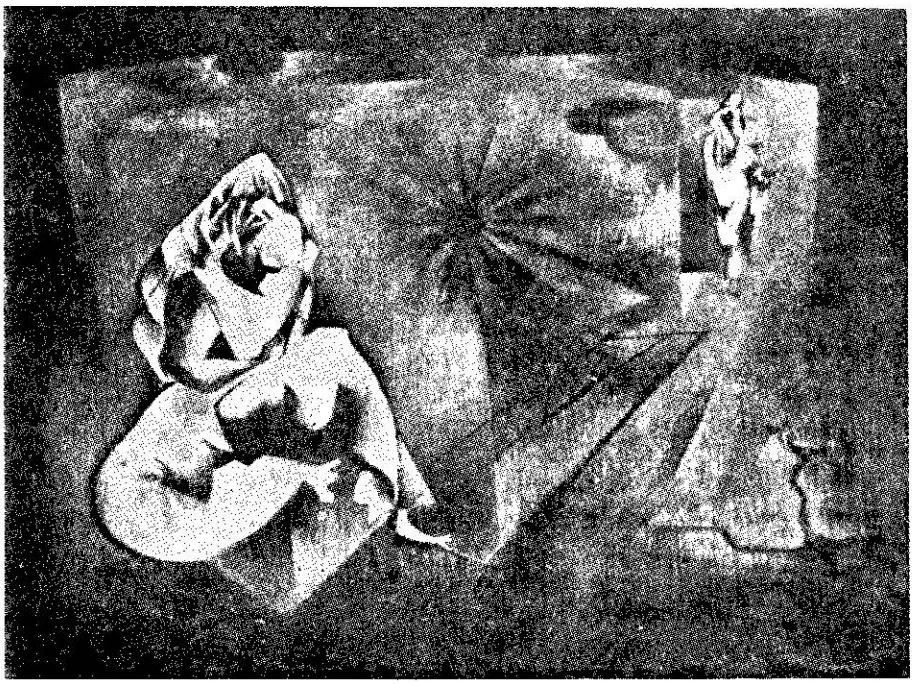
Η ΤΕΧΝΗ

στὴ Θεσσαλονίκη



27

ΣΤΟ ΕΞΩΦΥΛΛΟ

Dan Hoffner, Φωνὴ Βοῶσα. Ἀπὸ τὴν Ἔκθεση τῶν Ἰσραηλινῶν Ζωγράφων.

Η ΤΕΧΝΗ

στὴ Θεσσαλονίκη

ΜΗΝΙΑΙΟ ΔΕΛΤΙΟ ΤΗΣ «ΤΕΧΝΗΣ» ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

ΧΡΟΝΟΣ Γ' - ΦΥΛΛΟ 27 • ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ - ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 1958 • ΓΡΑΦΕΙΑ: ΒΗΛΑΡΑ 3 - ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 70-583

«ΖΥΓΟΣ»

Καὶ ἄλλοτε μᾶς δόθηκε ἡ εὐκαιρία νὰ ἐκφράσουμε τὴ χαρά μας καὶ νὰ ἐπαινέσουμε τὴν προσπάθεια τοῦ λαμπροῦ αὐτοῦ περιοδικοῦ ποὺ τιμᾶ τὸν τόπο μας. Ὅταν ξέρη κανεὶς πόσες δυσκολίες ἀντιμετωπίζουν παρόμοιες ἐκδόσεις σὲ ἄλλες χῶρες μὲ πολὺ μεγαλύτερο ἀναγνωστικὸ κοινό, καταλαβαίνει πὼς ἡ ἀδιάκοπη ἔκδοση τοῦ «Ζυγοῦ» ἐπὶ τρία ὁλόκληρα χρόνια ἀποτελεῖ ἀληθινὸ ἄθλο. Μπαίνοντας στὸν 4ο χρόνο ὁ «Ζυγὸς» παρουσιάστηκε μὲ καινούργια μορφή. Πιὸ πλούσιος, πιὸ περιεκτικὸς καὶ σὲ κείμενα, ἀλλὰ καὶ σὲ εἰκονογράφηση, μπορεῖ νὰ στέκεται ἄφοβα δίπλα στὶς καλύτερες εὐρωπαϊκὲς ἐκδόσεις. Ἀξίζει θερμὰ συγχαρητήρια κι' ἀκόμα πιὸ θερμὲς εὐχὲς ὁ ἐκδότης του. Ὅμως περισσότερο κι' ἀπὸ τὶς εὐχὲς κι' ἀπὸ τὰ συγχαρητήρια ἀξίζει τὴν ὑποστήριξη ὅλων μας. Πιστεύουμε πὼς τὰ μέλη τῆς «Τέχνης», ποὺ παρακολουθοῦν μὲ τόσο ζῆλο τὰ καλλιτεχνικὰ προβλήματα τοῦ τόπου μας, θὰ χαροῦν παίρνοντας στὰ χέρια τους τὸ ὄμορφο τεῦχος τοῦ «Ζυγοῦ», τὸ πρῶτο τοῦ τέταρτου χρόνου. Γι' αὐτὸ τοὺς τὸ συνιστοῦμε ἀνεπιφύλακτα.

ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΑ

Πρέπει νὰ ποῦμε πόσο χαιρόμαστε ὅταν μποροῦμε νὰ ἐπαινοῦμε καὶ νὰ καμαρώνουμε ὡραῖες προσπάθειες καὶ σοβαρὲς πρωτοβουλίες. Τὰ τελευταῖα χρόνια πολλὲς ἑταιρεῖες καὶ ὀργανισμοὶ μᾶς προσφέρουν τὶς ἡμέρες τῶν Χριστουγέννων ἡμερολόγια ποὺ εἶναι θαυμάσια τυπωμένα καὶ εἰκονογραφημένα. Εἶναι ὁ τρίτος χρόνος ποὺ ἡ Ἑταιρεία Τσιμέντων «Ἡρακλῆς» μᾶς χαρίζει ἕνα τέτοιο ἡμερολόγιο εἰκονογραφημένο ἀπὸ διαλεχτοὺς ζωγράφους. Ἐφέτος ἡ εἰκονογράφηση, καμωμένη ἀπὸ τὸν Σπ. Βασιλείου, ἔχει γιὰ θέμα της τὴν Κεντρικὴ καὶ τὴ Δυτικὴ Μακεδονία. Μὲ τὴν ἁπαλὴ ἀκουαρέλα μᾶς δίνει ὁ «μπάρμπα-Σπύρος» χαρακτηριστικὰ τοπία τοῦ τόπου μας, κάποιο σπίτι τῆς Βέροιας ἢ τῆς Σιάτιστας, μιὰ εἰκόνα τῆς Καστοριᾶς ἢ τῆς Κοζάνης, μιὰν ἄποψη τῆς Ἔδεσσας καὶ τῶν Γρεβενῶν.

Ἡ Ἑταιρεία Ἀσπιώτη - Ἔλκα μᾶς φύλαγε γιὰ φέτος μιὰ ἐξαίρετη ἔκπληξη. Τὸ μεγάλο ἡμερολόγιο τοῦ τοίχου ποὺ κυκλοφόρησε στολίζεται ἀπὸ τὶς περίφημες ζωγραφιὲς ποὺ ὁ στρατηγὸς Μακρυγιάννης ἀνέθεσε στὸν Παναγιώτη Ζωγράφο νὰ ἐκτελέση, γιὰ νὰ τὶς χαρίση μαζὶ μὲ τὰ «Ἀπομνημονεύματά» του πολύτιμη κληρονομιὰ στὸ Ἔθνος. Πρέπει νὰ εἴμαστε περήφανοι γιατὶ μέσα σὲ λίγα χρόνια ἡ ἀληθινὴ τέχνη κατόρθωσε νὰ καταχτήση ἔτσι σταθερὰ τοὺς πιὸ πλατεῖς τομεῖς τῆς ζωῆς μας. Καὶ νὰ συγχαροῦμε ὅλους ἐκείνους ποὺ μὲ κατανόηση καὶ ἀγάπη βοηθοῦν στὴν πραγματικὴ μόρφωση τοῦ λαοῦ μας, ποὺ ἀνεπαίσθητα ἀλλὰ σίγουρα συντελεῖται μὲ τέτοια μέσα.

ΑΙΘΟΥΣΑ ΕΚΘΕΣΕΩΝ

Καὶ τρίτη εὐχάριστη διαπίστωση. Ἡ Θεσσαλονίκη ἔχει μιὰ μικρή, ἀλλὰ θαυμάσια αἴθουσα ἐκθέσεων ζωγραφικῆς. Εἶναι αὐτὴ ὅπου εἴδαμε τὰ ἔργα τῶν Ἰσραηλινῶν ζωγράφων. Νὰ ποῦμε πὼς ἦταν ἀποκάλυψη; Ὄχι· τὴν ξέραμε, ἀλλὰ νομίζαμε πὼς ἡ ἰσραηλιτικὴ κοινότης τὴ χρησιμοποιοῦσε γιὰ ἀνάγκες ποὺ δὲν ἐπιτρέπαν τὴν παραχώρησή της. Ἀλλὰ τώρα διαπιστώσαμε πὼς μὲ λίγη καλὴ θέληση ἡ πολυπόθητη αἴθουσα μπορεῖ νὰ ἀποτελέση κτῆμα τῆς πόλης μας. Εἶναι ἀρκετὰ εὐρύχωρη γιὰ ἀτομικὲς ἐκθέσεις καὶ βρίσκεται σὲ θαυ-

ΘΕΑΤΡΟ

«ΕΛΕΥΘΕΡΟ ΘΕΑΤΡΟ»

Ἀξιέπαινες εἶναι πάντοτε οἱ προσπάθειες τῶν νέων· καὶ ὄχι μόνο ἀξιέπαινες, ἀλλὰ καὶ ἄξιες κάθε ἐνισχύσεως στὴν περίπτωση ποὺ οἱ προσπάθειες αὐτὲς ἔχουν ἀποτέλεσμα τὴν ἀπόδοση πλούσιων καρπῶν στὸν τομέα τῆς τέχνης. Νομίζουμε ὅτι τὸ «Ἐλεύθερο Θέατρο», ποὺ ἔμεινε ἕνα μήνα κοντά μας, ἀνήκει στὴν κατηγορία τῶν ἀξιόλογων προσπαθειῶν. Οἱ νέοι καλλιτέχνες — σκηνοθέτης, σκηνογράφος, ἠθοποιοί — μᾶς παρουσίασαν τέσσερα ἔργα τοῦ διεθνοῦς ρεπερτορίου καὶ μᾶς τὰ παρουσίασαν μὲ ἀξιώσεις, μὲ ποιότητα δυσεύρετη ἀκόμη καὶ σὲ θιάσους «προσωπικοτήτων». Ἄς δοῦμε τὰ ἔργα αὐτὰ ἕνα - ἕνα :

Ἡ «Λοκαντιέρα» τοῦ Γκολντόνι εἶναι πιὰ ἔργο κλασσικό. Στηριγμένη πάνω στὴν παράδοση τῆς «Commedia dell' arte» καὶ κρατώντας τοὺς κλασσικοὺς τύπους της, ἡ «Λοκαντιέρα» ἔχει ἐνισχυθῆ καὶ πλουτιστῆ ἀπὸ τὴν προσωπικότητα καὶ τὸ ταλέντο τοῦ συγγραφέα. Ἡ ὑπόθεση εἶναι γνωστή, γνωστότατη. Μιὰ ὄμορφη ἰδιοκτήτρια πανδοχείου βρίσκεται στὸ κέντρο ἑνὸς μικροῦ κόσμου ἀρσενικῶν, ποὺ ἄλλοι τους εἶναι παθολογικὰ ἐρωτευμένοι μαζί της, ἐνῶ ἄλλοι βαδίζουν πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτή, ἀφοῦ προηγουμένως προβάλουν πεισματικὴ ἀντίσταση. Ὅμως ἡ λοκαντιέρα εἶναι ἔξυπνη καὶ ἄπιαστη. Δέχεται δῶρα, φιλοφρονήσεις, πότε - πότε κάποιαν ἐρωτικὴ ἐξομολόγηση, μὰ πάντα ξέρει νὰ μένη ἀλώβητη, γιὰ νὰ προσφέρη τελικὰ τὸ χέρι της, ἴσως ὄχι τὴν καρδιά της, στὸν Νικηφόρο, τὸν ὑπηρέτη τοῦ πανδοχείου καὶ εὐνοούμενο τοῦ μακαρίτη πατέρα της.

Ἔργο μονογραμμικό, ὅμως γνήσιας ἔμπνευσης, ἡ «Λοκαντιέρα» δὲν συγκινεῖ τὸν σημερινὸ θεατή, ἀλλὰ τὸν διασκεδάζει μὲ τὴν καθαρότητα τῶν τύπων της. Ὁ σκηνοθέτης Λεωνίδας Τριβυζᾶς, κατανοώντας τὴν ἀλήθεια αὐτή, φρόντισε νὰ τονίση περισσότερο τὰ πρόσωπα καὶ λιγότερο τὴν ὑπόθεση τοῦ ἔργου. Ὁλόκληρη ἡ παράσταση εἶχε ἕναν ἀέρα παιγνιδιοῦ, γελοιογραφίας θεάτρου, ἀπ' ὅπου ξεχώριζαν ἡ λοκαντιέρα, ὁ ἱππότης Νερολίθαρος, ὁ Μαρκέζος, ὁ Βαρόνος, ὁ Νικηφόρος, οἱ θεατρίνες καὶ οἱ ὑπόλοιποι, σὰν μονάδες, ποὺ κάθεμιά τους πρόβαλλε μπροστά μας σὰν τύπος. Σὲ τοῦτο βοήθησε ἀναμφίβολα καὶ ἡ τεχνικὴ τοῦ παλαιοῦ θεάτρου, ποὺ ἔβαζε τὰ πρόσωπα τῶν ἔργων νὰ ἀπευθύνωνται ἀρκετὰ συχνὰ καὶ σὲ ἀρκετὴ ἔκταση πρὸς τὸ κοινό. Ὁπωσδήποτε ὁ σκηνοθέτης κατόρθωσε νὰ προσφέρη μιὰ παράσταση ἄρτια, ζωντανὴ καὶ ἄξια κάθε ἐπαίνου. Σ' αὐτὸ βρῆκε συμπαραστάτες καὶ τοὺς ἠθοποιούς : ἰδιαίτερα πρέπει νὰ ἀναφερθῆ ἡ Μάρθα Βούρτση, ποὺ μᾶς ἔδωσε μιὰ ἔξοχη Λοκαντιέρα, τσαχπίνα, γυναίκα, ἄνθρωπο. Πλάι της στάθηκαν ἰσάξια ὁ Τριανταφυλλίδης (μαρκέζος) καὶ ὁ Καζάκος (βαρόνος), καὶ σὲ λίγο χαμηλότερο ἐπίπεδο ἡ Κίττυ Ἀοσένη καὶ ἡ Ἄννα Τάρη (θεατρίνες). Ὁ Νερολίθαρος ποὺ μᾶς παρουσίασε ὁ Πίτσιος ἦταν αἰσθητὰ κατώτερος ἀπὸ τοὺς ἄλλους, ἐνῶ ὁ Νικηφόρος τοῦ Μυλωνᾶ θἄπρεπε νὰ εἶναι πιὸ συγκρατημένος. Καλόγουστο τὸ σκηνικὸ τοῦ Γιάννη Μιγάδη καὶ μὲ φαντασία σχεδιασμένα τὰ κοστούμια.

*

Τὸ δεύτερο ἔργο μᾶς ἔφερνε στὴ σύγχρονη ἐποχή, στὸ ψυχολογικὸ δράμα. Θαυμάσιες προθέσεις, ποὺ ἔμειναν ὅμως στὸ ἐπίπεδο τῶν προθέσεων. Μιλοῦμε γιὰ τὸ δράμα τοῦ Ζὰκ Ντεβάλ «Ἡ γυναίκα τῆς νιότης σου», ἕνα ἔργο ἀφελέστατα ἄνισο καὶ ἀσυνεπές. Θέμα εἶναι τὸ αἰώνιο τρίγωνο — ὁ σύζυγος, ἡ σύζυγος καὶ ἐκεῖνος, αὐτὴ τὴ φορὰ ἕνα παιδαρέλι ποὺ

μάσια θέση, ποὺ προσελκύει τὸν ἐπισκέπτη. Εἶναι κρίμα νὰ τὴν ἀφήνουμε ἀνεκμετάλλευτη. Πιστεύουμε πὼς οἱ συμπολίτες μας στοὺς ὁποίους ἀνήκει θὰ θελήσουν νὰ σκεφτοῦν πόσο σημαντικὴ βοήθεια θὰ προσφέρουν στὴν καλλιτεχνικὴ ζωὴ τῆς πόλης μας, ἂν τὴν διαθέτουν γιὰ τὸ σκοπὸ ποὺ χρησιμοποιήθηκε τελευταῖα, ἀποφασίζοντας νὰ χαρίσουν στὴν πόλη αὐτὸ ποὺ τῆς λείπει. Τοὺς τὸ ζητοῦμε ὁλόθερμα καὶ ἐλπίζουμε νὰ μὴ μᾶς τὸ ἀρνηθοῦν.

