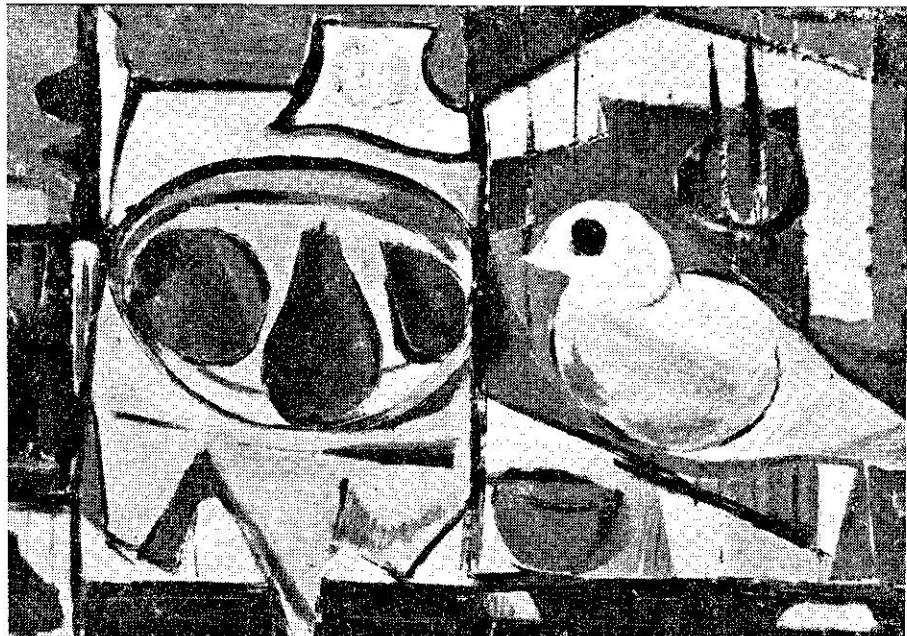


Η ΤΕΧΝΗ

στη Θεσσαλονίκη



ΣΤΟ ΕΞΩΦΥΛΛΟ

«Καρποί και Πουλιά» έλαιογραφία
τοῦ ζωγράφου Ν. Σαγκνη. Από
τὴν τελευταῖα του "Εκθεση.

Η ΤΕΧΝΗ

στή Θεσσαλονίκη

ΜΗΝΙΑΙΟ ΔΕΑΤΙΟ ΤΗΣ «ΤΕΧΝΗΣ» ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

ΧΡΟΝΟΣ Γ' - ΦΥΛΛΟ 22

• ΜΑΡΤΙΟΣ 1958 •

ΓΡΑΦΕΙΑ: ΒΗΛΑΡΑ 3 - ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 70-583

ΟΙ ΟΜΙΛΙΕΣ ΓΙΑ ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ

Πρέπει νά συγχαρούμε έκεινους πού είχαν τήν όραία ξεπινευση νά δργανώσουν τή σειρά τῶν διμιλιδών γιά τήν ίστορία και τήν τέχνη τοῦ Αγίου Όρους. Καί νά χαρούμε άκόμη γιατί οι διμιλίες αντές είχαν λαμπρή έπιτυχία και πιστότερο άκρωτηριο. Είναι καιρός νά προβάλουμε τοὺς πνευματικοὺς και καλλιτεχνικούς μας θησαυρούς δχι μονάχα στοὺς ξένους ἀλλά καὶ σὲ μᾶς τοὺς ἴδιους. Καί νά τοὺς προβάλουμε γιὰ λόγους πνευματικοὺς και ὅχι τουφιστικούς. «Οσο κι' ἀν εἶναι μεγάλη ἡ σημασία τοῦ τουφισμοῦ γιὰ τήν ἐθνική μας οἰκονομία, φορόμαστε πώς ἡ ὑπερβολικὴ καὶ ἀμειρη σημασία ποὺ δίνουμε δῆλοι τὰ τελευταῖα χρόνια σ' αὐτὸν, ξημιώνει τήν ουδίσια τῆς πνευματικῆς μας ὑπόστασης και μᾶς μεταβάλλει σὲ καπήλους iesenōn κληροδοτημάτων. Γι' αὐτὸν ἡ προβολὴ τοῦ Αγίου Όρους, ποὺ εἴναι καὶ πρέπει νὰ μείνῃ ἵερο καὶ τουφιστικῶς ἀνεκμετάλλευτο, δπως ζγινε στή σειρά αὐτή τῶν διμιλιδῶν μὲ τὸν αὐστηρὰ ἐπιστημονικὸ τόνο, μπορεῖ νά σταθῇ δρατίο πορφάδειγμα γιὰ μίμηση.

ΕΠΙΣΤΟΛΗ

Στὸ τελευταῖο τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ «Ἐπιθεώρηση Τέχνης», ποὺ βγαίνει στήν Αθήνα, δημοσιεύεται ἐπιστολὴ τοῦ κ. Κ. Χατζῆ ἀπὸ τή Θεσσαλονίκη. Θεωρούμε περιττὸ ν' ἀνασκευάσουμε δσα γράφονται ἔκει γιὰ τήν ἑταιρεία και τὸ δελτίο μας. Οἱ ἀποσπασματικές φράσεις ποὺ παραμέτει δ ἐπιστολογράφος γιὰ νά συγκρήτηση τὸ... Θεωρητικό μας πιστεύω, δὲν ζγουν κανένα νόημα ἀπομονωμένες ἀπὸ τὸ περιβάλλον τους. Πιστεύουμε πώς δλα αὐτὰ ὀφείλονται σὲ καλότιστη παρανόηση τοῦ γρά-

ψαντος, ποὺ δδηγοῦν σὲ μιὰ σύγχυση καὶ ἀκαταληψία. Ἐκείνο ποὺ νομίζουμε υποχρέωσή μας νὰ τονίσουμε εἶναι πώς θεωρούσαμε τήν «Ἐπιθεώρηση Τέχνης» περισσότερο υπεύθυνο περιοδικό, ποὺ ἐλέγχει κατὰ κάποιο τρόπο τὰ κείμενα ποὺ δημοσιεύει. Γιατί ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ τί γράφεται γιὰ μᾶς, δλόκληρη ἡ ἐπιστολὴ ἀποτελεῖ ἔνα κείμενο τελείως ἀκατανόητο (μὲ τὴν κυριολεξία τῆς λέξης).

ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΚΑΙ ΤΑΒΑΙ

Και ἀλλοτε σημειώσαμε τήν ἔλλειψη υπεύθυνης κυριτικῆς τῶν καλλιτεχνικῶν ἐκδηλώσεων στὶς ἐφημερίδες τῆς πόλης μας. Φανταζόμασταν πὼς κάποτε θὺ γινόταν ἀντιληπτὴ ἡ ἀνάγκη μιᾶς τακτικῆς στήλης ποὺ νὰ καταπίει τοὺς ἀναγγηλούτες, παρακολουθώντας συστηματικὰ τίς διαφόρες ἐκδηλώσεις τῆς τέχνης. «Ἄλλα τὴ λύση τῆς «ἐπιστολιμάιας» κυριτικῆς δριολογοῦμε πὼς δὲν μπορούσαμε νὰ τὴ φανταστοῦμε. Νά βλέπη κανεὶς σὲ μιὰν ἀπὸ τίς δυν ἐφημερίδες μεγάλης κυκλοφορίας ποὺ διαβέτουμε κυριτικὴ τῆς ζωγραφικῆς ὥπο τύπον ἐπιστολῆς, «ἡ δούσια εὐχαρίστως δημοσιεύεται», εἶναι ἀληθινὰ πρωτότυπη καινοτομία. «Ἔτσι καὶ κυριτικὴ ὑπάρχει καὶ δ ἐπιστολογράφος ίκανοποιεῖται καὶ ἡ ἐφημερίδα εἶναι σινεύθυνη. Φυσικὰ δὲ συζητεῖται τὸ περιεχόμενο τῆς κυριτικῆς, δπου οὗτε λίγο οὗτε πολὺ στέλνεται στὸ καφενεῖο γιὰ νὰ παίζῃ τάβλι—γιατὶ μόνο γι' αὐτὸν κρίνεται μᾶξις—ἔνας ἀπὸ τοὺς πιὸ ἀξιόλογους νέους ζωγράφους τῆς πόλης μας. «Ο ζωγράφος φυσικὰ ἔχει καὶ συντρόφια κάποιους... ἀνόητους ὄμοιτέχνους του, τὸν Πικασό, τὸν Μπράκ, τὸν Νταλί. Δὲν ζέρουμε ἀν οἱ ξένοι αὐτοὶ ζωγράφοι ζγουν μάθει τὸ ἐλληνικότατο τάβλι καὶ ἀν θὰ είχαν τὴ διάθεση νὰ

κάνουν συντροφιά στὸν συμπολίτη μας. 'Αλλὰ φανταξόμαστε πώς πολὺ θὰ τοὺς κακοφαινόταν ἡ αὐστηρὴ κρίση ποὺ τοὺς ἔγινε!

ΜΠΑΧ ΚΑΙ ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΙ

'Ασφαλῶς οἱ φωτογράφοι θὰ μᾶς ποῦν πώς ἐκτελοῦν κοινωνικὸν λειτουργῆμα καὶ πώς συμβάλλει ἀποτελεσματικά στὴν προαγωγὴν τῆς τέχνης ἡ δημοσίευση τῆς φωτογραφίας τοῦ καλλιτέχνη ἢ τοῦ κοινοῦ—προποντῶν τοῦ κοινοῦ—τὴν ἄλλη μέρα στὶς ἐφημερίδες. Καιόδες δύμως νὰ μηδὲ μιὰ τάξη σ' αὐτὸν τὸ ζήτημα, ποὺ εἶναι θέμα καλλιτεχνικῆς ἀγωγῆς καὶ πολιτισμοῦ. "Οπως δὲν ἀφήνουμε τοὺς καθυστερημένους ἀλφοπατές νὰ μπαίνουν στὴν αἰθουσα, ἔτσι δὲν μπορεῖ νὰ περιφέρεται ἀνενόχλητος καὶ δι φωτογράφος καὶ ν' ἀπασχολῇ τὴν προσοχὴν τῶν ἀκροατῶν. Πρὶν ἀπὸ χρόνια θυμόμαστε ποὺ ἔνας φωτογράφος στὸ Βασιλικὸ Θέατρο βγῆκε ἀπὸ τὸ πίσω παραπέτασμα τῆς σκηνῆς καὶ ἔφυνασε τὸν πιανίστα καθδὸς ἐκτελοῦσε μιὰ σονάτα τοῦ Μπετόβεν. Σὲ πρόσφατο κονσέρτο, ἐνῶ δι Γερμανὸν καλλιτέχνης ἐκτελοῦσε στὸ φλάουτο μιὰ σονάτα τοῦ Μπάχ, εἰχε φανερὰ ἐκνευρισθῆ ἀπὸ τὰ ἀλλεπάλληλα «φλάς» τοῦ φωτογράφου. Καὶ στὴν ἐπανάληψη τῆς συναυλίας τῆς φοιτητικῆς χρονιδίας δι μαστορος ἀναγκάστηκε νὰ διακόψῃ τὴν ἐκτέλεση διποὺ νὰ ενδοκήσῃ νὰ κατέβῃ δι φωτογράφος ἀπὸ κεῖ ποὺ εἰχε σκαρφαλώσει γιὰ νὰ ἔχουν περισσότερη ἀπόδοση οἱ φωτογραφίες του. "Ας προσέξουν τὸ ζήτημα οἱ ὁργανωτές τῶν συναυλιῶν καὶ τῶν ἄλλων συγκεντρώσεων· εἶναι, τὸ ξαναλέιτε, θέμα καλλιτεχνικῆς ἀγωγῆς καὶ πολιτισμοῦ.

ΘΕΑΤΡΟ

ΛΑΜΠΡΟΠΟΥΛΟΥ - ΣΤΑΡΕΝΙΟΣ

'Ο θίασος Α. 'Αλεξανδράκη ἔψυγε πρὶν ἀπὸ τὰ Χριστούγεννα, μέλη δυως τοῦ διάσου, χωρὶς τὸν πρωταγωνιστὴν καὶ τὴν κυρία Γεωργούλη, ἔαναγύρισαν μετὰ τὶς γιορτές, μὲ τὸ δνομα «Θίασος Καίτης Λαμπροπούλου - Δήμου Σταρενίου». Τὸν «ζὲν πρεμιέ» ἀναπλήρωσε στὸ πρῶτο ἔργο δι Κώστας Ριζόπουλος, στὸ δεύτερο ἔνας νέος ἥθοποιός, γνωστὸς ἀπὸ τὸν κινη-

ματογράφῳ, ποὺ ἔκανε δυως τὴν πρώτην ἐμφάνιση στὸ θέατρο, δι Γιώργος Καμπανέλης. 'Αλλὰ ἡ ἔλλειψη δύο βασικῶν στελεχῶν ἦταν σημαντικὴ καὶ ἀποφασιστικὴ γιὰ τὴν δήλη συγκρότηση τοῦ θέατρου.

Οἱ παραστάσεις ἀρχισαν μ' ἔνα Ἑλληνικὸ ἔργο ποὺ θεωρεῖται «ἐπιτυχημένο» καὶ ἔχει ἐπικυρωθῆ πιά — μᾶς πληροφορεῖ τὸ πρόγραμμα—ἀπὸ τὴν δύμφωνη κριτικὴ καὶ τὰ ἐνθουσιώδη κειροχοροτήματα ἐκανοντάδων χιλιάδων θεατῶν, τὸν «Πρωτευούσιάνο» τοῦ Γ. Ρούσσου. Πραγματικὰ τὸ ἔργο γνώρισε τὴ μεγάλη ἐπιτυχία καὶ δι βασικός του ὄρος ἔχει ἐρμηνευθῆ ὡς τώρα ἀπὸ τὸν καλύτερος ηθοποιούς μας, τὸν 'Αργυρόπουλο, τὸν 'Αρώνη, τὸν Λογοθετίδη. Εἶναι λοιπὸν ἔνα ἔργο «ἐπιτυχημένο» δι «Πρωτευούσιάνος»; "Οπως τὸ πάρον κανείς, καὶ διοπού νόημα θέλει νὰ δώσῃ στὸν δρό μο «ἐπιτυχία». Γιατὶ βέβαια εἶναι ἀναμφισβήτητη ἐπιτυχία νὰ παίζεται ἔνα ἔργο χίλιες διακόσιες φορες ἀπὸ τὸ 1941 ποὺ πρωτοπαρουσιάστηκε. 'Αλλὰ τὸ θέατρο εἶναι, νομίζουμε, καὶ τέχνη, δηλ. ἔνα μήνυμα, μιὰ φλόγα, κάπι ἀνώτερο καὶ μαγικὸ ποὺ ἔχει νὰ μεταδώσῃ δι συγγραφέας στὸ κοινό του· κι' ἂμα ἔνα ἔργο μεταδίδει τέτοια πράγματα εἶναι κι' αὐτὸν ἔνα ἔργο «ἐπιτυχημένο». "Η «ἐπιτυχία» τοῦ «Πρωτευούσιάνου» δὲν μποροῦμε νὰ ποῦμε πώς εἶναι τοῦ δεύτερου τούτου εἶδους. Μιὰ «θίση» —πολὺ οηχὴ ἀλλωστε— προβάλλει δι συγγραφέας, καὶ τὸ κοινό του τὸ κερδίζει μὲ μέσα πάρα πολὺ φτηνά. Χαρακτήρας κάπως ζωγραφικὸς εἶναι μόνον δι πατέρους (δι Στρατῆς), δοσμένος ἀπὸ τὸν συγγραφέα μὲ κάποια συμπάθεια καὶ μὲ κάποια ἀνθρωπιά. Γύρω του κινοῦνται ψεύτικα ἀνδρείκελα: δι γίος του δι Κώστας, ποὺ εἶναι ἀδύνατο νὰ πείσῃ μὲ τὴν τύση του ἑλαφρότητα καὶ ἀφέλεια, δι ἀρραβωνιαστικός, ποὺ ἔχει τὴν ψεύτικη δύμοφριὰ τῶν κάρτων ποστέλλει (τὰ ἀγνὰ ἥθη τοῦ νησιοῦ) καὶ προπάντων ἔκεινο τὸ ἀπίθανο ζευγάρι τοῦ Τοτοῦ καὶ τῆς Ντιάνας (ἡ διεφθαρμένη πρωτεύουσα). "Υπάρχουν ἀκόμη καὶ οἱ στιγμὲς τοῦ νερούσιοῦ ψευτορομαντισμοῦ, δημοσιός δηλητήρια μὲ τὴν ἀντικατάσταση τῆς φωτογραφίας τοῦ χω-

ριάτη παπποῦ, ή, στὸ τέλος, ή ἀνάνηψη τοῦ παραστρατημένου «πρωτεουσιάνου».

