶναι σὰν ἀντρικὸ παράλλητο τῆς ἔξοχης Γοούστας Βανάτζε, τῆς ὑπηρέτριας ποὺ σύζει καὶ ἀνατορέφει σὰν πραγματικὴ μάνα τὸ «παιδάκι ἀπὸ τὸ μεγάλο σόι». στὸ βάθος τῆς ψυχῆς τους ὑπάρχει τὸ ἔδιο κατακάθι ἀπὸ καθάριο μάλαιμα.

Τὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου ἦταν ἐνας πραγματικὸς ἀθλος, καὶ ὅλοι οἱ ἐκτελεστὲς ἔδωσαν δὲ τι καλύτερο είχαν. Ο οδυσσέας Ελύτης μετάφερε τὸ πρωτότυπο σὲ γνήσιο ποιητικὸ λόγο, δὲ Μάνος Χατζηδάκης ἦταν στὶς καλύτερες του στιγμὲς καὶ ὑπο-

γράμμισε μὲ τὶς ἀπλές του μελωδίες ἀλλοτε τὸ γκροτέσκο κι' ἀλλοτε τὴν εἰδυλλιακή διάθεση τῆς ἔρμηνείας, καὶ δὲ Βακαλὸς ἔδωσε κι' αὐτὸς στυλιζαρισμένα καὶ καλαίσθητα κοστούμια καὶ σκηνικά, ἀλόγυτα μέσα στὸ πνεῦμα τοῦ ἔργου καὶ τῆς ἔρμηνείας. Ὁ Κοὺν πάλι ἦταν πλουσιότατος στὶς ἐμπνεύσεις του, καὶ, ἀκόμα, ἔδωσε ἔναν ἑνιαῖο χαρακτηριστικὸ τόνο σὲ δὴ τὴν ἔρμηνεία. Τὸ πῶς κινήθηκε δὲ αὐτὸς τὸ πλῆθος, τὸ πῶς δημιουργοῦσε τὴν μιὰ εἰκόνα μετὰ τὴν ἄλλη, μὲ κάποια ὑπογράμμιση τὶς περισσότερες φορές τοῦ στοιχείου τῆς σάτιρας καὶ τῆς παρωδίας, στάθηκε, τὸ εἴπαμε καὶ πρίν, ἔνας ἀθλος. Ἀπὸ τοὺς συνεγάτες τους ἔχωρισαν πάλι, μέσα ἀπὸ τὸ ἀρτια συγχροτημένο σύνολο, μερικοί, ποὺ δημιούργησαν ρόλους χαρακτηριστικούς· τέτοια ἡ Ἀναστασία Πανταζούλου ποὺ μᾶς ἔδωσε μιὰ θαυμάσια Γρούσα, δὲ γυναικεῖο πόνο καὶ ἀνθρωπιά, ὁ Λαζάνης στὸ ρόλο τοῦ Ἀξτάκ καὶ δὲ Μπάκας στὸ ρόλο τοῦ Ποιητῆ. Ἀλλὰ γενικὰ δῆλοι βρίσκονταν στὴν καλύτεροή τους ὥρᾳ· πῶς νὰ μὴν ἀναφέρουμε τὴν Ζαβιτσάνου, τόσο διαφορετικὴ στοὺς δυὸ ρόλους ποὺ δημιούργησε, τὸν Κώστα Καζάκο (Ἐνωμοτάρχη τῶν κοζάκων καὶ χωριάτη Γιουσούνφ καὶ Μεγάλο Δούκα), τὴν Ἀγγελίδου (μητέρα τοῦ παιδιού καὶ μητέρα τοῦ Γιουσούνφ στὴν 3η πρᾶξη), τὴν Τάνια Σαββίσπούλου; Μόνον δὲ Χρηστίδης, ποὺ δύσκολα ἀλλάζει μάσκα κι' ἔχει καὶ πολὺ χαρακτηριστικὴ φωνή, δὲν μπόρεσε νὰ εἶναι πειστικὸς στὸν δεύτερο ρόλο τοῦ δικηγόρου στὴν τελευταία πρᾶξη.

* * *

Μὲ τὶς δυὸ ἔπομενες παραστάσεις γνούσαμε πάλι στὸ κλίμα τοῦ νεώτερου ἀμερικανικοῦ θεάτρου. Ἡ «Στάση Λεωφορείου» εἶναι, δημοτικός, δηλώνει καὶ δὲ θρόποτιλος, «ἔνα φοριάντζο σὲ τρεῖς πράξεις» τοῦ νεώτερου ἀμερικανοῦ συγγραφέα Οὐίλλιαμ Τρίγκ, τοῦ δρόσου μᾶς ἔδωσε δὲ θίασος Ἀλεξανδράκη ἔνα ἄλλο πολυπλαγμένο ἔργο, τὸ «Πίλ Νίκ» (βλ. τεῦχος 7 σελ. 100 κ.ἔ.). Ἡ «Στάση Λεωφορείου» εἶναι γνωστὴ καὶ στοὺς φίλους τοῦ κινηματογράφου ἀπὸ τὸ διμό-

νυμο φίλμ. Ἡ κινηματογραφικὴ διασκευὴ δύνως πολὺ λίγο ἡ μᾶλλον τίποτα σχεδὸν δὲ δίνει ἀπὸ τὴν οὖσα τοῦ θεατρικοῦ ἔργου, καθὼς μάλιστα παραλείπει καὶ βασικὰ πρόσωπα, δημοτικά τὸν δόκτορα Λάιμαν.

Ο συγγραφέας συγκέντωσε σ' ἔνα μικρὸ μπάρ στὴ στάση μιᾶς ὑπεραστικῆς λεωφορειακῆς γραμμῆς, μιὰ μέρα ποὺ δικαῖος καὶ ρόδος ἔχει ἀποκλείσει τὸ λεωφορείο, μερικοὺς ἀνθρώπους, τόσο διαφορετικούς, δύμως στὸ βάθος καὶ τόσο δυοιούς μεταξύ τους. Κεντρικοὶ ἥρωες εἶναι βέβαια δὲ κάπου μπόν Μπό Νιέκερ μὲ τὸν παράφορο, ζωικό, θὰ ἔλεγε κανεῖς, δύμως ἀγνὸν ἔρωτά του γιὰ τὴν Σέρι, τὴν γυναίκα δὲ κάπου μπόν Μπό Νιέκερ μὲ τὸν παράφορο, ζωικό, θὰ ἔλεγε κανεῖς, δύμως ἀγνὸν τοῦ τραγουδᾶ στὰ νυχτερινὰ καμπαρέ. Σὰν ἀντίπονς στὸν ἀξεστο καὶ πρωτόγονο κάδου μπόν παρουσιάζεται δὲ διαβασμένος καὶ ὑπερεκλεπτυσμένος δόκτορος Λάιμαν, μὲ τὸν διεστραμένο ἔρωτισμό του πρὸς τὸ ἀνήλικα κοφτίσια. Ο δόκτορος εἶναι στὸ βάθος τύπος τραγικός, ἐλεύθερος, ἀνυπότακτος, ἀλλὰ ποὺ ἔχει καταστρέψει τὸν ἑαυτὸν του καὶ κρατᾷ μὲ τὸ πιοτὸ τὴν ἐσωτερική του ίσορροπία. Συγκλονιστικὴ εἶναι ἡ σπηνὴ τῆς ἀπαγγελίας τοῦ «Ρωμαίου καὶ Ιουλιέττας», ποὺ ἔκεινη σὰν διασκεδαστικὴ παρωδία γιὰ νὰ γίνη δράμα, δταν δὲ δόκτορας προφέρει τὰ λόγια τοῦ Ρωμαίου «μοῦ εἶναι μισητὸ τὸ ὄνομά μου», καὶ μπόδος στὴν ἀγνότητα καὶ τὴ συγκινητικὴ ἀπλοϊκότητα τῆς μαθητοιούλας «Ἐλμικας συνειδητοποιεῖ τὸ δικό του πρωτικὸ δράμα. Παραλληλα καὶ ἡ ἀγνότητα τοῦ κάδου μπόν ἐπηρεάζει ἀποφασιστικὴ τὴν στάση καὶ τὸ μέλλον τῆς Σέρι, καὶ ἀπὸ τὸν παράφορο ζωικό του ἔρωτα πλάθεται στὸ τέλος μιὰ βαθιά, ἀμοιβαία ἀνθρώπινη ἀγάπη.

Υπάρχει κι' ἔνα τοίτο ζευγάρι στὴ σκηνή, τοῦ σοφερὸ τοῦ λεωφορείου καὶ τῆς Γκρέις, τῆς Ἰδιοκτήτριας τοῦ μπάρ. Εἶναι οἱ ἀνθρώποι ποὺ εῦκολα «βολεύονται» καὶ ἴκανοποιοῦνται, ἡ καθημερινότητα ποὺ δὲν ἔνδιαφέρει, δίπλα στὸ ξεχωριστὸ ποὺ ἀπασχολεῖ τὸν ποιητή. Υπάρχει καὶ δεσφίφης, ποὺ δαμάζει μὲ τὴ λογικὴ καὶ τὸ νόμο (καὶ μὲ μερικές γροθιές) τὸν ἀτίθασσο κάδου· μπόν, ὑπάρχει δύμως κι' δ φίλος του, δ ώριμότερος καὶ θαυμάσιος Μπλέσινγκ, ποὺ ξέρει καλύ-

τερα νὰ τὸν ἐπηρεάσῃ καὶ τελικὰ νὰ τὸν τιθασεύσῃ μὲ τὸν καλὸ λόγο καὶ τὴν θεο-μότητα τῆς παρδιᾶς.

Ἡ χιονοθύελλα κόπασε, διδόμοις ἀνοίξει καὶ τὸ λευφορεῖο θὰ ἔσκινήσῃ. Εὐ-τυχισμένοι φεύγουν γιὰ νὰ παντρευτοῦν στὴ Μοντάνα δικάου-μπρον καὶ ἡ Σέρι, φεύγει, μὲ κάποια ἐσωτερική ἴκανοποίηση, καὶ διδόκτορας. Στὴ σκηνὴ μένουν ἡ Γκρέις, ποὺ δισύνδεσμός της μὲ τὸν σο-φεὸ τῆς γλυκαίνει εὔκολα τὴ μοναξιά της, καὶ δι Μπλέσινγκ, μὲ τὴν ἴκανοποίηση πῶς βοήθησε τὸν νεαρὸ φίλο του στὴν εὐτυχία του καὶ μὲ τὴν πίκρα τῆς βαθύ-τερης, πιὸ τραγικῆς μοναξιᾶς του.