μ' ἐκείνην ἀποφασίζουν νὰ δολοφονήσουν τὸν ἄντρα, ἕναν ἐξαίρετο ἄνθρωπο καὶ εὐεργέτη τοῦ νέου. Οἱ δυὸ πρῶτες πράξεις ἔχουν μιὰ θαυμαστὴ ποιότητα, καλὴ δομή, ἔντονο διάλογο, σωστὸ τονισμὸ τῶν καταστάσεων. Ἔτσι ὁ θεατὴς ὁδηγεῖται βαθμιαῖα σ' ἕνα κλίμα ἀγωνίας, ποὺ ἀπαιτεῖ μιὰ αἰσθητικὴ δικαίωση ἀνώτερης ποιότητας. Ἐν τούτοις ἡ δικαίωση αὐτὴ ἀναμένεται μάταια. Ὁ συγγραφέας ξεχνάει ἢ κουράζεται νὰ πραγματοποιῆ τὶς προθέσεις του, καὶ στὴν τρίτη πράξη πέφτει ἀπὸ σφάλμα σὲ σφάλμα. Ἡ ἔνταση μένει μετέωρη κι' ὁ θεατὴς νιώθει ἀμέσως τὸ κενό, ἀφ' ἑνὸς ἀπὸ τὴν ἀτέλειωτη ρητορεία πάνω σὲ ἠθικὰ διδάγματα, κι' ἀφ' ἑτέρου ἀπὸ τὸ «εὐτυχὲς τέλος». Ἔτσι βρισκόμαστε σ' ἕνα ἔργο μὲ ἐντελῶς συνηθισμένες γραμμὲς κι' ἀμφιβάλλουμε γιὰ τὴν ποιότητα τῶν προθέσεων τοῦ συγγραφέα.

Πῶς νὰ ἐκτιμήσουμε τὴ σκηνοθεσία; Ὁ κ. Τριβυζᾶς ἦταν ἐκ τῶν προτέρων δέσμιος ἑνὸς μειονεκτικοῦ δεδομένου. Ἐν πάσῃ περιπτώσει φρόντισε νὰ δώσῃ ὅ,τι καλύτερο ἦταν δυνατὸν νὰ δοθῆ. Ἔτσι οἱ δυὸ πρῶτες πράξεις παίχτηκαν σὲ μιὰ ἀτμόσφαιρα ἀγωνίας καὶ ἄγχους, ὅπως ἀπαιτοῦσε τὸ κείμενο. Ἡ τρίτη πράξη ἦταν, μοιραῖα, ἄτονη. Ἀπὸ τοὺς ἠθοποιοὺς ξεχώρισε ὁ Κώστας Καζάκος, ποὺ κατόρθωσε νὰ δώσῃ μὲ θαυμαστὴ ἰσορροπία τὸ ρόλο τοῦ μετρημένου συζύγου, καὶ ἡ Κίττυ Ἀρσένη, ποὺ ἂν τῆς ἔλειπαν κάποια ἔντονα ξεσπάσματα, θὰ εἶχε δώσει μιὰ τέλεια δημιουργία. Ὁ Θανάσης Μυλωνᾶς (ἔραστὴς) δὲν κατόρθωσε δυστυχῶς νὰ ἀποφύγῃ τὸν κίνδυνο τῆς ἐξωτερικῆς ἐκφράσεως, σημεῖο πὼς δὲν εἶχε κυριαρχήσει στὸ ρόλο του. Τὸ σκηνικὸ τοῦ Γιάννη Μιγάδη πολὺ συμβατικό.

*

Σύγχρονο ἔργο εἶναι καὶ «Τὰ ὄνειρά μας» τοῦ Οὔγκο Μπέττι, ποὺ μᾶς παρουσίασε κατόπιν τὸ «Ἐλεύθερο Θέατρο». Ὅμως, πόση διαφορά! Ὁ Ἰταλὸς δραματουργός, ποὺ θεωρεῖται μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ἐξέχουσες φυσιογνωμίες τοῦ σύγχρονου θεάτρου, προτιμᾶ τοὺς καθημερινοὺς ἁπλοὺς τόνους τῶν μικροαστῶν, πλουτισμένους ὅμως μὲ πλούσιο ὀνειρικὸ καὶ λυρικὸ στοιχεῖο. Ἂν κρίνουμε τὸν Μπέττι ἀπὸ τὸ ἔργο του αὐτό, μποροῦμε σίγουρα νὰ ποῦμε πὼς ἡ τέχνη του προϋποθέτει ἕναν Ντοστογιέφσκυ καί, προπάντων, ἕναν Πιραντέλο. Ὅμως, μὲ «Τὰ ὄνειρά μας» ὁ συγγραφέας ἀποδεικνύει πὼς ἔχει προχωρήσει ἀρκετὰ μόνος του, πλουτίζοντας τὴν παράδοση ποὺ κληρονόμησε μὲ τὰ δεδομένα τῆς σύγχρονης πραγματικότητας. Ὁ Μπέττι δὲν μᾶς παρουσιάζει πιὰ τὰ ὄνειρα ἑνὸς ἀτόμου ἀλλὰ «τὰ ὄνειρά ΜΑΣ», δηλ. τοὺς καημοὺς καὶ τοὺς πόθους μιᾶς ὁλόκληρης κοινωνίας ἀνθρώπων. Καὶ σ' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ σημεῖο ὁ συγγραφέας ἀποδεικνύει πὼς ἔχει νιώσει καλὰ τὰ μηνύματα τῶν καιρῶν μας, τὸ γεγονὸς πὼς ἔπαψαν πιὰ νὰ μᾶς ἐνδιαφέρουν τὰ στενὰ προσωπικὰ δράματα καὶ πὼς ἡ προσοχή μας ἔχει στραφῆ στὴν ὁλότητα. Ἔτσι μᾶς ἐνδιαφέρουν στὸν ἴδιο βαθμὸ τὸ δράμα τῆς ὀνειροπαρμένης κοπέλας, ἡ μοναξιὰ τοῦ μεγαλοεπιχειρηματία, ἡ ἀγωνία τοῦ γενικοῦ διευθυντῆ νὰ φανῆ ἀπόλυτα ἐπαρκής, ὁ πόθος τοῦ μικροαπατεώνα νὰ βγῆ ἀπὸ τὸ τέλμα τῆς μηδαμινότητας, ὁ καημὸς τῆς οἰκογένειας τοῦ μικροϋπαλλήλου γιὰ μιὰν ἀποφασιστικὴ ἄνοδο, ἀκόμα κι' ἡ προσπάθεια τοῦ νεαροῦ ἐρωτευμένου νὰ φωτίσῃ σωστὰ τὰ συμβάντα τῆς ζωῆς. Ὁ Οὔγκο Μπέττι σίγουρα εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ξεχωριστὲς προσωπικότητες τοῦ σύγχρονου θεάτρου, καὶ γιὰ τοὺς λόγους ποὺ ἀναφέραμε, ἀλλὰ καὶ γιατὶ εἶναι ἕνας ἀξιόλογος τεχνίτης στὴν οἰκοδόμηση τοῦ μύθου του, στὸ ξετύλιγμα τῶν καταστάσεων, στὴν παρουσίαση τῶν ἡρώων καὶ στὸν τονισμὸ τοῦ δράματος.

Αὐτὴ τὴ φορὰ ὁ σκηνοθέτης τοῦ «Ἐλευθέρου Θεάτρου» δὲν μπόρεσε ν' ἀνταποκριθῆ σ' ὅλη τὴν ἔκταση στὶς ἀπαιτήσεις καὶ στὶς δυνατότητες τοῦ ἔργου. Στὴν πρώτη πράξη κινήθηκε μὲ ὑπερβολικὴ ζωηρότητα καὶ μᾶλλον γελοιογράφησε τὰ ἐπεισόδια, ἐνῶ στὴ δεύτερη ἀτόνησε δημιουργώντας τὴν ἐντύπωση μιᾶς ἄνισης παράστασης. Θαροῦμε πὼς τὸν σωστὸ τόνο καὶ τὴν σωστὴ ἀτμόσφαιρα πέτυχε στὴν τρίτη πράξη, ποὺ εἶναι καὶ ἡ οὐσιαστικότερη τοῦ ἔργου. Ἀπὸ τοὺς ἠθοποιοὺς θ' ἀναφέρουμε κατὰ σειρὰ ἀποδόσεως τὴν Κίττυ Ἀρσένη, τὴν Μάρθα Βούρτση, τὴν Ἄννα Τάρη, τὸν Γιῶργο Τριανταφυλλίδη

καὶ τὸν Μπάμπη Γιωτόπουλο. Ὁ Κώστας Καζάκος ἦταν ὑπερβολικός, ἐνῶ ὁ Κώστας Πίτσιος δὲν ἐπαρκοῦσε. Ὡραιότατο τὸ σκηνικὸ τῆς τρίτης πράξης τὰ ἄλλα δυὸ κοινότατα.

*

Μιὰ τρίτη τάση τοῦ σύγχρονου θεάτρου, ἐντελῶς διαφορετικὴ ἀπὸ τὶς δυὸ προηγούμενες, μᾶς γνώρισαν οἱ νέοι καλλιτέχνες μὲ τὴν «Ἥρα καὶ τὸ Παγώνι» τοῦ Ὀ'Κέϊζυ, ποὺ εἶναι μαζὶ μὲ τὸν Σύνζ οἱ δυὸ κυριότεροι ἐκπρόσωποι τῆς σύγχρονης ἰρλανδικῆς δραματικῆς παραγωγῆς. Κύρια χαρακτηριστικὰ τῆς τάσης αὐτῆς εἶναι ὁ ἔντονα ποιητικὸς λόγος καὶ ὁ τονισμὸς ὄχι ἐντελῶς καθημερινῶν καταστάσεων, μὲ τὴ μορφὴ ποὺ μᾶς τὶς προσφέρει τὸ σύγχρονο ἀμερικανικὸ θέατρο. Βασικὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου εἶναι ἡ Ἥρα, μιὰ βασανισμένη γυναίκα τοῦ λαοῦ, βασανισμένη ἀπὸ ὅλα καὶ ἀπὸ ὅλους, καὶ ὁ ἀκαμάτης ἄντρας της, ἕνα πραγματικὸ «παγώνι», πλούσιο σὲ κενοδοξία, ὑπεκφυγὲς καὶ ἔλλειψη εὐθύνης. Χαρακτῆρες ἐνδιαφέροντες καὶ στέρεα οἰκοδομημένοι ποὺ περιβάλλονται ἀπὸ πρόσωπα ἐξ ἴσου σωστὰ παρουσιασμένα, ὅπως ὁ τρομοκρατημένος γιός, ἡ ἄμυαλη κόρη, ὁ ἀρριβίστας ἀρραβωνιαστικός, ὁ κηφήνας φίλος, ἡ ἐπιπόλαιη γειτόνισα, ὁ ἐκτελεστὴς κ.ἄ. Αὐτὴ τὴ φορὰ ὁ κ. Τριβυζᾶς παρουσίασε μιὰ ἄρτια σκηνοθετικὴ δουλειά, ξεπέρασε τὸν ἑαυτό του καὶ τὶς προσδοκίες μας καὶ μᾶς ἔπεισε γιὰ ἱκανότητες, ποὺ ὡς τότε μόνον τὶς ὑποψιαζόμαστε. Ἡ παράσταση ἦταν περίφημη, προσεγμένη ὡς τὴν τελευταία λεπτομέρεια, μὲ ποιητικὴ ἀτμόσφαιρα γνήσια. Ὅμως καὶ ἡ συμβολὴ τῶν ἠθοποιῶν ὑπῆρξε σημαντικὴ γιὰ τὴν ἐπιτυχία τῆς ὅλης προσπάθειας. Ἄριστοι ἡ Μάρθα Βούρτση καὶ ὁ Κώστας Καζάκος καὶ πολὺ καλοὶ ἡ Ἀρσένη, ἡ Τάρη, ὁ Τριανταφυλλίδης. Ἀλλὰ καὶ οἱ ἄλλοι καλλιτέχνες ἀπέδωσαν ἱκανοποιητικά, σὲ σημεῖο ὥστε νὰ δικαιώνεται ἡ ἄποψη πὼς τὸ «Ἐλεύθερο Θέατρο» εἶναι θέατρο συνόλου, πάνω στὸ δρόμο ποὺ ἔχει χαράξει ὁ δάσκαλος καὶ σκηνοθέτης Κάρολος Κούν. Ὁ Γιάννης Μιγάδης ἔδωσε ἕνα σχηματικὸ σκηνικὸ πρώτης γραμμῆς καὶ ἔδειξε πὼς ἔχει πιάσει τὴ σωστὴ ἄποψη τῆς σκηνογραφικῆς αὐτῆς τεχνοτροπίας.

«ΘΕΑΤΡΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ»

Μετὰ τὸν «Κυκλώνα», τὸ συγκρότημα ποὺ ἵδρυσε καὶ διευθύνει ἡ κ. Ἀγγελικὴ Τριανταφυλλίδη ἀνέβασε δυὸ κωμωδίες, μιὰ ξένη καὶ μιὰ ἑλληνική. Κατ' ἀρχὴν θὰ πρέπη νὰ σημειωθῆ ὅτι καὶ οἱ δυὸ αὐτὲς παραστάσεις ἦταν καλύτερες ἀπ' ὁποιαδήποτε περυσινή, ἀλλὰ κατώτερες ἀπὸ τὴν πρώτη τῆς ἐφετεινῆς περιόδου. Τὸ πράγμα πρέπει νὰ τὸ ἀποδώσουμε ἀσφαλῶς στὴν ὑπεροχὴ τοῦ ἔργου τοῦ Μώμ, σὲ σύγκριση μὲ τὶς κωμωδίες τοῦ Φέκελ καὶ τοῦ Ξενόπουλου, καὶ ἀκόμη στὴν ἐμφανῶς μεγαλύτερη προσπάθεια ποὺ εἶχε καταβληθῆ γιὰ τὸ ἐναρκτήριο ἔργο.

Ἡ κωμωδία τοῦ Λαντισλάο Φέκελ «Κόμησα καὶ Καμαριέρης» εἶναι ἔργο μετριότατο, τυπικῶς εὐχάριστο, ἐλαφρὰ πρωτότυπο στὴν ἀρχή, ἀλλὰ φοβερὰ συμβατικὸ καὶ ψεύτικο στὸ τέλος, ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ γράφονται γιὰ νὰ χαρίσουν δυὸ ὧρες γέλιου. Ἡ ὑπόθεση, σὲ συντομία, ἀφορᾶ τὴν οἰκογένεια ἑνὸς κόμη, πρωθυπουργοῦ τῆς Οὐγγαρίας, τὴν κόρη του καὶ τὸν ἐξαίρετο καμαριέρη τους, ποὺ ἀποφασίζει νὰ συναγωνισθῆ τὸν κύριό του στὸν πολιτικὸ τομέα. Ἡ κόμησα ἐπαναστατεῖ ἀριστοκρατικότατα γιὰ τὸ θράσος ἑνὸς ὑπηρέτη νὰ ὑψώση ἀνάστημα σ' αὐτούς, τοὺς ἐπὶ αἰῶνες ἄρχοντες τῆς χώρας, ἀλλὰ τελικὰ ἀποκαλύπτεται ὅτι ὅλο τὸ πεῖσμα καὶ ὅλη ἡ ἐχθρότητα δὲν ἦταν τίποτ' ἄλλο παρὰ προσωπεῖο τοῦ ἔρωτα. Πράγματα διασκεδαστικὰ γιὰ τὴν ἀφέλειά τους, ποὺ μποροῦν νὰ συμβαίνουν μόνο στὸν κινηματογράφο ἢ στὸ θέατρο.

Ἡ παράσταση ἦταν ἀρκετὰ εὐπρόσωπη, ἀλλὰ πάντοτε περιορισμένη στὰ συμβατικὰ ὅρια ποὺ ἔθετε τὸ κείμενο. Ἀπὸ τοὺς ἠθοποιοὺς ξεχώριζαν ὁ Βασίλης Μαλοῦχος, ἡ Σούλα Δημητρίου, ὁ Νέλσων Μωραϊτόπουλος καὶ ἡ Ἀγγελικὴ Τριανταφυλλίδου. Ὁ Ἰάκωβος Λεβισιάνος εἶχε μερικὲς καλὲς στιγμές, ἀλλὰ καὶ πολλὲς ἄτονες. Τὰ σκηνικὰ κυμαίνονταν σὲ ποιότητα ἀπὸ τὸ ἁπλῶς ἀνεκτὸ ἕως τὸ εὐπρόσωπο.

*

Ἀκολούθησε ἡ παιγμένη κατ' ἐπανάληψη στὴ Θεσσαλονίκη κωμωδία τοῦ Γρ.

Ξενόπουλου «Ὁ πειρασμός». Δὲν κρίνουμε σκόπιμο νὰ συγκρίνουμε τὴν παράσταση τοῦ Θεάτρου Θεσσαλονίκης μ' ἐκεῖνες ποὺ προηγήθηκαν, γιατὶ παλαιότερα τὴν κωμωδία τοῦ Ξενόπουλου εἶχαν ἀνεβάσει θίασοι μὲ ἄρτιο τεχνικὸ ἐξοπλισμό, ἀλλὰ καὶ πρώτης γραμμῆς ἔμψυχο ὑλικό. Ἐν τούτοις θὰ θέλαμε νὰ διευκρινίσουμε πῶς ὅταν κανεὶς παίρνη τὸ θάρρος νὰ παρουσιάση ἔργα ποὺ εἶχαν ἀνεβαστῆ προηγουμένως μὲ ἀξιοζήλευτη ἐπιμέλεια, θὰ πρέπη νὰ εἶναι ἕτοιμος νὰ ὑποστῆ αὐτὴ τὴ σύγκριση. Κι' ἔπειτα, γιατί ν' ἀνεβαστῆ ὁ «Πειρασμός»; Εἶναι ἡ καλύτερη κωμωδία τοῦ Ξενόπουλου; Κατὰ τὴ γνώμη μας, ὄχι, οὔτε ἀπὸ τὰ καλύτερα ἔργα τοῦ συγγραφέα.