Τὸν μοναδικὸ φόλο τοῦ πατέρα κράτησε δὲ Σταφένιος πραγματικὰ ἀριστοτεχνικά· ή παρουσία ἐνὸς ἥθοποιοῦ μὲ ἀληθινὴ ἀκτινοβολίᾳ μπορεῖ καὶ μόνη της νὰ δημιουργήσῃ θεατρικὴ ἀτμόσφαιρα. Ἡ Νίνα Σταφένιου, δὲ Δημήτρης Παπᾶς καὶ δὲ Χρ. Ἀδαμόπουλος ἔπλασαν μὲ κέφι καὶ ζωντάνια τοὺς «κυαρατερίστικους» φόλους των· οἱ ἄλλοι δῆμοι ἦταν πολὺ ἀδύνατοι, ἀκόμη καὶ ή Λαμπροπούλου, ποὺ δὲν τῆς ταιριάζουν τέτοιοι φόλοι.

*

Δυστυχῶς δὲ θίασος, μὲ τὶς λίγες του δυνάμεις, χωρὶς τὴν καθοδήγηση ὑπεύθυνου σκηνοθέτη, καὶ οὐσιαστικὰ χωρὶς συγκεκριμένο πρόγραμμα, δὲν μποροῦσε νὰ ξανοιχτῇ σὲ ἔργα μὲ ἀπαιτήσεις. Καὶ τὸ δεύτερο ἔργο, «Οταν οἱ γυναικες ἀγαποῦν» τῆς Φλόρανς Μπάρκλεϋ, ἐπιζήτει μὲ φτηνὰ μέσα τὴν εὔκολη συγκίνηση τοῦ κοινοῦ. «Τὸ παιζόμενον ἔργον χαρακτηρίζεται δὲτι ἀνήκει στὴ Ρωμαντικὴ σχολὴ» μᾶς λέει σὲ κακὰ Ἑλληνικὰ τὸ πρόγραμμα. Πρόκειται γιὰ μιὰ δικρούθεκτη αἰσθηματολογία, δύον δὲ προικισμένος νέος ζωγράφος ποὺ τυφλώνεται ἀπὸ κάποιο δυστύχημα, ή νέα ποὺ τὸν ἀγάπτα, ποὺ θυσιάζει δῆμος τὴν ἀγάπη της, γιατὶ εἶναι λίγο μεγαλύτερη του, ή τυφλὴ της ἀφοσίωση ποὺ τὴ φέρονται νοσοκόμο δίπλα στὸν τυφλὸ ἀγαπημένο καὶ φυσικὰ στὸ τέλος δὲ θείαυβος τῆς ἀγάπης, συνθέτουν ἔνα σύνολο ἱκανὸν νὰ φέρῃ τὰ δάκρυα στὶς εἰδυγκίνητες καρδιές. Ἀλλά, φυσικά, ή συγκίνηση αὐτὴ δὲν εἶναι ή συγκίνηση τῆς τέχνης.

Στὸ φόλο τοῦ νεαροῦ ζωγράφου παρουσιάστηκε δὲ νέος ἥθοποιος Γιώργος Καμπανέλης· ἦταν, δποις εἴπαμε, ή πρώτη του ἐμφάνιση στὸ θέατρο. Ἐδειξε, μὲ τὸ πρῶτο αὐτὸ παρουσίασμα, προσδότη ἥθοποιοῦ, παράστημα, ἐμφάνιση, καὶ μπροσθεῖς νὰ μεταδώσῃ κάποια συγκίνηση δραματική. Δὲν ἔλειψε βέβαια μιὰ δρισμένη ἀκαμψία, ποὺ θὰ ὑπερικηθῇ δῆμος μὲ τὸν καρδο, δταν μάλιστα τὸν βοηθήση ένας πιὸ κατάλληλος φόλος. Άπλα τὸν ή Λαμπροπούλου βρήκε πάλι στὶς δραμα-

τικὲς στιγμὲς τὸν καλύτερο ἔαυτό της κι ἔδωσε μὲ τὸ συγκρατημένο της καὶ συγκρητικό παίξιμο μιὰ ζωντανὴ ὑπόσταση στὸν ἀναιμικὸ κατὰ τὰ ἄλλα φόλο, ἰδίως στὶς τρυφερὸς σκηνὲς τῆς τελευταίας πράξης. Ἐξοχὸς πάλι δὲ Σταφένιος ὡς γιατρὸς Μάκενζυ. Κρίμα ποὺ είχε τόσο λίγο φόλο. Θὰ ἔλεγα πὼς ἦταν βασικὸ λάθος η ἐκλογὴ τοῦ ἔργου, ποὺ δίνει τόσο μικρὸ μέρος στὸν κυριότερο πρωταγωνιστή. Οἱ ἄλλοι ἥθοποιοι —ἔξαρεση ἵσως μόνο δὲ Ψαρᾶς ὡς γιατρὸς Μπράντ— δὲν είχαν καμιὰ οὐσιαστικὴ ἀνταπόκριση μὲ τοὺς φόλους των.

«ΘΕΑΤΡΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ»

Ἡ κ. Ἀγγελικὴ Τριανταφυλλίδη στὴν τόσο συμπαθητικὴ μικρὴ αἰθουσα τοῦ Ρ.Σ.Ε.Δ.Β.Ε., ἔξακολουθεῖ τὴν ηδωική της προσπλάθεια. Γιατὶ βέβαια εἶναι ήρω-σμὸς νὰ ἐπιμένης νὰ κάνῃς θέατρο χωρὶς οὐσιαστικὰ τίποτα· χωρὶς σκηνοθέτη, ἥθοποιούς, πρωταγωνιστή, πρωταγωνίστρια. Ἰσως μὲ τὴν καθοδήγηση ἐνὸς ἔστω ἀνθρώπου ποὺ νὰ καταλαβαίνῃ στοιχειωδῶς ἀπὸ θέατρο, νὰ μποροῦσαν οἱ μεμονωμένες αὐτὲς δυνάμεις (ἕκτὸς βέβαια ἀπὸ περιπτώσεις ποὺ δὲν σηκώνουν διόρθωμα) νὰ δώσουν κάποιο ἴκανοποιητικὸ ἀποτέλεσμα. Γιατὶ καὶ δὲ Γκίνης καὶ δὲ Λεβισιάνος καὶ η Ντατσοπούλου ἔχουν προσόντα διποκοριτικά. Τώρα δῆμος, μὲ τὴν τέλεια ἔλλειψη καθοδηγήσεως, κανένας ἥθοποιος δὲ βρίσκεται στὸ φόλο του· ἀποτελοῦν μιὰ δοχήστρα δύον τὸ κάθε δργανοφάλτσάρει, ἄλλο περισσότερο καὶ ἄλλο λιγότερο, καὶ τὸ σύνολο καταλαβαίνει κανεὶς τί μπορεῖ νὰ εἶναι.

«Αἱ δύο κυρίαι Καρρόλλ» τῆς Μαργαρίτας Βελλέδη εἶναι ἔνα ἀστυνομικὸ ἔργο, ἀπὸ κεῖνα ποὺ δὲν ἔχουν καμιὰ ἀξία παρὰ ἀπὸ τὸν τρόπο ποὺ θὰ παιχθοῦν. Ὁ ὑποτιθέμενος σκηνοθέτης ἀφησε δῆμος τελείως ἀνεκμετάλλευτες τὶς εὑκαιρίες ποὺ τὸν παρουσίαζε τὸ ίδιο τὸ ἔργο νὰ δημιουργήσῃ κάποια ἀτμόσφαιρα μυστηρίου ή νὰ δώσῃ κάποια θεατρικὴ ποικιλία στὸ σύνολο, χρωματίζοντας μ' ἔνα ίδιαίτερο χρῶμα δρισμένα πρόσωπα: τὸν γιατρὸ Τάτιλ π.χ., ποὺ τὸν ἀρέσει νὰ καπνίζῃ τὰ ξένα ποῦρα

η βάζει στοίχημα μὲ τὸν ἑαυτό του, τὴν ὑπηρέτρια Κλεμάνς, ποὺ βέβαια ἡ συγγραφεὺς τὴν ἥθελε κάπως ἀπλοίκη χωριάτισσα κι' ὅχι τὴν «στυλέ ὑπηρεσία» ποὺ παρουσιάζει πλέον «καθ' ἔξιν» ἡ ἴδια ἥθοποιός, κ.ἄ.

Αυτούμαστε ποὺ δὲν μποροῦμε νὰ ποῦμε καλύτερα λόγια γιὰ μιὰ προσπάθεια, ποὺ μπορεῖ νὰ εἶναι φιλότιμη καὶ ἡρωική, δὲν ἔπειρνά δύμως τὸ δρια τῆς «προσπάθειας». Ὁπως κάθε τέχνη, ἔτσι καὶ ἡ θεατρική εἶναι δύσκολη. Καὶ εἶναι ἀπογοητευτικό, δταν σήμερα στὴν Ἀθήνα τὸ θέατρο βρίσκεται σὲ τέτοια ἀκμὴ—ποὺ ἀκτινοβολεῖ (ᾶς λέμε δ, τι θέλουμε) καὶ στὴ Θεσσαλονίκη: παραστάσεις Ἐθνικοῦ Θεάτρου, Κούν, Λαμπέτη· Χόρον, Κατράκη κ.ἄ.—είναι, λέμε, ἀπογοητευτικὸ νὰ δίνῃ στὸν τομέα αὐτὸν τὸ «παρόν» ἡ Θεσσαλονίκη μὲ μιὰ ἐρασιτεχνικὴ κατὰ βάθος προσπάθεια.

ΜΟΥΣΙΚΗ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΣ

Τὸ φετινὸ ցειτάλ τοῦ Γιώργου Χατζηνίκου μᾶς ἔδωσε καὶ πάλι τὴν ἀφορμὴ νὰ διαπιστώσουμε τὴ σταθερὴ καὶ σοβαρὴ ἔξελιξη τοῦ νέου πιανίστα, ποὺ στέκει σήμερα ἀνάμεσα στὸν καλύτερους μουσικοὺς τοῦ τόπου μας.

Σήμερα δὲ Χατζηνίκος δὲ γνωρίζει τεχνικὰ προβλήματα (στὸ ἀριστερὸ χέρι φανερώνει μιὰ σπάνια εὐκολία) καὶ χοησιμοποιεῖ τὴ φτασμένη πιὰ τεχνικὴ του στὴν ἀπόδοση τῆς μουσικότητας. Αἰσθάνεται κανεὶς τὴ συνεχὴ προσπάθεια στὸ χτίσιμο τοῦ κάθε κομματιοῦ, στὴ πιστή του ουθμικὴ τοποθέτηση καὶ στὴν ἀναζήτηση τῶν πιὸ λεπτῶν χρωματισμῶν.

Τὰ ἔργα Bach (ἡ Τοκάτα σὲ ντὸ ξλασσον καὶ τὸ «Ἴταλικὸ Κονσέρτο») ἔμπνευντηκαν μὲ τὴν ἀπαραίτητη ἀρχίβεια, χωρὶς δύμως νὰ χάσουν τὴν εὑαισθησία τους καὶ προβάλλοντας τὴν δοιζήντια ἀνάπτυξη τῶν γραμμῶν ποὺ μπλέκονται ἀντιστικτικά. Ἡ σονάτα σὲ ρὲ ἔλασσον, ἔργον 31, ἀρ. 2 τοῦ Beethoven, ἔργο ποὺ

κούψει πολλὲς δυσκολίες κάτω ἀπὸ τὴ φαινομενικὴ του ἀπλότητα, δόθηκε μὲ σπάνια μουσικὴ κατανόηση.

Στὸ δεύτερο μέρος τοῦ προγράμματος ἀκούσαμε τὴ «Σονάτα σὲ τρία μέρη» τοῦ Stravinsky, τὴ «Σονίτα γιὰ μιὰ μικρὴ Ἀχιβάδα» τοῦ Χατζηδάκη καὶ σὲ πρώτη ἔκτελεση τὴν «4η Σονίτα» τοῦ Σκαλκώτα. Καὶ τὰ τρία αὐτὰ ἔργα βρήκαν ἔνα σπάνιο ἔρμηνευτή, ποὺ μπούεσε νὰ τονίσῃ τὸν ουθμικό τους πλοῦτο μὲ ἀκρίβεια, χωρὶς ποτὲ νὰ παραβλέψῃ τὸ βαθύτερο μουσικό τους νόημα.

ΣΥΝΑΥΔΙΑ ΤΗΣ ΧΟΡΩΔΙΑΣ ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ

Π συναυλία τῆς χορωδίας τοῦ Πανεπιστημίου μας μὲ συνοδεία μικρῆς δοχήστρας στάθηκε μιὰ εὐχάριστη ἐκπληξη. Στὸ πρόγραμμα ὑπῆρχαν δύο γα Μοντεβέρντι, Χαίντελ, Πάροσλ, Μέντελσον, Γκλούκ, Γ. Παπαϊωάννου, καὶ αὐτὸ δείχνει τὶς σοβαρὲς προθεσμὲς τῶν δογανωτῶν.

Ἡ φοιτητικὴ χορωδία, ἐνισχυμένη μὲ μισοκὰ ἔξιφοι τητικὰ στελέχη, παρουσίασε ἔνα ἔνδιαιρέον φωνητικὸ σύνολο. Θὰ πρέπη νὰ εἴμαστε ἰκανοποιημένοι ἀπὸ μιὰ ἐρασιτεχνικὴ καλλιτεχνικὴ διμάδα γιὰ ὅσα ἔχει κάνει νὶς τώρα καὶ νὰ παραβλέπουμε τὶς ἀναπόφευκτες ἐλλείψεις τῆς ἀρχῆς. Ἄν σκεφθοῦμε μάλιστα τὴ διαφορὰ ποὺ ἔδειξε σχετικὰ μὲ τὶς προηγούμενες ἐμφανίσεις, δὲν μποροῦμε παρὰ νὰ συγχαροῦμε τὸν κ. Μάντακα, ποὺ ἔδωσε δ.τι καλύτερο μπροῦσσε.

Ἄπο τὸν σολίστ ξεχώρισε ἡ δίλς Κουμίδου τόσο στὸ τραγούδι, δύσο καὶ στὴν ἀπαγγελία τῆς μερικοὶ διπλωματοῦχοι καὶ ἐπαγγελματίες ἥθοποιοὶ θὰ μποροῦσαν νὰ ζηλέψουν πολλά.

Τὴ μόνη παρατήρηση ποὺ θὰ θέλαμε νὰ κάνουμε είναι πὼς δ μεγάλος ἀριθμὸς τῶν ἔργων ὁδήγησε σὲ μιὰ ἀποσπαστικὴ διάρροιαση τοῦ προγράμματος, ποὺ ζημιώσει γενικὰ τὸ ἀποτέλεσμα.

Ο ΤΕΝΟΡΟΣ ΚΩΣΤΑΣ ΤΣΙΤΣΙΚΛΗΣ

Ἡ «Τέχνη» στὴν ἔβδομη ἐφετινὴ συναυλία της παρουσίασε τὸν συμπολίτη μας τενόρο κ. Κώστα Τσιτσικλῆ, στὴν πρώτη

τοῦ δημοσίᾳ ἐμφάνιση, όστερα ἀπὸ εἰδικὲς σπουδὲς στὴν Ἰταλία. Ἡ πρώτη αὐτὴ ἐπικοινωνία τοῦ καλλιτέχνη μὲ τὸ κοινό τῆς πόλης μας στάθηκε ἐπιτυχής. Ὁ κ. Τσιτσικλῆς ἔχει φωνὴ λυρικοῦ τενόρου μὲ ώδαιο τέμπρο, εὔπλαστη, ποὺ κινεῖται ἀνετα στὶς ὑψηλὲς νότες. Ἰσως κάποια δυσκολία στὶς χαμηλὲς νότες καὶ ἡ μικρὴ ἐνταση· τῆς φωνῆς νὰ ζημιώσαν τὴν ἀπόδοση, ἀλλὰ πιστεύομε πῶς καὶ τὰ δύο τοῦτα σημεία μποροῦν μὲ τὴν ἀσκηση νὰ βελτιωθοῦν σημαντικά. Γιατὶ μερικὲς βασικὲς ἀρετὲς τοῦ καλλιτέχνη ἔχουν πολὺ μεγαλύτερη σημασία. Πρῶτα· πρῶτα τραγουδᾶ μὲ μουσικήτα καὶ ἡ σωστὰ γυμνασμένη ἀναπνοή του τοῦ ἐπιτρέπει νὰ δίνῃ δραίες καταλήξεις τῶν μουσικῶν φράσεων, κάτι ποὺ δὲν τὸ ἀκοῦμε πολὺ συχνά. Ἐκεῖνο ποὺ ἔγινε περισσότερο αἰσθητὸ στὴν ἐκτέλεση, ἀλλὰ φανταζόμαστε πῶς διερίσεται βασικά στὴ συγκίνηση (τοάκ) τοῦ κ. Τσιτσικλῆ, ἥταν ἡ ἔλλειψη θέρμης. Ἡ ἀψογὴ ἐκτέλεση τῶν τραγουδιῶν θὰ κέρδιζε ἀφάνταστα, ἀν ἥταν συγδυασμένη μὲ μεγαλύτερη θέρμη, μὲ τὸ ἀστάθμητο ἐκεῖνο κάτι ποὺ συναρπάζει τὸν ἀκροατή.

