

Utrua

KIRJALLISTAITEELLINEN AIKAKAUSLEHTI
TIDSKRIFT FÖR NY KONST OCH LITTERATUR

1 9 2 2

JOULUKUU

N:o 7—8

DECEMBER



UUTTA KIRJALLISUUTTA

Konrad Lehtimäki: TAISTELIJA. I osa. Suositun kirjailijan suurteos. Juuri kirja-kaappoihin lähetetty. II osa ilmestyy ensi vuoden alussa. Hinta 25 mk.

Henri Barbusse: TULI. I osa. Suom. L. Onerva. Levinnyt alkukieielellä yli 350,000 kpl., käännetty 25 eri kielelle. — II osa ilmestyy ensi vuoden alussa. — Hinta 25 mk.

S. Sos. Dem. nim. P. H.: „Suomennos on lähtenyt taitavasta kynästä, on kuin ei suomennosta lukisikaan, niin sopivaa se on ja vailla muukalaisuuksia. Ilmestykseen pian suomenkielellä koko tämä teos, antimilitaristisen kaunokirjallisuuden korkein saavutus, „paras kirja maailmansodasta“, kuten siitä syystä on sanottu!“

Hels. San. nimim. Tn.: „Ilmestyessään herätti tämä Barbussen valtava, verellä ja myötätunnolla kirjoitettu sotakuvaus ääretöntä huomiota, ja täydellä syyllä: tuskin kukaan on sen lailla siirtänyt sodan sinänsä, kaikkine mielettömyyksineen, kauhuineen, rikoksineen ja taas inhimillisine piirteineen niin yksilöllisen lähelle kutakin lukijaa, niin että tämä omin hermoston ja vaistoin elää koko tuon kammottavan tragedian.“

Lauri Haarla: LEMMIN POIKA. 3-näyt. murhenäytelmä. Hinta 18 mk. Saavuttanut näyttämöllä harvinaisen suuren menestyksen. Pari otetta lukuisista kiittävistä arvosteluista:

Iltalehti, Eino Palola: „Lemminkäisen tarina on silloin tällöin houkutellut suomalaisiakin kirjailijoita — — — mutta turhaan. Tuo kumma sankari on liukunut pois käsistä jättämättä varjoakaan tarinoiden lehdille. Vasta Lauri Haarlan on onnistunut saada Lemminkäisestä ote, luoda hänestä uskottava ja elävä kuva. — — — Merkkillisellä antaumuksella ja näkemyksen voimalla Haarla on kuvannut sankarinsa. Elämä ja voima uhkuu hänestä ja hänen kuvaansa sattuu koko ajan mitä voimakkain valaistus.“

Hels. San., Anna-Maria Tallgren: „Lemmin poika ei ole mikään Kalevala-näytelmä vanhaan totuttuun tapaan. — — — Lauri Haarla suhtautuu Kalevalaan ennakkoluulottoman inhimillisesti. — — —

S. Sos. dem., Heikki Välisalmi: „Me emme aijo selostaa tätä näytelmää — — — Ethän sanalla selitä koko runouden maailmaa, joka etesi aukeaa. Tähän murhenäytelmään täytyy käydä tutustumaan hartaudella sillä edessämme on runoilija joka ei ammenna kylän yhteisestä kaivosta. — — —

Aarre Saarenpää: RUNOJA. Lyyrillinen sarja. Hinta 16.

Karjalan Aamulehti, nimim. A. T.: Yleissävy on vaatimaton, sydämellinen ja rehti, runojen muoto huoliteltu ja tuntuu kuin niissä laulettu elämä olisi todella elettyä elämää.“

S. Sos. dem., nimim. T. J.: Hänen kokoelmansa on ehyttunnelmainen ja tasainen, ja saa lukija siitä kohta sen käsityksen että tekijää ovat ohjanneet korkeammat pyrkimykset — —

OY. **DAIMON** AB.
POHJOIS RAUATATIENKATU 15
PUH. Tö 42 876

WUtrA

KIRJALLISTAITEELLINEN
AIKAKAUSLEHTI



TIDSKRIFT FÖR NY KONST
OCH LITTERATUR

N:o 7—8

Joulukuun 20. December

1922

KAKSI RUNOA

sikermästä „Sielujen sota”

Kirj. L. ONERVA

HERÄTYSHUUTO

Älä raukkana raukene kyyneliin;
joka sielu jumalsäiläksi tahkottiin!
Ei aika nyt leikkiä lasta!