Ἀφοῦ ὅμως τὸ Θέατρο Θεσσαλονίκης ἀποφάσισε νὰ παρουσιάση τὸν «Πειρασμό», θὰ ἔπρεπε νὰ καταβάλη κάθε προσπάθεια γιὰ νὰ προσφέρη μιὰ παράσταση ἄρτια. Δυστυχῶς δὲν τὸ κατόρθωσε. Οἱ σκηνὲς διαδέχονταν ἡ μιὰ τὴν ἄλλη χωρὶς νὰ δημιουργοῦν ἐνδιαφέρον καὶ χωρὶς νὰ χαρίζουν καλλιτεχνικὴ συγκίνηση. Τὸ ἔργο δὲν ἦταν σπουδαῖο, ὅμως κι' ἡ σκηνοθέτις δὲν μπόρεσε νὰ ἀξιοποιήση τὰ ὁποιαδήποτε προτερήματά του, ὥστε νὰ βγῆ ἕνα ἔστω καὶ μέτριο ἀποτέλεσμα. Τὸ κέντρο τοῦ ἐνδιαφέροντος εἶναι, βέβαια, ὁ «πειρασμός», μιὰ πανέξυπνη καὶ πανέμορφη ὑπηρέτρια, ποὺ ἀποδόθηκε ἀρκετὰ καλὰ ἀπὸ τὴν Πόπη Κόντου. Ἀπὸ τοὺς ὑπόλοιπους ἠθοποιοὺς θὰ ἀναφέρουμε τὴν Σούλα Δημητρίου, τὸν Νέλσωνα Μωραϊτόπουλο, τὴν Μαίρη Μπουριάδου καὶ τὸν Θόδωρο Ριζούδη. Ὁ Ἰάκωβος Λεβισιάνος μόνο στὴν τελευταία πράξη ἀπέδωσε σωστά, ἐνῶ ὁ Βασίλης Μαλοῦχος θύμιζε πολὺ τὶς προηγούμενες ἐμφανίσεις του.

ΘΙΑΣΟΣ ΟΡΕΣΤΗ ΜΑΚΡΗ

Ἡ ἀπότομη ἐπίσκεψη τοῦ θιάσου Μακρῆ στὴν πόλη μας μπορεῖ νὰ χαρακτηρισθῆ σὰν ἕνα ὑπόλειμμα τῆς κακῆς ἐποχῆς, κατὰ τὴν ὁποία δεχόμασταν τὶς ἐπισκέψεις θιάσων προορισμένων «διὰ περιοδείαν ἀνὰ τὴν ἐπαρχίαν». Οἱ θαυμάσιες παραστάσεις, ποὺ μᾶς πρόσφεραν τὸν τελευταῖον καιρὸ ἀρκετὰ ἀθηναϊκὰ θεατρικὰ συγκροτήματα, μᾶς εἶχαν κάνει νὰ πιστέψουμε ὅτι γλιτώσαμε πιὰ ἀπὸ τὶς προχειρότητες. Οἱ παραστάσεις ὅμως τοῦ θιάσου Ὀρέστη Μακρῆ μᾶς ἐπανέφεραν στὴν πραγματικότητα. Καὶ ἐξηγούμεθα. Ἡ κωμωδία τῆς δυάδος Σακελάριου - Γιαννακόπουλου «Ὁ Ἠλίας τοῦ 16ου» δὲν ἦταν στὰ μέτρα οὔτε τοῦ Ὀρέστη Μακρῆ οὔτε καὶ τοῦ ὑπόλοιπου θιάσου. Ἔτσι ὁδηγούμεθα στὴ σκέψη ὅτι τὸ ἔργο θὰ ἄρεσε μόνον ἂν παιζόταν ἀπὸ τὸν Λογοθετίδη. Μὲ τὸν τρόπο ποὺ μᾶς παρουσιάστηκε ἀποδείχτηκε γυμνὸ ἀπὸ κάθε πνεῦμα, χάρη ἢ νόημα. Τὰ πάντα δίνονταν ἐπιφανειακὰ κι' ἀνούσια, ἔτσι ὥστε ὁ θεατὴς νὰ παραμένη κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἧττον ἀδιάφορος. Φανερὸ ἦταν ἀκόμη ὅτι ὁ θιασάρχης ἐμφανίστηκε ἐντελῶς ἀπροετοίμαστος, σὲ σημεῖο ὥστε νὰ προκαλῆ τὴ θυμηδία. Δὲν θὰ ἦταν λοιπὸν ὑπερβολὴ ἂν χαρακτήριζε κανεὶς τὴν παράσταση καθαρὴ ἀποτυχία, ἀλλὰ ἀκόμη καὶ ἔνδειξη ἐλλείψεως σεβασμοῦ πρὸς τὸ κοινὸ τῆς Θεσσαλονίκης καὶ τῆς ὑπόλοιπης ἑλληνικῆς ἐπαρχίας.

ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

ΕΚΘΕΣΗ ΕΡΓΩΝ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΙΣΡΑΗΛΙΝΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ

Ἡ τοπικὴ Ἐπιτροπὴ ἑορτασμοῦ τῆς δεκαετηρίδας τοῦ Ἰσραὴλ εἶχε τὴν καλὴ ἔμπνευση νὰ ὀργανώση καὶ τὴν Ἔκθεση τῆς σύγχρονης Ἰσραηλινῆς ζωγραφικῆς. Εἴδαμε ἔτσι δείγματα τῆς τέχνης ἑνὸς παλαιότατου λαοῦ, ποὺ κατοικεῖ τὸ νεώτερο κράτος, ἑνὸς λαοῦ, ποὺ γέννησε τὴν εὐρωπαϊκὴ θρησκεία κι' ὅμως ἐκεῖνος ἔμεινε πιστὸς στὴν παλαιά του Διαθήκη· τοῦ λαοῦ ποὺ αἰῶνες πολλοὺς περιπλανήθηκε σὲ χῶρες καὶ τόπους μακρινούς, κοατώντας ἄσβηστη πάντα τὴ νοσταλγία τῆς πατρικῆς γῆς, τῆς θρυλικῆς Ἱερουσαλήμ, ὅπου εἶχε πάψει, ἀπὸ ἀμέτρητα χρόνια, νὰ φέγγη τοὺς πιστούς της ἡ ἐφτάφωτη λυχνία. Ὥσπου τὸ χιμαιρικὸ ἐκεῖνο ὄνειρο—ἴσως γιατὶ ἦταν πολὺ χιμαιρικό, ἴσως γιατὶ πολὺ τὸ εἶχαν πιστέψει οἱ Ἰσραηλίτες—ἔγινε θαυμαστὴ πραγματικότητα. Μέσα στὶς ἐρημιὲς τῆς Παλαιστίνης, μέσα σὲ ἀφιλόξενο

περιβάλλον, ἄρχισε μιὰ σκληρὴ προσπάθεια. Τώρα πιὰ ἡ προσπάθεια ἔχει δώσει τοὺς καρπούς της. Ἕνα μικρὸ νεαρὸ κράτος, μὲ ὑποδειγματικὴ ὀργάνωση, μὲ λαμπρὲς καὶ πολιτισμένες πόλεις, μὲ πολιτική, κοινωνικὴ καὶ πνευματικὴ ζωὴ ἀξιοζήλευτη. Αὐτῆς τῆς πνευματικῆς ζωῆς δεῖγμα εἶναι ἡ ἔκθεση ποὺ εἴδαμε.

Ἡ στήλη αὐτὴ τόνισε πολλὲς φορὲς τὴν ἔλλειψη μιᾶς κατάλληλης αἴθουσας ἐκθέσεων στὴν πόλη μας. Ὅπως γράφουμε καὶ σὲ ἄλλη στήλη, νομίζουμε πὼς ἡ μικρὴ αἴθουσα τῆς ἰσραηλιτικῆς κοινότητας, ποὺ χρησιμοποιήθηκε γιὰ τὴν ἔκθεση τῶν ἰσραηλινῶν ζωγράφων, θὰ μποροῦσε νὰ λύση, προσωρινὰ τουλάχιστο, τὸ πρόβλημα. Ἄνετη καὶ βολική, σὲ πολὺ κεντρικὴ θέση, προσφέρεται θαυμάσια γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸ καὶ εἶναι ὅ,τι χρειάζεται γιὰ νὰ φιλοξενήση ἀτομικὲς ἐκθέσεις. Εὐχόμαστε νὰ ξαναπᾶμε σ' αὐτήν, γιὰ νὰ χαροῦμε καὶ ἄλλων ζωγράφων τὰ ἔργα· καὶ ἡ ἔκθεση τῶν ἰσραηλινῶν ζωγράφων ν' ἀποτελέση μιὰ καλὴ ἀρχὴ καὶ νὰ εἶναι τὰ λαμπρὰ ἐγκαίνια μιᾶς πλούσιας συνέχειας. Ἡ Θεσσαλονίκη θὰ χρωστᾶ πολλὰ στὴν ἰσραηλιτικὴ κοινότητα, ἂν αὐτὴ θελήση νὰ διαθέση τὴν αἴθουσά της γιὰ τέτοιο σκοπό.

Τὰ ἔργα ποὺ εἴδαμε στὴν Ἔκθεση ἀντιπροσωπεύουν χαρακτηριστικὰ τὶς ζωγραφικὲς τάσεις τοῦ Ἰσραήλ. Εἶναι φυσικὸ νὰ μὴν ἀντιπροσωπεύωνται ὅλοι οἱ ζωγράφοι, ἴσως μάλιστα νὰ ἔλειπαν μερικὰ γνωστὰ ὀνόματα ποὺ θὰ θέλαμε νὰ δοῦμε ἀπὸ κοντὰ τὸ ἔργο τους, ὅπως τοῦ Joseph Zarisky π.χ., τοῦ Ihiel Krize, τοῦ Michael Argov, τοῦ Pinchas Litvinovsky, τοῦ Jakov Wexler καὶ ἄλλων. Ἀλλὰ οἱ 76 πίνακες ἦταν ἀρκετοὶ γιὰ νὰ σχηματίσουμε σωστὴ εἰκόνα τῆς ζωγραφικῆς παραγωγῆς τοῦ Ἰσραήλ. Τὸ πρῶτο πράμα ποὺ κάνει ἐντύπωση στὸν ἐπισκέπτη εἶναι ἡ ἀπόλυτη ἐνημέρωση ὅλων τῶν ζωγράφων στὰ σύγχρονα ρεύματα τῆς τέχνης, ὅπως τὰ ξέρουμε ἀπὸ τὰ μεγάλα καλλιτεχνικὰ κέντρα τῆς Εὐρώπης καὶ τῆς Ἀμερικῆς. Στὸ κράτος τοῦ Ἰσραήλ, ποὺ δονεῖται ἀκόμη ἀπὸ ἐθνικιστικὲς τάσεις—πάνω σ' αὐτὲς ἄλλωστε ἔχει οἰκοδομηθῆ—ἡ διεθνὴς μορφὴ τῆς τέχνης ἔχει κυριαρχήσει. Καὶ τὸ χαρακτηριστικὸ αὐτὸ μαρτυρεῖ πόσο δύσκολο εἶναι νὰ κρατηθῆ ὁ καλλιτέχνης σήμερα σὲ ἐθνικὰ σχήματα καὶ νὰ χαράξη δρόμους ποὺ πηγάζουν ἀπὸ τὴν ἰδιαίτερη ἱστορική του παράδοση. Ἂν ἡ πλατωνικὴ διαπίστωση ὅτι «οὐδαμοῦ κινοῦνται μουσικῆς τρόποι, ἄνευ πολιτικῶν νόμων τῶν μεγίστων» ἀληθεύη—καὶ ὅλα δείχνουν πὼς ἀληθεύει—πρέπει νὰ δεχτοῦμε πὼς ὅλες οἱ ἱστορικὲς δυνάμεις τείνουν πρὸς μιὰ παγκόσμια ἑνότητα, ποὺ ἀργὰ ἢ γρήγορα θὰ λύση καὶ τὰ πολιτικὰ προβλήματα, ὅπως φαίνεται πὼς λύνει καὶ τὰ καλλιτεχνικά. Ἂν στὸν 4ο προχριστιανικὸ αἰώνα ἡ «κοινὴ» ἀττικὴ γλώσσα τῆς πλαστικῆς καὶ τῆς ζωγραφικῆς προετοίμασε τὴν ἑνότητα τοῦ ἑλληνισμοῦ—ἢ τουλάχιστο τὴν προμήνυσε—ἴσως δὲν εἶναι ἀπίθανο ἡ σημερινὴ κοινὴ γλώσσα τῆς τέχνης—εἰκαστικῶν τεχνῶν καὶ μουσικῆς—νὰ προετοιμάση τὴν ἑνότητα τῶν ἀνθρώπων ὅλης τῆς γῆς.

Ἡ γλώσσα τούτη κυριαρχεῖται ἀπὸ τὸ στοιχεῖο ποὺ ὀνομάζουμε ἀφαίρεση. Δὲν νομίζουμε πὼς μποροῦν νὰ σχετισθοῦν οἱ τάσεις τῆς ἀφηρημένης τέχνης μὲ καμιᾶς μορφῆς θρησκευτικὲς ἐπιταγές, ὅπως θέλει π.χ. ὁ κ. Α. Προκοπίου. Οὔτε μὲ τὴν ἀνεικονικὴ παράδοση τοῦ Ἰσραὴλ οὔτε μὲ τὸν προτεσταντισμὸ ἔχει καμιὰ σχέση τὸ μέγα τοῦτο καλλιτεχνικὸ κίνημα τῆς ἐποχῆς μας. Τέτοιες συσχετίσεις—ὅταν δὲν γίνωνται μὲ τὸν πρόδηλο σκοπὸ νὰ ἐντυπωσιάσουν—μαρτυροῦν πὼς δὲν καταλαβαίνουμε τὴν ἀναγκαστικὴ πορεία τῆς καλλιτεχνικῆς μορφῆς (φόρμας) ὕστερα ἀπὸ τὴ στροφὴ ποὺ προκάλεσε τὸ ἔργο τοῦ Cezanne· καὶ πέρα ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴ μορφή, τὴν πορεία τοῦ πνεύματος πρὸς τὶς ἑνορατικὲς τάσεις ἑνὸς Bergson ἀπὸ τὴ μιά, καὶ τὶς προσπάθειες ἀναγωγῆς σ' ἕνα «λογικὸ θετικισμὸ» τῶν μαθηματικῶν φιλοσόφων ἀπὸ τὴν ἄλλη (Whitehead, Russel κλπ.). Καὶ μέσα στὰ ἔργα τῆς σύγχρονης ἀφηρημένης τέχνης δὲν εἶναι δύσκολο νὰ διακρίνη κανεὶς τὶς δυνάμεις ποὺ τείνουν πρὸς τοὺς δύο αὐτοὺς πόλους. Γι' αὐτὸ ἴσως δὲν εἶναι περίεργη ἡ διάκριση ποὺ πρότεινε τελευταῖα ἕνας ἄγγλος ἱστορικὸς τῆς τέχνης γιὰ ὅλη τὴν ἱστορία τῆς ζωγραφικῆς. Εἶδε δηλαδὴ πὼς πέρα ἀπὸ τὰ αἰσθητὰ σχήματα καὶ τὶς ἐπίκαιρες σχολὲς καὶ τεχνοτροπίες ὑπάρχουν τρεῖς κατηγορίες ἔργων καὶ ζω-

γράφων: οἱ κλασσικοί, οἱ ρομαντικοὶ καὶ οἱ ρεαλιστές. Ἂν δεχτοῦμε αὐτὴ τὴ διαίρεση, θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε πὼς ὅλα σχεδὸν τὰ ἔργα ποὺ εἴδαμε στὴν ἔκθεση τοῦ Ἰσραήλ, ἀφηρημένα καὶ παραστατικά, ἐλαιογραφίες καὶ ἀκουαρέλες, ξυλογραφίες καὶ σχέδια, ἀνήκουν στὴ δεύτερη κατηγορία: ἀποπνέουν τὸ ρομαντικὸ στοιχεῖο, ποὺ ἀντιτίθεται τόσο πρὸς τὸν λογικὸ κλασσικισμό, ὅσο καὶ πρὸς τὸν ἐμπειρικὸ ρεαλισμό. Στὸ βάθος φανερώνουν μιὰ μυστικὴ τάση, δραματισμοὺς μακρινοὺς καὶ ὀνειρικούς, ἐλπίδες πέρα ἀπὸ κάθε λογικὴ προσδοκία, πόθους ποὺ ἔχουν διαποτισθῆ καὶ ἀπὸ τὴν μακρότατη παράδοση τῆς φυλῆς καὶ ἀπὸ τὴν ἐπαφὴ μὲ τὸν γειτονικὸ κόσμο τῆς Ἀνατολῆς. Καὶ ἔτσι ἡ παγκόσμια καὶ διεθνὴς γλώσσα τῆς σύγχρονης τέχνης χρησιμεύει στοὺς τεχνίτες γιὰ νὰ ποῦν τὸ δικό τους τραγούδι καὶ νὰ στείλουν τὸ μήνυμα τῆς δικῆς τους ζωῆς.