Στὸ οόλο τῆς Σέρι ἡ Ζαβιτσάνου εἶχε τὴν εὐκαιρίαν ν' ἀναπτύξῃ σὲ πολλὲς σκά-λες τὸ πολύπλευρο ταλέντο της. Δίπλα της πρέπει ἰδιαίτερα νὰ μνημονεύθῃ δι Χρη-στίδης, ποὺ μᾶς ἔδωσε μὲ τὸν δόκτορα τὴν παλύτερη δημιουργία του, καὶ δι Μπά-κας στὸ οόλο τοῦ Μπλέσινγκ.

* * *

Τὸ «Ἐν α τριαντάφυλλο στὸ ἡ θοξ» τοῦ Τέννεση Οὐνίλλιαμς ἔτιν τὸ τελευτικὸ ἔργο τοῦ «Θεάτρου Τέχνης». Ο Τέννεσης Οὐνίλλιαμς εἶναι ἵσως δι περισσότερο ποιητὴς ἀπὸ τὴν νεώτερη γενιὰ τῶν ὀμερικανῶν θεατρικῶν συγγρα-φέων. Βασικὸ θέμα τῶν ἔργων του ἀπο-τελεῖ ἡ ἀπογοήτευση, τὸ δύδυνηρό συναί-σθημα τῆς χαμένης ζωῆς, ποὺ κυριαρχεῖ, φαίνεται, στὸν μικρὸ καθημερινὸ κόσμο τῆς Ἀμερικῆς. Στὴν Ἀθήνα ἔχουν παι-χτῆ πολλὰ ἀπὸ τὰ ἀντιπροσωπευτικά του ἔργα: «δι Γιάλινος κόσμος», «Λεωφορεῖον δι Πόδος» κ.ά. Ἐδῶ δι πρώτη μας γνωρι-μία ἔγινε μὲ τὸ «Τριαντάφυλλο στὸ στῆ-θος». Ὁμως τὸ ἔργο αὐτό, δι πως γράφουν οἱ κριτικοί, εἶναι μιὰ ἔξαιρεση μέσα στὸν κόσμο τοῦ Οὐνίλλιαμς, σὰ μιὰ προσπά-θεια νὰ ἔφευγῃ ἀπὸ τὴν μόνιμη κατάθλι-ψη, σὰ μιὰ κόκκινη γραμμὴ ποὺ πειάγε-ται σὰ διεμαρτυρία μέσα σ' ἓνα μουντό περιβάλλον.

Ἴσως γιὰ τὸ λόγο αὐτὸν στάθηκε τὸ «Τριαντάφυλλο στὸ στῆθος» γιὰ μᾶς ἔδω αἰνιγματικὸ καὶ ἀδικαίωτο. Λὲν μπορέ-σαμε νὰ καταλάβουμε τί νόημα ἔχει ἡ προ-

βολὴ σὲ δόλο τὸ ἔργο τῆς κραυγαλέας ὑπερ-βολῆς μιᾶς μεμονωμένης ἀνθρώπινης πε-θείτωσης. Γιατὶ δόλο τὸ ἔργο ἔξαντλεῖται ἀκριβῶς γύρω στὴν περίπτωση τῆς Σαρα-φίνα Ντέλλε Ρόξε, τῆς Σικελῆς αὐτῆς γυ-ναίκας ποὺ ἀγαπᾶ μὲ πάθος τὸν ἄντρα της, διατηρεῖ μὲ θηρικευτικὴ εὐλάβεια ἀνά-μικτη μὲ ἔρωτισμὸ τὴν τέφρα του ἀφοῦ πέθανε, καὶ παραδίνεται στὸν πρῶτο ἔρα-στη διταν μαθαίνη πῶς δι ἄντρας της τὴν ἀπατοῦσε. Αὐτὴ ἡ ἀμεση, αἰσθητική, καὶ σχεδὸν ζωικὴ αἴσθηση τῆς ζωῆς (σί, σί, σόνο ούν ἀνιμάλε, φωνάζει μὲ ἴκανο-ποίηση ἡ Σεραφίνα) ἵσως ν' ἀποτελῇ κά-ποιο ἀντίδοτο γιὰ τὴν ὀμερικανικὴ κατά-θλιψη, τὴν περίφημη frustration. «Ομως στὸ δικό μας κλίμα δὲ βρίσκει τὶς ἀνά-λογες ψυχικὲς ἀντιδράσεις.

Τὸ ἔργο, εἴπαμε, στρέφεται γύρω στὸ κεντρικὸ πρόσωπο τῆς Σεραφίνας· μοι-ραία καὶ δι ἔρμηνεία ἔπειτε νὰ στηριχθῇ σ' ἐνα τὸ θυτοποιό. Ἡ Νέλλα Ἀγγελίδου ἔδειξε σὲ ἄλλα ἔργα πόσα προσόντα δια-θέτει προγραμματικὸ ἥθοποιον. Ἐδῶ ἔπει-τε νὰ τραβήξῃ τὰ πράγματα ὡς τὴν ὑπερ-βολή· οἱ ἀπαιτήσεις τοῦ ωδού εἶναι δυ-σκολοβάσταχτες καὶ δι ἔξακολουθητικὴ κραυγὴ ὅδηγει μοιραία στὴν παραφωνία. Ἱσως νὰ ἔτιν καὶ αὐτὸν ἔνας πρόσθετος λόγος ποὺ τὸ ἔργο δὲν δημιουργήσε τὴν ἐπαφὴ ποὺ ἔχειαζόταν μὲ τὸ κοινό.

* * *

Τὸ πέρασμα τοῦ «Θεάτρου Τέχνης» ἀπὸ τὴν πόλη μας στάθηκε, τὸ ἔσαναλέμε, τὸ σημαντικότερο θεατρικὸ γεγονός τῆς χρονιᾶς. Τὸ εὐχάριστο εἶναι πῶς δι λαμ-πρὴ δουλειὰ τοῦ Κάρολον Κούν καὶ τῶν συνεργατῶν του βρῆκε ἀμεση ἀνταπό-κριση στὸ κοινό, καὶ διθίασος δὲν εἶχε τὴν ἀπογοήτευση νὰ παίξῃ σὲ μισοάδεια αἴθουσα. Ἀς θεωρήσουμε τὸ στενὸν αὐτὸν δεσμὸ ποὺ δημιουργήθηκε ἀνάμεσα στὸ «Θεάτρο Τέχνης» καὶ τὸ κοινὸ τῆς Θεσ-ταλονίκης σᾶν ἔνα εὐχάριστο μήνυμα καὶ γιὰ τὸ μέλλον, καὶ πῶς δι. Κούν θὰ θε-λήσῃ νὰ δημιουργήσῃ, παραδίληλα μὲ τὴ δουλειά του στὴν Ἀθήνα, καὶ μιὰ «σαζὸν Θεσσαλονίκης» γιὰ τὶς ἐμφανίσεις του.

ΘΙΑΣΟΣ ΑΝΤΙΓΟΝΗΣ ΒΑΛΑΚΟΥ

‘Η Ἀντιγόνη Βαλάκου παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στὴν πόλη μας σὰν θιασάρχης διακόπτοντας προσωρινὰ τὴν συνεργασία της μὲ τὸν Κώστα Μουσούρη (ή συνεργασία αὐτὴ εἶναι γνωστὸ δτὶ ἔδωσε στὸ ἐλληνικὸ θέατρο μιὰ θριαμβευτικὴ ἐπιτυχία μὲ τὸ «Ἡμερολόγιο τῆς Ἀννας Φράνκη»).

‘Η συγκρότηση ἐνὸς θιάσου μὲ τὸν χαρακτήρα τῆς προσωρινότητας φυσικὸ εἶναι νὰ ἐπιφεράζῃ τὴν ἐπιλογὴ τῶν ἔργων: Θὰ προτιμηθοῦν ἔργα γνωστά, μὲ κάποια βεβαιότητα ἐμπορικῆς ἐπιτυχίας καὶ ποὺ δὲν χρειάζονται καινούργια σκηνοθετικὴ ἐφαγασία. Κι’ ἀν’ αὐτὴν ἡ διαπίστωση δὲν μπορεῖ νὰ μειώσῃ τὴν ἄξια τῆς παλλιτεχνικῆς προσφορᾶς πρέπει πάντως νὰ ληφθῇ δπ’ ὅψη στὴν τελικὴ ἀξιολόγηση.

‘Η «Κληρονόμος» τῆς Ρούθ καὶ τοῦ Αγγούστου Γκέτες στάθηκε μιὰ παλιὰ ἐπιτυχία τῆς Ἑλλης Λαμπέτη. Εἶναι γνωστὸ δτὶ τὸ ἔργο βασίζεται πάνω στὸ μυθιστόρημα τοῦ Henry James «Πλατεία Οὐάσιγκτων» ποὺ μᾶς παρουσιάζει τὴν ψυχολογικὴ περίπτωση μιᾶς κοπέλας μεγαλωμένης κάτω ἀπὸ τὴν σκιὰ τῆς νεκρῆς μητέρας, τὴν δποία λατρεύει ἀκόμα δ πατέρας της, παραγνωρίζοντας τὴν δικῆ της προσωπικότητα καὶ δρμιούργωντας ἓνα ἀφόρητο συναίσθημα κατωρρέητας στὴν κόρη. ‘Η παρόντος ἐνὸς νέου προϊκοῦργο ποὺ τῆς δημιουργεῖ τὴν ψευδαίσθηση τοῦ «μεγάλου ἔρωτα» θὰ ἀποκαλύψῃ στὴν Κάθρην Σλόπερ τὴν περιφρόνηση καὶ τὴν ἔλλειψη κατανοήσεως ποὺ διατηροῦσε χρόνια γι’ αὐτὴν δ πατέρας της καὶ θὰ τὴν δηδηγήσῃ τελικὰ σὲ μιὰ σκληρὴ καὶ ἀσυγκίνητη στάση ἀλέναντι στὴ ζωή.