Miks mielit sa nukkua päiväsi pois,
kun tulessa, myrskyssä onnesi ois.
ja silloin sa eläisit vasta!

Hän valheen lieroja kumartaa,
oman sortajansa kädestä rauhansa saa
ken lakkasi taistelemasta!

Ei, vasta kun peikko, yön kruunupää
sydänveresi hangelle hyydyttää,
on leposi kunniakasta!

SOTAORHI

Työjuhta kas en minä olekaan,
en ole orja orjain,
koni kauhtunut kuormavankkurien,
poni lauhtunut hupikorjain!

En kannuksen käskystä kaartele,
vaikk' kylkeni puhki söis se,
en ruoskansiimaa tottele,
vaikk' kuoliaaksi löis se!

Vain vereni vaistolta vuottelen
ma merkkiä, käskijääni:
sinne kätketty jonnekin, tiedän sen,
on taistelun rummun ääni...

Ja kun minä tunnen tunnossain:
nyt on se oikea hetki,
siit' alkaa vasta mun lentoni,
lyhyt, sorja kuin salaman retki!

Ja kun minä nään: nyt viimeinen
ja suurin päiväni nousi,
kaikk' kuolinhyppyhyn jännittyy
mun jänteeni niinkun jousi.

Ja kun minä kuulen: vihdoinkin
mun sotatorveni soittaa,
tulenlieskaksi muutun, muuta en nää
kuin määrän: kuolla ja voittaa!

RANSKAN NUORI TAIDE

Les peintres français nouveaux 1—8.

Parisen vuotta sitten alkoi Ranskassa ilmes-
tyä sarja pieniä taidejäljennösvihkosia, joitten on
määrä tutustuttaa yleisöä modernimpaan rans-
kalaiseen taiteeseen. Niiden vihkosten perus-
teella, jotka tähän mennessä ovat ilmestyneet,
jää hämmästyen ja ihmetellen katselemaan, eikö
Ranskan taide todella ole tuota korkeampi, kuin
mitä nuo vihkosekset osoittavat. On köyhyyden
merkki, että Ranskan *uutta* taidetta esitettäessä
katsotaan tarpeelliseksi vetää esiin siksi sovin-
nainen ja heikko maalaaja kuin Charles Guérin
(vihko n:o 2) sitä ikävämpi, jos tällaisia hem-
pein motiivein esiintyviä mukaanottaen katsotaan
tarpeelliseksi etsiä sarjalle populariteettia. Teok-
set sellaiset kuin tämä painavat arveluttavasti
sarjan tasoa alas, eli ehkä oikeammin antavat
aivan toista kuin mitä odotetaan. Sillä taso si-
nänsäkään ei totta maar ilahduta. Mitä tarjoaa
Jean Puy (n:o 4), jotain niin ala-arvoista, että
sellaista luulisi jo jokaisen saaneen nähdä kyl-
lin neljännen luokan näyttelyissä. Ei Marchand
(n:o 6) sen enempää ilahduta, siellä löytyy vuo-
roon André Lhote'a, Henri Rousseau'ta, Gau-
guinia, Matisse'a, Derain'ia, vaikkapa Wallot-
ton'ia, niin pitkälle kuin viitsii selailta, ilman
pienintä omintakeista näkyä. Harvoinpa tai-
teena tarjotaan jotain niin ala-arvoista kuin mitä
näissä teoksissa tarjotaan. Samaa compottia on
Rouault (n:o 8), epigoonityötä, kokeilua kynsin
hampain olla rohkea ja uusi.

Samanlainen olisi Luc-Albert Moreaux, —
eikä hän maalaajana kohoakaan edellisiä kor-
keammalle, — mutta parissa piirroksessa pilkah-
taa viivakauneutta ja omaa unelmaa. Matissella
alkaa sarja. Mutta se valikointi, joka vihkoa
varten on toimitettu, osoittaa vaan miten hapui-
leva ja heikko itse Henri Matisse'kin on ajoit-
tain ollut. Enpä voisi ajatella huonompaa Ma-
tisse'n esittelyä kuin mikä teoksessa on tapahtu-
nut, ja jos siitä olisi vielä poissa tunnettu Toi-
lette, ja Taiteilijan tytär (aivan ihmeen kaunis

teos) olisi täysi syy ihmetellä mistä tämän suu-
ren mestarin ja väripsykologin maine johtuu.