Ἀνάμεσα στοὺς εἴκοσι ἕξι ζωγράφους ποὺ ἀντιπροσωπεύονται μπορεῖ κανεὶς νὰ ξεχωρίση μερικοὺς ποὺ κυριαρχοῦν μὲ τὴ δύναμη καὶ τῆς τέχνης των καὶ τῆς τεχνικῆς των. Στὴν πρώτη σειρὰ θὰ βάζαμε τὸν Moche Mokady, τὸν Israel Paldi, τὸν Reuben Rubin καὶ τὸν Jacob Steinchardt. Οἱ δύο πρῶτοι «ἀφηρημένοι», οἱ δύο ἄλλοι «παραστατικοί». Στοῦ Mokady τὶς συνθέσεις ὁ λυρισμὸς καὶ ἡ συγκίνηση τοῦ γυμνοῦ τοπίου μὲ τ' ἀντιφεγγίσματα, ποὺ ἀπὸ πορτοκαλιὰ ποὺ εἶναι σὲ πρώτη θέαση μετατρέπονται σὲ μενεξεδιὰ ὅταν ἐπιμείνης στὸ ἀντίκρισμα, ὑποτάζονται σ' ἕναν πνευματικὸ ρυθμὸ ποὺ πηγάζει ἀπὸ τὴ νόηση τοῦ τεχνίτη. Τοῦ Paldi τὰ ἀνάγλυφα ἀραβουργήματα, μὲ τὶς λεπταίσθητες χρωματικὲς διακυμάνσεις καὶ τὴν ἄκρα συγκίνηση, μιλοῦν ἄμεσα γιὰ χαμένους παραδείσιους τόπους ἢ δραματίζονται μιὰ τρυφερὴ καὶ εὐγενικὴ μεταρσίωση σὲ «ρόδινα ἀκρογιάλια». Ὁ λυρισμός τους δὲν συγκρατεῖται ἀπὸ καμιὰ δύναμη νοητική, ἀλλὰ ταλαντεύεται κάπου πέρα ἀπὸ τὴν πραγματικότητα μὲ τὴν ἐλαφρότητα τοῦ ὀνείρου. Καὶ στὶς δύο περιπτώσεις ἡ τεχνικὴ ἀρτιότητα ἐπιτρέπει τὴν ἀβίαστη ἔκφραση καὶ βεβαιώνει γιὰ τὴν ἀναγκαιότητα τῶν καλλιτεχνικῶν μορφῶν καὶ τῶν ἐκφραστικῶν μέσων.

Τοῦ Rubin καὶ τοῦ Steinchardt οἱ παραστατικοὶ πίνακες δὲν εἶναι πολὺ διαφορετικοῦ κλίματος. Οἱ περιστρεφόμενες καμπύλες στὸ «Κούρεμα προβάτων» τοῦ πρώτου καὶ ὁ κυκλικὸς σχηματισμὸς τοῦ κύπτοντος Ἱερεμία τοῦ δεύτερου, μὲ τὴν συγκλονιστικὴ ἀπομόνωσή του μέσα στὴν ἐρημιὰ τοῦ τοπίου, ἀποτελοῦν σχήματα καλλιτεχνικὰ τόσο καθαρά, ποὺ μόλις κατορθώνει νὰ τὰ ἐγγίξη ἡ πραγματικότητα τῶν φυσικῶν μορφῶν ποὺ παριστάνουν. Καὶ στὶς δύο περιπτώσεις ὁ ρεμβασμὸς καὶ ἡ ὑπερβατικὴ σύλληψη σφραγίζουν τὰ ἔργα καὶ καθορίζουν τὸ χαρακτήρα τους. Μὲ τὴν ἁπλὴ τεχνικὴ τοῦ σχεδίου ὁ ἕνας, τὴν δύσκολη χάραξη στὸ ξύλο ὁ ἄλλος συμπληρώνουν ὅσα δὲ θὰ μποροῦσαν νὰ μᾶς ποῦν οἱ συμπατριῶτες τους στὸ λάδι, μονάχα μὲ τὶς ἀφηρημένες μορφές τους.

Ἀνάμεσα στοὺς πρώτους καὶ στοὺς δεύτερους κινοῦνται ὅλοι οἱ ὑπόλοιποι τεχνίτες. Μὲ σχήματα ρυθμικὰ ὑπολογισμένα, περισσότερο διακοσμητικὰ παρὰ ζωγραφικὰ ὁ Gali, μὲ χρώματα πηχτὰ καὶ παλλόμενα ὁ Giladi, μὲ μιὰ εὐαίσθητη χρωματικὴ καὶ σχηματικὴ διαίρεση σὲ τμήματα συνενούμενα στὴν εἰκόνα τοῦ συνόλου ἀπὸ τὸν προσεκτικὸ θεατὴ ἡ Bamberger, μὲ εἰκόνες τοπίων ποὺ φωτίζονται ἀπὸ τὸν ἥλιο τῆς Παλαιστίνης, ἀλλὰ ποὺ γίνονται μουντὲς ἀπὸ τὴ διάθεση τοῦ Levanon, ὅλοι τους, ποιὸς λίγο ποιὸς πολύ, στέκονται στὴ θέα τῆς νέας πατρίδας, ζωγραφίζουν τὴ γῆ της, τοὺς ἀνθρώπους της, τὴ φύση της, ἢ θυμοῦνται τὴ βιβλικὴ παράδοσή της καὶ τὴν ζωντανεύουν σὲ μορφὲς μὲ σύγχρονη αἴσθηση. Ἄλλοι πάλι προσπαθοῦν νὰ κρατηθοῦν ἀκόμα στὴν παράσταση, ἀλλὰ μεταβάλλοντάς της σύμφωνα μὲ μιὰν ὑπερρεαλιστικὴ ἐνορατικὴ εἰκόνα (Hoffner) ἢ ὑποτάζοντάς την στὴ λογικὴ ἐπιταγὴ ἑνὸς γεωμετρικοῦ σχήματος (Lubin). Μερικοὶ ἐπιμένουν στὴν καθαρὴ ἀφαίρεση καὶ σὲ μιὰ δυσκολονόητη γλώσσα σχημάτων καὶ χρωμάτων σκοτεινῶν (Kahana), ἐνῶ ἄλλοι ἀφήνονται στὴν εὐχάριστη περιγραφὴ τοπίων (Gutman, Holzman) ἢ στὴ χαρούμενη σύνθεση εἰκόνων τῆς ζωῆς τοῦ ὑπαίθρου (Sima).

Ἡ γενικὴ ἐντύπωση τοῦ ἐπισκέπτη τῆς

ἔκθεσης τῶν Ἰσραηλινῶν ζωγράφων εἶναι πὼς ἄνθρωποι ποὺ ξεκίνησαν ἀπὸ λογῆς τόπους, ποὺ ἐμπνέονται ὅμως ἀπὸ τὰ ἴδια ἰδανικά, ὁ καθένας μὲ τὸν τρόπο του καὶ τὶς δυνάμεις του, προσπαθοῦν νὰ συνθέσουν μιὰ εἰκόνα, ποὺ ἀκόμα δὲν ἔχει πάρει μιὰ ὁρισμένη μορφή. Πολλοὶ ἀναζητοῦν ἀκόμα τὸ δρόμο, τὰ μέσα, τὴν τεχνική. Ἄλλοι εἶναι φτασμένοι καὶ ὥριμοι. Ὅλοι ὅμως πιστεύουν στὴ δουλειά τους καὶ τὴν ἀγαποῦν.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ο ΠΟΛΙΤΗΣ ΚΟΥΪΝΛΑΝ

Σ' ἕνα παλαιότερο τεῦχος τοῦ Δελτίου μας (Χρόνος Α', φύλλο 6, σ. 86) προσπαθήσαμε νὰ παρουσιάσουμε τὸ κινηματογραφικὸ ἔργο τοῦ Orson Welles ἀπ' τὸν «Πολίτη Καίην» ὡς τὸν «Κύριο Ἀρκάντιν». Μὲ τὸ «Ὁ Ἄρχων τοῦ Τρόμου» (ἀγγλικά: «Touch of Evil») ὁ Welles μᾶς παρουσιάζει σήμερα τὴν τελευταία του κινηματογραφικὴ δημιουργία, ποὺ παίρνει κι' αὐτὴ τὴ θέση της ἀνάμεσα στὶς ξεχωριστὲς καλλιτεχνικὲς ἐπιτυχίες τοῦ μεγάλου σκηνοθέτη.

Γιὰ τὸ γύρισμα τῆς ταινίας του αὐτῆς ὁ Welles ξαναγύρισε στὸ Hollywood ὕστερα ἀπὸ δέκα χρόνια. Κλεισμένες οἱ πόρτες τῶν μεγάλων στούντιο ὕστερα ἀπὸ τὴν ἐμπορικὴ ἀποτυχία τῆς «Κυρίας τῆς Σαγκάης», ἄνοιξαν μόνο στὰ 1957 γιὰ νὰ γυρίση τὸ «Touch of Evil». Τὸ σενάριο, γραμμένο ἀπὸ τὸν ἴδιον ὅπως πάντα, εἶναι παρμένο ἀπὸ κάποιο μυθιστόρημα τοῦ Whit Masterson, ποὺ δὲν ἔχει παρὰ ἐλάχιστη σχέση μὲ τὴν ταινία. Στὸν Welles δόθηκε ἀπόλυτη ἐλευθερία κατὰ τὸ γύρισμα τῆς ταινίας, ὅπως ἀναγνωρίζει ὁ ἴδιος. Μερικοὶ ἠθοποιοὶ σὰν τὴν Marlène Dietrich καὶ τὴν Mercedes Mc Cambridge ἔλαβαν μέρος στὴν ταινία χωρὶς συμβόλαιο, ἀπὸ ἀγάπη γιὰ τὸ ἔργο τοῦ μεγάλου σκηνοθέτη. Οἱ δυσκολίες τοῦ Welles ἄρχισαν μόλις τελείωσε τὸ γύρισμα: πρὶν τελειώση τὸ μοντάρισμα τῆς ταινίας, οἱ παραγωγοὶ ἀποφάσισαν νὰ τὸ τελειώσουν μὲ τὸν δικό τους τρόπο! Κόψανε σκηνὲς ποὺ εἶχε γυρίσει ὁ Welles καὶ πρόσθεσαν ἄλλες ποὺ δὲν εἶχαν ποτὲ γραφῆ ἢ γυριστῆ ἀπὸ τὸν σκηνοθέτη. Στὸ σύνολό τους πάντως, οἱ ἀλλαγὲς αὐτὲς δὲν φτάνουν, κατὰ τὴν ὁμολογία τοῦ Welles, οὔτε τὸ ἕνα δέκατο ἀπ' αὐτὲς ποὺ ἐπιβλήθηκαν στὸν «Ἀρκάντιν»! Αὐτὴ εἶναι δυστυχῶς ἡ μοίρα τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης, μιὰ καὶ εἶναι τόσο στενὰ δεμένη μὲ τὸ ἐμπόριο. Στὸν Ἄρχοντα τοῦ Τρόμου, μᾶς λέει ὁ Welles, «κόψανε τὶς σκηνὲς μὲ ἠθικὸ περιεχόμενο καὶ ἄφησαν ἄθικτες καὶ πλήρεις τὶς σκηνὲς βίας». Οἱ περικοπὲς αὐτὲς ἀφῆκαν μερικὰ κενὰ ποὺ θὰ τὰ πρόσεξαν ἴσως οἱ προσεκτικοὶ θεατές.

Ὅμως καὶ μετὰ τὸ μοντάρισμα τῆς ταινίας ἡ ἑταιρεία «Universal» δὲν ἔδειξε συμπάθεια γιὰ τὴ δημιουργία τοῦ Welles. Ὅταν ζητήθηκε ἡ προβολή της στὸ Φεστιβὰλ τῶν Βρυξελλῶν ἡ ἑταιρεία ἀρνήθηκε τὴν ἀποστολή της, καὶ χρειάστηκε ἡ ἐπιμονὴ τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς ποὺ κατάπατησε καὶ τὸν κανονισμό της (ἀφοῦ ἡ ταινία εἶχε κιόλα προβληθῆ—σκοπίμως!—στὸ Παρίσι), γιὰ νὰ συμπεριληφθῆ στὸν διαγωνισμὸ καὶ νὰ πάρη τελικὰ τὸ βραβεῖο τῆς κριτικῆς καὶ τὸ βραβεῖο γιὰ τὴν καλύτερη ἀνδρικὴ ἑρμηνεία. Ἄς σημειωθῆ ὅτι καὶ στὴν Ἑλλάδα ἀκόμα, ὅπου συνήθως γίνεται κατάχρηση τίτλων καὶ βραβείων φεστιβὰλ γιὰ διαφημιστικοὺς λόγους, πουθενὰ δὲν ἀναφέρθηκε ἡ τιμητικὴ διάκριση ποὺ δόθηκε στὸ ἔργο καὶ στὸ πρόσωπο τοῦ Orson Welles.

Αὐτὰ γιὰ τὴν ἱστορία. Ἄς ἔρθουμε ὅμως στὴν ταινία, καὶ πρῶτα ἀπ' ὅλα στὸ περιεχόμενο, στὸ νόημά της.

Μερικοὶ θερμοὶ θαυμαστὲς τοῦ Welles, θέλοντας νὰ βροῦν μιὰ κυρίαρχη γραμμὴ καὶ ἐξήγηση τοῦ ἔργου του, παρουσίασαν μιὰ ἑλκυστικὴ θεωρία. Εἶπαν πὼς ὅλοι οἱ ἥρωες τοῦ Welles, ἀπ' τὸν Καίην ὡς τὸν Κουΐνλαν, εἶναι μεγαλοφυΐες ποὺ δὲν μποροῦν νὰ ἀποφύγουν τὸ κακό. Ἀγωνίζονται δηλαδὴ ἀνάμεσα στὸ καλὸ καὶ στὸ κακό, κι' ἂν πράττουν τὸ δεύτερο, αὐτὸ δὲν τοὺς καταδικάζει ὁλότελα στὰ μάτια τοῦ δημιουργοῦ τους. Σ' αὐτὴ τὴν ἑλκυστικὴ θεωρία, τὴ διανθισμένη μὲ τὶς λέξεις «μεταφυσικὴ ἀγωνία», «φιλοσοφία τῆς ἀμφιβολίας» καὶ ἄλλα «ἠχηρὰ παρόμοια»,

ὁ Welles ὁ ἴδιος ἔδωσε μιὰ ξεκάθαρη ἀπάντηση: (*)

«Εἶναι σφάλμα νὰ πιστέψη κανεὶς ὅτι ὁ Κουΐνλαν βρίσκει ἔλεος στὰ μάτια μου. Γιὰ μένα εἶναι μισητός: ὁ χαρακτήρας του δὲν εἶναι διφορούμενος. Δὲν εἶναι ὁ Κουΐνλαν μεγαλοφυία, εἶναι ὅμως μαέστρος στὸ εἶδος του, ἕνας ἄρχοντας τῆς ἐπαρχίας, κι' ἕνας ἄνθρωπος μισητός. Αὐτὸ ποὺ εἶναι προσωπική μου ἀντίληψη καὶ ὑπάρχει στὴν ταινία, εἶναι τὸ μίσος ποὺ τρέφω γιὰ τὴν κατάχρηση τῶν δικαιωμάτων της ποὺ ἐξασκεῖ ἡ ἀστυνομία. Εἶναι φανερὸ ὅτι εἶναι πιὸ ἐνδιαφέρον νὰ μιλάη κανεὶς γιὰ τὴν κατάχρηση ἐξουσίας τῆς ἀστυνομίας μ' ἕναν ἄνθρωπο ποὺ ἔχει κάποιο βάρος — ὄχι μόνο σωματικὸ ἀλλὰ καὶ σὰν προσωπικότητα — παρὰ μ' ἕναν κακὸ μικρὸ ἀστυνομικό. Ὁ Κουΐνλαν εἶναι ἑπομένως καλύτερος ἀπὸ ἕνα μικρὸ τιποτένιο ἀστυνομικὸ χωρὶς αὐτὸ νὰ παύη νὰ τὸν κάνη μισητό. Δὲν ὑπάρχει καμιὰ ἀμφιβολία πάνω σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο! Μπορεῖ κανεὶς ὅμως πάντα νὰ αἰσθάνεται καὶ μιὰ συμπάθεια γιὰ ἕνα βρωμερὸ ὑποκείμενο, μιὰ καὶ ἡ συμπάθεια εἶναι συναίσθημα ἀνθρώπινο. Ἀπ' αὐτὸ προέρχεται καὶ ἡ συμπάθειά μου γιὰ πρόσωπα γιὰ τὰ ὁποῖα δὲν κρύβω τὴν ἀπέχθειά μου».

Ἡ προσωπικὴ αὐτὴ γνώμη τοῦ Welles τοποθετεῖ ἀμέσως καὶ τὸ ἔργο. Ὁ Welles μισεῖ καὶ καταγγέλλει τὴν κατάχρηση τῆς ἐξουσίας. Ὁ μεξικανὸς ἀστυνομικὸς Βάργκας ἀντιπροσωπεύει τὴν ἀλήθεια, τὴν τιμιότητα, τὶς ἀξίες ποὺ πιστεύει καὶ ὑπερασπίζεται ὁ ἴδιος ὁ σκηνοθέτης— ἀδιάφορο ἂν ὁ Κουΐνλαν ἔχει στὸ τέλος δίκιο σὲ ὅτι ἀφορᾶ τὸν δολοφόνο. Μάλιστα ἡ τελικὴ διαπίστωση, ὅτι ὁ Κουΐνλαν εἶχε σωστὰ ἐπισημάνει τὸν δράστη τῆς ἀνατίναξης, δὲν μειώνει ἀλλὰ ἀντίθετα ἐνισχύει τὸ ὅτι «ὁ σκοπὸς δὲν ἁγιάζει τὰ μέσα».