Οπωσδήποτε ἡ πρώτη αὐτὴ ἐμφάνιση τοῦ κ. Τσιτσικλῆ στάθηκε μιὰ ἐπιτυχία καὶ ἀποτέλεσε μιὰ ὑπόσχεση. Εὐχόμαστε καὶ ἐλπίζουμε πῶς ξεπερνῶντας τίς ἀναπόφευκτες ἀδυναμίες κάθε ἀρχῆς καὶ καλλιεργώντας τίς σπουδαῖες ἀρετές του δέ νέος καλλιτέχνης θὰ ἔξελιχθῇ σὲ ἔξαιρετο τενόρο, ποὺ τόσο πολὺ μᾶς λείπει.

ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Σχεδίασμα Ιστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τῆς "Αλωσιν".
'Αθῆναι 1957.

Ἡ στήλη αὐτὴ δὲν κάνει κριτικὴ βιβλίου. Κάποιες τὸ θεωρήσαμε ὑποχρέωση νὰ γράψουμε γιὰ τοὺς δύο τόμους τῶν «Ἐκδόσεων 'Αθηνῶν» τοὺς σχετικοὺς μὲ τὴ βυζαντινὴ τέχνη· στὴν περίπτωση ἐκείνη μᾶς ἔνδιλφερε προπάντων ἡ ὑποδειγματικὴ ἐκτύπωση τόσο τοῦ κειμένου ὅσο καὶ τῶν ἔγχωμων πινάκων. Σήμερα νομίζουμε πῶς πρέπει νὰ κάνουμε τὴν ἔξαι-

ρεση καὶ νὰ παρουσιάσουμε στοὺς ἀναγνῶστες μας μιὰ ἔργασία πραγματικὰ μνημειώδη γιὰ τὴ νεοελληνικὴ ζωγραφική. Πρόκειται γιὰ τὸ βιβλίο τοῦ καθηγητῆ τοῦ Ηανεπιστημίου Θεσσαλονίκης κ. Ἀνδρέα Ευγγοπούλου, ποὺ ἔχει τὸν πολὺ μετριάφορο τίτλο: «Σχεδίασμα 'Ιστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν 'Αλωσιν» ("Ἐκδοση τῆς 'Αρχαιολογικῆς Εταιρείας).

Εἶπαμε πῶς κάνουμε τὴν ἔξαιρεση νὰ αιλήσουμε γιὰ τὸ βιβλίο αὐτό. Ἀλλὰ τοῦτο δὲ σημαίνει πῶς οὐαὶ κρίνουμε τὸ ἔργο· ὅχι μονάχα γιατὶ βγαίνει ἀπὸ τὰ δρια τοῦ δελτίου μας μιὰ τέτοια προσπάθεια, ἀλλὰ προπάντων γιατὶ δὲν εἴμαστε σὲ θέση νὰ τὸ ἐπιχειρήσουμε. Ὁ συγγραφέας τοῦ ἔργου, ἀπὸ ὑπέρμετη εὐσυνειδησία, τὸ χαρακτηρίζει «σχεδίασμα»· ἡ ἀλήθεια είναι πῶς πρόκειται γιὰ μιὰ μελέτη 400 περίπου σελίδων μεγάλου σχήματος, ποὺ καλύπτει δῆλη τὴ χρονικὴ περίοδο τῆς Τουρκοκρατίας μὲ μιὰ πληρότητα παραδειγματική.

Κανεὶς δὲν ἥταν πιὸ ἀριστούσιος ἀπὸ τὸν κ. Ξυγγόπουλο γιὰ ν' ἀσχοληθῆ μὲ τὸ ἔξαιρετικὰ ἐνδιαφέρον καὶ βασικὸ αὐτὸ θέμα γιὰ τὴν Ιστορία τῆς νεοελληνικῆς τέχνης. Ἡ μακρόχρονη ἐπαφὴ του μὲ τὰ μνημεῖα, ἡ θαυμαστὴ γνώση τῶν γραπτῶν πηγῶν καὶ τῆς βιβλιογραφίας, ἡ ἐπιστημονικὴ του συγκρότηση ἀποτελοῦσαν τὰ ἔχεγγυα τῆς ἐπιτυχίας. Ἐκεῖνο ποὺ θέλουμε νὰ τονίσουμε είναι ἡ σημασία τοῦ ἔργου αὐτοῦ καὶ οἱ μοναδικὲς δυσκολίες ποὺ παρουσίαζε ἡ πραγματοποίησή του.

Ἡ Ιστορία τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς είναι λίγο·πολὺ γνωστή, καὶ ἡ ἔρευνα γιὰ μιὰ πληρέστερη γνώση καὶ ἀξιολόγησή της συνεχίζεται ἀπὸ πολλοὺς ἐπιστήμονες σὲ δῆλα τὰ μέρη τοῦ κόσμου. Στὴν ἔρευνα τούτη ἡ συμβολὴ τοῦ κ. Ξυγγοπούλου στάθηκε ἀπὸ τίς πιὸ ἀξιόλογες· δὲν ἔχουμε παρὰ νὰ υμηδοῦμε μονάχα τίς μελέτες του πὼν σχετίζονται μὲ τὴν πόλη μας, γιὰ τὰ ψηφιδωτὰ τῶν Ἅγ. Ἀποστόλων π.χ., καὶ γιὰ τὴ Μακεδονικὴ Σχολή, γιὰ νὰ τὴν ἐκτιμήσουμε σωστά. Ἀλλὰ ἡ πιώση τῆς Κονσταντινούπολης δὲ σήμανε καὶ τὸ τέλος τῆς βυζαντινῆς τέχνης. Καὶ στὰ χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας οἱ Ἑλληνες ἔχτιζαν ἐκκλησίες, τίς διακοσμοῦσαν μὲ τοιχογρα-

φίες καὶ τοποθετοῦσαν σ' αὐτὲς φορητὲς εἰκόνες. Ἀπὸ τὸν 150 αἰώνα ὡς τὰ μέσα τοῦ 19ου, ἔνα διάστημα 450 περίπου χρόνων, ἔμενε οὐσιαστικά ἀνεξερεύνητο. Δημοσιεύσεις μεμονωμένων μνημείων καὶ ἔργων, ἀποσπασματικές ἐργασίες καὶ γενικότατες ἔκθεσις δὲν ἦταν ἀρκετές γιὰ νὰ γνωρίσουμε σὲ ὅλη της τὴν ἔκταση τὴν ἰστορικὴ πορεία τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἀλωση. Δύο βασικὲς δημοσιεύσεις στάθμηναν οἱ κατάλογοι τῶν πλούσιων συλλογῶν φορητῶν εἰκόνων, βιζαντινῶν καὶ μεταβιζαντινῶν, τοῦ Μουσείου Μπενάκη καὶ τῆς κ. Σταύρου. Ἡ πρώτη τοῦ 1936 καὶ ἡ δεύτερη τοῦ 1951. Καὶ τὶς δύο τὶς χρωστοῦμε στὸν κ. Ξυγγόπουλο. Ἄλλα πέρα ἀπ' αὐτὰ ὑπῆρχε οὐσιαστικὰ τὸ χάος. Ἐκατοντάδες μνημεῖα κατάγραφα, χιλιάδες εἰκόνες ἔξαιρετικά ἐνδιαφέρουσες, οἱ περισσότερες ὁδηγούσιες ή καποτε πρόχειρα δημοσιευμένες, περίμεναν νὰ βροῦν τὴν θέση τους καὶ τὴν ἰστορική τους ἱερόδοχηση. Συνήθως ἡ ἐπιστημονικὴ ἐργασία προσποθέτει τὶς ἐπιμέρους μελέτες, γιὰ νὰ προχωρήσῃ στὴ σύνθεση τοῦ ὑλικοῦ. Στὴ δικῇ μας περίπτωση ἡ ἀνάγκη τῆς ἀντίστροφῆς φορᾶς ἦταν ἀπαραίτητη. Γιατὶ χρειάζομασταν τὰ στέφεα πλαίσια, μέσα στὰ δρποῖα θὰ μπορούσαμε νὰ τοποθετήσουμε σωστὰ τὰ διάφορα ἄγνωστα ἔργα. Γιὰ τὴν ἐργασία δύως αὐτὴ ὑπῆρχε μιὰ τεράστια δυσκολία: ἐκεῖνος ποὺ θὰ τὴν ἐπιχειρούσσει ἦταν ἀνάγκη νὰ ἔχῃ πλαισιωτή καὶ ἔξαρθρωμένη γνώση τῶν ἔργων καὶ συνάμα νὰ ἔχῃ τὴν ἴκανότητα νὰ συνθέσῃ τὶς γνώσεις αὐτές σ' ἔνα εὐσύνοπτο σύνολο. Πρέπει λοιπὸν νὰ εξιμαστεί πολὺ ἴκανοποιημένοι γιὰ τὴν εὐτυχῆ συγκυροία ποὺ διαπιστώνουμε στὸ «σχεδίασμα», γιὰ τὸ δρποῖο μιλοῦμε.

Ἀπὸ τὴν πρώτη κιόλας ἀνάγνωση καταλαβαίνει διάναγνωστης πόσο γνώριμο εἶναι στὸν συγγραφέα τὸ ὑλικό του· καὶ διάντομος ἐπίλογος μᾶς δίνει τὸ νῆμα τῆς σύνθεσης ποὺ ἔχει τεκτονικὴ στεφότητα καὶ ἔξιθετη σαφήνεια. Ἀναδημοσιεύουμε τὴν περίληψη τοῦ ἐπιλόγου αὐτοῦ, δπως μᾶς τὴν δίνει διάδοσης διαχρονικής στὴ σελ. λθ' στὴν ὀρχὴ τοῦ βιβλίου, δπου ὑπάρχει χρησιμότατη συνο-

πτικὴ περίληψη ἀπὸ διάλογο τὸ ἔργο κατὰ κεφάλαια.

«Ἐίτε τοὺς κόλπους τῆς μεγάλης Μακεδονικῆς σχολῆς ἐγεννήθη κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων ἢ κατόπιν ἐπικληθείσας Κρητικὴ ζωγραφική. Ταύτης ἡ τεχνικὴ προϊῆθεν ἀπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῆς φορητῆς εἰκόνος ἐπὶ τῆς τουχογραφίας. Ἡ τεχνοτροπία της εἶναι ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὴν παλαιὰν συντηρητικὴν παράδοσιν. Φορεῖς τῆς παραδόσεως αὐτῆς ἥσαν οἱ μοναχοί, οἱ δρποῖοι καὶ κυτόρθωσαν νὰ τὴν ἐπιβάλουν.

Ἡ νέα αὐτὴ μορφὴ τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς διέρχεται πολλὰ στάδια ἐξελίξεως κατὰ τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 15ου καὶ κατὰ τὰ πρῶτα ἔτη τοῦ 16ου αἰῶνος. Ἀπὸ τοῦ δευτέρου περίπου τετάρτου τοῦ 16ου αἰῶνος φθάνει αὐτὴ εἰς τὴν μεγίστην της ἀκμὴν διὰ τῶν Κρητῶν ἀγιογράφων, οἱ δρποῖοι τῆς ἔδωκαν τὴν δριστικήν της μορφήν.

Ἡδη δύως ἀπὸ τῆς ἐποχῆς αὐτῆς ἐμφανίζονται καὶ αἱ πρῶται ἐνδείξεις τῆς δυτικῆς ἐπίδρασεως, ἡ δρποία γίνεται ἀπολύτως πλέον αἰσθητὴ κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα. Περὶ τὰ τέλη τοῦ αἰῶνος αὐτοῦ καὶ κατὰ τὸν 18ον ἡ δυτικὴ ἐπίδρασις εἶναι πλέον γενική. Προετοιμάζεται οὕτω διπλήσιος ἔξιταλισμὸς τῆς δρμοδόξου ἀγιογραφίας. Τοῦτον ἐπιτυγχάνουν οἱ ζωγράφοι τῆς Ἐπτανήσου κατὰ τὸν 18ον αἰῶνα, οἱ δρποῖοι εἰσάγοντες τὴν δι' ἐλαιογραφίας ζωγραφικήν.

Οἱ πρῶτοι μετὰ τὴν Ἐπανάστασιν ἀγιογράφοι ἔχουν διακόψει πλέον κάθε δεσμὸν μὲ τὴν παλαιὰν δρμόδοξον παράδοσιν».

Ἡ εἰκονογράφηση τοῦ βιβλίου, παραδειγματικὴ γιὰ Ἑλληνικὸ βιβλίο, ἀποτελεῖται ἀπὸ 72 πίνακες ἐκτὸς κειμένου. Σ' αὐτοὺς παρακολουθοῦμε τὴν θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ 13ου αἰῶνα ὡς τὰ μέσα τοῦ 19ου, καὶ εἴναι τόσο πολύτιμη καὶ ἡ προσφορὰ τούτη, δσο καὶ τοῦ κειμένου.

Ἡ «Τέχνη» αἰσθάνεται τὴν εὐχάριστη ἀνάγκη νὰ συγχαρῇ καὶ νὰ εὐχαριστήσῃ τὸν παλιὸ φίλο της κ. Α. Ξυγγόπουλο γιὰ τὴν λαμπρὴ αὐτὴν συμβολήν του στὴ μελέτη τῆς Ἑλληνικῆς τέχνης. Τέλος ἐκφρά-

ζουμε τὴν εὐχὴν νὰ δοῦμε μιὰ τέτοια μελέτη καὶ γιὰ τὴν ἴστορία τῆς νεοελληνικῆς τέχνης ἀπὸ τὴν ἀπελευθέρωση ὅς τις ἥμερος μας.

ΕΚΘΕΣΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΝΙΚΟΥ ΣΑΧΙΝΗ

Σιδ σημείωμά μας γιὰ τὴν «Έκθεση Ζωγράφων τῆς Θεσσαλονίκης» στὸ Ἐμπορικὸ Ἑπιμελητήριο τὸ Σεπτέμβριο γράφαμε (τεῦχ. 18 σ. 123): «Μὲ κάποια ἀνακούφιση εἴδαμε τὰ ἔργα τοῦ Σαχίνη. Οἱ προσπάθειές του νὰ καταχτήσῃ τὸ στόχο του ἐντείνοντα συνεχῶς καὶ τὰ ἀποτελέσματα εἶναι κάθε φορὰ καὶ πιὸ ὄριμα. Ἡ ἐπιμονὴ του στὴ σύζευξη τοῦ μπλὲ καὶ τοῦ κόκκινου, ποὺ τὴν παρακολούθουμε τὸν τελευταῖο καιρὸ μὲ πολὺ ἐνδιαιρέσθων, δίνει τοὺς καρποὺς τῆς. Οἱ ἀνησυχίες παραχωροῦν τὴν ἑστή τους σὲ πιὸ μεστὲς προσωπικὲς λύσεις, τὰ χρώματα ἰσορροποῦν καὶ ἀποχτοῦν μονιμότερες ἀξίες. Πιστεύομε πῶς μόνο σὲ μιὰ ἀτομικὴ ἔκθεσή του θὰ μπορούσαμε νὰ σταθμίσουμε δίκαια τὴ δουλειά του».