‘Ο θιάσος τῆς Ἀντιγόνης Βαλάκου δὲν μπόρεσε νὰ μᾶς πείσῃ μὲ τὴν ἐφημηνεία τοῦ ἔργου. ‘Η παράσταση τῆς Λαμπέτη φαινόταν πῶς στάθηκε τὸ πρότυπο, καὶ ἡ «σκηνοθεσία» τοῦ Φιλιππίδη δὲν ἤταν τίποτε περισσότερο ἀπὸ μιὰ τυπικὴ ἐπίβλεψη στὴν ἔκμαληση τῶν ρόλων. ‘Άλλωστε ἡ βασικὴ ἀδυναμία τοῦ θιάσου, (ποὺ φάνηκε καὶ στὰ ὑπόλοιπα ἔργα) στάθηκε ἡ ἔλλειψη συνόλου. Εἶναι μιὰ ἀδυναμία ἔμφυτη στοὺς θιάσους ποὺ σχηματίζον-

ται βιαστικὰ γύρω ἀπὸ ἕνα - δύο καλοὺς ἥθοποιοὺς ποὺ ἀποφασίζουν νὰ γίνουν θιασάρχες. ‘Οσο κι’ ἀν’ ἐπιβληθῆ ἔτοι δ πρωταγωνιστής, ἡ παράσταση πανει νὰ ἔχῃ τὴν ἀπαραίτητη διλοκλήψωση. Καὶ ἡ θέση τοῦ πρωταγωνιστῆς δισχεραίνεται, καὶ γίνεται ἀδύνατη μιὰ προσωπικὴ, ἀνετη καὶ ἀλληθινὴ ἐφημηνεία. Αὐτὸς ἵσως εἶναι δ λόγος ποὺ καὶ στὸ ἔργο αὐτὸ τὰ δύο βιαστικὰ πρόσωπα — τοῦ πατέρα καὶ τῆς κόρης — δὲν ἐπέτυχαν νὰ μᾶς μεταδώσουν τὴν ἐσωτερικὴ ἀνησυχία ποὺ τὰ κατέχει.

‘Η Ἀντιγόνη Βαλάκου ἔδωσε τὴν Κάθρην Σλόπερ μὲ τόνους πολὺ ἀπλοῖκα παιδικοὺς ποὺ δὲν δικαιολογοῦν τὴν στάση τῆς στὴν τελικὴ σκηνὴ καὶ δὲν ἀποδίδουν ἀρκετὰ τὴν ἀριστοκρατικὴ ἀτιμάσφαιρα ποὺ κυριαρχεῖ στὸ ἔργο. ‘Η Κάθρην εἶναι ἀπλοῖκη, ἀχρημ., ἀθώα, μεγάλωσε δικοὶ σ’ ἓνα ἀριστοκρατικὸ περιβάλλον ποὺ τὴν βαραίνει καὶ ποὺ ἐσβῆσε μέσα τῆς τὴν καρδιὰ τοῦ παιδιοῦ.

Στὸν ύδιο τοῦ πατέρα δ ‘Ανδρέας Φιλιππίδης φάνηκε ἐπιφανειακός, χωρὶς τὶς ἀπαιτούμενες ψυχολογικὲς ἀποχρώσεις — ἡ σπληγὴ στάση του ἀπέναντι στὴν κόρη του δὲν ἀποκλείει τὴν ἀγάπη. ‘Ο Νίκος Καζῆς ἔδωσε πολὺ θεατρικὰ καὶ χωρὶς ἀλήθεια τὸν ύδιο τοῦ προικούθηρα. ‘Απὸ τὰ ὑπόλοιπα στελέχη τοῦ θιάσου, ξεκώρισε μόνον ἡ ‘Αθηνὰ Μιχαηλίδου στὸ όρλο τῆς θείας.

* *

«Ραδιουργία καὶ Ἔρωτς» μέσα στὴν ἀπονικτικὴ καλοκαιριάτικη ζέστη, σὲ διπλαίθοιο θέατρο, μὲ λεμονάδες καὶ γρανίτες νὰ δροσίζουν τοὺς θεατές. Τὸ «Μετροπόλη» ἔχει τὸ δικό του κοινό, ποὺ «κάνει πόρτα», ἀδιάφορο ἄν πάζεται Σίλλερο ἢ Τραϊφόρος. Αὐτὸ δέβαια εἶναι καλό, καθὼς συνηθίζει τὸ εὐδύτερο κοινό στὸ σοβαρὸ θέατρο τῆς πρόσδες.

‘Ο θιάσος εἶχε καὶ στὴ «Λούιζα Μίλλερ» δλες τὶς ἔλλειψεις ποὺ σημειώσαμε καὶ στὴν «Κληρονόμο», ἔλλειψεις ποὺ εἶναι φυσικὲς δτων μιὰ (καλὴ ἔστω) ἥθοποιος ἀποφασίζη νὰ γίνη θιασάρχης καὶ συγκεντρώνει πρόσχειρα γύρω της μερικοὺς ἥθοποιοὺς ποὺ δὲν

μποροῦν ν' ἀποτελέσονταν σύνολο, καὶ ἐπαναλαμβάνει (ὅπως ἔκαμε διάσος Βαλάκου σὲ δλα τὰ ἔογα ποὺ ἔπαιζε) ἐπιτυχίες ἄλλων θιάσων τῆς Ἀθήνας. Ἐδώ ἦταν φανερὸς πώς δλη ἡ παράσταση ἀποτελοῦσε μίμηση τῆς παράστασης ποὺ εἶχε δώσει πρὸν ἀπὸ λίγα χρόνια διάσος Κ. Μουσούρη, καὶ ἡ Βαλάκου δὲ διανοήθηκε καυθόλουν νὰ διαπλάσῃ ἐστεφεικὰ τὸν χαρακτήρα τῆς ἡρωΐδας, ἄλλα μονάχα ν' ἀντιγράψῃ τὴν Βάσω Μανωλίδου ποὺ εἶχε ὑποδυθῆ τὸν ἴδιο ρόλο (μιὰ δημιουργία μάλιστα, ποὺ δὲν ἤταν ἀπὸ τίς καλύτερες τῆς πρωταγωνίστριας τοῦ Ἐθνικοῦ). Ἐτσι παρουσιάστηκε ἐπὶ σκηνῆς ἔνα ὑποτονικό, ἀχαρακτήριστο πλάσμα, ποὺ ἔλεγε μηχανικὰ τὰ λόγια του σὰν μπεμπέκα τῆς «Ωρας τοῦ Παιδιοῦ». Ἡ Λοινίζα Μίλλερ δύμως τοῦ Σίλλερ εἶναι βέβαια ἡ ἀγνή, ἀλλὴ κοπέλαι, δὲν εἶναι δύμως καὶ ἀχνόνια· καὶ τὰ δηκτικὰ λόγια ποὺ λέει στοὺς διδάκτες τῆς καὶ στὴ Λαϊδη Μίλφορντ ἔφερεν σὲ τέλεια ἀνιίδεσην μὲ τὸ ἔκτο πλάσμα ποὺ κοννιόταν στὴ σκηνή.

Ἄλλα καὶ οἱ ἄλλοι ἥθωποιοι μόλις στέκονταν στοὺς ρόλους των. Ὁ Φιλιππίδης ἔχει ἀναμφισβήτητη σκηνικὴ πέρσα καὶ δικαίωση τοῦ Καζῆς ἀρκετὰ φυσικὰ προσόντα· δύμως ἔλειπε καὶ ἀπὸ τοὺς δυὸ μιὰ βαθύτερη ἐπέξεργασία τοῦ ρόλου καὶ μιὰ ἐντατικότερη μελέτη ποὺ θὰ ἐδράινε τὴν ἔρμην. (Φανερὸν ἦταν ἄλλωστε ἡ ἔλλειψη πραγματικοῦ σκηνοθέτη.) Καλύτερα ἔστε καὶ διάσος τοῦ ρόλου τοῦ πατέρα Μίλλερ, ἐνδιαφέροντας ἀκατάλληλη ἦταν ἡ Ἀθηνά Μιχαηλίδη (τόσο ἐπιμελημένη στὶς ἄλλες τῆς ἔμφανήσεις) δῶς Λαϊδη Μίλφορντ.

* * *

Τὸ ἔογο τοῦ Σώμερ τοῦ «Η Γυναίκα τοῦ Καίσαρα» ἀνεβάστηκε ἀπὸ τὸ διάσο τῆς Ἀντιγόνης Βαλάκου μὲ τὸν τίτλο «Μιὰ τίμια Γυναίκα», μολονότι στὴν Ἀθήνα ἔγινε γνωστό, ἀπὸ τὸν διάσο Κώστα Μουσούρη, μὲ τὸν τίτλο «Τὸ τελευταῖο Βάλς». Πρόσκειται γιὰ ἔνα εὐχάριστο ἔογο, χτισμένο πάνω στὸ συνηθισμένο βουλεβαρδιέρικο τρίγωνο, ὅπου δύμως θὰ θριαμβεύσουν χωρὶς συγκλονιστικές συγκινήσεις, τὸ χρέος, ἡ ἐκτίμηση καὶ ἔνα συναίσθημα συζυγικῆς εἰδιθύνης.

Γι' αὐτὸν καὶ τὸ ἔογο στηρίζεται πάνω σὲ ἀριστοκρατικὴ ἀντιμετώπιση τῆς ζωῆς καὶ τῶν συναισθημάτων, ποὺ ἐπιβάλλει καὶ τελικὰ δέχεται χωρὶς κραυγὴς τοὺς κοινωνικοὺς φραγμούς.

Ἡ Ἀντιγόνη Βαλάκου ἔπαιζε μὲ πολλὴ ἀνεση καὶ ἀληθινὴ συγκίνηση τὸν ρόλο τῆς γυναίκας. Πειστικὸς καὶ εὐχάριστος στὸ ρόλο του καὶ διάσο Φιλιππίδης. Ἀντίθετα διάσο Καζῆς δὲν ἀπέφυγε καὶ πάλι μιὰ σκληρότητα στὴ φωνὴ καὶ κυρίως στὶς κινήσεις. Ἡ παράσταση ὅμως σὰν σύνθολο δὲν μπόρεσε νὰ βρῇ τὸ σωστὸ τόνο. Οἱ κουβέντες τοῦ σαλονιοῦ, καὶ οἱ πικρόχολες συχνὰ παρατηρήσεις τοῦ Σ. Μώμ δὲ βρήκαν τὸ ἀγγλικὸ ἀριστοκρατικὸ κλίμα, τὸ μόνο ποὺ τὶς κάνει ἀνεκτές. Καὶ αὐτὴ ἀκόμα ἡ μορφὴ τοῦ ἔργατικοῦ βουλευτῆ δόθηκε μὲ ὑπερβολὴ ποὺ δὲ δικαιολογεῖται.