Aivan samaten ei voi olla ihmettelemättä, mi-
ten Emile-Othon-Friesz'in kauniista tuotannosta
on pystytty saamaan sellainen kokoelma kuin on
vihkossa n:o 5. Nuoruuden teoksessa Hon-
fleur'ista (1904) pilkahtaa aito Friesz'ia —
mutta valinta näkyy vetoavan johonkin kirjalli-
seen makuun. Koko sarja olisi mitä suurin
pettymys, ellei siinä olisi numeroa 7, Mau-
rice de Vlaminck. Heti ensi jäljennös, Avant
l'orage, antaa täyden käsityksen siitä, että
nyt on tultu tekemisiin taiteilijan kanssa, joka
ei ole vaan suuri maalaaja, vaan on myös tuo-
nut jotain uutta aikakauden taiteeseen. Tässä
ei ole paikka lähteä hänen taidettaan erittele-
mään, siihen pitäisi olla väljemmät tilat, sanot-
takoon vaan, että näistä jäljennöksistä käy citta-
mättömästi esiin, miten Cézannen kubististapai-
nen tyyli, joka pyrki tehostamaan pääasiassa ai-
netta, avaruutta, esineiden ulottuvaisuutta kaik-
kiin suuntiin, myös taaksepäin (katsojan kannal-
ta) on johdettu tehostamaan aiheen sielullista
ilmausta. Mitä ihmeellistä kauneutta ja sieluk-
kuutta henkiikään Tuntemattoman neitosen muo-
tokuva. Tämä teos sykehdyttää katsojaa värit-
tömänä jäljennöksenäkin, kuten yksin aito, syvä
taide ihmistä voi sykehdyttää, ja soisin taiteen-
harrastajain muistavan tämän syvää kauneutta
jakavan pikku Vlaminck-vihkon n:o 7.

Mielenkiinnolla jää odottamaan sarjan jat-
koa, ellei se ole katkennut, koska ainakaan alle-
kirjoittanut ei enempää teosta ole saanut. Luva-
tuista vihkosista kiinnittäisi mieliä ensin Picasso
ja hänen hengenheimolaisensa, voimakas Bra-
que, sekä viivakaunis ja kultivoitu Marie Lau-
rencin. Kunhan vaan ei viimeksimainitun taiteeseen
kohdistuva valikointi kiinny maalaajattaren myö-
hempään höllään kauteen, joka osoittaa miltei
henkistä heikkoutta.

H. AHTELA

MARCEL PROUST

Jonkun aikaa sitte meni manalle eräs nykyisen Ranskan merkillisimpiä kirjailijoita, jonka elämäntyö ei vielä ollut likimainkaan lopussa ja jonka personallisuus ja tuotanto vasta alkoi hiljalleen tunkeutua tuntijoitten ja harrastajain piiristä suuren yleisön keskuuteen.

Marcel Proust ei kuulunut mihinkään koulukuntaan, ei liittynyt vanhoihin naturalisteihin eikä uusiin idealisteihin. Kaikki ismit olivat hänelle täysin vieraita. Hän oli niin ihmisenä kuin kirjailijana vain oma itsensä ja molemmissa suhteissa hyvin erikoinen.

Hänen terveytensä oli kovin huono ja se antoi hänen ulkomuodolleen, hänen hienopiirteisille kalpeille kasvoilleen ainaisen kärsivän ilmeen. Hän tiesi kuoleman varmasti tulevan millä hetkellä hyvänsä ja suhtautui siihen alistuvasti ja rauhallisesti filosofin tyyneydellä. Marcel Proust oli hyvin rikas ja tottunut elämään kaikkein hienoimmissa seurapiireissä, kalleimpien ja eksentrisimpien huvitusten ja tapojen keskellä. Eräs hänen ystävänsä kertoo:

„Hänen tunteellisuutensa, kykynsä ottaa vaikutelmia vastaan oli todella sairaalloisen herkäksi kehittynyt. Poistaakseen jonkun väärinkäsityksen, jolla ei oikeastaan ollut mitään merkitystä, hän saattoi kirjoittaa asianomaiselle neljätoista, viisitoista sivuisia kirjeitä, joilla hänen mielestään aina oli niin kiire, että tarvittiin erikoinen lähetti niitä perille viemään. Hän oli muuten mainio kirjeiden kirjoittaja, ja täytyy toivoa, että hänen kirjevaihtonsa kerran julaistaisiin.