Ἡ εὑκαιρία ποὺ ζητούσαμε μᾶς δόθηκε μὲ τὴν «Έκθεση τοῦ Σαχίνη στὴν αἰθουσα ἀνακοινώσεων τῆς Ἐταιρείας Μακεδονικῶν Σπουδῶν (2 - 15 Μαρτίου)». Ἡ μικρὴ αὐτὴ αἰθουσα, δπου εἴδαμε πέρσι τὴν ἔκθεση τῶν «Έκδόσεων Ἀθηνῶν», ἔχει κάποια στενότητα χώρου, ἀλλὰ εἶναι εὐπρόσωπη, εὐχάριστη καὶ διαθέτει εὐάρεστα τὸν ἐπισκέπτη. Ὁστόσο δὲν ἀποτελεῖ λύση γιὰ τὸ ποδόβλημα χώρου ἐκθέσεων, ποὺ μένει πάντα ἀνοιχτὸ (εἶναι κρίμα ποὺ ἡ «Στέγη Καλῶν Τεχνῶν» δὲ θέλησε ἢ δὲν μπόρεσε νὰ δώσῃ τὴ λύση).

Ο Σαχίνης μᾶς παρουσίασε 25 πίνακές του—21 λάδια καὶ 4 σινικὲς μελάνες. Καὶ ἡ παρουσίαση αὐτὴ ἐπιβεβαιώνει τὴ γνώμη ποὺ διατυπώσαμε τὸν Σεπτέμβριο. Ἡ ἀτομικὴ του ἔκθεση δείχνει πῶς τὰ δείγματα ἐκείνης τῆς δουλειᾶς ἡταν γνήσια καὶ ἀντιπροσωπευτικὰ καὶ πῶς ἡ ὄριμότητα καὶ ἡ ἰσορροπία ποὺ διακρίναμε τότε, ἀποτέλεσμα συνειδητῆς προσπάθειας, ἔχουν γίνει πιὰ μόνιμο χαρακτηριστικὸ τοῦ ζωγράφου.

Ο Σαχίνης ἔχει βοῇ ἔνα δρόμο δικό του, γιὰ αὐτὸ εἶναι γνήσιος καὶ εὐλικρινής.

Εἶναι ζωγράφος ἀπὸ τὸν δόποιον μποροῦμε καὶ πρέπει νὰ περιμένουμε πολλά. Μέσα στὴ σύγχυση ποὺ βασιλεύει στὸν κόσμο τοῦ πνεύματος καὶ τῆς τέχνης, ἀντικανθρόφισμα τῆς Ἱδιας τῆς ζωῆς, τὸ πρώτο χρέος κάθε ἀληθινοῦ πνευματικοῦ ἔργατη εἶναι νὰ μείνῃ πιστὸς στὸν ἁντό του. Νὰ δεχτῇ κάθε μήνυμα, ν' ἀναζητήσῃ κάθε βοήθεια, νὰ ἐπιδιώξῃ κάθε γνωριμία· ἀλλὰ νὰ ἔχῃ τὴ δύναμη νὰ μεταστοιχειώσῃ ὅλα τὰ ξένα στοιχεῖα, νὰ τὰ μεταπλάσῃ, νὰ τὰ χύσῃ στὸ καζάνι τῆς δικῆς του πίστης. Αὐτὸ πιστεύομε πῶς τὸ ἔχει κατορθώσει δ Σαχίνης. Καὶ τοῦτο τοῦ δίνει τὴν ἀσφάλεια νὰ προχωρήσῃ στὴ δουλειά του, νὰ κατασταλάξῃ σιγά-σιγά σὲ λύσεις λιγότερο ἀνήσυχες καὶ περισσότερο ουσιαστικές. Παλιότερα εἶχαμε γράψει πῶς ἡ σύγκρουση τῶν χρωμάτων τοὺς μαρτυροῦσε πιὸ πολὺ τὸ πάθος ποὺ τὸν συνέπαιρε. Τώρα τοῦτο ἔχει ὑποταχτῇ ἢ ἀρχίζει σταθερὰ νὰ ὑποτάξεται στὶς ἀπαιτήσεις τοῦ καλλιτεχνικοῦ λόγου, ὥστε οἱ μορφές του ἀποκτοῦν στερεότητα καὶ τὸ χρώμα του διάρκεια καὶ βάθος.

Ἄπὸ τὴ λάμψη τῆς σινικῆς μελάνης, μὲ τὰ τολμηρὰ καὶ χαρούμενα χρώματα, περνοῦμε στὶς ἔλαιογραφίες, δπου διατηρεῖται πάντα ἡ λάμψη τοῦ χρώματος, διμος τὴ λάμψη αὐτὴ τὴ σκεπάζει ἢ σιωπὴ μᾶς ἐνδοσκόπησης.

Ἡ «Νεκρὴ Φύση» ἀρ. 21 δίνει τὸ μετριό τῶν δυνάμεων τοῦ Σαχίνη. Τὸ βαθὺ πράσινο τοῦ κέντρου, ποὺ περιέχει τὸ κίτρινο στὴ μέση, πλαισιωμένο μὲ τὰ βαθιὰ χρώματα δλόγυθος, καφέ, κόκκινο, μώβ, λαδί, μαρτυρεῖ δχι μόνο τὴν εναίσθητη μαστοριδί στὴ συναίρεση τῆς χρωματικῆς ποικιλίας, ἀλλὰ προπάντων πείθει γιὰ τὴν ἀνάγκη τῆς παρουσίας του, καθὼς αἰσθάνεσαι πῶς ἔχει γίνει πιὰ δ φρεάτις ἐνὸς πνευματικοῦ κόσμου. Καὶ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τῶν σχημάτων, δμόλογα μὲ τὰ χρώματα, δλοκληρώνει τὸν γνήσιο λυρισμὸ τοῦ πίνακα. Ἰσως λιγότερο πυκνὸ καὶ βαθύ, δμως ἀπόλυτα ἰσορροπημένο ξεχωρίζει τὸ ἔργο ἀρ. 4 «Καρποί». Ἐδῶ οἱ δομικὲς δυνάμεις διακρίνονται μὲ σαφήνεια καὶ χτίζουν τὸ ἔργο μὲ στερεότητα καὶ ἀσφάλεια. Τὸ ὀγκὸ βάθος ἐπάνω ἐπιτρέπει στὰ μεστὰ καὶ εὐχματα χρώματα τοῦ πρώτου

πλάνου (φρούτα - τραπεζάκι) νὰ ἀποδώσουν ὅλη τὴν ἀξία τους, ποὺ δυναμώνει μάλιστα μὲ τὴν παραθέση τοῦ κόκκινου - καφὲ δίπλα στὸ πράσινο. Τὰ διακριτικὰ φωτιστικὰ καὶ ζωγραφικὰ παιγνίδια τοῦ γαλάζιου καὶ τοῦ ἀσπροῦ ἐδῶ κι' ἔκει ἐνισχύουν ἀδιόρατα καὶ οἰσιαστικὰ τὴν λειτουργία τῶν κύριων τόνων.

Πολλὰ ἀκόμη ἔργα θὰ μποφοῦσε νὰ σημειώσῃ κανεὶς καὶ νὰ διαπιστώσῃ τὶς ζωγραφικὲς ἀρετές τους. Τὴν «Φρουτιέρα» ἀρ. 12 καὶ τὴν «Φρουτιέρα» ἀρ. 13 π. χ. μὲ τὴν τόσο λιτὴ καὶ καθαρὴ χωματικὴ γλώσσα τὸ «Βάζο μὲ τοιαντάφυλλα», δῆπον τὸ κόκκινο πλαίσιο τῶν πρασινογάλλαζων λουλουδιῶν φεγγοβολᾶ καὶ ἀντικαθηφτίζεται στὰ δμοιόχρωμα πλαίσια τῶν ἀντικειμένων τὴν «Νεκρὴ Φύση» ἀρ. 6 μὲ τὴν ζεστή, ἀλλὰ συνάμα ὑπόκωφη φωνὴ τοῦ ποριοκαλοῦ χρώματος στὴ μέση, ἀνάμεσα στὸν οὐδέτερους σχεδὸν γαλάζιους τόνους ποὺ τὸ περιβάλλουν, ὑπογραμμίζοντας τὴν δύναμή του. Ή ἔνταση στὴ σύγκρουση φωτὸς καὶ σκιᾶς τῆς «Νεκρῆς Φύσης» ἀρ. 19, ποὺ πηγάζει ἀπὸ πηγαίο λυρισμὸν καὶ ἀξιοποιεῖ μὲ τόση σοφία τὸν σκοτεινὸν τόνους τοῦ μπλὲ καὶ τοῦ κόκκινου, προκαλεῖ συναρπαστικὴ ἐντύπωση στὸ θεατή. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ μιὰ σειρὰ πίνακες μὲ ἰσχυρὴ ἔκμετάλλευση τοῦ ἀσπροῦ, μὲ ἀπαλοὺς ἀνοικτοὺς τόνους, τὸ «Ἀνθοδοχεῖο» ἀρ. 8 π. χ. τὸ «Κανάτι καὶ Μῆλο» ἢ «Φρουτιέρα καὶ Βιβλίο» ἀρ. 17 καὶ 18 καὶ οἱ «Καρποὶ καὶ Πουλί», μὲ τὴν εναίσθητη ἴσορροπία τῶν χαμηλῶν τόνων, τῶν μοιρασμένων μὲ ἀκρα προσοχὴ σ' ἔνα δονούμενο κυματισμὸν γεμάτο ποιηση καὶ αισιοδίκην ἐνατένιση τῶν πραγμάτων, πείθουν πῶς δὲν ἔχουμε μονάχα μιὰ δυνατὴ ζωγραφικὴ φύση, ἀλλὰ καὶ μιὰ πλατιὰ ὁρασὴ ποὺ θέλει καὶ ἔρει νὰ χαρῇ ὅσο γίνεται περισσότερες ὅψεις τοῦ κόσμου.

Στὸ σημεῖο τοῦτο ἡ «Φιγούρα» ἀρ. 1 καὶ προπάντων ἡ «Νεκρὴ Φύση μὲ Φιγούρα» ἀρ. 2 πρέπει νὰ κρατήσουν ἵδιαίτερα τὴν προσοχὴν μας. Ή προσπάθεια τοῦ ζωγράφου νὰ προχωρήσῃ σὲ μιὰ τελικὴ σύνθεση ἀνθρώπου καὶ ἀντικειμένων ἵσως βρίσκεται ἀκόμη στὴν ἀρχή της καὶ θὰ χρειαστῇ τὴν ἵδια συνειδητὴ πορεία ποὺ γνωρίσαμε στὴ μελέτη τῶν ἀψύ-

χων, γιὰ νὰ δώσῃ τοὺς ὕριμους καρποὺς της. Ἱσως ἐδῶ ν' ἀκοῦμε μακρινές ἀπηχήσεις μεγάλων ἔνων ζωγράφων — κάποιοι ψύθυροι τοῦ Chagall; — ποὺ θέλουν νὰ ἐνοχηστρωθοῦν σὲ καινούργιες φόρμες. Ὁμως ἡ γνησιότητα στὴ σύνθεση καὶ ἡ ἀληθινὴ συγκίνηση πείθουν γιὰ τὴν ἀλήθευτα τῆς προσπάθειας.

Νομίζουμε πῶς εἶναι ὑποχρέωση μιᾶς κατικῆς στήλης νὰ ἐπισημαίνῃ τὶς ἀρετὲς τοῦ ἔργου καὶ νὰ προσπαθῇ νὰ κατανοῆσῃ τὶς ἐπιδιώξεις τοῦ τεχνίτη. Θὰ μᾶς ἐπιτραπῇ νὰ ἐκφράσουμε τὴν χαρὰ μας, γιατὶ ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμὴ προσέξαμε τὴ δουλειά τοῦ Σαχίνη καὶ γιατὶ σήμερα μποροῦμε πιὰ νὰ ποῦμε μὲ ἐμπιστοσύνη πῶς ἔχουμε στὴν πόλη μας ἔνα νέο ζωγράφο μὲ ἀλιποδόφρο προοπτική. Τὰ 25 ἔργα τῆς τελευταίας ἔκθεσης γεννοῦν τὶς πιὸ βάσιμες ἐλπίδες. Βέβαια δὲ βρίσκεται πάντοτε στὴν ἴδια εὐτυχισμένη στιγμὴ δι ζωγράφος· οὗτε μπορεῖ νὰ συναντήσῃ κανεὶς 25 ἀπολύτως ἀριταί ἔργα σὲ μιὰ ἔκθεση. Τοῦτο θὰ ἥταν πάρα πολύ. Εἶναι στιγμὲς ποὺ καταλαβαίνεις πῶς ἡ ἀναζήτηση τοῦ χρώματος ἔχει ζημιώσει τὸ σχέδιο («Βάζο μὲ μαργαρίτες» ἀρ. 7), ἐνῶ κάποτε ἡ ἴδια προσπάθεια λύνει τεχνικὰ προβλήματα, χωρὶς νὰ φτάνῃ στὴ λύση τοῦ γενικοῦ καὶ βασικοῦ θέματος («Κρίνοι» ἀρ. 16) ἢ διακρίνεις μιὰ κόπωση ποὺ δὲν ἐπιτρέπει τὴν διοικήσωση ὅλων τῶν αἰτημάτων ποὺ ἔχουν τεθῆ ἀπὸ τὸν ἵδιον τὸν τεχνίτη («Οστρακο» ἀρ. 9).

Προτοῦ τελειώσουμε θέλουμε νὰ τονίσουμε γιὰ μιὰν ἀκόμη φορὰ πῶς θὰ περιμένουμε μὲ πολὺ ἐνδιαφέρον νὰ δοῦμε τὴν ίστορία ποὺ θὰ ἔχουν οἱ συνθέσεις μὲ τὶς φιγοῦρες, δπου θὰ πρέπη νὰ βρῆ τὰ μέσα γιὰ βαθύτερους πνευματικοὺς ἀπολογισμοὺς δι Σαχίνης.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΜΙΑ ΘΑΥΜΑΣΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΑΙΝΙΑ

“Υστερό” ἀπὸ τὸ «Κορίτσι μὲ τὰ Μαύρα» μετριαίστηκε κάπως δι ἐνθουσιασμός μας γιὰ τὸ κινηματογραφικὸ ἔργο τοῦ Μιχάλη Κακογιάννη. Βέβαια ἡ ταινία ε-

κείνη τοῦ "Ελληνα σκηνοθέτη" έγινε δεκτή μὲ πολὺ έπαινετικὰ λόγια ἀπὸ τὴν διεθνῆ κριτική, ποὺ τελικὰ δύμως τοποθέτησε σὲ ἀνώτερη θέση τὴν τελειότερη «Στέλλα».

Γιὰ τὴν τελευταία του δημιουργία, «Τὸ Τελευταῖο Ψέμα», δι' Κακογιάννης ἀκούσεται ἀπὸ τοὺς "Ελληνες κριτικοὺς πολλοὺς ἐπαίνους — ἄλλοτε ἀνεπιφύλακτονς κι' ἄλλοτε μὲ μιά, ἀλλὰ σοβαρή, ἐπιφύλαξη γιὰ τὸ σενάριο (ποὺ εἶναι γραμμένο ἀπὸ τὸν ἴδιον). Ἐπειδὴ βρισκόμαστε κοντὰ σ' αὐτοὺς ποὺ θαυμάζουν «Τὸ Τελευταῖο Ψέμα», θὰ θέλαμε, κοντὰ σὲ ἄλλα σημαντικὰ ἵσως σημεῖα, νὰ δείξουμε καὶ γιατὶ δὲν εὐσταθεῖ σὲ τελευταία ἀνάλυση ἡ ἐπιφύλαξη γιὰ τὸ σενάριο.

Μιλώντας γιὰ τὸ «Κορίτσι μὲ τὰ Μαῆρα» σημειώσαμε παλαιότερα (Δελτίο, Τόμος 1, σελὶς 42) πῶς: «.... κούβει πολλὲς σκηνοθετικὲς ἴκανοτητες κι' ἔχει μερικὲς σκηνὲς μὲ ἀναμφισβήτητη ἀξία. "Ομως τὸ σενάριο εἶναι ἀδύνατο, φτιαγμένο (ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν σκηνοθέτη) μόνο γιὰ νὰ στηρίξῃ τὶς σκηνὲς αὐτὲς ποὺ δὲν μποροῦν νὰ τὸ σώσουν». Αντίθετα, στὸ «Τελευταῖο Ψέμα», ἀν ὑπάρχουν μερικὲς ἐπιφύλαξεις γιὰ τὸ σενάριο, χάνονται μέσα στὴν σκηνοθετικὴ ἐργασία τοῦ Κακογιάννη. Η σκηνοθεσία ὅχι μόνο σώζει τὸ σενάριο, ἀλλὰ ἀποφεύγει μερικὲς ἐπικίνδυνες καμπάνες, ποὺ λίγο θέλανε γιὰ νὰ φίξουν δόλο τὸ ἔργο στὸ πιὸ ἀφόρητο «μελὸ» καὶ στὴ φτηνὴ συγκίνηση.