* * *

“Υστερὸν ἀπὸ τὸν Σίλλερ καὶ τὸν Σώμερ σετ Μώμ δ. Π. Χόρη μὲ τὸ «Μελτεμάκι». Ἡ μεράβαση ὑπῆρξε λίγο ἀπότομη καὶ τὸ κλίμα ποὺ δημιούργησε μπορεῖ νὰ ἦταν πιὸ κονιάτη στὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ «Μετροπόλη», ἀπειλεῖς ὅμως πολὺ ἀπὸ κείνο ποὺ εἶχε δημιουργηθῆ μὲ τὶς πρῶτες παραστάσεις. “Υστερὸν ἀπὸ τὴ δραματικὴ ποίηση τῆς «Λοινίζας Μίλλερ» καὶ τὴν ἀγγλικὴ ἐσωτερικότητα τῆς «Τίμιας Γυναίκας», ἡ ἀπλοϊκὴ ἡθογοραφία τῆς πρώτης ἐποχῆς τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου. Τὸ «Μελτεμάκι» στάθηκε μιὰ ἐπιτυχία τοῦ Χόρη, ποὺ τὴν θυμοῦνται ζωσὶ παλαιότεροι μὲ νοσταλγία, δὲν ἀντέχει δύμως πὰ στὴ σκηνή. Μπορεῖ νὰ εἶναι ἔογο μὲ θεατρικές ἀρετές, ἀλλὰ αὐτὸν δὲ φτάνει. Τὸ θέμα τῆς παροδικῆς ἀπιστίας τοῦ συζύγου, ποὺ δὲν ἔχει σοβαρὲς συνέπειες στὴ συζυγικὴ ζωή, ἀσήμαντο καὶ χιλιοειπωμένο, προσπαθεῖ διὰ τὸ διαφοροποιημένο» σὲ δυὸ ζευγάρια διαφορετικῆς κοινωνικῆς τάξης. Ἄλλα οὔτε τὸ ἐνδιαφέρον του αὐθαίνει οὔτε μπορεῖ νὰ χάσῃ τὸν ἀμορφαλισμὸ του, ποὺ συχνὰ γίνεται ἐνοχλητικός, δταν μάλιστα ἐπιχειρητὴ νὰ ιτυθῇ τὸν μανδύα τοῦ ρομαντισμοῦ (ἡ φεγγαδόλου στὴ βραδυά ποὺ φέρνει τὴν ἀνεψιὰ στὴν

ἀγκαλιὰ τοῦ θείου!), ἐνῶ παραμένει βασικὰ χοντρὸς καὶ ἀδικαιολόγητος.

Φυσικὰ δὲν παρουσιάζει προβλήματα ἐφημηνείας ἔνα τέτοιο ἔργο. Οἱ τύποι εἶναι σχηματικά δοσμένοι καὶ οἱ ἥθοποιοὶ φρόντισαν νὰ φτάσουν τὸ σχῆμα ὃς τὰ τελευταῖα του δρια. Μόνον ἡ Βαλάκου ξεχώρισε κάπως μὲ τὴν προσπάθεια νὰ παρουσιάσῃ κάποιες ἑσωτερικὲς διακυμάνσεις τῆς μαθητικούλας ποὺ ἔρωτενέται γιὰ πρώτη φορὰ καὶ αἰσθάνεται τὸ ἀδιέξοδο τοῦ παράνομου ἔρωτά της. "Ολοὶ οἱ ἄλλοι, καὶ ὁ Φιλιππίδης ἀκόμα, ἥταν μονοκόμιματοι καὶ γι' αὐτὸ κουραστικοί.

ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

ΑΦΗΡΗΜΕΝΗ ΤΕΧΝΗ

Τὸ μεγάλο πρόβλημα ποὺ ἀπασχολεῖ αὐτὴ τὴ στιγμὴ καλλιτέχνες καὶ τεχνοκρίτες στὰ μεγάλα καλλιτεχνικὰ κέντρα εἶναι ἡ μορφὴ τῆς τέχνης ποὺ πρόσκειται νὰ ἐπικρατήσῃ στὸ ὅμεσο τουλάχιστον μέλλον. "Υστεραὶ ἀπὸ ἀμφιταλαντεύσεις καὶ ἀντιδράσεις φαίνεται πώς καθιερώθηκε πιὰ δριστικὰ ἡ «σχολὴ» τῆς ἀφηρημένης τέχνης. Στὴν Εὐρώπη καὶ στὴν Ἀμερικὴ ἐκατοντάδες νέοι ζωγράφοι μὲ πάθος καὶ φανατισμὸν νεοφύτωστον προσπαθοῦν νὰ πείσουν μὲ τὰ ἔργα τους τὸν κόσμο πῶς ἐπιτέλους βγήκαμε ἀπὸ τὸ ἀδιέξοδο δποὺ μᾶς είχε δόνηγήσει ἡ ζωγραφικὴ ὑστεραὶ ἀπὸ τὸν ἴμπορειονισμὸν καὶ τὸν fauvisme. "Εφέτος τὸ διεθνὲς βραβεῖο Guggenheim δόθηκε στὸν "Αγγλο ζωγράφο Ben Nicholson ποὺ μπορεῖ νὰ θεωρηθῇ σὰν ἔνας ἀπὸ τὸν πιὸ συνεπεῖς καὶ μεγάλους ἀφηρημένους ζωγράφους. Καὶ ποὶν ἀπὸ λίγους μῆνες κυκλοφόρησε στὸ Παρίσι τὸ «Λεξικὸ τῆς ἀφηρημένης ζωγραφικῆς» τοῦ M. Seuphor.

Στὸ σύντομο αὐτὸ σημείωμα θὰ προσπαθήσουμε νὰ ἐκθέσουμε ὅσο πιὸ συνοπτικὰ μποροῦμε τὶς θεωρητικὲς δοχεῖς στὶς δριοῖς στηρίζεται ἡ μορφὴ αὐτὴ τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν καὶ νὰ δοῦμε τὴν πρόσφατη ἰστορικὴ τῆς καταγωγὴν.

Πρῶτα - πρῶτα ὅμως χρειάζεται, νομίζουμε, νὰ ποῦμε τί ἐννοοῦμε λέγοντας

ἀφηρημένη τέχνη. "Η ἀντίθεση πρὸς τὴν παραστατικὴ τέχνη δίνει τὴν πρώτη, γενικὴ ἐστω καὶ ἀδύστη, ἰδέα. "Άλλὰ τοῦτο δὲν ἀρκεῖ. "Ενα ζωγραφικὸ ἔργο μπορεῖ νὰ τὸ θεωρήσουμε ὅτι ἀνήκει στὴν ἀφηρημένη ζωγραφικὴ ὅταν δὲν μποροῦμε νὰ ἀναγνωρίσουμε σ' αὐτὸ κανένα στοιχεῖο τῆς ἀντικειμενικῆς πραγματικότητας μέσα στὴν διοικία ζοῦμε. "Αν ἔνα φυσικὸ ἀντικείμενο ἔχει μετασχηματισθῆ, ἔχει σχηματοποιηθῆ, ἔξακολουθὴ δμως ν' ἀναγνοῦται ἀπὸ τὸν θεατὴ, τὸ ζωγραφικὸ ἔργο χαρακτηρίζεται παραστατικό. Σημασία δὲν ἔχει οὕτε ἡ πρόθεση οὕτε ἡ ἀφειγούσα τοῦ καλλιτέχνη, ἀλλὰ τὸ ἀποτέλεσμα. "Αν π.χ., ξεκινώντας ἀπὸ σχήματα ἀφηρημένα, φτάση τελικὰ σὲ μορφὲς ποὺ μποροῦν νὰ ἀποδίδουν ἔνα φυσικὸ ἀντικείμενο, τὸ ἔργο του εἶναι παραστατικό. "Αντίθετα, ἀν ξεκινώντας ἀπὸ φυσικὰ ἀντικείμενα κατορθώσῃ νὰ τὰ μεταπλάσῃ τόσο, ὅστε νὰ μὴν ἀπομείνῃ ἀπ' αὐτὰ τίποτα, ἀλλὰ νὰ μεταβληθοῦν σὲ ἀφηρημένη ζωγραφική. Πολλοὶ εἶναι πρόδυτοι νὰ καταδικάσουν ἀμέσως διετές τὶς προσπάθειες καὶ νὰ τὶς θεωρήσουν ἀπαράδεκτα παιγνίδια μιᾶς κορεσμένης καὶ κουρασμένης ἐποχῆς. Καὶ δμως ἔχουν ἀδικο.

Γιὰ τὴ φιλοσοφικὴ σκέψη τὸ αἰσθητικὸ πρόβλημα στάθηκε πάντα κιάριο. "Η ἔννοια τῆς δμοφιάς βασάνισε αἰῶνες πολλοὺς τὸ ἀνθρώπινο μυαλό. Τί εἶναι ἔκεινο ποὺ χαρίζει τὴν αἰσθητικὴν ἡδονή; Γιατί αἰσθάνομαι μιὰ Ιδιαιτεροῦ εὐχαρίστηση καὶ χαρὸ βλέποντας μιὰ τραγωδία π.χ. δποὺ δ ἥρωας σκοτώνεται καὶ δ δίκαιος ὑποφέρει; Ποιό εἶναι τὸ ξεχωριστὸ ἔκεινο στοιχεῖο ἐνὸς ζωγραφικοῦ καὶ γλυπτικοῦ ἔργου ποὺ μᾶς κάνει νὰ γεμίζουμε θαυμασμὸ καὶ ἀγαλλίαση; Μποροῦμε νὰ τὸ ἀπομονώσουμε τὸ στοιχεῖο αὐτὸ καὶ νὰ εἴμαστε βέβαιοι γιὰ τὸν χαρακτήρα του; "Η μήπως ἡ συγκίνησή μας δὲν εἶναι καθαρὰ αἰσθητική, ἀλλὰ πρόσοχεται ἀπὸ στοιχεῖα ἔνα, ποὺ ἀνήκουν σὲ ἄλλες σφαιρές τοῦ ψυχικοῦ καὶ πνευματικοῦ μας κόσμου; Ποιός μπορεῖ νὰ εἶναι βέβαιος πῶς ἡ χαρὸ ποὺ δοκιμάζει μπροστά στὴν εἰκόνα μιᾶς ἥρεμης ἐξοχικῆς κατοικίας

δὲν προέρχεται ἀπὸ κάποια προσωπική του ἀνάμνηση ἢ ἀπὸ ἔνα ἀπραγματικό θνειό του; Καὶ δῆμος δὲ καλλιτέχνης ἀναζητᾷ νὰ μᾶς πλησιάσῃ μὲ τὰ δικά του μονάχα μέσα καὶ νὰ μᾶς μιλήσῃ τὴ δική του γλώσσα. Πῶς θὰ μποροῦσε νὰ τὸ κατορθώσῃ αὐτὸ τέλεια;

Τὴν ἀπάντηση γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ἴστορία τὴν ἔδωσε δὲ Πλάτων στὸ «Φίληβο». «Ἡ διμορφιὰ τοῦ ζωγραφικοῦ ἔργον, γοάφει, δὲν μπορεῖ νὰ εἰναι αὐτὸ ποὺ παραδέχεται δὲ πολὺς κόσμος. Γιὰ μένα διμορφιὰ ἔχουν τὰ καθαρὰ γεωμετρικὰ σχήματα, ἢ εὐθεία, ἢ καμπύλη, ὁ κύκλος καὶ τὸ τριγωνό, ἢ σφαίρα καὶ ἡ πυραμίδα. Γιατὶ ἡ διμορφιὰ τούτων τῶν σχημάτων εἶναι παγιοτινὴ καὶ βρίσκεται στὴν οὐσία τους. «Ωστε ἡ ἥδονή ποὺ μᾶς δίνει ἡ θέαση τους εἶναι καυθυρὰ αἰσθητικὴ καὶ δὲν προέρχεται ἀπὸ ἄλλα συνανθρώπια τὴν αἰσθητικὴν ἐπιδράσεις. Τὸ ἕδιο μποροῦμε νὰ ποῦμε γιὰ τὰ καθαρὰ καὶ ἀπλὰ χώρματα».