Τὸ θέμα λοιπὸν εἶναι καθαρό, παρ' ὅλο ποὺ ὁ σκηνοθέτης χρησιμοποιεῖ ἕναν πολύπλοκο καὶ πολυδαίδαλο τρόπο γιὰ νὰ τὸ ἀναπτύξη: σκηνὲς σὲ ὕποπτα κέντρα, περίεργα, ὅμως ψεύτικα ὄργια νεαρῶν, κι' ἕνας τρελὸς ποὺ περιφέρεται στὸ ἔρημο «μοτέλ». Σκηνὲς περίεργες, ποὺ δημιουργοῦν ὅμως μιὰ ὑποβλητικὴ ἀτμόσφαιρα ποὺ θὰ καταλήξη στὸν φόνο τοῦ Γκράντι (Akim Tamirof). Στὴν τελευταία αὐτὴ σκηνή, γυρισμένη μὲ ἀπίστευτη μαεστρία, ἐναλλάσσονται οἱ σκηνὲς τοῦ φόνου μὲ τὸν ἀνήσυχο ὕπνο τῆς Jannet Leigh, ποὺ οἱ κινήσεις της ὑπογραμμίζουν ρυθμικὰ (σὰν κινήσεις ἐκκρεμοῦς) τὴ δραματικὴ ἔνταση, γιὰ νὰ δοθοῦν τελικὰ στὴ φωνὴ φρίκης τῆς ἡρωίδας, ὅταν βλέπη τὸ κρεμασμένο ἀνάποδα κεφάλι τοῦ Γκράντι. Κι' ὅμως, ἀντίθετα ἀπὸ ὅ,τι μπορεῖ ἴσως νὰ ὑποδηλώνη ἡ πρόχειρη ἐδῶ περιγραφή, ἡ σκηνὴ αὐτὴ δὲν εἶναι μόνο σκηνὴ φρίκης. Ὄχι μόνο δένεται μὲ τὴ δραματικὴ ἐξέλιξη καὶ ἀποτελεῖ τὴν τελευταία ἐγκληματικὴ πράξη τοῦ Κουΐνλαν, ἀλλὰ εἶναι κι' ἕνα θαυμάσιο δεῖγμα κινηματογραφικῆς γραφῆς, μιᾶς γραφῆς πολύπλοκης, «μπαρὸκ» θὰ λέγαμε, ποὺ χαρακτηρίζει τὶς αἰσθητικὲς ἀναζητήσεις τοῦ Welles. Τὸ ἀνήσυχο μυαλὸ τοῦ δημιουργοῦ τοῦ «Καίην» γυρεύει πάντα κάτι καινούργιο, χρησιμοποιεῖ καινούργιους τρόπους καὶ ἐπεξεργάζεται καινούργιες τεχνικές. (Ἀναφέρει π.χ. ὁ ἴδιος ὅτι χρησιμοποιεῖ τελευταίως συστηματικὰ φακοὺς 18,5, ἐπειδὴ κανεὶς ἄλλος δὲν τοὺς χρησιμοποιεῖ καὶ γιὰ νὰ ἐξαντλήση ὅλες τὶς δυνατότητές τους).

Σ' ὅλη τὴν ταινία εἶναι φανερὴ ἡ παρουσία ἑνὸς μεγάλου καλλιτέχνη. Θυμηθῆτε τὴν πρώτη μεγάλη σκηνὴ (γυρισμένη σ' ἕνα μόνο πλάνο) τοῦ αὐτοκινήτου ποὺ διασχίζει τὴν πόλη καὶ ποὺ διασταυρώνεται καὶ πάλι συναντιέται μὲ τὸ ζευγάρι τῶν πεζῶν μπροστὰ στὴν συνοριακὴ γραμμὴ πρὶν τιναχτῆ στὸν ἀέρα. Νὰ ἕνα ἀπ' τὰ πιὸ δύσκολα τεχνικά, ἀλλὰ καὶ τὰ πιὸ δικαιολογημένα ἀπ' τὴν πλοκὴ πλάνα ποὺ εἴδαμε ποτὲ στὸν κινηματογράφο, μιὰ καὶ μὲ τὴν ἑνότητά του κατορθώνει νὰ μᾶς παρουσιάση τὰ πρόσωπα ποὺ ξαφνικὰ βρίσκονται ἀναπόφευκτα δεμένα μὲ τὸ πρῶτο συγκλονιστικὸ ἐπεισόδιο(*). Θυμηθῆτε ἀκό-

* Βλ. τὸ εἰδικὸ τεῦχος τῶν Cahiers du Cinema, No 87, Σεπτ. 1958.

* Εἶναι μόνο κρίμα ποὺ ἡ ὑπερεκτύπωση τῶν τίτλων μᾶς ἐμποδίζει νὰ τὸ θαυμάσουμε ἀπε-

μα τὸ τελευταῖο ἐπεισόδιο τῆς καταγραφῆς, μὲ τὸ ἀσύρματο μαγνητόφωνο, τῆς ἐξομολόγησης τοῦ Κουΐνλαν. Ἐδῶ ἀντίθετα ἔχουμε ἕνα γρήγορο μοντάρισμα πλάνων συνδυασμένο μὲ τὶς ἀπότομες κινήσεις τῆς μηχανῆς (μὲ «travelling») ποὺ καταλήγουν σὲ πολὺ μεγάλο πλάνο πάνω στὸ μαγνητόφωνο. Στὴ σκηνὴ αὐτὴ παρακολουθοῦμε ταυτόχρονα τὸν ξεπεσμὸ τοῦ Κουΐνλαν, τὸν παλιὸ πιστό του φίλο ποὺ δέχεται τώρα νὰ γίνη καταδότης, καὶ τὸν Βάργκας, ποὺ μὲ ἀηδία ἀλλὰ καὶ μὲ κόπο δέχεται νὰ χρησιμοποιήση τὸ μηχάνημα ποὺ βρίσκεται στὰ χέρια του καὶ νὰ κρυφακούση, γιὰ νὰ μπορέση νὰ σώση τὴ γυναίκα του καὶ νὰ καταδικάση τὸν ἐχθρό του. Ὅλα τὰ πλάνα τῆς ταινίας, ἀπὸ τὸ πρῶτο ὡς τὸ τελευταῖο, κρατοῦν τὴ σφραγίδα τῆς μεγαλοφυΐας, ἀκόμα κι' ὅταν εἶναι συζητήσιμα.

Κι' ἂν μερικοὶ δὲν θέλησαν ἢ δὲν μπόρεσαν νὰ δοῦν τὸ θέμα καὶ τὸ νόημα ποὺ κρύβεται πίσω ἀπὸ τὸν «Κύριο Ἀρκάντιν» καὶ κατέκριναν μόνο τὴν κούφια (ὅπως τὴν εἶπαν) τεχνική του, ἐδῶ δὲ θὰ μπορέσουν νὰ καταφύγουν στὴν ἴδια κριτική, μιὰ καὶ τὸ θέμα εἶναι φανερὸ κι' ἐπιβάλλεται μὲ τὴ δύναμη τῆς τέχνης τοῦ πολίτη Welles. Ἴσως μάλιστα ὁ Κουΐνλαν σταθῆ ἀφορμὴ γιὰ μιὰ καινούργια ἐπίσκεψη καὶ γνωριμία μὲ τὸν κόσμο τοῦ «Ἀρκάντιν», ἂν τύχη κι' ὁ ἐξαιρετικὸς αὐτὸς κύριος κάνη μιὰ βόλτα σὲ κανένα συνοικιακὸ κινηματογράφο...

Ο ΝΤΟΣΤΟΓΙΕΦΣΚΥ ΣΤΗΝ ΟΘΟΝΗ

Ἡ κινηματογραφικὴ ἐργασία τοῦ Luchino Visconti (ποὺ σὰν τὸν Welles παραμένει πάντα ἀνάμεσα στοὺς πιὸ σημαντικοὺς σκηνοθέτες τοῦ θεάτρου τῆς ἐποχῆς μας) μᾶς ἐπιφυλάσσει φαίνεται κι' ἄλλες ἀκόμα ἐκπλήξεις. Ἡ τελευταία δὲν εἶναι ἀπὸ τὶς μικρότερες. Ὕστερ' ἀπὸ τὸν νεορεαλισμὸ τοῦ «Ἡ Γῆ Τρέμει», ὕστερ' ἀπὸ τὸν νεορομαντισμὸ τοῦ «Senso» (Βλ. Δελτίο, χρόνος Α', φύλλο 8-9, σ. 129), μᾶς δίνει τώρα μιὰ ταινία γυρισμένη σὲ μιὰ φαντασταστικὴ ἀτμόσφαιρα, ποὺ θὰ τὴν ζήλευαν οἱ «πρωτοποριακοὶ» σκηνοθέτες τοῦ 1925.

Κι' ὅμως βάση γιὰ τὴν ταινία τοῦ Visconti στάθηκε ἕνα διήγημα τοῦ Ντοστογιέφσκυ, μεταφερμένο ἀπὸ τὶς καλοκαιριάτικες «Λευκὲς νύχτες» τῆς Πετρούπολης στὶς χειμωνιάτικες καὶ λευκὲς πάλι νύχτες μιᾶς ἰταλικῆς πόλης—τοῦ Λιβόρνου μὲ τὰ κανάλια του. Ἂν ἐξαιρέση κανεὶς αὐτὴ τὴ μετατόπιση, ἡ ταινία παραμένει πιστότατη στὸ πρότυπό της. Εἶναι ἴσως μάλιστα ἡ πιὸ ντοστογιεφσκικὴ ταινία ἀπ' ὅσες εἴδαμε ὡς σήμερα, βασισμένες σὲ μυθιστορήματα τοῦ μεγάλου Ρώσου. Γιατὶ βέβαια οἱ «Ἀδελφοὶ Καραμάζωφ» τοῦ Richard Brooks ἀποτελοῦν μιὰ εὐσυνείδητη προσπάθεια, ποὺ μπορεῖ ὅμως νὰ ἱκανοποιήση μόνον ὅσους δὲ διάβασαν τὸ μυθιστόρημα κι' ὅσους δὲν γνώρισαν τὴν ἀγωνία τοῦ Ἰβὰν καὶ τοῦ Δημήτρη. Ἡ ταινία τοῦ Brooks ἦταν καταδικασμένη πρὶν ἀκόμα γυριστῆ, ἐνῷ ἡ πιὸ περιορισμένη φιλοδοξία τοῦ Visconti ἦταν βέβαιο ὅτι θἄφτανε σ' ἕνα σημαντικὸ ἐπίτευγμα.

Ἡ ἀντίθεση ὀνείρου καὶ πραγματικότητας, φαντασίας καὶ ρεαλισμοῦ, ὑπάρχει στὸ πρότυπο, καὶ ὁ Visconti τὴν μεταφέρει μὲ δύναμη στὴν ὀθόνη. Αὐτὴ ἡ ἀντίθεση εἶναι ἡ βάση τοῦ ἔργου. Καὶ ὁ Visconti, χωρὶς νὰ προδίδη τὸ πρότυπό του, προσθέτει τὶς σκηνὲς (ὅπως τὴ σκηνὴ τοῦ χορευτικοῦ κέντρου) καὶ τὸν ἐκφραστικὸ τρόπο ποὺ ταιριάζουν στὴ δική του προσωπικότητα. Ἐργάζεται σὰν νὰ δούλευε γιὰ τὸ θέατρο πρῶτα καὶ γιὰ τὸν κινηματογράφο ὕστερα. Ἡ μεταφορὰ στὴν ὀθόνη πραγματοποιεῖται ἔτσι σὲ δύο στάδια: στὴ λιτὴ καὶ ἁπλὴ θεατρικὴ μετάπλαση ἔρχονται νὰ προστεθοῦν ὅλα τὰ στοιχεῖα ποίησης καθαρὰ κινηματογραφικῆς. Μὲ τὴ βοήθεια τοῦ φακοῦ τριγυρνοῦμε κι' ἐμεῖς στοὺς ἔρημους δρόμους τῆς πόλης, χωρὶς αἴσθηση χρόνου καὶ χώρου (παρ' ὅλο ποὺ τὰ τμήματα τῆς πόλης ποὺ μᾶς δείχνει ὁ σκηνοθέτης εἶναι περιορισμένα), ζοῦμε κι' ἐμεῖς αὐτὲς τὶς «λευκὲς νύχτες» καὶ δεχόμαστε τὴ μαγεία τους.

Πρέπει ἰδιαίτερα νὰ τονιστῆ ἡ θαυμαστὴ ἑρμηνεία τοῦ Marcello Mastroiani. Κρατάει πάντα τὴ σωστὴ γραμμὴ σ' ἕνα ρόλο ποὺ μποροῦσε εὔκολα νὰ ξεφύγη στὸν

ρίσπαστοι. Οἱ τίτλοι ἔπρεπε, σύμφωνα μὲ τὸ σχέδιο τοῦ Welles, νὰ πέσουν πάνω στὸ τετευταῖο πλάνο τοῦ ἔργου, τὸ πλάνο τῆς Marlène Dietrich ποὺ χάνεται στὴν νύχτα. Ἄλλη ὅμως ἡ βουλὴ τῶν παραγωγῶν!...

ψεύτικο ρομαντισμό. Ὅσο γιὰ τὴ Maria Schell, ὕστερ' ἀπὸ τὴ συγκλονιστική της δημιουργία στὴν «Τελευταία Γέφυρα», φαίνεται νὰ στηρίζη τὸ παίξιμό της σὲ δύο κυρίως ἀτού: ἕνα τυποποιημένο γέλιο, κι' ἕνα τυποποιημένο κλάμα ἢ λυγμό! Ὥστε εἶναι τόσο περιορισμένες οἱ ὑποκριτικὲς ἱκανότητες τοῦ θαυμάσιου προσώπου της; Ὅπως κι' ἂν εἶναι, οἱ ἀδυναμίες αὐτὲς εἶναι ὅλοφάνερες στοὺς «Ἀδελφοὺς Καραμάζωφ», ὅπου ἡ Γκρουσένκα της δὲν ἔχει καμιὰ ἐσωτερικότητα, ἐνῶ κάνουν λιγότερη ἐντύπωση κάτω ἀπ' τὴν αὐστηρὴ καθοδήγηση τοῦ Visconti.

Η ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΓΕΡΑΝΩΝ

Ἄλλες ἐντελῶς ἐκπλήξεις μᾶς ἐπιφυλάσσει φαίνεται κι' ὁ ρωσικὸς κινηματογράφος. Ὕστερ' ἀπὸ τὸ εὐχάριστο ξάφνιασμα ποὺ μᾶς εἶχε δώσει τὸ «Τζιτζίκι» τοῦ Sansonov (Δελτίο, χρόνος Α', φύλλο 3, σ. 58) καὶ τὴν πιὸ ἀνθρώπινη ἀκόμα ἐρωτικὴ περιπέτεια τοῦ «ὁ 41ος Ἄνθρωπος» τοῦ Tchoukhrai (Δελτίο, χρόνος Β'. φύλλο 12-13, σ. 50) εἴχαμε διαπιστώσει πὼς ὁ ρωσικὸς κινηματογράφος μποροῦσε νὰ μὴν ἀσχολῆται μόνο μὲ θέματα πατριωτικὰ ἢ κοινωνικά, μὲ φανερὲς ἢ κρυμμένης προπαγανδιστικὲς διαθέσεις· κι' ἦταν αὐτὸ μιὰ εὐχάριστη διαπίστωση. Γιατὶ ἀλήθεια οἱ νεώτεροι Ρῶσοι σκηνοθέτες δὲν εἶχαν βρεῖ ποτὲ αὐτὴ τὴν ἀνθρώπινη ζεστασιὰ καὶ τὸ μεγαλεῖο ποὺ ἔκρυβαν οἱ μεγάλες ἐπικολυρικὲς δημιουργίες ἑνὸς Eisenstein, ἑνὸς Poudovkine, ἑνὸς Dovjenco. Τὸ κοινωνικὸ ἢ πολιτικὸ μήνυμα τῶν μεγάλων Ρώσων εἶχε ντυθῆ τὸν μανδύα τῆς ἀληθινῆς τέχνης κι' ἔκρυβε μιὰ φλόγα ποὺ δὲν ἄφηνε ἀσυγκίνητους ἀκόμα καὶ τοὺς πιὸ ἀδιάλλακτους πολέμιους τοῦ καθεστῶτος. Ὅμως πιὸ πρόσφατα τὸ σταλινικὸ κράτος εἶχε ἐπιβάλει καὶ στὴν 7η τέχνη ἕναν παγωμένο καὶ ἀνέκφραστο σοσιαλιστικὸ ρεαλισμό, ποὺ μόνο σποραδικὰ μᾶς εἶχε συγκινήσει.

Νά τώρα, ποὺ ὕστερ' ἀπὸ τὸ «Τζιτζίκι» καὶ τὸν «41ο», πέταξαν στὸ κινηματογραφικὸ στερέωμα αὐτοὶ οἱ «γερανοί», φέρνοντας μαζί τους μιὰ πραγματικὴ ἐπανάσταση. Γιατί, ἂν στὶς δύο ταινίες ποὺ ἀναφέραμε μᾶς εἶχε ξαφνιάσει κυρίως τὸ θέμα, τὸ ὅτι δηλαδὴ οἱ Ρῶσοι εἶχαν καταπιαστῆ μὲ θέματα «ἀστικά» καὶ ἄλλοτε ἀπαγορευμένα, τώρα μᾶς ξαφνιάζει καὶ ἡ τεχνική. Οἱ Ρῶσοι, καὶ κυρίως ὁ Mikhail Kalatozov, λὲς καὶ ἄνοιξαν ξαφνικὰ τὰ μάτια τους στὴν τεχνικὴ ποὺ ἐγκαινίασε ἕνας Welles κι' ἕνας Ophuls, καὶ ποὺ τόσον καιρὸ τοὺς ἔκρυβε τὸ σιδερένιο παραπέτασμα. Κι' αὐτὸ χωρὶς νὰ ξεχάσουν τὰ μαθήματα τοῦ καλύτερου ρωσικοῦ κινηματογράφου.

Κι' ἐξηγούμαστε. Τὸ decoupage σὲ σταθερὰ πλάνα μὲ περιορισμένες κινήσεις τῆς μηχανῆς ἀποτελοῦσε πάντα τὴ βάση τῆς ρωσικῆς τεχνικῆς. Οἱ παλαιότεροι Ρῶσοι θεωρητικοὶ (κυρίως οἱ Eisenstein καὶ Poudovkine) εἶχαν τονίσει τὴ σημασία τοῦ montage στὴ δημιουργία μιᾶς πραγματικῆς κινηματογραφικῆς τέχνης, καὶ οἱ νεώτεροι δὲν μποροῦσαν νὰ ξεφύγουν εὔκολα ἀπὸ τὴν παράδοση αὐτή. Στὸ μεταξὺ ὅμως, μὲ τὰ ἔργα ἑνὸς Welles, ἑνὸς Renoir (γιὰ ν' ἀναφέρουμε δυὸ πρόχειρα ὀνόματα), τὸ κλασσικὸ montage εἶχε ἐγκαταλειφθῆ, γιὰ ν' ἀναπτυχθῆ κυρίως τὸ decoupage σὲ μεγάλα πλάνα, ὅπου τὸ montage πραγματοποιοῦνταν ἐσωτερικά, ὄχι μὲ ἀλλαγὲς πλάνων, ἀλλὰ κυρίως μὲ κινήσεις τῆς μηχανῆς. Οἱ σκηνὲς ἀποκτοῦσαν βάθος καὶ μιὰ πολύπλοκη ἀλλὰ δικαιολογημένη δραματικὴ ἐσωτερικὴ συγκρότηση.