Μπορεῖ σὲ πολλοὺς νὰ μήν ἄρεσε ἡ ὑπόθεση — ἵσως νὰ μήν τοὺς συγκινή τὸ θέμα. Θὰ πρέπη δύμως νὰ παραδεχτοῦν δὲτι παρουσιάζει ἔνα πρόβλημα ἡθικῆς κοίσης καὶ πέρο ἀπὸ αὐτὸ παρουσιάζει μιὰ κοινωνία, τὴν κοινωνία μας, ποὺ γυρεύει νὰ σώσῃ τὰ προσχήματα παραβλέποντας τὴν ούσια. Τὰ δύο αὐτὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ταινίας τοῦ Κακογιάννη φέρνουν στὸ νοῦ μας ἔργα δύο ξένων σκηνοθετῶν, ὅχι γιατὶ ὑπάρχει ἡ ἐπίδρασή τους (κι' ἀν ἀκόμα ὑπάρχη αὐτὸ δὲν θὰ ἥταν μομφή, γιατὶ εἶναι φανερὴ ἡ «έλληνικότητα» στὴν προσπάθεια τοῦ Κακογιάννη), ἀλλὰ γιατὶ διαβλέπουμε μιὰ συγγένεια, μιὰ ταυτότητα ἀπόψεων.

Κανένας ἵσως σκηνοθέτης τοῦ καιροῦ μας δὲν ἔνιωσε τὸ πρόβλημα τῆς «ἡθικῆς

κοίσης» πιὸ ἔντονα ἀπὸ τὸν Rosselini, ἵδιαίτερα μάλιστα στὸ παθαγνωρισμένο ἀριστούργημά του «Ταξίδι στὴν Ἰταλία», τὸ μοναδικὸ αὐτὸ «κινηματογραφικὸ δοκίμιο». Ἐκεῖ, δπως κι' ἔδω, μέσα ἀπὸ τὴν ἔξαρση τῆς λαϊκῆς πίστης, κοντὰ στὸ «θαῦμα» ποὺ γιατρεύει τὸν ἀρρωστο. πραγματοποιεῖται καὶ τὸ θαῦμα ποὺ λυτρώνει τὴν ἡθικὴ ἀγωνία τῆς ψυχῆς.

Τὸ δόνομα τοῦ Ἰσπανοῦ J. A. Bardem, ποὺ σκηνοθέτησε τὸν «Θάνατο τοῦ Ποδηλάτη», ἥρθε κι' αὐτὸ φυσικὰ στὴ μνήμη μας. Δὲν εἴδαμε δυστυχῶς ἀκόμα τὸν «Μεγάλο Δρόμο». δύμως στὸν «Ποδηλάτη» ἡ ἡθικὴ ἀγωνία τοῦ παρανομού ζεύγους δένεται μὲ τὴν κοινωνικὴ τους ὑπόσταση. Ἀπὸ τὸν φόρβο τοῦ σκανδάλου σκοτώνει ἐκεῖ ἡ ήρωίδα τὸν ἔραστή της, δπως καὶ ἡ Κυρία Ήέλλα, στὴν ταινία τοῦ Κακογιάννη, φέρνει ἀθελά της τὸν θάνατο τῆς Κατερίνας, στὴν προσπάθεια νὰ σώσῃ, ώς τὸ τέλος, τὴν κοινωνική τῆς ἀξιοπρέπεια.

Δὲν εἶναι ἵσως τυχαίο τὸ γεγονός διτοὶ οἱ δύο σκηνοθέτες ποὺ ἀναφέραμε εἶναι κι' αὐτοὶ, δπως καὶ δι' Κακογιάννης, μεσογειακοί. Ἡ κοινωνία τῆς Ἰσπανίας, τῆς Ἰταλίας, τῆς Ἑλλάδας, παρουσιάζουν τὸν ἴδιο «κλειστὸ» χαρακτήρα, ἡ θρησκευτικὴ πίστη δὲν ἔχει τὴ βόρεια μυστικοπάθεια, ἡ φύση καὶ τὰ πράγματα τῆς καθημερινῆς ζωῆς δένονται πιὸ εύκολα μὲ τὸ ἡθικὸ πρόβλημα καὶ τὴν πίστη.

Δὲν μποροῦμε βέβαια ν' ἀρνηθοῦμε τὴν «μελοδραματικὴ» πλευρὰ ποὺ κούβει τὸ ἔργο. Πρόκειται δύμως γιὰ ἔνα σταθερὸ γνώρισμα ποὺ ὑπάρχει σ' ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Κακογιάννη καὶ ποὺ πηγάζει ἵσως ἀπὸ μιὰ ἐστωτερικὴ ἀνάγκη. Δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸ ἀρνηθῇ αὐτό, δταν δικαίωσης γίνεται σεναριογράφος, δταν δηλαδὴ καὶ ἡ ὑπόθεση εἶναι δικό του δημιούργημα. Καὶ φυσικὰ δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸ ἀρνηθῇ, δταν τὸ «μελοδραματικὸ» αὐτὸ στοιχεῖο προσδιοίζει ἵσως καὶ τὴν κινηματογραφικὴ ἔκφραση τοῦ σκηνοθέτη.

Ἐπίαμε πῶς ἡ σκηνοθετικὴ ἐργασία σώζει τὸ σενάριο ἀπὸ τὶς δύσκολες καμπάνες. "Υπάρχει δύμως ἔδω καὶ ἡ ἀντίστοιχη ἐπίδραση. Τὸ φαινομενικὰ μελοδραματικὸ τέλος γίνεται ἀφορμὴ γιὰ μιὰν ἀπὸ τὶς πιὸ

ρεαλιστικές, ζωντανά ρεαλιστικές, σκηνές πού μᾶς έδωσε ποτέ δικινηματογράφος. Είναι ή ανάλυση ένός θαύματος, ή ανάλυση μιᾶς διμαδικῆς άνθελτε παραχώρουσης: οἱ παπάδες ποὺ προχωροῦν (δένας μάλιστα φράσει γυαλιά τοῦ ήλιου), οἱ φωτοφερότεροι ποὺ έμφανίζονται στὸ πρῶτο πλάνο, οἱ χωροφύλακες (άνωτεροι βαθμοφόροι ή καὶ ἀπλοὶ τηρητὲς τῆς τάξης) ποὺ ἀνοίγουν δρόμο γιὰ τὴν πομπὴ ή ποὺ σπρώχνουν αὐτοὺς ποὺ πρέπει νὰ σκύψουν περισσότερο, γιὰ νὰ περάσῃ ἀνετα πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τους ή "Αγια εἰκόνα, οἱ καμπάνες, οἱ κανονιὲς ποὺ ξαφνιάζουν τὸν μικρὸ ποὺ θὰ φωνάξῃ «μαμά», ή ἔξαψῃ τοῦ πλήθους, στὴν διοία συμμετέχει ή Χλόη δταν νομίζῃ δτι βαστάει «τὸ παιδί της» καὶ ή τελικὴ λύτρωση, τὸ δάκρυα καὶ ή ἐπιφή μὲ τὴ γναικούλα ποὺ βρέθηκε τυχαῖα πλάι της, ή πρώτη πραγματικὴ ἐπαφή της μ' ἔναν ἀνθρώπο τοῦ λαοῦ.

'Υπάρχουν στὰ τελευταῖα αὐτὰ πλάνα αὐτὲς οἱ πραγματικὲς λεπτομέρειες, αὐτὰ τὰ ἀντιφατικὰ στοιχεῖα, δπον διαπιστώνομε τὴ συνύπαρξη τῆς πίστης μὲ τὴν καθημερινότητα, τῆς λαϊκῆς ἔξαρσης μὲ τὶς πεζότητες ποὺ παραστέκονται στὸ «θαῦμα». Οἱ σκηνὲς εἰναι γυρισμένες «ἐκ τοῦ φυσικοῦ», ἀλλ' αὐτὸ δὲν μειώνει τὴν δέξια τοῦ σκηνοθέτη. Αὗτὸς τὶς διάλεξει καὶ τὶς τοποθέτησε ἔτσι στὴ διάρθρωση τῆς πλοκῆς, ὥστε νὰ συγκινοῦν, νὰ πείθουν καὶ νὰ δικαιολογοῦν τελικὰ δῆλη τὴ «μελοδραματικότητα». Τὸ σύνολο τοῦ ἔργου ἀποκτᾶ ἔτσι μιὰ ἐσωτερικὴ ἐνότητα ποὺ μᾶς ἐπιβάλλεται μὲ δύναμι.

"Οπως πολὺ σωστὰ παρατηρήθηκε, οὔτε οἱ σκηνὲς τῆς Ἀράχοβας οὔτε οἱ σκηνὲς τῆς Τήνου οὔτε οἱ σκηνὲς στὰ κέντρα τῆς νυκτερινῆς Ἀθήνας εἰναι τυχαῖες, ἀφορούμες μόνο γιὰ θέματα λαογραφικὰ καὶ ἐνδιαφέροντα τοπία. Είναι στενὰ δεμένες μὲ τὴν ἀναγκαιότητα τῆς πλοκῆς, ποὺ ἀκολουθεῖ τὸ δρόμο της, ἀποφεύγοντας—μὲ δυσκολία εἰναι ἀλήθεια—κάποια ἔπικενδυνα παραπλήματα. Κι' αὐτῇ ἀκόμα ή σκηνὴ μπροστὰ στὸ βράχο τῆς Ἀκρόπολης τὶς πρῶτες πρωΐνες ὥρες ἔρχεται φυσικά· ή Χλόη γυρεύει νὰ ξεφύγῃ ἀπὸ τὸ κούφιο γλέντι καὶ τὴ δυσά-

ρεστη συντροφιά, ἀλλὰ στὴν πιὸ νηφάλια αὐτὴ στιγμὴ ἀνακαλύπτει πόσο ἀναπότερος εἶναι ὁ γάμος της μὲ τὸ Δρίτσα. Θὰ εἴχαμε μιὰ μόνο ἐπιφύλαξη γιὰ τὴν τελευταῖα σκηνὴ μεταξὺ μάνας καὶ κόρης ποὺν ἀπὸ τὴν ἀναχώρηση τῆς τελευταῖας γιὰ τὴν Τήνο. Είναι ή μόνη ποὺ «τραβάει» κάπως καὶ χάνει τὴ φυσικότητά της, ὕστερα μάλιστα ἀπὸ τὴ μεγάλη, ἀλλὰ ἔξοχα γυρισμένη σκηνὴ ποὺ καταλήγει στὸ θάνατο τῆς ὑπηρέτριας.

Στὸ καθαγὸ σκηνοθετικὸ μέρος πρέπει ίδιαίτερα νὰ τονιστῇ ἡ πρωτοτυπία καὶ ή δύναμη μὲ τὴν δροία ἐναλλάσσονται οἱ σκηνές. Ἀλλοτε ή ἀπότομη ἐναλλαγὴ δημιουργεῖ ἔνα σωστὰ λογαριασμένο ξύφνιασμα, ἄλλοτε ή μουσικὴ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ἀντιληφθοῦμε εὐκολα τὴν ἀλλαγὴ τόπου. Ἡ χοησιμοποίηση ἀλλωστε τῆς μουσικῆς εἶναι πολὺ πρωτότυπη καὶ δραματικὰ ἀποτελεσματικὴ (ἀναφέρονται γιὰ παράδειγμα τὸ βάλς ἀπὸ τὸν «Ἴπποτη μὲ τὸ Ρόδο», ποὺ παγιμένο ἀπὸ τὸ φαδιόφωνο συνοδεύει τὴ δραματικὴ πάλη τῶν τριῶν γυναικῶν ποὺ καταλήγει στὸν θάνατο τῆς Κατερίνας).

Κινήσεις μηχανῆς, βάθμος δρπικοῦ πεδίου, φωτογράφηση «ἐκ τῶν κάτω» ή «ἐκ τῶν ἄνω», δῆλη ή τεχνικὴ τοῦ κινηματογράφου χοησιμοποιεῖται μὲ εὐχέρεια καὶ μὲ ἀπόλυτη συναίσθηση τῶν δραματικῶν δυνατοτήτων της. Ἡ φωτογραφία, ποὺ διφείλεται στὸν W. Lassally, εἶναι ἔξαιρη.

"Οσο γιὰ τοὺς ἥθοποιοὺς μᾶς δίνουν τὸν καλύτερο ἔαυτό τους. Ἡ "Ελλη Λαμπέτη εἶναι θαυμάσια ἀπὸ τὴν πρώτη ὁδὸ τὴν τελευταῖα της σκηνῆς. Μὲ πόση δύναμη καὶ μὲ πόση λεπτότητα ἀποδίδει δῆλες τὶς ψυχολογικὲς μεταπτώσεις, χωρὶς ποτὲ νὰ χάνει τὴ φωτεινή της ὅμορφιά. Κοντά της δ Γιωργος Παππᾶς, σ' ἔνα μικρὸ σχετικὰ οόλο, ή Ζαφειρίου στὸν οόλο τῆς Κατερίνας, δ Χρηστίδης, δῆλοι γενικά, παίζουν ἔξοχα τοὺς οόλους των καὶ συντελοῦν ἔτσι στὴν δλοκληρωμένη ἐπιτυχία τοῦ Κακογιάννη.

*

"Αν στὴν ἐλληνικὴ κινηματογραφία ξεχωρίσαμε ὡς σήμερα τὰ διάδοματα τοῦ Κακογιάννη καὶ τοῦ Κούνδουρου, δὲν πρέπει

διστόσο ν' ἀρνηθοῦμε τὴ μεγάλη ἔξελιξη ποὺ παρουσίασαν καὶ οἱ πιὸ ἐμπορικὲς ἐλληνικὲς ταινίες.

Οἱ περισσότερες γυρίζονται τώρα πιὰ μὲ φροντίδα, μὲ καλὴ φωτογραφία καὶ ἡχοληψία, καὶ σχεδὸν πάντα μὲ ἔξαιρετος ἥδη οποιούς. Τὰ εὔκολα χοντρὰ ἀστεῖα δὲν λέπουν φυσικὰ ἀπὸ τὶς κωμικὲς ταινίες οὕτε καὶ οἱ δακρυγόνοι θουμαντισμοὶ ἀπὸ τὶς «σοφαρές». Σιγὰ σιγὰ δύμως ἐπιβάλλεται κάποιο μέτρο καὶ τὰ ἔργα ἀρχίζουν νὰ πείθουν.

Στὴ σειρὰ αὐτῶν τῶν ἔργων δῆμαρτέλλας μᾶς ἔδωσε, μὲ τὸ «Μιὰ ζωὴ τὴν ἔχοντες», ἔνα ἔργο ποὺ δὲν τοῦ λείπει κάποια χάρη καὶ κάποια ποίηση. Ἡ ἀρχικὴ ἰδέα τοῦ σενάριου εἶναι καλὴ καὶ ἡ ταινία γυρίστηκε μὲ πολλὴ φροντίδα. Οἱ Δημήτρης Χόρην ζωντανεύει τὸν κεντρικὸν ἥρωα μὲ πολλὴ τέχνη: ἀπολαυστικὸς στὶς κωμικὲς σκηνῆς γίνεται πειστικὸς καὶ στὶς δραματικές, καὶ ἀλλοῦ πάλι μπλέκει ταυτόχρονα τὴν κωμῳδίαν καὶ τὸ δράμα. Πολὺ καλὰ δοσμένος καὶ δρόλος τοῦ φύλακα ἀπὸ τὸν Βασιλῆ Αὐλωνίτη. Μόνη παραφωνία ἡ παρουσία τῆς «Υβρὸν Σανσόν», ποὺ δὲ θὰ μπορέσῃ ποτὲ νὰ πῆ ἔστω καὶ μιὰ φράση μὲ τρόπο πειστικό.