«Ἄν δηλαδὴ ἔνας ζωγράφος θέλῃ νὰ χαρίσῃ ἀπόλυτα καθαρὴ αἰσθητικὴ συγκίνηση καὶ νὰ εἰναι βέβαιος πῶς στὴ συγκίνηση ποὺ προκαλεῖ τὸ ἔργο του δὲν συμφίρονται ἀναμνήσεις προσωπικὲς τοῦ θεατῆ, ἡθικὲς ἀντιδράσεις, γνωστικὲς ἵκανοποιήσεις κλπ. ἔνας μόνο δρόμος ὑπάρχει. Νὰ ἀρνητῇ κάθε μορφὴ ποὺ θυμίζει τὸν πραγματικὸ κόσμο καὶ νὰ προχωρήσῃ σὲ μιὰ σύνθεση σχημάτων καὶ χρωμάτων.

«Οἱ προχωριστικοὶ αἰώνας δὲν ἦταν ἡ κατάλληλη ἐποχὴ γιὰ νὰ πραγματοποιήσῃ τὶς πλατωνικὲς αὐτὲς ἀντιλήψεις. Οὔτε καὶ οἱ εἰκοσι τρεῖς ἑπάμενοι αἰώνες μπρόσεσαν νὰ κάνουν ἔργο τῶν λόγους τοῦ ἀρχαίου φιλοσόφου. Ἀλλὰ δὲ αἰώνας μας μὲ τὶς ἐκπληκτικὲς καταχήσεις, ἡ ἐποχὴ αὐτὴ ποὺ χτίζει καὶ γκρεμίζει μὲ τὸ ἕδιο πάθος καὶ πίστη τόλμησε νὰ προχωρήσῃ ὡς τὰ ἀκραία δρια τῶν ἀνθρώπων δυνατοτήτων. Καὶ ἐκεὶ συναντήθηκε μὲ τὸ στοχασμὸ τοῦ μεγάλου Ἑλληνα.

Στὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ 19ου αἰώνα ἡ ἐπανάσταση τῶν ἱμπρεσιονιστῶν ἀνοίγει δρόμους μὲ ἀπροσδόκητες προοπτικές. Εἶναι πιὰ κοινὸς τόπος πῶς δὲ Cezanne ἔριξε τὰ σπέρματα τοῦ κυβισμοῦ, ἐνῷ τὸ

ἔργο τοῦ Gauguin ὅδηγοῦσε στὶς χρωματικὲς καταχήσεις τῶν faunes. Στὰ πρῶτα δέκα χρόνια τοῦ αἰώνα μας οἱ ἄνθρωποι, ποὺ δὲν είχαν ἀκόμα συνέλθει ἀπὸ τοὺς ἀλλεπάλληλους αἰφνιδιασμοὺς τῶν ζωγράφων τοῦ Παρισιοῦ, δέχονται διο νέα χτυπήματα. Οἱ faunes καὶ οἱ κυβιστὲς, μὲ τὰ προκλητικὰ χώρματα οἱ πρῶτοι καὶ τὰ ἀπροσδόκητα σχήματα οἱ δεύτεροι, δέτοντα στὴν ἔσχατη δοκιμασία τὸ γοῦστο τοῦ κοινοῦ. Ὁμως στὸ βάθος δὲ Picasso καὶ δ Braque, δ Matisse καὶ δ Derain δὲν ἦταν παρὰ ζωγράφοι πρῶτα καὶ κύρια. Οἱ κυβιστὲς δὲν ἔπαιχαν ποτὲ νὰ εἰναι προσκολλημένοι στὸν φυσικὸ κόσμο καὶ ἡ ἀνάλυση τοῦ ἀντικειμένου στὰ γεωμετρικά του σχήματα προχωρήσε σὲ μιὰ καινούργια σύνθεση, ὅπου ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ ἀντικειμένου ἔπαιχε τὸν κύριο ρόλο (συνθετικὴ περίοδος τοῦ κυβισμοῦ 1913 - 14). Τὸ μάθημά τους δῆμος ἦταν ἵκανὸ νὰ προκαλέσῃ ποικίλες ἀντιδράσεις. Ἀλλὰ γιὰ νὰ φτάσουμε στὴν ἀφηημένη τέχνη χρειάζονταν οἱ στοχαστὲς ἐκεῖνοι ζωγράφοι ποὺ μὲ τὸν καθαρὸ λόγο ὅταν συλλαμβάνων τὸ πλατωνικὸ αἴτημα. Χρειάζόταν ἡ προσωπικότητα τοῦ Kandinsky καὶ τοῦ Mondrian, ἡ εναίσθητη καὶ ἀνήσυχη φύση τοῦ Klee, ἡ φιλοσοφημένη ἐπαναστατικότητα τοῦ Malevitch (ποὺ ἔξοντερη θήκε ἀπὸ τὶς ἀντιδραστικὲς ἀπόψεις τοῦ... ἐπαναστατικοῦ σοβιετικοῦ κράτους), γιὰ νὰ γίνη τὸ ἀκοφασιστικὸ βῆμα ἀπὸ τὸν κυβισμὸ πόδες τὴν ἀφηημένη τέχνη.

Τώρα πιὰ ἡ ἀφηημένη τέχνη ἔχει περάσει στὴν ἴστορία. Εἴτε τὴ δεκτοῦμε εἴτε δχι, τὸ ἔργο τῶν ἀφηημένων ζωγράφων ἔχει καταξιωθῆ στὰ μεγάλα μουσεῖα καὶ κερδίζει τὰ μεγάλα διεθνῆ βραβεῖα. Οἱ πιστοί της μὲ ἐνθουσιασμὸ καὶ φανατισμὸ δημιουργοῦν καὶ εἰναι βέβαιοι πῶς ἐπέποναν τὸ ἀδιέξοδο ποὺ τοὺς βιασάντες. Οἱ ἀρνητές της νομίζουν πῶς εἰναι ἔνα ἀκόμα κίνημα παροδικὸ καὶ ἀσήμαντο. Κανέλς δὲν μπορεῖ νὰ προβλέψῃ τὶς μελλοντικὲς μορφὲς ποὺ θὰ πάρῃ ἡ τέχνη. Ἐκεῖνο ποὺ μπορεῖ μὲ βεβαιότητα νὰ εἰναι πῶς δὲν εἰναι εὐκολὸ νὰ περάσῃ χωρὶς συνέπειες ἔνα τόσο ἰσχυρὸ κίνημα. Οἱ θεωρητικὲς του βάσεις εἰναι ἀπολύτως

στέρεες. Στήν πράξη έδωσε και δίνει έργα που μαρτυρούν και σύλληψη και σύνθεση και εναισθησία άσυνήθιστη. Και ή στενή συνάρτησή του με τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς μας ἐπιτρέπει νὰ τὸ θεωρήσουμε σὰν τάση ὅχι μόνο θεμιτή, ἀλλὰ γόνιμη και ἐλπιδοφόρη.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

IL BIDONE

Ρωτήσανε τὸν Federico Fellini «νάπάρχουν ἄραγε μερικὲς σταθερὲς γραμμές, ὑπάρχει ἄραγε μιὰ βασικὴ σκέψη, ἔνα μήνυμα ποὺ κυριαρχεῖ στὸ ἔργο σας;» Και ὁ δημιουργὸς τοῦ «La Strada» ἀπάντησε: «Μήνυμα, φοβᾶμαι πῶς η λέξη εἶναι βαριὰ γιὰ μένα. Μιὰ κυρίαρχη σκέψη, ναί. Εἶναι η σχέση ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους, η ἐλπίδα μιᾶς λιγότερο τραγικῆς κατανόησης τῆς καταστάσεως τους. Οἱ ταινίες μου εἶναι ἴστορίες ἀνθρώπων «πρὸς χρῆσιν» ἀλλων ἀνθρώπων. Ηεριέγραφα πόσο δυσκολεύονται νᾶναι εἰλικρινεῖς, πόσο κουράζονται νᾶναι καθαροί, πόσο διφ φούμενες εἶναι οἱ σχέσεις τους καθὼς γίνονται ἀλχαλωτοὶ ἀπὸ μύθους κι' ἀπὸ συμβατικότητες, ἀπὸ τὴν ὑποκρισία κι' ἀπὸ τὸν φόβο».

Πρέπει μέσ' ἀπ' ἀντοὺς τοὺς στοχασμοὺς νὰ προσπαθήσουμε νὰ πλησιάσουμε τὸ ἔργο τοῦ Fellini, και ἵδιαίτερα τὸ «Il Bidone». (Ἐλληνικὰ: «Σκιές τοῦ 'Υποκόσμου!») Γιατὶ δὲν εἶναι «τὸ Ριφιφὶ τοῦ 1957», διποτὲ ἀναγγέλλουν οἱ διαφημίσεις—εἶναι πολὺ πιὸ πολύπλοκο και πολὺ πιὸ βαθύ. Κι' ἀν συγχρίνοντάς το μὲ τὸ «La Strada» πολλοὶ μίλησαν γιὰ ἀποτυχία τοῦ Fellini, εἶναι ἵστος γιατὶ η ποίηση και τὸ βαθύτερο νότιμα τοῦ «La Strada» ἥταν πιὸ προσιτά, γίνονταν πιὸ εὔκολα κτῆμα τοῦ θεατῆς, ἐνῷ ἔδω χοειάζεται μιὰ πιὸ μεγάλη προσπάθεια γιὰ ν' ἀναζητηθῇ τὸ μήνυμα.