Τὸ μάθημα αὐτὸ τῆς ἀμερικανικῆς (κυρίως) κινηματογραφίας τὸ δέχεται γιὰ πρώτη φορὰ ὁ δημιουργὸς τῶν «Γερανῶν». Στὴν ταινία του ἀποκαλύπτουμε πλάνα μὲ μεγάλη διάρκεια καὶ ποὺ ἐκμεταλλεύονται ὅλο τὸ βάθος, γωνίες τραβήγματος «ἐκ τῶν κάτω» ἢ «ἐκ τῶν ἄνω», σκηνικὰ μὲ ταβάνια, travelling ὁριζόντια μὲ ξέφρενο ρυθμό, κινήσεις γερανῶν, ὅλη γενικὰ τὴν ἀμερικανικὴ τεχνικὴ ποὺ ἡ Εὐρώπη ἀνακάλυψε μεταπολεμικὰ καὶ ποὺ ἦταν ἄγνωστη ἀκόμα στὴ Ρωσία.

Ἂν ὁ Kalatozov χρησιμοποιῆ μὲ τέχνη ὅλους αὐτοὺς τοὺς ἐκφραστικοὺς τρόπους, δὲν ἀπαρνιέται ὡστόσο τὰ μαθήματα τοῦ παλιοῦ κινηματογράφου. Ἡ συχνὰ παραγνωρισμένη ἐκφραστικὴ δύναμη τῆς surimpression, τῆς ταυτόχρονης δηλαδὴ ἐκτύπωσης δύο ἢ καὶ περισσότε-

ρων εἰκόνων, χρησιμοποιεῖται μὲ ἐκπληκτικὴ δεξιοτεχνία στὴ σκηνὴ τοῦ θανάτου τοῦ Μπόρις. Τέτοιες ἀναζητήσεις μιᾶς παλιᾶς χιλιοδουλεμένης τεχνικῆς μποροῦν, ὅπως ἐδῶ, ν' ἀποκτήσουν τὴν ἄξια τοῦ καινούργιου, ὅταν τοποθετηθοῦν στὴ σωστή τους θέση κι' ὄχι μόνο γιὰ νὰ κάνουν ἐντύπωση.

Ὅμως στοὺς «Γερανοὺς» ὑπάρχει καὶ τὸ θέμα—ἁπλό, χιλιοδουλεμένο: ἡ μεγάλη ἀγάπη μπροστὰ στὸν πόλεμο. Δὲν ἀποφεύγεται ἴσως ἡ σχηματοποιημένη ἀντιπαράσταση τοῦ πατριώτη - ἐργάτη καὶ τοῦ ἐκμεταλλευτῆ - τεμπέλη. Ὅμως ὁ σκηνοθέτης δὲν πιστεύει πὼς ὅλα εἶναι τέλεια στὸ κομμουνιστικὸ καθεστώς: βλέπουμε τὸν μαυραγοριτισμὸ καὶ τὴ μιζέρια τῶν προσφύγων. Στὸ τέλος θὰ ὑποστοῦμε βέβαια ἕνα μικρὸ πατριωτικὸ λογίδριο—ὅμως γιατί ὄχι, δὲν εἶναι χειρότερο ἀπὸ τέτοια δακρύβρεκτα καὶ ὁλότελα ἀδικαιολόγητα happy end ποὺ καταπίνουμε μὲ τόση εὐκολία!

Κι' ἔπειτα, τὸ τελευταῖο ἐπεισόδιο περιλαμβάνει ἕνα ἀπ' τὰ ὡραιότερα, τὰ πιὸ λυρικά, τὰ πιὸ συγκινητικὰ πλάνα ποὺ μᾶς δόθηκαν ποτέ: τὸ ἐκφραστικὸ πρόσωπο τῆς Tatiana Samoilovna ποὺ δακρυσμένο πνίγεται στὰ λουλούδια. Νά ἕνα ἀπ' τὰ πιὸ συγκλονιστικὰ γυναικεῖα πρόσωπα τῆς ὀθόνης.

Θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ μιλήση ξεχωριστὰ γιὰ τὴν ἑρμηνεία τῆς Tatiana Samoilovna καὶ τῶν ἄλλων ἠθοποιῶν. Παίζουν ἔντονα, μὲ τρόπο ποὺ θυμίζει τοὺς ἥρωες τοῦ Elia Kazan. Κι' αὐτὸ δὲν εἶναι περίεργο. Ὁ Kazan βασίζεται στὸν Stanislavsky, κι' ὁ Kalatozov πολὺ φυσικὰ ξαναβρῆκε τὴν παλιὰ παράδοση ποὺ τὴ νομίζαμε ζωντανὴ μόνο στὸ «Actor's Studio».

Οἱ «Γερανοὶ» ἀναγγέλλουν μιὰ καινούργια καλλιτεχνικὴ ἐπανάσταση στὴ Ρωσία. Θὰ περιμένουμε ἀνυπόμονα τὴν ὁλοκλήρωσή της. Πάνω ἀπ' τὰ διάφορα παραπετάσματα, οἱ σιδερένιοι γερανοὶ τῶν ἀμερικανικῶν studios χαιρετοῦν τοὺς ρωσικοὺς—ὄχι μόνο αὐτοὺς ποὺ πετοῦν, ἀλλὰ κι' αὐτοὺς ποὺ κινήθηκαν γιὰ νὰ πραγματοποιηθῆ ἡ πρώτη «ἀμερικανικὴ» ρωσικὴ ταινία.

ΜΙΑ ΓΕΡΟΧΤΙΣΜΕΝΗ ΓΕΦΥΡΑ

Οἱ «ὑπερπαραγωγὲς» ποὺ κατακλύζουν τελευταῖα τὶς αἴθουσες προβολῆς γυρίζονται μὲ τεράστιες δαπάνες καὶ γι' αὐτὸ εἶναι ἐπόμενο οἱ παραγωγοί τους νὰ ἀποφεύγουν τὶς προσπάθειες μὲ τὶς ὁποῖες ἴσως νὰ διακινδυνεύσουν τὴν ἀπαραίτητη ἐμπορικὴ ἐπιτυχία. Ἔτσι συνήθως οἱ «ὑπερπαραγωγὲς» δὲν παρουσιάζουν ἀληθινὸ καλλιτεχνικὸ ἐνδιαφέρον.

Μὲ τὶς ἀναπόφευκτες αὐτὲς προϋποθέσεις πρέπει νὰ ὁμολογηθῆ ὅτι ἡ «Γέφυρα τοῦ Ποταμοῦ Κβάϊ» εἶναι μιὰ χτυπητὴ ἐξαίρεση, μιὰ ταινία δηλαδὴ ποὺ μπόρεσε μὲ ἀπόλυτη κινηματογραφικὴ συνέπεια νὰ ἀποδώση ἕνα σενάριο πλούσιο σὲ λεπτὲς ψυχολογικὲς ἀποχρώσεις ποὺ βρίσκονταν σὲ μιὰ διαρκὴ ἀλληλοσύγκρουση καὶ ἀντίφαση.

Τὸ σενάριο, παρμένο ἀπὸ τὸ ὁμώνυμο βιβλίο τοῦ Pierre Boulle (ἀλλὰ ἀρκετὰ διασκευασμένο) εἶναι ἡ ἱστορία τοῦ Ἄγγλου συνταγματάρχη Nickolson ποὺ αἰχμαλωτίζεται στὸ Σιὰμ μαζὶ μὲ τοὺς ἄνδρες του. Ἄγγλος λοιπὸν ὁ συνταγματάρχης καὶ συνεπῶς τυφλὰ προσκολλημένος στοὺς κανονισμούς, δὲν δέχεται τὴ χειρωνακτικὴ ἐργασία, οὔτε γι' αὐτὸν οὔτε γιὰ τοὺς ἀξιωματικούς του, μιὰ ποὺ ἡ διεθνὴς σύμβαση τῆς Γενεύης τοὺς ἐξαιρεῖ. Τὰ μαρτύρια, οἱ ἐκβιασμοὶ καὶ οἱ στερήσεις ποὺ τοῦ ἐπιβάλλουν οἱ Γιαπωνέζοι δὲν μποροῦν νὰ τὸν κλονίσουν στὴν ἀπόφασή του, ἀλλ' ἀντίθετα ἡ πειθαρχία καὶ ὁ θαυμασμὸς τῶν αἰχμαλώτων μετατρέπουν τὴν παράλογη (γιὰ μᾶς) στάση του σὲ ἕνα θρίαμβο τῆς ἀνθρώπινης ἀξιοπρέπειας καὶ τοῦ ἀνδρισμοῦ.

Ὁ Γιαπωνέζος διοικητὴς ποὺ ἔχει ἀναλάβει τὴν κατασκευὴ τῆς γέφυρας τοῦ ποταμοῦ Κβάϊ, βλέποντας πὼς ὁ χρόνος δὲν τοῦ φτάνει γιὰ νὰ παραδώση τὴ γέφυρα στὴν ὁρισμένη ἡμερομηνία, πιεζόμενος καὶ ἀπὸ τὸ μπούκοτάζ τῶν αἰχμαλώτων κατὰ τὴν κατασκευή, καὶ προκειμένου νὰ ἐκτεθῆ στὴν ὑπηρεσία του, ὄχι μόνο παραδέχεται τοὺς ὅρους τοῦ Nickolson, ἀλλὰ καὶ τοῦ ζητάει τὴ συνεργασία του. Ἔτσι ὁ Nickolson ἐπωφελεῖται ἀπὸ τὴν περίστατη γιὰ νὰ καλυτερεύση τὴ θέση τους στὸ στρατόπεδο,

γιὰ νὰ δώση ἕνα μάθημα εὐρωπαϊκῆς τεχνικῆς στοὺς Γιαπωνέζους καὶ ἀπάνω ἀπ᾽ ὅλα νὰ στήση ἕνα μνημεῖο ποὺ νὰ μαρτυρᾶ τὸ πέρασμα τοῦ συνταγματάρχη Nikolson. Κάνει λοιπὸν τὴ γέφυρα στὴν ὁρισμένη ἡμερομηνία, ἀλλὰ πιὸ γερὴ καὶ πιὸ μεγαλόπρεπη, καταστρατηγώντας νόμους καὶ κανονισμοὺς ποὺ γιὰ τὴν τήρησή τους ὁ ἴδιος ἐδειναπάθησε, μετατρέποντας ἔτσι τὴν ἧττα του σὲ θρίαμβο, ἀλλὰ καὶ σὲ συνεργασία μὲ τὸν ἐχθρό. Ὅταν τέλος συνέρχεται, βέβαια λίγο ἀπότομα, λέγοντας ἐκεῖνο τὸ «τί ἔκανα», ἀνήμπορος νὰ κυριαρχήση τὸ πάθος τῆς ματαιοδοξίας του ἔρχεται ὁ θάνατός του γιὰ νὰ δώση μιὰ ἀναπάντεχη, διπλὴ λύση, δικαιώνοντας ἔτσι καὶ τὸν ἄνθρωπο Nikolson καὶ τὸν συνταγματάρχη.

Ὅλες ὅμως αὐτὲς τὶς τόσο λεπτὲς ψυχικὲς καταστάσεις θὰ ἦταν ἀδύνατο καὶ νὰ τὶς ὑποψιασθοῦμε χωρὶς τὸν σκηνοθετικὸ ἄθλο τοῦ David Lean καὶ χωρὶς μιὰ τέτοια τέλεια κινηματογραφικὴ ἐκτέλεση.

Ὁ συναρπαστικὸς ρυθμός του, ἐκτὸς βέβαια ἀπὸ τὴν πορέυθεση τῆς Κεϋλάνης, συνδυασμένος μὲ μιὰ ἀνεξάντλητη σκηνοθετικὴ ἐφευρετικότητα, ἔρχεται νὰ δώση συμβολισμὸ καὶ προέκταση στὸ καθετί, νὰ ἐκμεταλλευθῆ καὶ τὰ πιὸ ἀσήμαντα στοιχεῖα, δημιουργώντας ἕνα στὺλ λιτὸ σὲ ἔκφραση μὰ βαθὺ σὲ περιεχόμενο. Τὰ πάντα βρίσκονται σὲ ἀπόλυτη ἰσορροπία καὶ σὲ σπάνια ἀτμόσφαιρα ὑποβολῆς. Ὁ ἀράπης ποὺ κουνάει τὸ σκοινὶ τῆς βεντάλιας, τὸ στημένο πολυβόλο στ᾽ αὐτοκίνητο, τὸ σουλάτσο τοῦ Διοικητῆ στὸ Κυβερνεῖο καὶ τὸ τραγούδι τῶν αἰχμαλώτων ποὺ γυρίζουν ἀπ᾽ τὴ δουλειά, ἐνῶ ὁ ἥλιος φαίνεται στὴ δύση του καὶ ἐνῶ ἡ μηχανὴ δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι τὸν παρακολουθεῖ μὲ μιὰ ἀνεπαίσθητη κίνηση, ὅλα αὐτά, τὰ τόσο κοινὰ πράματα, ἔρχονται ἀνυποψίαστα νὰ ὑποβάλουν, κορυφώνοντας ὄχι μόνο τὴν ἀγωνία, ἀλλ᾽ ὑποδηλώνοντας τὸ χρόνο καὶ τὴν κούραση ποὺ κοντεύει νὰ καταβάλη τοὺς ἀξιωματικοὺς ποὺ περιμένουν τὴν ἀπόφαση.

Μὲ θαυμαστὴ δεξιοτεχνία καὶ πρωτοτυπία συνθέτει τὰ πλάνα του χρησιμοποιώντας ἐλάχιστα τὸ μεγάλο πλάνο καὶ μόνον ὅταν ὑπαγορεύεται αὐτὸ ἀπὸ μιὰ ἄμεση δραματικὴ ἀναγκαιότητα ἢ ἀντίθεση. Ἡ σύνδεσή τους, ὅταν γίνεται μὲ fondu enchainé (μὲ βαθμιαῖο σβήσιμο μιᾶς φωτογραφίας στὴν ἄλλη) ἔχει μιὰ μοναδικὴ μαλακότητα, πετυχαίνοντας ἔτσι μιὰ ἀκόμη μεγαλύτερη συνοχὴ στὴν πλαστικότητα τοῦ ρυθμοῦ.

Ἡ σημασία τοῦ fondu enchainé στὸ ρυθμὸ φαίνεται καθαρά, ἂν θυμηθοῦμε τὰ δυὸ χαρακτηριστικὰ πλάνα ποὺ συνδέονται μὲ ἀπότομο κόψιμο. Τὸ ἕνα τὴν παραμονὴ τῆς ἀνατίναξης τῆς γέφυρας καὶ τὸ ἄλλο τὰ ξημερώματα τῆς ἄλλης ἡμέρας.

Στὸν operateur J. Hindiard δίνεται ἡ εὐκαιρία, γιὰ μιὰ ἀκόμα φορά, νὰ μᾶς δείξη τὴ μεγάλη του τεχνική, πού, συνδυασμένη μὲ ἕνα λεπτὸ γοῦστο καὶ εὐαισθησία, ζωγραφίζει μὲ μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ πλούσιες παλέτες ἀπαράμιλλες εἰκόνες. Καὶ ὁ Ἄλεκ Γκίνες, μὲ τὴν ὡριμότητα ποὺ τὸν διακρίνει πάντοτε καὶ μὲ μιὰ ἀπόλυτη συνέπεια, δημιουργεῖ ἕναν ἀπὸ τοὺς πιὸ ὁλοκληρωμένους ρόλους τῆς καριέρας του. Γενικά, ὅλη ἡ ταινία βρίσκεται σὲ ἕνα πολὺ ὑψηλὸ ποιοτικὸ ἐπίπεδο, παράδειγμα συντονισμοῦ ἐργασίας σκηνοθέτη καὶ τεχνικῶν.

Ο ΖΩΝΤΑΝΟΣ ΜΥΘΟΣ

Τὸ 1958 ἔκλεισε καὶ τὸ 1959 ἄρχισε μὲ ταινίες τοῦ Charles Chaplin. Ἡ εὐκαιρία ποὺ μᾶς δίνεται νὰ ξαναμιλήσουμε γιὰ τὸν μεγάλο σκηνοθέτη εἶναι τόσο μοναδικὴ ποὺ δὲν θὰ τὴν ἀφήσουμε νὰ πάη χαμένη. Ἂς ξαναθυμηθοῦμε λοιπὸν τὸν «Μύθο» τοῦ Σαρλὼ (βλ. Δελτίο, χρόνος Β΄, φύλλο 11, σ. 31, καὶ φύλλο 12-13, σ. 48), μιὰ καὶ βρεθήκαμε μπροστὰ στὸ ὁμολογημένο ἀριστούργημά του («Ὁ Χρυσοθήρας») καὶ σ᾽ ἕνα ἄλλο του ἔργο, ποὺ παρ᾽ ὅλες τὶς ἀντιρρήσεις τῆς κριτικῆς δὲ θἄπρεπε νὰ στερηθῆ τὸν ἴδιο χαρακτηρισμὸ («Ὁ Δικτάτορας»).