«ΟΙ ΔΩΔΕΚΑ ΕΝΟΡΚΟΙ»

Κοντὰ στοὺς φτασμένους σκηνοθέτες τοῦ Ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου ἔμφαντίζονται τώρα τελευταῖα καὶ πολλοὶ νέοι ποὺ ἔκπιναν ἀπὸ τὴν τηλεόραση. Ἐκεὶ διέθεταν περιορισμένα οἰκονομικὰ μέσα, ἀλλὰ μιὰ σχετικὴ ἐλευθερία. Τὰ ἔργα τῆς τηλεόρασης πρέπει νὰ γυρίζωνται γρήγορα, χωρὶς ἔξοδα καὶ μὲ ἔναν οἰκείο φεαλιστικὸ τόνο ποὺ νὰ προσαρμόζεται στὴν οἰκογενειακὴ ἀτυπόσφαιρα, δύον θὰ προβληθοῦν. Μπορεῖ βέβαια κανεὶς νὰ βρίσκῃ δτὶ ἡ τηλεόραση θὰ φέρῃ τελικά, μὲ τὴν κακὴ ποιότητα δρισμένων ἐκπομπῶν καὶ μὲ τὴν καλλιέργεια τῆς «παθητικῆς» παρακολούθησης τῶν προγραμμάτων, μιὰ δμαδικὴ μείωση τοῦ ἐνδιαφέροντος γιὰ τὶς τέχνες. Τὸ θέμα, ποὺ εἶναι σοβαρό καὶ ἀπασχολεῖ σήμερα πολὺ τοὺς ἐκπαιδευτικοὺς καὶ τοὺς κοινωνιολόγους, δὲν ἐνδιαφέρει τούτη τὴν στήλη. Ὑπάρχουν πάντως καὶ καλὲς ἐκ-

πομπὲς ποὺ γνωρίζουν σημαντικὴ ἐπιτυχία. Χαρακτηριστικό τους εἶναι ὅτι βασίζονται κυρίως πάνω στὸ κείμενο, στὸ σενάριο, τονίζοντας ἴδιαίτερα τὸν διάλογο καὶ πλησιάζοντας ἔτσι τὴ λογοτεχνία.

Ποιὸν ἀπὸ δυὸ χρόνια τὸ «Μάρτυν» τοῦ Delbert Mann μᾶς εἰχε ἔσαψησε πολὺ εὐχάριστα. Χρωστοῦσε δημως, κι ἀντὸ εἶναι χαρακτηριστικό, πολὺ περισσότερα στὸν σεναριογράφο Paddy Chayefsky παρὰ στὸ σκηνοθέτη τῆς. Αὐτὸς εἰχε συλλάβει τὴν ἀτμόσφαιρα καὶ τὶς ζωντανὲς στιγμὲς τοῦ ἔργου. Κοντὰ στὸν Chayefsky, ποὺ θεωρεῖται σήμερα ὁ καλύτερος συγγραφέας τῆς Ἀμερικανικῆς τηλεόρασης, ἔχωρίζει καὶ δ Reginald Rose, ποὺ ἔγραψε τὸ σενάριο τοῦ «Οἱ Δώδεκα Ενορκοί».

Οἱ Sidney Lumet ποὺ σκηνοθέτησε τὸ ἔργο ἔκπινης κι ἀντὸς ἀπὸ τὴν τηλεόραση, καὶ τὴν τεχνικὴ της τὴ μετέφερε στὴν θύρων. Στὴν ταινία, δπως καὶ στὴν τηλεόραση, τὸ ἔργο βασίζεται πάνω στὸν διάλογο κι ὅχι στὶς εἰκόνες. «Ομως δ σκηνοθέτης μὲ πολλὴ τέχνη ἔρχει νὰ τονίσῃ δρισμένα μεγάλα πλάνα καὶ κινεῖται μὲ ἐκπληκτικὴ ἀνεση στὸν περιορισμένο χώρο. Οἱ χαρακτῆρες εἶναι δοσμένοι παραστατικά καὶ ἡ πορεία τοῦ ἔργου δημιουργεῖ πολὺ ἐνδιαφέρον, πλησιάζοντας συχνὰ τὰ δρα τοῦ «suspense».

Ὑπάρχει βέβαια στὴν ταινία ἔνας τόνος διδακτικὸς καὶ κάποια ἀπλοϊκότητα. Οἱ ξέρουμες ἀπὸ τὴν πρώτη σκηνή, δπων δ Henry Fonda ψηφίζει ἀντίθετα ἀπὸ τοὺς ὑπόλοιπους ἔντεκα, δι τελικὰ ἡ δική του ἀποψή θὰ ὑπερισχύσῃ. «Ομως δ ουθὲδὸς τῆς ταινίας καὶ ἡ τέχνη τοῦ σεναριογράφου, τοῦ σκηνοθέτη καὶ τῶν ἡθοποιῶν γρήγορα μᾶς τραβοῦν μὲ τὸ μέρος τους, καὶ δεχόμαστε εὔκολα νὰ παρακολουθήσουμε ἀνύποττοι τὸ παιχνίδι τους. Χωρίς νὰ θέλουμε νὰ προχωρήσουμε σὲ συγκρίσεις, μποροῦμε νὰ πούμε πῶς «Οἱ Δώδεκα Ενορκοί» εἶναι πιὸ πειστικοὶ καὶ πιὸ ἀληθινοὶ ἀπὸ τοὺς ἐνόρκους τοῦ «Ἡ δικαιούσην μίλησε» τοῦ Cayatte.

«Ο ΚΟΣΜΟΣ ΤΗΣ ΣΙΩΠΗΣ»

Σὲ ἄλλες ἀνεξερεύνητες δυνατότητες τῆς τέχνης μᾶς δόηγει δ πλοίαρχος Cou-

steau. «Ο Κόσμος της Σιωπής» είναι μιά ταινία διάφανταστα πλούσια σε έκπλήξεις για τὸ μάτι καὶ γιὰ τὸ νοῦ. "Ενας διόλκηρος κόσμος: ζωντανεύει μπροστά μας καὶ μᾶς ἀποκαλύπτει ἐναν ἀπίθανο πλοῦτο χωραμάτων καὶ σχημάτων, ποὺ μπλέκονται στὸ βυθὸ τῆς θάλασσας.

"Η ταινία εὐτυχῶς δὲν ἔχει τὸ ἀπλοῖκὸ διδακτικὸ καὶ ἀφελέστατο τόν τῶν, κατὰ τὰ ἄλλα δειπλογων, ταινιῶν τοῦ Disney. Εἶναι ἡ ἀληθινὴ, ἡ πραγματικὴ ἀπεικόνιση τοῦ «κόσμου τῆς σιωπῆς» ποὺ μᾶς ἀποκαλύπτει ἔμμεσα τὸ μεγαλεῖο καὶ τὴν ἀνθρωπιὰ τῆς προσπάθειας τῆς δμάδας τοῦ Cousteau.

ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΑ

Ο ΡΟΔΟΣ ΤΟΥ ΤΕΧΝΗΤΟΥ ΦΩΤΙΣΜΟΥ ΣΤΗΝ ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΑ

Παρακολουθώντας τὶς προσπάθειες ποὺ γίνονται, τόσο ἀπὸ τὸν Δῆμο μὲ τὸν φωτισμὸ τῶν πλατειῶν καὶ τῶν δόρμων, ὅσο καὶ ἀπὸ τὴν ιδιωτικὴν πρωτοβουλία στὶς προθῆκες τῶν καταστημάτων καὶ στὶς προσόψεις τῶν κτιρίων, θεωρήσαμε ὅτι ὅταν ἐνδιαφέρονται γιὰ τὰ ἀσχοληθοῦμε στὶς γενικές του γραμμὲς μὲ τὸ θέμα τοῦ φωτισμοῦ καὶ τὸν ὄρο του στὴν αἰσθητικὴ τῆς πόλης.

Τὸ φῶς γενικά, ἀλλὰ καὶ ὁ τεχνητὸς φωτισμὸς εἰδικότερα, ὑποβοήθει καὶ τονίζει κάθε διακόσμησὶ ἔνιναι ἔστι ἀπὸ τὰ κυριαρχικὰ στοιχεῖα τῆς πολεοδομικῆς αἰσθητικῆς. "Ἄλλοτε τὰ τεχνικὰ μέσα περιοδιζονταν σὲ πυρσούς, κεριά ἡ ἄλλες εὐφλεκτες ὑλες, χωρὶς βέβαια ἀπὸ νὰ σημαίνῃ διτὶ τὰ ἀποτελέσματα ὅταν λιγότερο μεγαλόπετα. "Αν μάλιστα κρίνονται ἀπὸ τὶς περιγραφὲς καὶ τὶς ἀπεικονίσεις τῶν χαλκογοαφῶν τῆς ἐποχῆς ἔκεινης, διαπιστώνονται πῶς τὰ περιορισμένα μέσα φωταγώγησης δὲν ἔμποδίζαν τὸ ταλέντο τῶν παλιῶν διακοσμητῶν νὰ μαγεύῃ τὰ πλήθη.

Στὴν ἐποχή μας ἡ δραστηριότητα καὶ ἡ ζωὴ μᾶς πόλης δὲ σταματᾶ μὲ τὴ δύση τοῦ ἥλιου. Τὸ διάστημα λοιπὸν ποὺ μεσολαβεῖ ὡς τὶς ὁδοὺς τοῦ ὑπνου πρέπει νὰ δραγανωθῇ ἔτσι, ώστε νὰ μᾶς προετοιμάσῃ

γιὰ τὴ δράση τῆς ἄλλης μέρας. Μὲ τὸν τεχνητὸ λοιπὸν φωτισμὸ καὶ τὶς διάφορες ἐκδηλώσεις του καλεῖται ὁ πολεοδόμος νὰ δημιουργήσῃ ὅχι πιὰ ἔνα ψυχρὸ τεχνικὸ έργο, ἀλλὰ μιὰ «γιορτὴ» ποιότητας.

Τὶ σύγχρονη ἐπιστήμη μὲ δλες τὶς πηγὲς τοῦ ἡλεκτρισμοῦ ἀνέπτυξε ἀπότομα, καὶ ἵστως πολλὲς φορὲς ἐπικίνδυνα, τὴν τέχνη τῆς φωταγώγησης καὶ γενικὰ τοῦ φωτισμοῦ. Τὰ μέσα στὸν τομέα αὐτὸν είναι ἀπεριόριστα: προβολεῖς σὲ κάθε ἔνταση, σωλῆνες μὲ φθόριο, μανδροὶ φῶς, πηγὲς ἀδιόρατες, φωτισμοὶ στιγματοὶ ἡ μὲ προοδευτικὲς ἀλλαγὲς καὶ συναρπαστικὲς ἐκπλήξεις, δλοὶ τέλος οἱ τρόποι γιὰ νὰ ἔνορχηστρωθῇ ὁ φωτισμὸς σὲ μιὰ διπλὴ συμφωνία. Οἱ πολεοδόμοι λοιπόν, ὑπεύθυνοι γιὰ τὴ δημιουργία κάθε ἀνεσης καὶ τέρψης μέσα στὴν πόλη, δὲν μποροῦν νὰ παραβλέψουν αὐτὸ τὸ ουσιώδες στοιχεῖο, ποὺ ἐκτὸς ἀπὸ τὴ συμβολή του στὴν ἀσφάλεια καὶ τὴν κυκλοφορία, ἔχει σκοπὸ νὰ προβάλῃ κάθε πολεοδομικὴ θέση καὶ κάθε διακόσμηση.

Θὰ μποροῦσε λοιπὸν νὰ πῇ κανεὶς ὅτι μὲ τὸ φῶς καὶ τὰ χρώματά του, σὲ μιὰ σύνθεση καλοῦ γούστου καμιωμένη μὲ διάκριση καὶ χωρὶς κραυγαλέες λάμψεις, ἔχουμε μιὰ ἀκόμη πρόσδοτο στὶς πολεοδομικὲς διαμορφώσεις, ἀλλὰ καὶ μιὰ νότα χαροῦσα στὴν καθημερινὴ ζωὴ.

Ακόμη είναι φανερὸ ὅτι ἡ κατάληη ἐκμετάλλευση τοῦ φωτισμοῦ τῶν σημείων ποὺ ἔχουν ἔνα ιδιαίτερο καὶ χρακτηριστικὸ ἐνδιαφέροντα ἀποτελεῖ ἔνα ἀπὸ τὰ μέσα μὲ τὰ δποῖα μποροῦμε νὰ προσελκύσουμε τὴν προσοχὴ καὶ τὸν θαυμασμὸ τῶν τουριστῶν γιὰ τὰ ἀξιοθέατα καὶ τὰ μνημεία τῆς πόλης. Θὰ πρέπη λοιπὸν νὰ εὐχηθοῦμε, οἱ δημόσιες ἀρχές νὰ δίνουν τὴν ἀπαιτούμενη προσοχὴ στὴν νυκτερινὴ φυσιογνωμία τῆς πόλης καὶ νὰ μὴν ἐπιτρέπουν πιὰ στὸν καθένα νὰ κάνῃ διτελήποτε καὶ δπουδήποτε. Τὸ αἰσθημα τῆς ἔξυπηρτησης καὶ τῆς ἴκανοποίησης τῆς διλότητας ὅταν πρέπη νὰ παραμερίζῃ τὰ ιδιαίτερα ἀτομικὰ συμφέροντα, ώστε νὰ ἀφήνεται στοὺς εἰδικοὺς νὰ δίνουν τὶς λύσεις ποὺ βγαίνουν ἀπὸ τὶς πραγματικὲς ἀνάγκες καὶ τὸ γνήσιο ταλέντο.

Γενικὰ ὁ φωτισμὸς τῶν ὑπαίθρων

χώρων, τῶν πλατειῶν, τῶν προσόφειων καὶ τῶν μνημείων, ἐπιδέχεται λύσεις οἱ δύοτες ἀλλάζουν σὲ κάθε περίπτωση. "Αλλοτε ἀποτελεῖ μιὰ ἔκπληξη, ἀλλοτε προσπαθεῖ νὰ μιμηθῇ τὸ φῶς τῆς ἡμέρας καὶ ἀλλοτε νὰ τονίσῃ ἔνα δρισμένο τιμῆμα προσόφειως ἢ μνημείου, πάντα διμος βρίσκεται στὴν ὑπηρεσία τοῦ ἀντικειμένου ποὺ φωτίζεται καὶ πρῶτα ἀπ' ὅλα στὰ «κέτρα» του, ὥστε τὰ τεχνικὰ μέσα ποὺ προσφέρονται νὰ καρποφοροῦν μὲ τὴν συνεργασία τοῦ πολεοδόμου.

Σχετικά μὲ τὸν ἀπαιτούμενο ρυκτερινὸν φωτισμὸν κοινόχροντων χώρων, σημειώνουμε δτὶ κατὰ κάποιον τρόπο θὰ πρέπει νὰ ἀποτελῇ δ φωτισμὸς αὐτὸς μιὰ ἐπέκταση τῆς μέρας, ὥστε ἡ ἀπόλαυση τοῦ πολεοδομικοῦ τοπίου νὰ μὴ σπάζῃ μὲ τὴν ἔρχομδ τῆς νύχτας. Εἰδικότερα δ φωτισμὸς τῶν δρόμων κυκλοφορίας ἀποτελεῖ ἀντικείμενο ἔχειριστῆς μελέτης, ἀπὸ τοὺς ἐλδικοὺς βέβαια, ἀλλὰ πάντα μέσα στὸ γενικὸ πλαίσιο καὶ τὴν μορφὴ τῆς διληγούμενης πολεοδομικῆς διαμόρφωσης. "Οπως ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς χάρακῆς καὶ τῶν διαστάσεων τῶν δρόμων ἔχουμε μιὰ διαφοροποίηση καὶ κλιμάκωση, ἔτσι καὶ ἀπὸ πλευρὰ φωτισμοῦ τὸ δίκτυο τονίζεται ἀνάλογα μὲ τὴν κυκλοφοριακὴ δέση ποὺ ἔχει δ κάθε δρόμος, βοηθώντας ἔτσι στὴν πιὸ ἀνετη κίνηση καὶ δημιουργώντας μάλι ἀκόμη ποικιλία. Καὶ στὴν περίπτωση διμος αὐτῆς, ἡ δημιουργία ἀκαμπτων τύπων καὶ σταθερῶν κανόνων δὲν πρέπει νὰ δηγγῇ σὲ μιὰ κυριαρχία τῆς τεχνικῆς, ὥστε νὸ θυσιάζωνται εἴτε οἱ μορφὲς ποὺ μᾶς δίνει ἡ «παραδόση» εἴτε οἱ σχέσεις τῆς «κλίμακας» ποὺ μᾶς ἐπιβάλλει τὸ περιβάλλον.