Δὲ γνωρίσαμε δυστυχῶς ἀκόμα τὶς πρῶτες ταινίες τοῦ Fellini, ποὺ θὰ μᾶς βοηθοῦσαν νὰ πλησιάσουμε τὸ «Il Bidone» μὲ κάποια προπαρασκευή. Ἐκτὸς ἀπ' τὸ «Luci del Varietà» ποὺ γνοίστη-

κε στὰ 1948 σὲ συνεργασία μὲ τὸν Lattuada, ὁ Fellini ἔδωσε σὰν σκηνοδέτης και σεναριογράφος τὸ «Lo Sceicco Bianco» («Ο Ἀσπρὸς Σείχης») και τὸ «I Vitelloni». Στὸ πρῶτο, ἔνα νέο ζευγάρι κινδυνεύει νὰ καταστρέψῃ τὴν εὐτυχία του ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ φαντασικοῦ κόσμου ποὺ δημιουργοῦν τὰ ψευτοερωτικὰ φωτογραφημένα ρομάντζα. Τὰ πρόσωπα κινοῦνται μπροστά στὴν ψεύτικη και παράλογη ἀτμόσφαιρα τῶν στούντιο, διπον «γυρίζονται» τὰ «φωτό - σινέ» και δημιουργεῖται μιὰ περίεργη ἐντύπωση κωμικοτυρικῆς ἀγωνίας. Στὸ δεύτερο περιγράφεται η ἀνία, η τεμπελιὰ ἀνθρώπων ποὺ «δὲν ἔχουν πλοίο, δὲν ἔχουν ὄδό». (Vitelloni σημαίνει «βόδια», κι' ἔτσι χραχτηρίζονται οἱ νέοι τῆς τεμπέλης παρέας).

Και στὶς δύο αὐτὲς ταινίες, στὶς δοποῖς ὁ Fellini δὲν ἀρνιέται δρισμένα αὐτοβιογραφικὰ στοιχεῖα, περιγράφεται μιὰ παράξενη ὑπεροεραλιστική ἀτμόσφαιρα, ποὺ μπροστά της θὰ προβληθῇ ἔνα ἀνθρώπινο δράμα, μιὰ ἀγωνία ποὺ θὰ βοητεί λικὰ τὴν λύτρωσή της.

Τὸ ὕδιο οὐσιαστικὰ ἔγινε και τὸ «La Strada», μόνο ποὺ ἔδω η περιγουρῆ τῶν θεατρίνων φάνηκε πιὸ οεραλιστική, ἵσως γιατὶ η ἀτμόσφαιρα μᾶς ἥταν πιὸ προσιτὴ και πιὸ εύκολοφάνταστη. Γι' αὗτὸ διταν ἀγνοοῦμε τὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Fellini, η μετάπτωτη ἀπὸ τοὺς δρόμους τοῦ Zamparo και τῆς Gelsomina στὶς ἀπίστευτες ἀλάτες (Bidone σημαίνει ἀπάτη) τοῦ Augusto και τοῦ «Picasso» εἶναι ἐπόμενο νὰ μᾶς ξενίσῃ.

Δημοσιεύτηκε τελευταῖς, κοντά σὲ μιὰ συνέντευξη μὲ τὸν Fellini, και μιὰ συνέντευξη μὲ τὸν κ. Β.. Α.., ποὺ ἀκούει στὸ ψευδώνυμο «Lupaccio» (μεγάλος λύκος!) και ποὺ ἐπιγρέλλεται τὸν... «μπιντονιστή!» Ο κύριος αὐτὸς στάθηκε τὸ πρότυπο τοῦ Augusto και ἀναγνωρίζει γιὰ δικὰ του δλα τὰ «bidone» τῆς ταινίας — ἀκόμα και τὸ κόλπο τοῦ ἀρχιεπισκόπου!

Ο Lupaccio μιλάει ήσυχα. Διηγεῖται τὶς περιπέτειές του, τὴν οἰκογενειακή του ζωὴ (ἔχει γυναίκα ἀλλὰ δχι παιδιά), βρίσκει τὴν «δουλειά» του ἀλλοτε εὐχάριστη,

ἄλλοτε διασκεδαστική, καμιά φορά, ἀπὸ ένα ἀπόβλεπτο γεγονός (ἢ περίπτωση τῆς παράλυτης), σιχαμερή. Λγαπάει τὴν ἐλεύθεραια του, ἀγαπάει καὶ τὸν Θεόν, ἀπὸ τὸν δποῖον γυρεύει λίγη γαλήνη. Τὸν ωτοῦν ἂν φοβᾶται τὴν κρίση Του. «Ὦχι, δὲ θὰ τιμωρήσῃ αὐτὸν ποὺ ἀγωνίζεται γιὰ νὰ ζήσῃ. Δὲ μὲ ἀνησυχεῖ ἡ ξωή μου μετὰ τὸν θάνατο, θάνελα μόνο νάφηνα μιὰ καλὴν ἀνάμνηση σ' δούς ἀγαπῶ. Πιστεύω πώς εἴμαστε ὅλοι «μπιντονιστές». Μόνο ποὺ ἡ κοινωνία ἄλλους προφυλάγει περισσότερο κι' ἄλλους λιγότερο. 'Ο ἔφορπλιστής Ο.... εἶναι δὲ πιὸ μεγάλως «μπιντονιστής». 'Εμεῖς οἱ ἄλλοι ἀφήνουμε στὸ πέρασμά μας κάποιο χαμόγελο καὶ λίγο χιοῦμορ, δπως οἱ πλανόδιοι θεατέρινοι. 'Εμεῖς κρατάμε τὸ πιὸ πικρὸ μερίδιο» (¹).

Κι' ἀπὸ τὸ μικρὸ αὐτὸν ἀπόσπασμα καταλαβαίνει κανεὶς τί εἶναι αὐτὸν ποὺ μπόρεσε νὰ προκαλέσῃ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Fellini γιὰ τοὺς «μπιντονιστές». Εἶχε γιὰ ἐλικό μιὰ πρωτότυπη, πραξίενη διάδα πανθρώπων, μερικὲς πραγματικὲς ὅσο καὶ ἀπίστευτες ἴστοριες· κι' ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα τοῦ ἔδωσαν τὴν εὐκαιρία νὰ παρουσιάσῃ καὶ πάλι ἔνα ἀνθρώπινο πρόβλημα, καὶ κάτι περισσότερο, μιὰ μεταφυσική ἀγωνία.

Μπορεῖ δὲ Luraccio νὰ μὴ φοβᾶται τὸν θάνατο, τὸν Θεό, γιὰ τὸν Augusto δικας, τὸν ἥρωα τῆς ταινίας, ὑπάρχει αὐτὸς δὲ φόβος. Καὶ ἡ ἀγωνία θὰ γεννηθῇ σιγά· σιγά μέσα ἀπὸ τὶς διάφορες μικροαπάτες, στὴν ἀτμόσφαιρα παραξύσμοι ποὺ δημιουργεῖται στὸ πρωτοχρονιάτικο γλέντι (ἔνα κατατητικὸ crescendo στὴ μέση τῆς ταινίας καὶ ἔνα ἀπὸ τὰ πιὸ θαυμάσια σκηνοθετημένα ἔπεισόδια τοῦ Fellini), στὴ μοναξιὰ τῶν δρόμων πρὸν ἀκόμα ξημερώση, δταν δὲ «Picasso» θ' ἀποκαλύψῃ τὸν ἁυτό του καὶ θὰ σωθῇ, στὴ συνάτηση μὲ τὴν κόρη του καὶ στὴ δραματικὴ σκηνὴ τοῦ κινηματογράφου, καὶ στὸ τελικὸ ἔπεισόδιο μὲ τὴν παράλυτη. Κι' ὑστερα, ὕστερο ἀπὸ μιὰ τελευταία προσπάθεια ἀπάτης ἀπένεντι στοὺς φίλους του,

(ἢ μῆτως πρόσκειται γιὰ ἔμπρωκτη μετάνοια;) δὲ θάνατος: σ' ἔνα ἀγριο, ξερό, πέτρινο τοπίο, τὸ κορύφωμα τῆς ἀγωνίας, ἡ μοναξιά, καὶ τελικὰ ἡ λύτρωση. 'Αθελά μας θυμόμαστε τὴν τελευταία σκηνὴ τοῦ «La Strada»: δὲ Ζαπρανό ποὺ κλαίει μπροστά στὴ θάλασσα. 'Εδῶ ἡ ἵδια ἔφημά, ἡ μοναξιὰ ποὺ φέρει τὴ λύτρωση. Μόνο ποὺ ἐδῶ χάθηκε ἡ γαλήνη, ἡ δριζόντια γοαμπιή τῆς θάλασσας, 'Ο Augusto πεθάνει κάτω ἀπὸ μολυβένια σύννεφα, σὲ μιὰ ἀφιλόξενη σκληρῷ καὶ ἄγρια, διο πέτραι γῆ.

Οἱ ἀναλογίες μὲ τὸ «La Strada» εἶναι πολλές καὶ δὲ εἰνσυνείδητος θεατῆς θὰ μποροῦσε νὰ τὶς ἀνακαλύψῃ: δρισμένα τοπία, οἱ ἔρημοι νυκτερινοὶ δρόμοι, δρισμένες μορφές, οἱ σκηνὲς τοῦ πλήθους—ἀναλογίες ποὺ τονίζουν τὴν ὑπαρξὴ ἐνὸς κόσμου καθαρὰ «φελλινικοῦ».

'Η τεχνητροπία πάλι εἶναι συχνὰ διαφορετική. 'Ο Fellini παρακολουθεῖ τοὺς ἥρωές του ἀπὸ ποντά, τοὺς ἀναλύει, ἀποκαλύπτει τὶς πιὸ βαθιές ἀγωνίες τους. Κι' αὐτὸς, χωρὶς νὰ χοησιμοποιῇ τὸ πρότο πλάνο (τὰ gros plans εἶναι πολὺ σπάνια, ἀν δχι ὀνύπταρχα), ἀλλὰ μὲ τὴν προβολὴ τοῦ κάθε ἀτόμου σ' ἔνα περιβάλλον ποὺ γίνεται ἐκφραστικό. Γιατὶ δὲ Fellini πιστεύει ὅτι ἔνα ἔρημο ἀδειο τοπίο, ἡ καὶ ἡ ἐπιφρή μὲ τὸ πλήθος, ἐπιτρέπει συχνὰ στὰ πρόσωπά του νὰ κοιτάζουν τριγύρω τους μὲ καινούργια μάτια. 'Ένα ξεμοναχιασμένο δέντρο (ὅπως στὴ σκηνὴ τοῦ γάμου τοῦ «La Strada» καὶ στὴ σκηνὴ τοῦ θησαυροῦ τοῦ «Il Bidone», δπου θὰ προστεθῇ κι' ἔνας τεράστιος τσιμεντοστολήνας, ἔνα μηδενικὸ ποὺ γεμίζει τὸ ἔρημο τοπίο), «εἶναι μιὰ παροντίδια, ἔνας μάρτυρας φύλακας μιᾶς ἀλλῆς πραγματικότητας τοῦ ζωικοῦ καὶ τοῦ φυτικοῦ κόσμου ἢ κι' ἐνὸς περασμένου πολυτισμοῦ». 'Αν τὸ τοπίο ἀντανακλᾶ μιὰ ψυχικὴ κατάσταση, δὲ θεατῆς βρίσκει στὴν ὀδόντη ἔναν καθηρέφτη ποὺ φωτίζει τὸν ἵδιο τὸν ἁυτό του. Θέλοντας λοιπὸν νὰ δώσω μιὰ ζωντανὴ παρουσία στὸ τοπίο, εἴμαι δὲ ἔνα δρισμένο σημεῖο ὑπερθεαλιστής ἀκριβῶς δπως ὁ Giotto, δ Botticelli, δ Bosch, δ Breughel, δ Ucello ἢ ταν ὑπερθεαλιστές ποὺν ἀπὸ τὸν ὑπερθεαλισμό».