Proustilla oli aina kiire ja aina hän myöhästyi ja aina hänellä oli keskustelun aihetta loppumattomiin. Joskus hän katosi kuukausiksi, ja vain lähimmät ystävät pysyivät yhteydessä hänen kanssaan. Jonain päivänä saattoi silti tapahtua, että Proustin auto pysähtyi oven eteen ja silloin oli noudatettava hänen kutsuaan illallisille johonkin loistohotelliin. Nyt hän kertoi olleensa viikkokausia sairas, tunteneensa tänään voivansa paremmin ja tahtovansa unohtaa vaikean ajan paraitten ystäviensä parissa.

Hän oli tavoiltaan perin vaativainen. Hänet tapasi vain hienoimmissa muotipaikoissa, elegantimpien naisten keskuudessa, korkeimman ylimystön salongeissa. Hänet tunnettiin kaikkialla avokätisyydestään, suuremmoisista juomarahoistaan ja kalliista lahjoistaan. Hänen päivänsä alkoi yhdeksältä illalla, jolloin hän aina esiintyi frakkiin tai smokingiin puettuna. Öisin hän kirjoittikin ja nukkui suurimman osan päivää. Melu oli hänestä sietämätöntä. Kirjailijan asunnon seinät oli verhottu paksuilla matoilla, ettei kadulta kuuluisi pienintäkään kolinaa. Hän puhui mielellään puoliääneen ja vilkaskin keskustelu oli hänen läsnäollessaan hyvin hillittyä.

Marcel Proust oli yksinäinen elämässään ja yksinäinen tuotannossaan. Kukaan ei osannut luulla, että tuolla hienostuneella elämisen taidon mestarilla olisi kirjallisia harrastuksia. Hän oli neljäkymmentä viisi vuotta vanha, kun hän julkaisi romaanin *Plaisirs et les jours*, hienosti kuvitettuna loistopainoksena. Sen luultiin yleensä jäävän ainoaksi, paitsi eräitä Ruskinin teosten käännöksiä, ja kaikki hämmästyivät, kun hiukan ennen sotaa alkoi ilmestyä Proustin iso romaani: *A la recherche du temps perdu*. Se oli suunniteltu vielä laajemmaksi kuin Romain Rollandin „Jean Christophe”, jonka kanssa sillä on se yhteys, että molemmat käsittelevät aikansa elämää ihan pikkupiirteitä myöten. Mutta siihen yhteys loppuukin. Marcel Proust kertoo ihan erikoisella, ketään muuta jäljittelemättömällä tavalla.

Kertomus jakaantuu useihin jaksoihin. *Du côté de chez Swann I—II; A l'ombre des jeunes filles en fleur I—II; A côté de Guermantes I—II; Sodome et Gomorrhe, I—IV; ja lopuksi Le temps retrouvé I—II*. Siis kaikkiaan kaksitoista laajaa nidettä, joista neljä viimeistä on pariaikaa painossa. Otaksutaan, ettei kirjailija toimettomalta näyttävän elämänsä aikana suinkaan ole ollut jouten, vaan käyttänyt aikansa suunnitelmiin ja valmisteluihin. Hän on nähtävästi tuntiessaan kuoleman yhä lähenevän vielä viimeisellä hetkellä kiiruhtanut julkaisemaan kaikki,

ja on kilpajuoksussa kuoleman kanssa ehtinytkin siksi ajoissa, että kaikki joutuu julkisuuteen.

Tätä traagillista ainesta ei romaanissa kuitenkaan tunnu, vaikka Proust kertookin siinä koko elämänsä hyvin aikaisesta lapsuudesta saakka. Se tuntuu pikemmin hupaiselta, hyvin älykkäältä tarkastelijan juttelulta hänen kertoessaan kokemuksiaan, mitä erilaisimmista piireistä, ja suhtautumistaan niihin. Klassillisen ranskalaisen tyylin ihailijasta tuntunee kirjoitustapa mahdolltomalta. Kertomus liikkuu pitkissä, hyvin pitkissä lauselmissa, joissa sivulauseissa alituisen poikkeillaan asiasta tekemään jotakin huomautusta ja annetaan asioille oma oikullinen ja merkillinen järjestyksensä. Tarina pysähtelee aina tuon tuostakin, kun kirjailija kiintyy tarkemmin erittelemään jotakin seikkaa, lausumaan mielipiteensä milloin mistäkin: ihmisistä, uskonnosta, filosofiasta, tieteestä ja taiteesta. Kuitenkaan ei kertomukseen kyllästy. Proustilla on hyvin laaja sivistys ja hän lausuu mielipiteensä perin henkevästi, hyvin erikoisesti löytäen asioissa alituisen mielenkiintoisia puolia. On kuin kuuntelisi hyvin harjaantunutta, kaikesta merkillisen hyvin perillä olevaa juttelijaa. Kun hän sitte antautuu kertomaan pitemmäksi aikaa, osaa hän luoda merkillisen voimakkaan tunnelman, elävöittää erittäin vilkkaasti sadat henkilönsä, jopa virittää tapaukset suorastaan jännittäviksi. Hän on taituri niin puhtaassa kertomuksessa kuin juttelussakin. Koko aikakauden elämä valuu hitaasti monin tavoin valaistuna lukijan silmien edessä. Liikutaan milloin missäkin piirissä, milloin missäkin joukossa. Käydään läpi koko Ranskan sisäinen elämä.