"Ο φωτισμὸς τῶν μνημείων πὰ καθιερώθη. Οἱ ἀρχιτεκτονικὲς λεπτομέρειες προσφέρονται στὸ μάτι ἀνάγλυφες, οἱ σκιὲς δημιουργοῦν ἐντυπώσεις καὶ ἀντιθέσεις, καὶ τὰ ὑλικὰ μεταβάλλονται σὲ ἔνα διάκοσμο. Βέβαια ἡ κατάρχηση καὶ ἔδω μᾶς δίνει τὰ ἀντίθετα ἀποτελέσματα. Ἀδικῶντας πολλὲς φορές ἢ στὸ σύνολο ἢ στὶς λεπτομέρειες τὸ μνημεῖο, γιατὶ τὴ γνήσια αἰσθητικὴ ἐντύπωση δὲν τὴν πετυχαίνουμε μὲ τὴν ποσότητα, ἀλλὰ μὲ τὴν ποιότητα τοῦ φωτισμοῦ. "Οπως στὸν ἔσωτερο καὶ χῦρο, ἔτσι καὶ στὶς ἔξωτερικὲς μορ-

φές, τὸ ὑπερβολικὸ φῶς ἀδικεῖ σὲ πολλὰ σημεῖα καὶ ὑποδουλώνει τοὺς δύκους. Εὐτυχῶς ἡ μόδα τῶν κραυγαλέων ἐντυπώσεων μὲ πολύχρωμους γυμνοὺς σωλῆνες ἔχει κάπως κοπάσει, ὥστε νὰ κυριαρχῇ ἡ διάκριση καὶ τὸ «μέτρο», ποὺ ἀποτελεῖ πάντα τὸ βασικὸ στοιχεῖο τῆς ἀρχιτεκτονικῆς. "Ετσι καὶ τὸ τεχνητὸ φῶς, δπως τὸ φυσικό, βρίσκεται σὲ ἀμεση σχέση μὲ τὶς δψεις τοῦ κτιρίου καὶ ἀποτελεῖ μέρος τῆς σύνθεσης καὶ τῆς μορφῆς του.

Μιὰ ἔξασφάλιση βέβαια γιὰ τὴν πρόληψη κάθε ὑπερβολῆς ἀποτελεῖ ἡ ἐπιβολὴ, γιὰ τὸν δημόσιο φωτισμό, κανονισμῶν, οἱ διποῖοι δρίζουν τὰ δρια μέσα στὰ δποῖα πρέπει νὰ κινοῦνται ἡ ἔνταση, οἱ διαστάσεις, τὸ χρῶμα καὶ γενικὰ ἡ ποιότητα τοῦ φωτισμοῦ. Κάτι τέτοιο θὰ ἔρεπε νὰ ἀρχίσῃ νὰ ἔφαρμοδεῖται καὶ στὴν πόλη μας, δπου δὲν μποροῦμε νὰ ποῦμε δτὶ δίνεται ἀρκετὴ ποσογή σ' αὐτὸ τὸ θέμα.

Τὰ αἰσθητικὰ ἀποτελέσματα ποὺ μᾶς δίνει δ ἔμμεσος φωτισμὸς τῶν μνημείων πρέπει νὰ τονισθοῦν ίδιαίτερα. Εἶναι πάμπολλα τὰ παραδείγματα μνημείων ποὺ πρὸιν ἀπὸ μερικὰ χρόνια, φωτισμένα μὲ ἔξωτερικὰ λαμπτόντα στὴ σειρά, δὲν παρουσίαζαν κανένα ἐνδιαφέρον, ἐνῶ σήμερα ἔμμεσα φωτισμένα μὲ ἀδιόρθατες λάμπες ἢ προβολεῖς μᾶς δίνοντας τὴν πιὸ συναρπαστικὴ ἐντύπωση. Χαρακτηριστικὴ εἶναι δὲν περίπτωση καὶ τοῦ δικοῦ μας Λευκοῦ Πύργου ποὺ μᾶς ἀπισχύλησε καὶ ἀλλοτε. Φωτισμένος μὲ ἔξωτερικὲς «γιγλάντες» ἀπὸ λαμπτόντα, κάθε ἀλλο παρὰ ἀξιοποιημένος παρουσιαζόταν, ἐνῶ τὴν ἡμέρα πρόβαλλε στολισμένος μὲ σύρματα, ἔχλινα τελάρα καὶ σβησμένες λάμπες.

"Αντίθετα δὲν προβολὴ καὶ δ τονισμὸς μνημείων δημιουργοῦν ὀρχιτεκτονικῶν συγκροτημάτων μὲ ἔμμεσο τεχνητὸ φωτισμὸ ἀποκαλύπτει ἀναλογίες, ἀξίες καὶ μεγαλοπόλεια διακοσμήσεων μᾶς ἀνυποψίαστης διορθωτικῆς. Δὲν ἔχουμε παρὰ νὰ θυμηθοῦμε τὰ φῶτα τοῦ θεάτρου ποὺ εὑνοοῦν τὰ σκηνικά, τὰ κοστούμια, τὰ πρόσωπα, ἀκόμη καὶ τὸ παίξιμο τῶν ἥθοποιῶν.

Σχετικά μὲ τὸν φωτισμὸ τῶν προσώπων πρέπει νὰ τονισθῇ δτὶ οἱ προβολεῖς ἀποτελοῦν πιὰ τὸ κύριο μέσο γιὰ τὴ

δημιουργία ἐντυπώσεων ποὺ συμβαδίζουν μὲ τὴν ἀρχιτεκτονικὴν τοῦ φωτισμένου κτιρίουν. Ὑπάρχουν ἀμέτητοι τρόποι γιὰ νὰ δημιουργήσουμε ἔνα σοφὸς παιχνίδι ἀνάμεσα στὸ φῶς καὶ στὴ σκιά, βασικὰ δῆμος τὸ ἀποτέλεσμα ἔξαρταται ἀπὸ τὴν μορφὴ καὶ τὴν θέση τοῦ κτιρίουν. Τὴν ἐγγύηση πάντως γιὰ τὸ αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα ἀποτελεῖ ἡ προσπάθεια νὰ δώσουμε μὲ τὸν φωτισμὸ τῆς νύκτας τὴν μορφὴν τὴν ἔχει ἡ πρόσοντι φωτισμὴ καὶ τὴν μέρα. Ἐτοι δοιασμένα τημήματα χρειάζονται ἔναν πρόσθετο φωτισμὸ ἀπὸ ἄντρον ποὺ θὰ δώσουν οἱ προβολεῖς, δῆμος στὶς θέσεις μεγάλων ἑσοχῶν, στοῶν καὶ γενικὰ ἔντονης πλαστικότητας, δόπτε μᾶς χρειάζονται πρόσθετες φωτεινές, ἀδιδόστες πηγὲς τοποθετημένες στὸ κτίριο. Πολλὲς φορὲς πάλι μποροῦμε νὰ ἔσφυγονται ἀπὸ τὴν προσπάθειαν αὐτὴν ποὺ μᾶς ἀναγκάζει νὰ πλησιάσουμε τὸν φωτισμὸ τῆς μέρας. Τότε δῆμος πρέπει νὰ ἐπιδιώξουμε μὲ εἰλικρίνεια μιὰ ἀντίθεση καὶ νὰ προσπαθήσουμε νὰ πραγματοποιήσουμε μὲ τεχνητὸ φῶς ἔνα εἶδος καινούργιας δημιουργίας. Τὸ θέμα τα βέβαια στὴν περίπτωση αὐτὴν εἴναι ποὺ δύσκολο, κυρίως γιὰ τὰ μνημεῖα τοῦ παρελθόντος, καὶ μποροῦμε νὰ πούμε δτὶ πετύχαμε μόνον ἀν κατορθώσουμε νὰ κάνουμε νὰ επηδήσῃ μιὰ καινούργια ὅμορφιά. Ἀξίζει ἀκόμη νὰ σημειωθῇ δτὶ γιὰ κτίρια σύγχρονης ἀρχιτεκτονικῆς προβλέπεται πολλὲς φορὲς μιὰ τέτοια μελέτη, δόπτε τὸ ἔργο μᾶς προσφέρεται σὲ δύο ὄψεις, μιὰ τῆς μέρας καὶ μιὰ τῆς νύκτας.

Στὶς περιπτώσεις τῶν κεντρικῶν ἐμπορικῶν περιοχῶν τῆς πόλης, τὸ ἀρχιτεκτονικὸ σύνολο, ἀπὸ πλευρὰ φωτισμοῦ, ἀντιμετωπίζεται στὴ μορφὴ καὶ τὰ χροματά του ἔτσι, ὥστε νὰ συμβάλλῃ στὴ διαμόρφωση μιᾶς λειτουργικῆς καὶ γραφικῆς ἀρχιτεκτονικῆς τόσο τὴν νύκταν ὅσο καὶ τὴν μέρα. Ἡ συνεργασία τοῦ φωτισμοῦ καὶ τῶν προσόψεων στὶς περιπτώσεις αὐτὲς μπορεῖ νὰ προσφέρῃ μιὰ συμβολὴν καὶ στὸν δημόσιο φωτισμό, δπως συμβαίνει στοὺς πολυτελεῖς ἐμπορικοὺς τομεῖς, δπου μὲ σκοπὸ μιὰ πετυχημένη διαφήμιση, ἀλλὰ καὶ γιὰ λόγους ἀσφάλειας ἀκόμη, βλέπουμε δτὶ τὰ φῶτα τῶν καταστημάτων διατηροῦνται ὅλη τὴν νύκτα, δημιουργώντας

ἔτσι μὲ τὸ χρῶμα, τὸ φῶς καὶ τὶς διάφορες διαφημίσεις ἔνα θελκτικὸ σύνολο. Μὲ τὴν προϋπόθεση, φυσικά, νὰ ἀποφεύγεται τόσο ἡ μονοτονία, ὅσο καὶ τὰ παραδαλὰ χρώματα.

Μὲ τὶς τεραστίες τεχνικὲς ἔξελίξεις ἔχουμε ἀπειρες δυνατότητες καὶ στὰ ζητήματα τοῦ φωτισμοῦ, στὴν ἐνταση, στὸ χρῶμα καὶ σὲ ἔνα σωρὸ ἀλλες μορφές. Ἡ ἔξελιξη δῆμος τοῦ φωτισμοῦ τῶν μαγαζιῶν ἀκολουθεῖ νόμους ἀρκετὰ πολύπλοκους, οἱ δποιοὶ, ἐκτὸς τῆς τεχνικῆς πλευρᾶς, εἴναι καὶ ἔργο ἐμπορικοῦ συναγωνισμοῦ, οἰκονομικῶν δρων, ἀκόμη καὶ κοινωνικῆς δργάνωσης. Ἀπὸ πλευρὰ ἐμπορικῆς ἔχουμε μιὰ διαρκὴ αὐξῆση καὶ ἔνα συναγωνισμό, ποὺ ἀπαιτεῖ συνεχῶς καὶ περισσότερο φῶς, δ ὁ οἰκονομικὸς δῆμος παράγοντας, ἡ τιμὴ δηλ. τοῦ ἡλεκτρισμοῦ, ἀποτελεῖ ἔνα φραγμό. Ἐάν βέβαια ἡ δργάνωση τῆς χώρας εἴναι τέτοια ποὺ νὰ μήν ὑπάρχῃ συναγωνισμός, τὸ πρόβλημα γιὰ τοὺς πολεοδόμους παρουσιάζεται εὐκολώτερο. Τότε πιὸ εὔκολα μπορεῖ ν' ἀναζητηθῇ καὶ νὰ βρεθῇ ὁ τρόπος ποὺ κάνει τὴν νυκτερινὴ ὄψη τῆς περιοχῆς αὐτῆς τόσο ζωντανὴ ὅσο εἴναι καὶ τὴν μέρα.

Στὶς δικές μας περιπτώσεις τὸ πρόβλημα ἀντιμετωπίζεται ἔτσι, ὥστε νὰ δώση στὸν ἐμπορευόμενο τὴ δυνατότητα νὰ προσελκύσῃ τὸν περιστικὸ καὶ νὰ τὸν κατακτήσῃ ὡς πελάτη. Κι ἔτσι οἱ διάφοροι φωτισμοὶ τῶν καταστημάτων δημιουργοῦν μιὰ σειρὰ ἀπὸ «ξῶνες ἔλξης». Ἡ πρώτη ζώνη, ποὺ ἔχει σκοπὸ νὰ διαφημίσῃ ἀπὸ μεγάλη ἀπόσταση, δημιουργεῖται μὲ τὶς φωτεινὲς ἐπιγραφές. Ἡ δεύτερη ζώνη ἔλξης, πιὸ κοντινή, ἐπιτυγχάνεται μὲ τὴν ἔξωτερην φωτεινὴν ὄψη τοῦ καταστήματος καὶ τὸν γενικὸ φωτισμὸ τῶν προϊόντων του. Τέλος μιὰ τοίτη ζώνη ἀποτελοῦν τὰ ἔδια τὰ ἀντικείμενα τῶν προϊόντων, τὰ δποια φωτίζονται μὲ τοὺς πιὸ ποικίλους τρόπους. Καὶ γιὰ τὶς τοσὶς περιπτώσεις τὰ μέσα φωτισμοῦ εἴναι πάμπολι καὶ δὲν νομίζουμε δτὶ πρέπει νὰ μᾶς ἀπασχολήσουν στὶς λεπτομέρειες τους· θὰ πρέπῃ δῆμος νὰ τονισθῇ δτὶ, δπως χρειάζεται μελέτη γιὰ κάθε ποίπτωση καταστήματος, τὸ ἔδιο θὰ πρέπῃ νὰ γίνεται καὶ γιὰ τὸ σύνολο τοῦ δρόμου καὶ τῆς δλης

περιοχῆς. Μέσα στή μελέτη αὐτή βρίσκονται δόλα τὰ ξητήματα τῆς ποσότητας τοῦ φωτός, τὸ χρῶμα, ἡ δημιουργία σκιῶν γιὰ νὰ γίνουν ἀνάγλυφες οἱ φόρμες, ὁ ἔμμεσος ἢ ἀμεσος φωτισμός, ἡ καλὴ δρατότητα ἀπὸ κάθε θέση καὶ γενικά δόλα τὰ στοιχεῖα, ὅστε νὰ συνδυασθῇ ὁ πρακτικὸς σκοπὸς ἐξυπηρέτησης μὲ ἔνα αἰσθητικὸν ἀποτέλεσμα.

Ἐναν πειραματικὸ σταθμὸ ἔρευνας γιὰ τὴν μοφήν, τὸ χρῶμα, τὰ ἀποτελέσματα τοῦ φωτισμοῦ καὶ γενικὰ τὴν δόλη σύνθεσή του ἀποτελοῦν οἱ Διεθνεῖς Ἐκδέσεις, ὅπου μποροῦν νὰ γίνουν δόλες οἱ δοκιμές ποὺ εἶναι ἀδύνατο νὰ ἐπιχειρήσῃ κανεὶς μέσα στὴν πόλη. Ἔτσι τὰ ἀποτελέσματα αὐτὰ μποροῦμε νὰ τὰ ἐφαρμόζουμε ὅστε σὲ αὐτάλεια σ' αὐτὴν τὴν ίδια τὴν πόλη.

Ὑπάρχουν παραδείγματα, ὅπου μεγάλες ἑταιρεῖες ἥκεισθαιντιῶν εἰδῶν δημιουργοῦν μέσα σὲ ἐκθέσεις δόλοκληρους «δόρμους τοῦ μέλλοντος», μὲ προτάσεις ἐφαρμοσμένες σὲ φυσικὴ κλίμακα, ἀπὸ ὅπου βγαίνουν πολλὰ συμπεράσματα γιὰ νὰ τεθοῦν ὅστερα σὲ κοινὴ ἐφαρμογή.

Δὲν πρέπει νὰ παραβλεφθῇ ἀκόμη καὶ ἡ βοήθεια ποὺ προσφέρει ὁ τεχνητὸς φωτισμὸς στοὺς χώροις ὅπου στοιχεῖα ἀντιτίθενται. Ἀλλοτε οἱ ἔργαζόμενοι δόλη τὴν μέρα δὲν μποροῦσαν νὰ ἀπολαύσουν τὰ ἀθλητικὰ γήπεδα, ἐνῶ σήμερα αὐτοὶ οἱ λουσμένοι μὲ φῶς χῶροι βρίσκονται στὴ διάθεση τοῦ μεγαλύτερου πληθυσμοῦ μιᾶς πόλης. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ γιὰ δόλους τοὺς ὕπαίθριους χώρους θεαμάτων, ποὺ ἀποτελοῦν στὴν πολεοδομικὴ διαμόρφωση ἐνδές σχεδίου ἔνα ἀπὸ τὰ κύρια σημεῖα μελέτης.