1. G. Agel "Les chemins de Fellini", suivie du "Journal d'un Bidoniste" par D. De Louche. 7^e Art. Paris 1956.

Άλλοι ή κίνηση, δέξφρενος ωυθμός δρισμένων σκηνών δίνει την έντυπωση του πιὸ άνήσυχου βαρούμε ποὺ ἐκφράζει καὶ πάλι τὴν ἀγωνία καὶ μιὰ τάση φυγῆς.

Κι' ὅλα αὐτά πλαισιωμένα μὲ τὴν ἐκφραστικὴ μουσικὴ τοῦ Nino Rota καὶ τὴν ἔξοχη φωτογραφία τοῦ Martelli, ποὺ δυστυχῶς δὲν ἀποδόθηκε καλά στὸν θεοφινὸν κινηματογράφο μὲ τὶς συχνὲς ἀλλαγὲς ἐντάσεως φωτισμοῦ. Οἱ ἡθοποιοί, κάτω ἀπὸ τὴν δυνατὴν προσωπικότητα τοῦ σκηνοθέτη ζοῦν πραγματικὰ τοὺς ρόλους των. Ο Broderick Crawford καὶ ὁ Richard Barehart ἔχωσίζουν. Ἀξίζει ὅμως νὰ ξαναδῇ κανεὶς τὴν σκηνὴν τοῦ πρωτοχρονιάτικου γλεντιοῦ γιὰ νὰ βεβαιωθῇ διὰ τὸ παραμικρότερο πλάνο, ἢ κάθε ἐκφραση στὸ κάθε πρόσωπο κρατᾶ τὴν σφραγίδα τοῦ μεγάλου σκηνοθέτη ποὺ τὴν μελέτησε καὶ τὴν ἐναρμόνισε σ' ἔνα θυμαράσιο σύνολο.

ΦΘΙΝΟΠΩΡΙΝΑ ΦΥΛΛΑ

“Υστεορ” ἀπὸ τὸ «Μεγάλο Μαχαίρι» καὶ τὴν «Ἐφόδο», τὸ ὄνομα τοῦ Robert Aldrich στοὺς τίτλους μιᾶς ταινίας εἶναι μιὰ ἐγγύηση καλοῦ κινηματογράφου! Τὰ «Φθινοπωρινὰ Φύλλα», ποὺ πέρασαν σχεδὸν ἀπαρατήσιτα, δὲν εἶναι βέβαια ἀπὸ τὶς σπουδαιότερες ταινίες τοῦ νέου σκηνοθέτη. Γιατὶ ὁ Aldrich, παραγωγὸς τῶν ταινιῶν του, ἀναγκάζεται γιὰ νὰ γυρίσῃ τὶς λιγότερο ἐμπορικὲς ταινίες, ποὺ τὸν ἵκανοποιοῦν, νὰ γυρίζῃ καὶ ταινίες κατὰ παραγγελίαν γιὰ νὰ καλύπτῃ τὴν ζημιά!

Τὰ «Φθινοπωρινὰ Φύλλα» εἶναι ἔνα μελόδραμα ποὺ στηρίζεται πάνω στὶς γνωστὲς συνταγὲς τῆς ψυχαγάλυσης ἀμερικανικοῦ τύπου, μὲ τὴν προσθήκη τοῦ ἀπαραίτητου μουσικοῦ leit motiv ποὺ συγκινεῖ τὰ πλήθη! Κι' ὅμως ὁ Aldrich κατόρθωσε νὰ δώσῃ κατί τζωτανὸ ποὺ καὶ ἀν δὲν πείθη, πάντως δὲν ἀφήνει ἀδιάφορο τὸ θεατή.

Μέσα στὴ μελοδραματικὴ αὐτὴ ὑπόθεση θέλησε νὰ ἔχωρίσῃ καὶ ν' ἀναλύσῃ μπροστά μας σὰν σχολαστικὸς ἀνατόμος τὸ πρόσωπο τῆς γυναικας ποὺ ἐμιηνεύει τὴν Joan Crawford. Ισως ή ηρωίδα του νὰ

μὴν εἶναι σωστὰ ψυχολογημένη. Πάντως σπάνια μᾶς δόθηκε ἡ εὐκαιρία νὰ δοῦμε στὴν δθόνη μιὰ μεγάλη ἡθοποιὸν νὰ πάιξῃ τόσο ἐκφραστικά, μὲ τὴν παραμικρὴ σύσπαση καὶ κίνηση τοῦ προσώπου. Στὸ διπλὸ ψυχολογικὸ ρόλο τῆς γυναικας καὶ τῆς μητέρας (γιατὶ θὰ μποροῦσε νὰ ἥταν καὶ τὰ δύο) γίνεται διαδοχικά νέα καὶ γοιά, γελάει καὶ κλαίει, διασκεδάζει καὶ ἀνησυχεῖ, φοβᾶται, ἀγωνιᾶ καὶ τελικὰ κερδίζει τὸ παιγνίδι. Κοντά της δέ νεοφερμένος Cliff Robertson παίζει τὸ ωδό τοῦ νέου μὲ πειστικότητα καὶ δύναμη.

Η σκηνοθετικὴ αὐστηρότητα καὶ ἀκούβεια τοῦ Aldrich σώζουν τὴν ταινία, καὶ ἐπιβεβαιώνεται ἔτσι γι' ἄλλη μιὰ φορά ἡ ἀξία τοῦ σκηνοθέτη τῆς «Ἐφόδου».

GENE KELLY - CYD CHARISSE

“Ενας μεγάλος χορευτής καὶ καλὸς χορογάφος ἀποφάσισε κάποτε ν' ἀσχοληθῇ καὶ μὲ τὴ σκηνοθεσία. Καὶ κατόρθωσε ν' ἀνανεώσῃ τὸ μουσικο-χορευτικὸ κινηματογραφικὸ εἶδος. Γιατὶ ὁ Gene Kelly μπρόσετε νὰ συνδυάσῃ τὶς κλακέτες καὶ τὶς πιρούτες, τὴν δεξιοτελεία τοῦ μοντέρνου χοροῦ μὲ τοὺς ἀερίνους βηματισμοὺς τοῦ κλασσικοῦ μπαλέτου. Στὰ 1949, ὑστεορ ἀπὸ πολλὲς ἐπιτυχίες σὰν χορευτής, θὰ σκηνοθετήσῃ μὲ τὴν βοήθεια τῶν Stanley Donen τὸ «On the Town» καὶ δυὸ χορόνια ἀργότερα τὸ «Τραγουδώντας στὴ βροχή». Στὸ μεταξὺ συνεργάστηκε μὲ τὸν Vincente Minelli στὸ «Ἐνας Ἀμερικανός στὸ Παρίσι» καὶ ἄλλες χορευτικὲς ταινίες.

Στὴν «Πρόσωπη στὸ Χορό» δούλεψε μόνος, προσπαθώντας νὰ δείξῃ πῶς μπορεῖ νὰ σταθῇ μιὰ ταινία δπου δ σκηνοθέτης θὰ ἐκφράζεται μόνο μὲ τὸ χορό, χωρὶς κείμενο.

Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ ἡ ταινία τοῦ Kelly εἶναι πρωτοποριακή. Ισως ή ἐπιτυχία νὰ μὴν εἶναι ἀπόλυτη. Η δοκιμὴ ὅμως θὰ ἐπιτρέψῃ στὸν Gene Kelly νὰ συνεχίσῃ τὶς προσπάθειές του σ' ἔνα εἶδος ποὺ ἀγαπᾶ ἔχωριστά.

Τὸ μπαλέτο τοῦ «Τσίρκου», τὸ πιο κλασσικὸ ἀπὸ τὰ τρία, εἶναι δοσμένο μὲ πολλὴ εὐαισθησία καὶ καλὸ γοῦστο καὶ

στέκει χορογραφικά σ' ένα πολὺ ψηλὸ
ἐπίπεδο. Στὸ δεύτερο μπαλέτο βρισκόμα-
στε πιὸ κοντὰ στὴ μοντέρνα ἀμερικα-
νικὴ χορογραφία μὲ τὰ ἀπρόβλεπτα ἀ-
στεῖα (τὸ νούμερο τοῦ τραγουδιστῆ εἶναι
ξέχυπνο, μ' ὅλο ποὺ τραβάει σὲ μάκρος)
καὶ τοὺς ουθμοὺς τῆς jazz.

Στὴ χορευτικὴ καὶ μουσικὴ διασκευὴ
τῆς Schlehérazade τοῦ Rimsky-Korsakoff,
δ' Kelly συνδυάζει τὶς κινητὰς εἰκό-
νες μὲ τοὺς ξωντανοὺς χορευτές. Ἐδῶ
ἐπιτρέπονται δῆλα τὰ κινηματογραφικὰ
«τρόπ» γιὰ νὰ κερδίσῃ ἡ χορογραφία σὲ
ουθμό, φαντασία καὶ χωματικὸ πλοῦτο.
Δυστυχῶς στὸν τομέα τῶν χωμάτων οἱ
τεχνικοὶ ἀντιμετώπισαν πολλὲς δυσκολίες
καὶ τὸ ἀποτέλεσμα παρουσίασε δυσάμε-
στες ἐκπλήξεις. Χρειάστηκαν ἔργασίες δύο
ἔτην γιὰ νὰ ἐπιτευχθῆ δ συγχρονισμὸς
τῶν σκίτσων τοῦ Fred Quimby μὲ τοὺς
ξωντανοὺς χορευτές ποὺ γύρισαν τὰ νού-
μερά τους σὲ λίγες μέρες μόνο! Καὶ παρ'
δῆλες τὶς προσπλάνεις τὸ ἀποτέλεσμα δὲν
ἡταν αὐτὸ ποὺ ἐπιζητοῦσε δ σκηνοθέτης.

“Ομως δπως κι' ἀν εἶναι, ὑστερὸ ἀπ'
αὐτὴ τὴν «πρόσκληση» θὰ περιμένομε
κι' ἄλλες — δ χορδὸς τοῦ Gene Kelly ἐν-
θουσιάζει καὶ τέτοιες πρόσκλησεις δὲν τὶς
ἀρνιέται κανείς.