«Ὁ Χρυσοθήρας» γυρίστηκε στὰ 1924 μὲ 1925 ὕστερ᾽ ἀπὸ τὸ «Ἡ Γυναίκα ἀπ᾽ τὸ Παρίσι», ταινία ποὺ γύρισε ὁ Chaplin χωρὶς νὰ συμμετέχη ὡς ἠθοποιός. Στὸν «Χρυσοθήρα» ἡ μορφὴ τοῦ Σαρλὼ ἀποκτᾶ τὴν πιὸ ἀνθρώπινή της διάσταση. Γιατὶ ἐδῶ ὁ Σαρλὼ δὲν θὰ κινηθῆ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ κοινὸ σύνολο. Θὰ γίνη κι᾽ αὐτὸς

ἕνας χρυσοθήρας ἀνάμεσα σὲ τόσους ἄλλους (θυμηθῆτε τὸ πρῶτο πλάνο τῆς δραματικῆς πορείας στὰ χιόνια) ποὺ κυνηγοῦν ἕνα ὄνειρο — τὸ χρυσάφι. Μόνο ποὺ ὁ Σαρλὼ δὲν θὰ μπορέση νὰ προσαρμοστῆ οὔτε καὶ σ᾽αὐτὸ ἀκόμα τὸ ἀνοργάνωτο πλῆθος. Θὰ ξεχάση τὸ χρυσάφι μόλις τὸν γοητέψουν τὰ μάτια τῆς Georgia, ποὺ γίνεται κι᾽ αὐτὴ μὲ τὴ σειρά της ἕνα ὄνειρο, πιὸ φευγαλέο ἀπ᾽ τὸ χρυσάφι.

Ἡ ταινία, παρ᾽ ὅλα της τὰ ἀναρίθμητα κωμικὰ εὑρήματα, θὰ μείνη ἀπὸ τὴν πρώτη κιόλας σκηνὴ τοῦ νυκτερινοῦ κέντρου λουσμένη στὴ νοσταλγία αὐτὴ τῆς ἀγάπης μὲ τὶς μικρὲς χαρὲς καὶ τὶς μεγάλες λύπες. Ἔτσι τὸ ὄνειρο τῆς παρουσίας τῆς Georgia στὴν πρωτοχρονιάτικη γιορτὴ ποὺ ἑτοίμασε ὁ Σαρλὼ γίνεται ἀκόμα πιὸ τραγικὸ—ὅταν διαπιστώση ὁ ἴδιος ὅτι ὀνειρεύτηκε—γιατὶ προηγήθηκε ὁ θαυμάσιος, γεμάτος κέφι καὶ φαντασία χορὸς μὲ τὰ ψωμάκια, καὶ γιατὶ ἀκολουθεῖ τὸ πραγματικὸ λαϊκὸ γλέντι τῆς ταβέρνας. Ἄλλοῦ πάλι, ὅπως στὸ χορὸ ποὺ θὰ χορέψη ὁ Σαρλὼ μὲ τὴ Georgia, τὸ γέλιο ἀλλὰ καὶ ἡ πραγματικὴ τραγωδία γεννιοῦνται ταυτόχρονα — μιὰ καὶ ἡ κοπέλα διάλεξε νὰ χορέψη μὲ τὸν ἀλητάκο μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ ἐνοχλήση τὸν φίλο της καὶ μιὰ καὶ τὴν σπάνια αὐτὴ στιγμὴ εὐτυχίας ἔρχεται νὰ καταστρέψη τὸ ἀτύχημα τοῦ πανταλονιοῦ μὲ τὴν ἀπρόοπτη συνέχεια. Ἐδῶ, ὅπως καὶ σὲ κάθε ταινία τοῦ Chaplin, τὸ γέλιο εἶναι μόνο ἐπιφανειακὸ—στὸ βάθος ὁ καθένας μας κρύβει ἕναν λυγμό.

Δὲν ξεφεύγει ἀπὸ τὸν μύθο τοῦ Σαρλὼ καὶ ὁ «Δικτάτορας». Μόνο ποὺ ἐδῶ ὁ Chaplin διάλεξε νὰ μιλήση πιὸ καθαρὰ γιὰ πράγματα σοβαρὰ—γιὰ τοὺς ἀνθρώπους καὶ τὴν ἀντίληψη ποὺ ἔμελλε νὰ αἱματοκυλήση τὸν κόσμο. Ἡ ταινία, γυρισμένη στὰ 1940, ἀντιμετώπισε τὶς ἐπίσημες καὶ ἀνεπίσημες ἐνέργειες ποὺ προσπάθησαν νὰ ματαιώσουν τὸ γύρισμά της. Ἦταν ἀναμφισβήτητα ἕνα ἔργο μὲ θέση, ποὺ παραμένει ὅμως ἀκόμα ζωντανὸ καὶ σὰν ἔργο τέχνης καὶ γιὰ τὴν ἄποψη ποὺ ὑποστήριξε. «Σὰν τὸ «Κατηγορῶ» τοῦ Ζολά», παρατήρησε κάποιος κριτικός.

Ἐδῶ ὁ Chaplin παίζει ἐναλλακτικὰ μὲ δύο πλοκές, περιγράφει δύο κόσμους. Σκιτσάρει τὸν σπασμωδικὸ καὶ ἄξαλλο κόσμο τοῦ δικτάτορα Χίνκελ σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν πιὸ ἀργὸ καὶ ἀέρινο κόσμο τοῦ γκέτο. (Δὲν λείπουν ὅμως κι᾽ ἐδῶ οἱ σκληροὶ χαρακτηρισμοί, ὅπως ἀποδεικνύει ἡ σκηνὴ τοῦ κλήρου μὲ τὸ νόμισμα). Χαρακτηριστικὴ τῆς ἀντίθεσης αὐτῆς εἶναι ἡ σκηνὴ τῆς παντομίμας μὲ τὴν ὑδρόγειο σφαίρα (πάνω σὲ μουσικὴ τοῦ Wagner!) ποὺ ἀκολουθεῖται ἀπὸ τὴ σκηνὴ τοῦ ξυρίσματος (πάνω σὲ πιὸ «λαϊκὴ» μουσικὴ τοῦ Brahms).

Ἡ τελικὴ ἀντικατάσταση τοῦ πραγματικοῦ Χίνκελ ἀπὸ τὸν Ἑβραῖο κουρέα εἶναι ἕνα θαυμάσιο εὕρημα, ποὺ τίποτα ὡς τὴ στιγμὴ ἐκείνη δὲν εἶχε ἀφήσει νὰ προβλέψουμε. Καὶ φτάνουμε στὸν τελικὸ λόγο. Μπροστὰ στὴν τρέλα καὶ στὴν ἀγωνία τοῦ πολέμου, τῆς βίας, τῆς γενοκτονίας, ὁ μίμος Chaplin - Σαρλὼ αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκη νὰ μιλήση—οἱ ἐκφράσεις, οἱ κινήσεις δὲν ἀρκοῦν πιά. Αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκη νὰ πῆ ἀλήθειες—ἀλήθειες χιλιοειπωμένες ἴσως, μὰ ποὺ ἔπρεπε ν᾽ ἀκουστοῦν καὶ πάλι ἐκείνη τὴ στιγμή, τοῦ 1940. Εἶναι εὔκολο σήμερα—ὅπως καὶ τότε—νὰ μιλοῦμε γιὰ φτήνεια καὶ ἁπλοϊκότητα. Ἂν ξαναθυμηθοῦμε ὅμως μερικὰ ἀπὸ τὰ λόγια τοῦ Chaplin, θὰ δοῦμε πὼς δὲν εἶναι εὔκολο νὰ τὰ ξεγράψουμε μὲ ἐλαφριὰ συνείδηση.

«...Κατορθώσαμε ν᾽ ἀναπτύξουμε μεγαλύτερες πάντοτε ταχύτητες, γίναμε ὅμως σκλάβοι τους. Ἡ μηχανοποίηση ποὺ φέρνει τὰ ἀγαθὰ μᾶς ἄφησε μὲ τὶς ἴδιες πάντα ἀνάγκες. Ἡ ἐπιστήμη μας μᾶς ἔκανε κυνικούς. Ἡ ἐξυπνάδα μας μᾶς ἔκανε σκληροὺς καὶ βάναυσους. Σκεφτόμαστε πολὺ καὶ δὲν αἰσθανόμαστε ἀρκετά. Μᾶς χρειάζεται περισσότερο τὸ ἀνθρωπιστικὸ πνεῦμα παρὰ ἡ μηχανοποίηση. Πιὸ πολὺ ἀπ᾽ τὴν ἐξυπνάδα χρειαζόμαστε τὴν εὐγένεια καὶ τὴ φιλία. Χωρὶς τὶς ἀρετὲς αὐτὲς ἡ ζωὴ δὲν θἄναι παρὰ βίαιη, κι᾽ ὅλα θὰ χαθοῦν...».

Δὲν εἴδαμε ἀκόμα τὸ «Ἕνας Βασιλιὰς στὴ Νέα Ὑόρκη» καὶ δὲν ξέρουμε τί μήνυμα μᾶς φέρνει ἡ τελευταία του δημιουργία. Λέγεται ὅτι ἡ ἐπανέκδοση τοῦ «Δικτάτορα» πραγματοποιήθηκε γιὰ νὰ μπορέση ὁ Chaplin νὰ καλύψη τὰ ἔξοδα μιᾶς νέας του ταινίας: «Ταξίδι στὸ φεγγάρι». Ἀπ᾽ τὴν ἐπικαιρότητα τοῦ 1940 στὴν ἐπικαιρότητα τοῦ 1959!

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Ἀπὸ τὴ φίλη κ. Ναυσικὰ Θεοτοκᾶ πήραμε τὸ παρακάτω γράμμα ποὺ μὲ μεγάλη χαρὰ δημοσιεύουμε.

Ἀγαπητὴ «Τέχνη»,

Δὲν ξέρεις πόσο συμφωνῶ μὲ ὅσα γράφεις, στὸ τεῦχος σου Σεπτεμβρίου - Ὀκτωβρίου, σχετικὰ μὲ τὴ χρησιμοποίηση, ὡς χώρου γιὰ τὶς παραστάσεις τοῦ «Φεστιβὰλ Θεσσαλονίκης», τοῦ ναοῦ Ἁγίου Γεωργίου. (Ὁ ὅρος «ροτόντα» ποὺ κατὰ κόρον χρησιμοποιήθηκε γιὰ νὰ σκεπάση τὴν ἐντύπωση τοῦ «ναοῦ» εἶναι καθαρὰ καζουϊστικὸ ἐφεύρημα καὶ θυμίζει τὸ γνωστὸ ἐπεισόδιο ἀπὸ τὴν «Πάπισσα Ἰωάννα», ὅπου ἡ ἀγριόπαπια—θαρρῶ—μεταβαπτίζεται σὲ ψάρι καὶ τρώγεται ὡς νηστίσιμο. Σὲ ὅλη τὴ σχετικὴ βιβλιογραφία ὁ ὅρος χρησιμοποιεῖται ἁπλῶς γιὰ νὰ χαρακτηρίση τὸ ἀρχιτεκτονικὸ εἶδος τοῦ ναοῦ, ἀλλὰ κανεὶς Θεσσαλονικιὸς ποτὲ δὲν τὸν ἄκουσε οὔτε τὸν εἶπε «ροτόντα»). Πρέπει νὰ σοῦ πῶ πῶς ἤμουν λιγάκι μουδιασμένη μαζί σου ὅταν γεννήθηκε τὸ ζήτημα καὶ δὲν ἄκουσα τὴ γνώμη σου πάνω σ' αὐτό. Μὲ κάποια πικρία σκεφτόμουν ὅτι ἴσως σὲ παρέσυρε κι' ἐσένα ἡ ἑλκυστικὴ καὶ τελευταῖα σὲ μεγάλη πέραση ἄποψη ὅτι ὅλα ἐπιτρέπονται γιὰ χάρη τῆς Ὑψηλῆς Τέχνης, ἄποψη ποὺ γιὰ πολλοὺς ἀποτελεῖ τὸ μοναδικό τους πασαπόρτι γιὰ τὴν περιοχὴ τῶν «πνευματικῶν ἀνθρώπων». Βλέπω τώρα πὼς εἶχα ἄδικο καὶ σοῦ ζητῶ συγγνώμη.

Ὅπως λές, ὅλοι μας ἐκτιμοῦμε τὴν ἐξυψωτικὴ ἀξία τῆς τέχνης καὶ ὁλόκαρδα εὐχόμαστε ἡ Θεσσαλονίκη νὰ προκόψη σ' αὐτήν, καθὼς μπορεῖ καὶ τῆς ἀξίζει. Κανεὶς λόγος ὅμως δὲν ὑπάρχει, μὲ τὸ πρόσχημα τῆς τέχνης, νὰ ρημάζουμε μερικὰ πολύτιμα πράγματα ποὺ ζοῦν ἀκόμη μέσα μας καὶ μᾶς ἐπιβάλλουν μιὰ ὁρισμένη ψυχικὴ στάση.

Εἶναι κακὸ νὰ δίνουμε τέτοια παραδείγματα, κυρίως στοὺς νέους, γιατὶ σὰν ἀρχίση νὰ χαλνᾶ μέσα τους αὐτὴ ἡ εὐαίσθητη ζυγαριὰ ποὺ μετρᾶ καὶ σταθμίζει, ὄχι μὲ τὸ λογικὸ παρὰ μὲ τὴν ἀγωγὴ καὶ μὲ τὴ σιωπηλὴ παρουσία τῶν γενεῶν πίσω μας, δὲν ἔχουν πιὰ ποῦ νὰ σταθοῦν. Σήμερα ἐμεῖς θὰ τοὺς δώσουμε μιὰ χορευτικὴ ἢ θεατρικὴ παράσταση μέσα σ' ἕνα ναὸ—δὲν μιλῶ γιὰ παράσταση θρησκευτικοῦ δράματος—αὔριο, χωρὶς πιὰ κριτήριο ἢ χαλινάρι, θὰ πᾶν νὰ χλευάσουν τὴ λειτουργία ποὺ τελεῖται μέσα στὸ ναό· — καὶ τότε θὰ σπεύσουμε νὰ τοὺς ξυρίσουμε τὸ κεφάλι καὶ νὰ τοὺς διαπομπεύσουμε. Αὐτὰ τὰ πράματα δὲν σταματοῦν ἐκεῖ ποὺ αὐθαίρετα θὰ θέλαμε νὰ τὰ σταματήσουμε, παρὰ τραβοῦν τὸ δρόμο τους.

Ὁμολογῶ ὅτι πολὺ μοῦ κακοφάνηκε ὅλη αὐτὴ ἡ ὑπόθεση καὶ τὸ πῆρα τὸ πράγμα κάπως προσωπικά. Σκέφτομαι ὅτι δὲν θὰ εἶμαι ἡ μόνη ἀπὸ τοὺς Θεσσαλονικιούς. Δὲν ξεχνῶ τὴν πρώτη φορὰ ποὺ, παιδὶ ἀκόμη, κατάφερα τὸ φύλακα νὰ μοῦ ἀνοίξη τὴν πόρτα καὶ βρέθηκα μέσα στὸν ἐρειπωμένο, φανταστικὸ χῶρο τοῦ ναοῦ. Φυσικά, ἔκανα μπαίνοντας τὸ σταυρό μου καὶ ξανὰ σὰν σήκωσα τὸ κεφάλι καὶ ἀντίκρισα τοὺς ἁγίους ἐμπρὸς στὰ χρυσὰ παλάτια τους μὲ τὰ παραδείσια πουλιά. Καὶ ὅταν ἔφτασα στὸ Βῆμα, σταμάτησα καὶ δὲν προχώρησα, γιατὶ ἤξερα πὼς τὰ κορίτσια δὲν μπαίνουν στὸ Ἱερό. Συχνὰ μὲ τ' ἀδέλφια μου καὶ τὴν συντροφιά μας παίζαμε στὸν μαγεμένο αὐλόγυρο τοῦ ναοῦ, μὲ τὰ ψηλὰ χόρτα, τὸν σπαρμένον σκαλισμένα μάρμαρα. Ὅμως ποτὲ δὲν

Συντακτικὴ Ἐπιτροπὴ

ΜΑΝΟΛΗΣ ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ
ΠΑΥΛΟΣ ΖΑΝΝΑΣ
ΝΙΚΟΣ ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ
ΛΙΝΟΣ ΠΟΛΙΤΗΣ
ΓΙΑΝΝΗΣ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΔΗΣ

Η ΤΕΧΝΗ
στὴ Θεσσαλονίκη
ΜΗΝΙΑΙΟ ΔΕΛΤΙΟ ΤΗΣ «ΤΕΧΝΗΣ»
Συνδρομὴ ἐτησία Δρ. 30
Τιμὴ φύλλου Δρ. 3
Ὑπεύθυνοι κατὰ τὸν Νόμο: Λίνος Πολίτης, Ἰκτίνου 6
Ὑπεύθυνος Τυπογραφείου: Ν. Νικολαΐδης, Νέα Μ. Ἀλεξάνδρου 9

παίζαμε στὴν ἀνατολικὴ μεριά, γιατὶ ἐκεῖ ἦταν τὸ Ἱερό. Ἀργότερα ὁ ναὸς γέμισε ζωὴ καὶ ἱστορία ἀπὸ διηγήσεις τῶν μεγαλυτέρων μου καὶ ἀπὸ τὴν παρουσία του μέσα στὰ βυζαντινὰ κείμενα.

Ὅλα αὐτὰ βέβαια δὲν μποροῦν νὰ σβήσουν, οὔτε καὶ ὑπάρχει λόγος νὰ σβήσουν γιὰ μᾶς ἢ γιὰ τοὺς μεταγενεστέρους μας, μὲ τὴν ἁπλὴ μετονομασία τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου σὲ «ροτόντα».