Τέλος στὸν φωτισμὸ τῶν καὶ πων καὶ τῶν πάσιν μιᾶς πόλης, τὰ πάντα εἶναι διαφορετικά. Ἐδῶ τὸ φῶς μιᾶς βοήθεια γιὰ νὰ δημιουργήσουμε μορφὲς φανταστικές, μορφὲς ποὺ προκαλοῦν εὐχάριστες ἐντυπώσεις καὶ ποὺ σβήνουν διακριτικά, γιὰ νὰ ξεκουράσουν τὸ μάτι.

Ο φωτισμὸς τῶν δέντρων σ' ἔνα πάρκο ἢ ἔνα κῆπο ἀποτελεῖ ἔνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἔνδιαφροντα θέματα τῆς πολεοδομικῆς διαμόρφωσης τῶν κοινόχρηστων χώρων. Κρυμμένες φωτιστικὲς ἐστίες μεγαλώνουν τὴ γοητεία τοῦ πράσινου καὶ δη-

μιουργοῦν περίεργα ἀφαβούργηματα σὲ στάσεις φανταστικές. Ἡ χαμηλὴ φυτεία, τὰ δέντρα, τὸ νερὸ καὶ κάθε ἄλλο στοιλίδι τοῦ κήπου, μὲ τὸν ἐρχομό τῆς νύχτας μᾶς παρουσιάζεται σὰν ἔνας κόσμος ξεχωριστὸς ποὺ προσπαθεῖ νὰ μᾶς ξεκουράσῃ, δπως καὶ τὴ μέρα, ἀπὸ τὸν ἐρεμισμὸ τῶν δρόμων. Ὁ φωτισμὸς λοιπὸν τῶν κομματῶν αὐτῶν δημιουργεῖ μιὰ μαγεία ποὺ θὰ διώξῃ τὶς θλιβερὲς σκέψεις τοῦ περιπατητῆς, προσφέροντάς του μιὰν ἀρμονία δύκων καὶ μιὰ μελωδία χρωμάτων.

Ακόμη δὲ τονιστῇ καὶ ἡ συνεργασία τοῦ νεροῦ μὲ τὸ φῶς, ποὺ δημιουργεῖ θεάματα καταπληκτικά. Καὶ ἡ ἐφαρμογὴ αὐτῆς τῆς ποικιλίας εἶναι γνωστὴ ἀπὸ τὶς διάφορες γιορτὲς ποὺ γίνονται κυρίως στὶς Ἐκδέσεις. Θυμόμαστε δόλοι κάτι στέοι ποὺ παρακολουθήσαμε καὶ στὴ δική μας Διεθνῆ Ἐκδεση, ὅπου μάλιστα οἱ πρωταγωνιστὲς τῆς «παιδαστικῆς» ἦταν τρεῖς: τὸ νερό, τὸ φῶς καὶ ἡ μουσική.

Αὐτὲς οἱ γιορτὲς φωτὸς μᾶς πείθουν δτι στὴ σφαίρα τούτη ὑπάρχει ἔνα νέο είδος θεάματος, ὅπου μὲ κύφιο παράγοντα τὴν ἔμπνευση, ὁ ἀξιος καλλιτέχνης μᾶς δείχνει πόση γοητεία μπορεῖ νὰ δημιουργήσῃ τὸ φῶς καὶ ἡ μουσική. Εἶναι χαρακτηριστικὸ τὸ πόσο στὶς παραστάσεις αὐτὲς ἡ σύνθεση μιᾶς νέας μορφῆς ἔχει ἀπειρες δυνατότητες γιὰ νὰ ἐκφράσῃ τὸ σύγχρονο πνεῦμα, καὶ θὰ ἡταν χορηγόμενο νὰ προετοιμαστῇ τὸ ἔδαφος καὶ νὰ ξεπνήσῃ τὸ ἔνδιαφρόν τὸν ουδιμιστῶν ἐνδές πολεοδομικοῦ σχεδίου πάνω στὸ θέμα αὐτό, δην βέβαια πιστεύουμε δτι οἱ μελέτες αὐτὲς πρέπει νὰ βρίσκονται στὴν κλίμακα καὶ στὸν ουθμὸ τῆς ἐποχῆς μας.

Η ΤΕΧΝΗ στὴ Θεσσαλονίκη

ΜΗΝΙΑΙΟ ΔΕΛΤΙΟ ΤΗΣ «ΤΕΧΝΗΣ»

Συνδεσμὴ έτησία Δρ. 30

Τιμὴ φύλλου Δρ. 3

«Υπεύθυνοι κατὰ τὸν Νόμο:

Λίνος Πολίτης, Ικτίνον 6

«Υπεύθυνος Τυπογραφείου:

Ν. Νικολαΐδης, Νέα Μ. Αλεξανδρου 9

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΤΗΣ “ΤΕΧΝΗΣ”

Οι ταπτικές έκδηλωσεις της «Τέχνης» έξακολούθησαν και τὸ 1958 μὲ ποικίλο περιεχόμενο. Πρώτα - πρώτια πραγματοποιήθηκαν ἡ συναυλία τῆς Όρχήστρας έγχροδων «Ροτόντα» ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ κ. Γιώργου Θυμῆ καὶ μὲ σολίστ στὸ πιάνο τὴν κ. Πότη Στεφανοπούλου - Ενστρατιώδου (28 Ἰανουαρίου), τὸ φεστιάλ πιάνου τῆς κ. Ρίτας Μπουμπούλιδη (21 Ἰανουαρίου), καὶ τὸ φεστιάλ τραγουδιοῦ τοῦ κ. Κώστα Τσιτσικλῆ (18 Μαρτίου). Ἐκτὸς σειρᾶς ἡ «Τέχνη» παρουσιάσει τὴν Ἀκαδημαϊκὴν Όρχήστρα τῆς Βόρνης (13 Ἰανουαρίου). Ἡ λαογηση τῆς Κυβερνήσεως νὰ χορηγήσῃ ἀδεια στοὺς μουσικοὺς τῆς Πράγας ματαίωσε τὴ συναυλία ποὺ εἶχε δοιασθῆ γιὰ τὴν 4^η Φεβρουαρίου. Ἐπίσης ματαίωση τὸ φεστιάλ πιάνου τῆς κ. Λίτσας Καλαφάτη - Τσιγαρίδα, γιατὶ ἡ καλλιτέχνις ἀσθένησε ξαφνικά.

Στὶς 14 Ἰανουαρίου ἔγινε ἡ πρώτη δύμιλία ἡ σχετικὴ μὲ τὸ θέατρο μὲ διμηλητὴ τὸν κ. Ἀλέξη Σολομὸν καὶ θέμα τὴν Ἰστορία τοῦ ἀγγλικοῦ Θεάτρου. Στὸ δευτέρῳ μέρος τῆς βραδιᾶς οἱ καλλιτέχνες Θάνος Κωτσόπουλος καὶ Ἐλσα Βεργή ἀπῆγγειλαν ἀποσπάσματα ἀπὸ ἀγγλικὰ θεατοικὰ ἔογα. Στὶς 18 Φεβρουαρίου μίλησε στὴν ἴδια σειρὰ δ. κ. Ἀγγελος Τερζάκης μὲ θέμα «Τραγωδία καὶ δράμα», καὶ τὴν 1^η Απριλίου δ. κ. Γιώργος Θεοτοκῆς μὲ θέμα «Τὸ θέατρο στὴ σημερινὴ Ἑλλάδα». Τὴ δευτέρη ὥστα

ἔγινε συζήτηση σχετική μὲ τὸ πρόβλημα τοῦ θεάτρου στὴν πόλη μας. Ἐπειδὴ δὲ διμιλητῆς ἀνέφερε διτὶ τὸ θέατρο τῆς. Ἐταιρείας Μακεδονικῶν Σπουδῶν μπορεῖ νὰ ἀργήσῃ νὰ τελειώσῃ καὶ τὸ μεγεθός του θὰ τὸ κάνη δύχηστο, πήραν τὸ λόγο διάφοροι ἀκροατὲς καὶ τόνισαν τὴν ἀνάγκη θεατρικῆς στέγης στὴν πόλη μας καὶ τὴν ὑποχρέωση νὰ ὑποστηριχθῇ ἡ προσπάθεια τῆς. Ἐταιρείας γιὰ νὰ δλοκληρωθῇ τὸ ἔργο αὐτό. Παραλλήλα διαπιστώθηκε ἡ ἀνάγκη νὰ ὑπάρξῃ καὶ ἔνα δεύτερο μικρὸ θέατρο στὴ Θεσσαλονίκη, γιὰ νὰ στεγάζῃ θιάσους ποὺ δὲν θὰ μποροῦσαν νὰ ἀνταποκριθοῦν στὶς ἀπαιτήσεις ἐνὸς μεγάλου θεάτρου.

Τὸν Φεβρουάριο ἔγινε καὶ τὸ φιλολογικὸν μνημόσυνο τοῦ Νίκου Καζαντζάκη. Μίλησε γιὰ τὸν ἀνθρωπὸν προύτανις τοῦ Πανεπιστημίου μας κ. Ι. Θ. Κακιδῆς καὶ διαβάστηκαν ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸ ἔργο του.

Στις 25 Φεβρουαρίου δ. κ. Σπ. Σκιαδαρέσσης μίλησε για τὴ Γαλλικὴ μουσικὴ τῆς Ἀναγέννησης. Στις 4 Μαρτίου δόμιστιμος καθηγητής τοῦ Πανεπιστημίου κ. Ἀνδρέας Ξυγγόπουλος μίλησε μὲ δέμα «Τὸ τέλος τῆς δρυδοδόξου ζωγραφικῆς παραδόσεως» καὶ τὴ δεύτερη ὥρα δὲ καθηγητής κ. Λίνος Πολίτης παρουσίασε σὲ προβολὲς ἔνα εἰκονογραφημένο χειρόγραφο τοῦ 1500. Στις 11 Μαρτίου μίλησαν δὲ ἀκαδημαϊκὸς κ. Χρῆστος Καρούζος μὲ θέμα τὴ «γένεση τῆς αἰσθητικῆς δραστῆς στὸν 5^ο π. Χ. αἰώνα», καὶ ἡ "Εφερδος Ἀρχαιοτήτων κ. Σέμνη Καρούζον γιὰ τὸν κοστήρα τοῦ Vix.

ΕΚΛΗΛΟΣΕΙΣ ΤΗΣ "ΤΕΧΝΗΣ

ΤΟΝ ΑΠΡΙΛΙΟΥ ΚΑΙ ΜΑΪΟΥ 1858

ΑΙΓΑΙΟΥΣΑ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΘΡΑΞΟΥΛΗ

Talio 22 'Αποιλου

Συγγαλία βιολιού και πιάνου. Χ. Πολυζωΐδης, Κ. Σιώπεραλη.

Τρίτη 29 Απριλίου

‘Ομιλία τοῦ κ. Γιάννη Μηλιάδη, Διευθυντοῦ τοῦ Μουσείου Ἀκροπόλεως: «Ἡ μητέρα καὶ τὸ παιδί στήν τέχνη».

Τρίτη 6 Μαΐου

Ρεσιτάλ πιάνου του πιανίστα Γιούρι Μπούκωφ.

Τρίτη 13 Μαΐου

‘Ομιλία τοῦ κ. Σόλ. Μιχαηλίδου, Διευθυντοῦ τοῦ ’Ωδείου Θεσσαλονίκης: «Ἡ μουσικὴ στὴν ’Αναγέννηση».



ΜΑΚΡΑΣ ΔΙΑΡΚΕΙΑΣ

ΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΤΟΥ ΜΗΝΟΣ

ΔΙΣΚΟΙ R. C. A.

Η τελειότης στήν έγγεγραμμένη μουσική

Ο μεγάλος πιανίστας ARTHUR RUBINSTEIN παιζει σε δίσκους R.C.A.

L. v. Beethoven

— Τὰ πέντε Κονσέρτα γιὰ πιάνο καὶ ὄρχήστρα

Τὴν ὄρχήστρα διευθύνει ὁ Joseph Krips

5 δίσκοι 12"

F. Chopin

— Τὰ δύο Κονσέρτα γιὰ πιάνο καὶ ὄρχήστρα

Τὴν ὄρχήστρα διευθύνει ὁ Alfred Wallenstein
καὶ ὁ William Steinberg

2 δίσκοι 12"

— Τὰ δεκαεννέα Nocturnes

2 δίσκοι 12"

— Τὰ δεκατέσσερα Βâlcs

1 δίσκος 12"

— Οι ἔξι Πολωνέζες

1 δίσκος 12"

F. Liszt

— Κονσέρτο ἀρ. 1 γιὰ πιάνο καὶ ὄρχήστρα

S. Rachmaninoff

— Κονσέρτο ἀρ. 2 γιὰ πιάνο καὶ ὄρχήστρα

Τὴν ὄρχήστρα διευθύνει ὁ Fritz Reiner
καὶ ὁ Alfred Wallenstein

1 δίσκος 12"

— Ρυφωδία σ' ἔνα θέμα τοῦ Paganini γιὰ πιάνο
καὶ ὄρχήστρα

E. Grieg

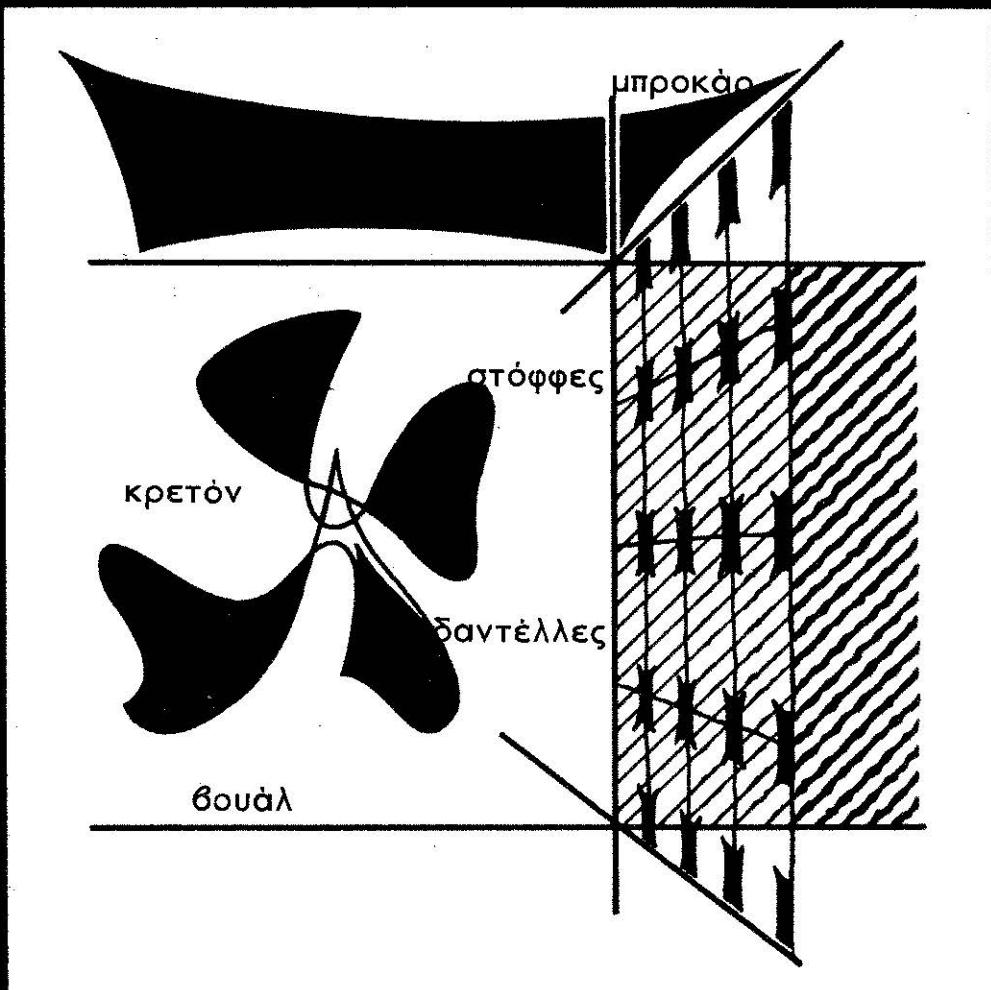
— Κονσέρτο γιὰ πιάνο καὶ ὄρχήστρα

Τὴν ὄρχήστρα διευθύνει ὁ Fritz Reiner
καὶ ὁ Alfred Wallenstein

1 δίσκος 12"

ΖΑΝΝΑΣ & ΜΑΥΡΟΓΟΡΔΑΤΟΣ

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ 3 ♦ ΤΗΛΕΦ. 70.636 ♦ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ



ΕΛ ΓΚΡΕΚΟ