* * *

Οὗτε μπορεῖ, φαίνεται, ν' ἀντισταθῇ
κανεὶς στὴ γοντεία τῆς Cyd Charisse,
ποὺ εἶχε χορέψει παλαιότερα μὲ τὸν Kelly
στὸ «Τραγουδῶντας στὴ βροχή». Στὴν
ταινία τοῦ Ray Rowland «Βίβα Λάς
Βέγκας», ή παρουσία τῆς καὶ μόνη ἥλεκ-
τούζει, δ χορδὸς τῆς ἐνθουσιάζει καὶ πα-
ραβλέπουμε εύκολα τὶς ἀπλοῖκότητες τοῦ
σενάριου.

«ΩΜΗ ΒΙΑ»

Μιὰ ἀκόμη εὐχάριστη ἐπανάληψη: τὸ
«Brute Force» τοῦ Jules Dassin (Ἐλ-
ληνικά: «δ Δῆμος τῶν Κολασμένων»).
Γνωστόν εἴη στὰ 1945 καὶ ἀποτέλεσμα τῆς
συνεργασίας τοῦ Dassin μὲ τὸν παραγωγὸ
Mark Hellinger, ποὺ μᾶς ἔδωσε καὶ τὴ
«Γυμνὴ Πόλη», ή ταινία κριτῶν ἀκόμα τὴ
ρεαλιστικὴ τῆς δύναμη καὶ ζωτάνια. Κι'
δῆμος ἀν πιστέψῃ κανεὶς τὸν Dassin, οἱ
λογοκοιτὲς... ἔκοψαν τὸ ἔνα τέταρτο τῆς
ταινίας καὶ δὲν ἀφῆσαν πανὰ τὸν σκελε-
τὸ τῆς! «Δὲν μένει πιὰ παρὰ ἡ βία χωρὶς
τὴν αἰτιολογία τῆς».

Φαίνεται πώς ἡ λογοκρισία ἔκοψε κυ-
ρίως σκηνὲς ποὺ διηγοῦσαν τὴν προσω-
πικότητα τοῦ δεσμοφύλακα, ποὺ ἔρμη-
νει ὁ Humphrey Bogart, καὶ τὶς σχέσεις
του μὲ τοὺς φυλακισμένους: «Ομως ἀκόμα
καὶ φαλιδισμένη ἀπὸ τὴν «ωμὴ βία» τῶν
λογοκοιτῶν, ἡ ταινία τοῦ Dassin κρα-
τᾶ ἀρχετὴ δύναμη καὶ τόλμη — ἡ τε-
λευταία εἶναι φαίνεται ποὺ ἔκλεισε τὶς
πόρτες τοῦ Hollywood στὸ σκηνοθέτη
τοῦ «Ριφιφί». Ἄξ ἐλπίσουμε δτὶ ἡ εὐθω-
παική του καριέρα, ποὺ ἀρχίσει θριαμβε-
τικά. θὰ συνεχιστῇ μὲ τὴν ἴδια ἐπιτυχία.

Η ΤΕΧΝΗ

στὴ Θεσσαλονίκη
ΜΗΝΙΑΙΟ ΔΕΛΤΙΟ ΤΗΣ «ΤΕΧΝΗΣ»

Συνδρομητὴ Ετησία Δρ. 30
Τιμὴ Φύλλου Δρ. 3

Υπενθύνοι κατὰ τὸν Νόρο:
Δινος Πολιτης, Ικτίνου 6

Υπενθύνος Τυπογραφείου:
Ν. Νικολαΐδης, Νέα Μ. Ἀλεξανδρου 9

ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΜΟΛΧΟ

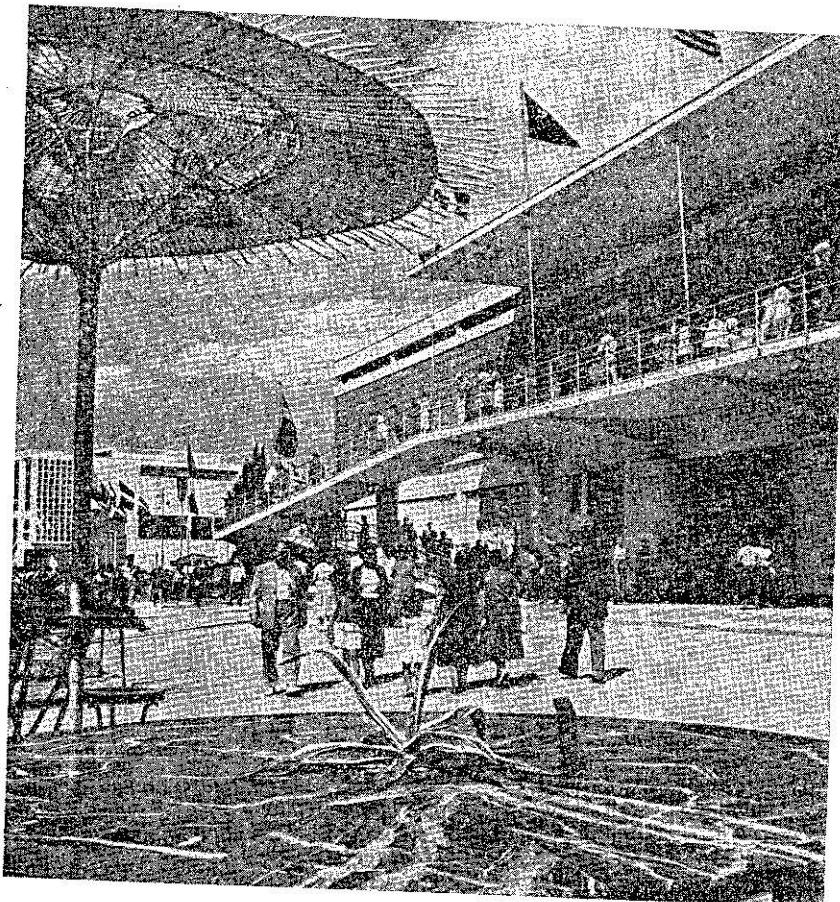
ΤΣΙΜΙΣΚΗ 10



ΒΙΒΛΙΑ: ΤΕΧΝΗΣ - ΜΟΥΣΙΚΗΣ - ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ
ΣΕ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΓΛΩΣΣΕΣ



ΚΑΘΕ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΑΙ ΞΕΝΟ ΒΙΒΛΙΟ ΣΤΟΥ ΜΟΛΧΟ



22^α

**ΔΙΕΘΝΗΣ ΕΚΘΕΣΙΣ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**

ΕΠΙΣΚΕΦΘΤΕ ΤΗΝ ΣΑΣ ΕΝΔΙΑΦΕΡΕΙ ΟΠΟΣΔΗΠΟΤΕ

1-22 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 1957

ΔΙΣΚΟΙ

ΜΑΚΡΑΣ ΔΙΑΡΚΕΙΑΣ

Οι δίσκοι του μηνός

Η διάσημη σοπράνο Wilma Lipp
τραγουδάει σε δίσκους Vox:

W. A. Mozart

Requiem.

με τους Murray Dickie, Ludwig Weber και την Elisabeth Hoengen.
Διευθύνει ο Jascha Horenstein.

"Ένας δίσκος 12".

L. V. Beethoven

9η Συμφωνία.

με τους Julius Patzak, Otto Wiener και την Elisabeth Hoengen.
Διευθύνει ο Jascha Horenstein.

"Ένας δίσκος 12".



Εύχαριστες... μουσικές διακοπές

—Στην Ιταλία

—στη Νεάπολη

—στη Βενετία

με την όρχήστρα Gianni Monese.

—Στη Βιέννη

με την όρχήστρα Heinz Sandauer.

—Στη Νότια Αμερική

με την όρχήστρα José Valdes.

—Στην Κούβα

με την όρχήστρα Don Marino Barreto.

Δίσκοι Panthéon - Vox, 10".

ΖΑΝΝΑΣ & ΜΑΥΡΟΓΟΡΔΑΤΟΣ

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ 3 ◆ ΤΗΛΕΦ. 70.636 ◆ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΚΑΤΣΟΥΓΙΑΝΝΗΣ

ΕΡΜΟΥ 19

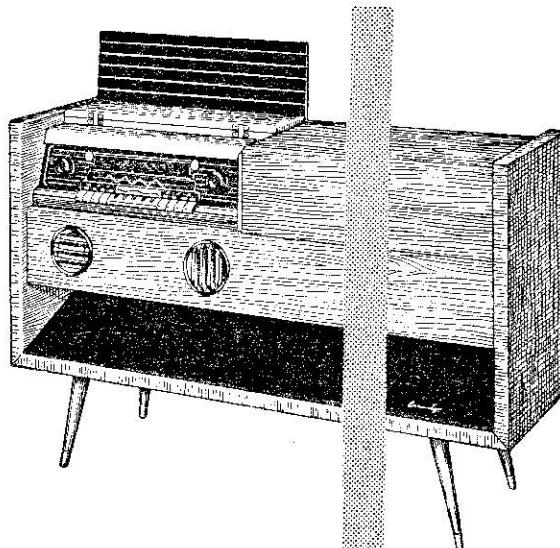
ΚΑΣΜΗΡΙΑ

ΜΕΓΑΛΗ ΣΥΛΛΟΓΗ ΣΕ

ΕΞΑΙΡΕΤΙΚΕΣ ΠΟΙΟΤΗΤΕΣ

ΚΑΙ ΣΧΕΔΙΑ

GRUNDIG



ΡΑΔΙΟΦΩΝΑ

ΡΑΔΙΟΓΡΑΜΜΟΦΩΝΑ

ΡΑΔΙΟΓΡΑΜΜΟΜΑΓΝΗΤΟΦΩΝΑ

Hi-Fi

ΣΤΕΡΕΟΦΩΝΙΚΟΥ ΉΧΟΥ

ΕΙΝΑΙ ΤΑ ΜΟΝΑΔΙΚΑ ΣΤΟΝ ΚΟΣΜΟ ΠΟΥ
ΑΠΟΔΙΔΟΥΝ ΤΟΝ ΉΧΟ ΣΕ 3 ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ

ΑΝΤΙΠΡΟΣΟΠΕΙΑ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΣΟΣ
Α. ΓΟΥΝΑΡΙΔΗΣ - Γ. ΜΑΡΙΔΗΣ
ΝΕΑ ΜΕΓ. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ 41

μπροκάρ

στόφφες

κρετόν

δαντέλλες

βουάλ

ΥΦΑΣΜΑΤΑ ΕΠΙΠΛΩΣΕΩΝ

ΑΓΙΟΥ ΜΗΝΑ 13 - ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ - ΤΗΛΕΦ. 60-27