Μὲ πολλὴ φιλία
Ναυσικᾶ Θεοτοκᾶ

"ΤΕΧΝΗ,,

ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ—ΜΑΡΤΙΟΥ 1959

Τρίτη 3 Φεβρουαρίου

Ὁμιλία τοῦ Διευθυντοῦ Ἀρχαιοτήτων τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας κ. Ἰωάννου Παπαδημητρίου μὲ θέμα: «Τὸ Ἱερὸν τῆς Ἀρτέμιδος εἰς τὴν Βραυρῶνα καὶ ὁ τάφος τῆς Ἰφιγενείας».

Τρίτη 10 Φεβρουρίου

Ρεσιτὰλ τοῦ πιανίστα Νίκου Ἀστρεινίδη.

Τρίτη 17 Φεβρουαρίου

Ρεσιτὰλ τοῦ πιανίστα Γιώργου Χατζηνίκου.

Τρίτη 24 Φεβρουαρίου

Ὁμιλία τοῦ Ἐφόρου Ἀρχαιοτήτων Ὀλυμπίας κ. Νικολάου Γιαλούρη μὲ θέμα: «Ἕνα μυκηναϊκὸ νεκροταφεῖο στὴν Ἀχαΐα».

Τρίτη 3 Μαρτίου

Ὁμιλία τοῦ Ἐφόρου Ἀρχαιοτήτων Καβάλας κ. Δημητρίου Λαζαρίδη μὲ θέμα: «Ἀνασκαφαὶ Ἀμφιπόλεως».

Τρίτη 10 Μαρτίου

Τὸ πρόγραμμα θὰ ἀνακοινωθῆ ἀργότερα.

Τρίτη 17 Μαρτίου

Ρεσιτὰλ τῶν Γερμανῶν καλλιτεχνῶν Lucas David (βιολὶ) καὶ Hilde Findeisen (πιάνο).

Δευτέρα 23 Μαρτίου

Ρεσιτὰλ τοῦ Γάλλου βιολοντσελλίστα Guy Fallot.

ΑΙΘΟΥΣΑ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ — ΩΡΑ 7.30 Μ.Μ.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΤΟΥ Γ' ΧΡΟΝΟΥ

ΣΧΟΛΙΑ

	Σελ.
Τὸ ζήτημα τοῦ χώρου	1
Οἱ ὁμιλίες γιὰ τὸ Ἅγιον Ὄρος. Ἐπιστολή. Ζωγραφικὴ καὶ τάβλι. Μπὰχ καὶ φωτογράφος	17 - 18
Τὸ θέατρο στὴ Θεσσαλονίκη. Ἑβδομὰς τοῦ φοιτητοῦ. Διαφημίσεις. Προθῆκες. Χορωδία τοῦ Κολλεγίου	33 - 34
«Θέατρο Τέχνη». Δύο περιοδικά. Συμφωνικὴ ὀρχήστρα	49
Δημοτικὸ Θέατρο Πάρκου. «Θέατρο Τέχνης»	67
Οἱ ἑορτὲς τῆς Θεσσαλονίκης	85
«Ζυγός». Ἡμερολόγια. Αἴθουσα ἐκθέσεων	105

ΘΕΑΤΡΟ

Μιὰ γαλλικὴ κωμωδία (Ντὲ Φλὲρ - Καγιαβέ, «Ἐρωτικὴ περιπέτεια»)	2
Ἡ «Θυσία» τοῦ Κλωντὲλ	2
Λαμπροπούλου - Σταρένιος (Γ. Ρούσου, «Πρωτευουσιάνος». Φλόρανς Μπάρκλεϋ, «Ὅταν οἱ γυναῖκες ἀγαποῦν»)	18
«Θέατρο Θεσσαλονίκης» (Μ. Βαλλέρ, «Αἱ δύο κυρίαι Καρρὸλ»)	19
Θίασος Δημήτρη Μυρὰτ (Τένεση Οὐΐλιαμς, «Ἡ λυσσασμένη γάτα». Δ. Ψαθᾶ, «Ἕνας βλάκας καὶ μισός». Δ. Γιαννουκάκη, «Παναγιώτης ἢ Παναγιώτα;». Γκαῖτε, «Ἰφιγένεια». «Τὸ ταξίδι τοῦ γάμου»)	35
Commedia dell' arte	38
Θίασος Κώστα Μουσούρη. Τὸ Ἡμερολόγιο τῆς Ἄννας Φρὰνκ	40
«Θέατρο Τέχνης» (Ι. Καμπανέλλη. «Ἡ αὐλὴ τῶν θαυμάτων». Ἄρθουρ Μίλλερ, «Ἀπὸ Δευτέρα σὲ Δευτέρα», «Ψηλὰ ἀπὸ τὴ γέφυρα». Τένεση Οὐΐλιαμς, «Καλοκαίρι καὶ καταχνιά»)	50
Βίλμα Κύρου (Γ. Ρούσου, «Ὁ πραματευτής». Λουὶ Βερνέϊγ, «Ἡ ἀδελφή μου κι' ἐγώ»	53
«Ὁ Κορυδαλλὸς» στὸ «Ἀνατόλια» (τοῦ J. Anouilh)	54

Τὸ «Τρίπτυχο» τοῦ «Νέου Θεάτρου» 54
«Δωδέκατη Νύχτα» 68
Τέσσερα Μονόπρακτα (Πιρανιέλλο, Τένεση Οὐΐλιαμς, Μάνκιεβιτς, Τσέχωφ) 70
Βίλμα Κύρου (Θ. Ν. Συνοδινοῦ, «Πίσω μου σ' ἔχω Σατανά». Τζ. Οὐέμπστερ, «Σ' ἐρωτεύτηκα στὰ ὄνειρά μου») 71
«Ὁ καλὸς στρατιώτης Σβέικ» 72
Ὁ «Πλοῦτος» 86
«Τὸ Νυφικὸ κρεβάτι» 88
«Θεοφανὼ» (τοῦ Α. Τερζάκη) 89
«Ἡλίθιος» (Φ. Ντοσογιέφσκυ - διασκευὴ Μ. Σκουλούδη) 91
«Βασίλισσα Ἀμαλία» (Γ. Ρούσσου) 92
Καὶ πάλι ὁ «Σβέϊκ» 93
«Ὁ Κυκλὼν» (τοῦ Σ. Μὼμ) 93
«Ἐλεύθερο Θέατρο» (Γκολντόνι, «Λοκαντιέρα». Ζὰκ Νιεβάλ, «Ἡ γυναίκα τῆς νιότης σου». Οὔγκο Μπέττι, «Τὰ ὄνειρά μας». Ο' Κέιζυ «Ἡ Ἥρα καὶ τὸ Παγώνι»). 106
«Θέατρο Θεσσαλονίκης» (Λ. Φέκελ, «Κόμησα καὶ Καμαριέρης». Γρ. Ξενοπούλου, «Ὁ Πειρασμὸς») 108
Θίασος Ὀρέστη Μακρῆ 109

ΜΟΥΣΙΚΗ

Ρεσιτὰλ πιάνου Ρίτας Μπουμπουλίδη 4
Συναυλία «Ροτόντας». Πόπη Στεφανοπούλου - Εὐστρατιάδου 4
Γιῶργος Χατζηνίκος 20
Συναυλία τῆς χορωδίας τοῦ Πανεπιστημίου 20
Ὁ τενόρος Κώστας Τσιτσικλῆς 20
Ἡ συναυλία τοῦ Δήμου 55
Γερμανικὴ ὀρχήστρα ἐγχόρδων 56
Χορωδία Λιουμπλιάνας 56
Ἀγγελικὴ Φλώρου 57
Βάσω Πίπη 57
Ἡ χορωδία τοῦ Κολλεγίου Σμὶθ 73
Δύο συναυλίες τῆς Συμφωνικῆς Ὀρχήστρας 94

ΧΟΡΟΣ

Τὰ Ἀφρικανικὰ Μπαλέτα 41
«Ἑλληνικὸ Χορόδραμα» 58

ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

Μιὰ ἔκθεση ποὺ δὲν εἴδαμε 4
Τὸ ζωγραφικὸ θέμα 5
Α. Ξυγγοπούλου, Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἅλωσιν (βιβλιοκρισία) 21
Ἔκθεση ζωγραφικῆς Νίκου Σαχίνη 23
Ἔκθεση ζωγραφικῆς Κλειὼς Δημητριάδη - Νάτση 42
Ἔκθεση φοιτητῶν 43
Tin Florias 44
Γ' Ὁμαδικὴ Ἔκθεση Εἰκαστικῶν Τεχνῶν Δήμου Θεσσαλονίκης 59
Ἔκθεση ζωγραφικῆς Α. Βασιλικιώτη 62
Τρία γράμματα ζωγράφων (Εὐστ. Λογοθέτης, Σ. Μαυρομάτης, Τὲν Φλοριὰς) 74
Ἔκθεση γλυπτικῆς καὶ χαρακτικῆς Νικόλα 95
Ἡ κριτικὴ καὶ οἱ καλλιτέχνες 97
Ἔκθεση ἔργων σύγχρονης Ἰσραηλινῆς ζωγραφικῆς 109

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Καὶ πάλι ὁ Renoir («Ἔλενα») 9
«Παρανοήσεις».. («Ὁ Χριστὸς ξανασταυρώνεται». «Τὸ Παιδὶ μὲ τὸ δελφίνι») 10
Μιὰ θαυμάσια ἑλληνικὴ ταινία («Τὸ Κορίτσι μὲ τὰ Μαῦρα») 24
«Οἱ Δώδεκα Ἔνοχοι» 27
«Ὁ Κόσμος τῆς Σιωπῆς» 27
Ἀμερικανικὸς Ρεαλισμὸς («Σαγιονάρα». «Ἡ ὀμορφιὰ τῆς Κολάσεως». «Σκοτεινοὶ Δολοφόνοι» κ.ἄ.) 44
Ἕνο παραμύθι γιὰ μεγάλα παιδιὰ («Τὸ Κόκκινο Μπαλόνι») 62
Πολωνικὸς Κινηματογράφος
Θέατρο καὶ Κινηματογράφος 78
Ὁ Σαίξπηρ στὴν Ὀθόνη («Ριχάρδος Γ') 80
Ἀγγλικὲς ταινίες («Ἡ συμμορία τῶν πέντε». «Λόρδοι Ροβινσῶνες») 98
Οἱ καλὲς προθέσεις («Στὶς 8 τὸ πρωί». «Ἄνθρωπος χωρὶς ὅπλα») 112
Ὁ πολίτης Κουΐνλαν (O. Welles, «Ὁ ἄρχων τοῦ τρόμου») 114
Ὁ Ντοστογιέφσκυ στὴν ὀθόνη («Λευκὲς Νύχτες». «Ἀδελφοὶ Καραμάζωφ») 115
Ἡ ἐπανάσταση τῶν Γερανῶν («Γερανοί») 116
Μιὰ γεροχτισμένη γέφυρα («Ἡ Γέφυρα τοῦ Ποταμοῦ Κβάι») 117
Ὁ ζωντανὸς μύθος (Σαρλώ, «Χρυσοθήρας» καὶ «Δικτάτορας») 117

ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΑ

Κτίζοντας γύρω ἀπὸ ἕνα πάρκο 11
Ὁ ρόλος τοῦ τεχνητοῦ φωτισμοῦ στὴν πολεοδομία 28

Καὶ πάλιν οἱ πλατεῖες μας 64
Τὰ τουρκικὰ μνημεῖα τῆς Θεσσαλονίκης 100
Οἱ παραγκοσυνοικισμοὶ 102
Μιὰ ταλαιπωρημένη πλατεία 103

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΤΗΣ «ΤΕΧΝΗΣ» 32, 48, 83, 103

ΑΛΑΗΛΟΓΡΑΦΙΑ 119

ΕΙΚΟΝΕΣ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ Τεῦχος

«Σπίτια», ἐλαιογραφία Μ. Παπάζογλου 21
«Καρποὶ καὶ Πουλί», ἐλαιογραφία Ν. Σαχίνη 22
«Καλόγρια», ἐλαιογραφία Κλ. Δημητριάδη - Νάτση 23
«Παλιὰ Θεσσαλονίκη», τέμπερα Ν. Γ. Πεντζίκη (βραβεῖο Γ' Ἐκθέσεως Δήμου) 24
«Σπουδὴ σὲ κίτρινο», ἐλαιογραφία Ἔφης Βικελίδου 25
P. Cezanne, «Τὸ μαῦρο ρολόι» (ἀπὸ τὴν ἔκθεση τῆς Συλλογῆς Νιάρχου) 26
Dan Hoffner, Φωνὴ Βοῶσα. Ἀπὸ τὴν Ἔκθεση τῶν Ἰσραηλινῶν Ζωγράφων 27

ΔΙΣΚΟΙ ΜΑΚΡΑΣ ΔΙΑΡΚΕΙΑΣ

Οἱ δίσκοι τοῦ μηνός

ΔΙΣΚΟΙ FONTANA-HIGH FIDELITY

Παίζει ὁ μεγάλος βιολιστής ISAAC STERN
Τήν ὀρχήστρα διευθύνουν οἱ Μητρόπουλος, Ormandy, Bernstein καὶ Beecham.

W. A. Mozart
— Κονσέρτο ἀρ. 3, σὲ σὸλ μεῖζον K. 216.

J. Haydn
— Κονσέρτο ἀρ. 1, σὲ ντὸ μεῖζον.
1 δίσκος 12"

J. Brahms
— Κονσέρτο σὲ ρὲ μεῖζον, ἔργον 77.

M. Bruch
— Κονσέρτο ἀρ. 1, σὲ σὸλ ἔλασσον, ἔργον 26.
1 δίσκος 12"

E. Lalo
— Ἱσπανικὴ συμφωνία, σὲ ρὲ ἔλασσον, ἔργον 21.

H. Wieniawski
— Κονσέρτο ἀρ. 2, σὲ ρὲ ἔλασσον, ἔργον 22.

C. Saint - Saëns
— Εἰσαγωγὴ καὶ ρόντο καπριτσιόζο, ἔργον 28.
1 δίσκος 12"

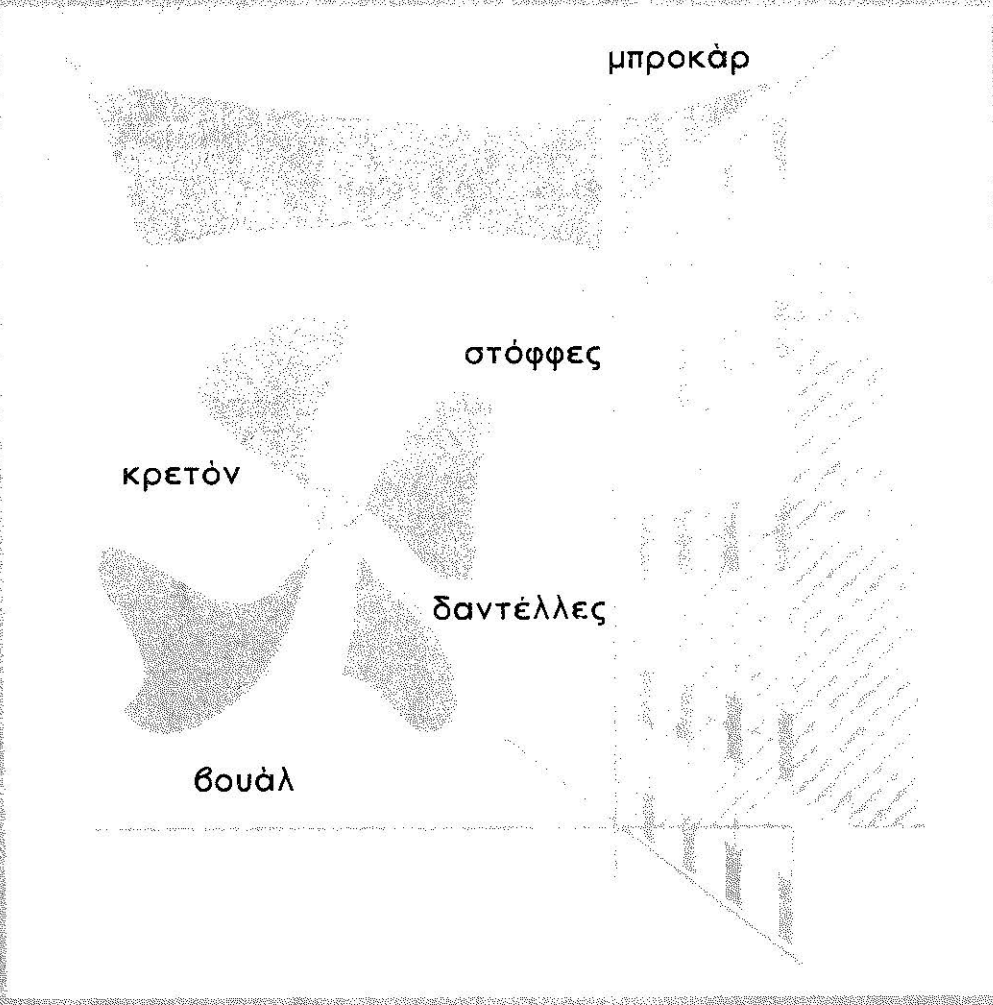
B. Bartók
— Κονσέρτο γιὰ βιολὶ (1938).

M. Ravel
— Τσιγκάνικο, ραψωδία.
1 δίσκος 12"

S. Prokofiev
— Κονσέρτο ἀρ. 1, σὲ ρὲ μεῖζον, ἔργον 19.
— Κονσέρτο ἀρ. 2, σὲ σὸλ ἔλασσον, ἔργον 63.
1 δίσκος 12"

ΖΑΝΝΑΣ & ΜΑΥΡΟΓΟΡΔΑΤΟΣ

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ 3 ◆ ΤΗΛΕΦ. 70.636 ◆ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ



ΕΛΓΚΡΕΚΟ

ΥΦΑΣΜΑΤΑ ΕΠΙΠΛΩΣΕΩΝ

ΑΓΙΟΥ ΜΗΝΑ 13 - ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ - ΤΗΛΕΦ. 60-72