Aatteita kirjailijalla ei ole. Hän ottaa elämän sellaisena kuin on itse sen nähnyt edessään ja lausuu siitä ennakkoluulottomat ajatuksensa, lausuu ne hienosti ja siroasti, hillitysti ja puoliääneen.

Alussa jo mainittiin, että Proustilla oli melkein sairaalloisen herkkä tuntemis- ja suhtautumiskyky. Sen vuoksi tuntuukin usein siltä, kuin hän olisi vaihtanut olemusta, tunkeutunut toisten ihmisten elämään ja sieluun ja omaksunut ne itselleen. Hän itse on oikeastaan tuo heikko ja

arka lapsi, nuorukainen ja mies, romaanin minä, mutta yhtä hyvin hän voisi olla hieno ja elegantti Shwann, nuori kreivi Saint Luc, tai joku muu romaanin monista henkilöistä. Yhtä eläviä ovat sen naisetkin ja useat sen rakkaus-episoodeista mitä herkimmin kerrotuita. Luonnollisesti on hienoston elämä kirjailijaa lähempänä, mutta hän osaa tunkeutua myös taiteilijoiden ja porvareitten piireihin, joista hän on piirtänyt monta viehättävää, onnistunutta ja totuudellaan vaikuttavaa kuvaa.

Mitä romaanissa tapahtuu? Ei mitään kummaa ja ihmeellistä. Se on jokapäiväistä, todellista ihmisten elämää. Minne se vie? Sitäkään ei osaa sanoa, kun viimeiset osat ovat vielä ilmestymättä. Mutta on täysi syy uskoa, että se on yhtä tarkoitukseton kuin koko elämä, ja että jos se johtaa johonkin filosofiseen tulokseen, tapahtuu se pikemmin epäsuorasti, tapausten ja mietteiden oman sisällön välityksellä.

Proustin romaani ei ole kaikkien kirja. Suuren yleisön suosiota se ei koskaan saavuttane. Mahdollisesti saattaa joku välikohtaus kokonaisuudesta erilleen otettuna tunkeutua yleiseenkin tietoisuuteen, mutta Marcel Proust jää kirjailijanakin samaksi yksinäiseksi, erikoiseksi, joka hän ihmisenäkin oli.

E. P-la.

★

SAAPUNEITA KIRJAUUTUUKSIA

K. J. Gummerus Oy:n kustannuksella:

Einari Vuorela: Kevätlaulu maakylästä Kirja valosta, ilmasta ja ihmisistä. Hinta 24 mk.

M. Pajari: Töllistä vain ynnä muita kertomuksia. Hinta 10 mk.

Armas Launis: Kaipaukseni maan. Lapinkävijän matkamuuistoja. Hinta 18 mk.

T. J. Korpela: Auringon mailla. Seikkailuja Tanganijkan rautatiellä ja Kongojoella. Hinta 15 mk.

KOOMILLINEN DON JUAN

Georg Kaiser, saksalainen näytelmäkirjailija, on julkaissut pitkälle toistakymmentä näytelmää ja saavuttanut puolen vuosikymmenen aikana sekä erinomaista menestystä näyttämöillä että runsasta huomiota kritiikin taholta.

Mutta Suomessa ei Kaiseria näytellä, sillä Kaiserin runous elää ajatusilosta ja näkemisilosta. (Näitä runoilijaominaisuuksia pelätään Suomen teattereissa.) Kaiserilla on huomattavan suuri dramaattinen tilannevarmuus — huolimatta eräistä rakennehuolimattomuuksista — ja hengessä harmiton halu iloitella pikkuporvarinaurettavuuksilla, kyynillinen varmuus purra ytimiin saakka sekä toiselta puolen uuden heroismin („Bürger von Calais”) myrsky rinnassaan. (Nämäkö ominaisuudet estävät hänen pääsynsä meidän näyttämöillemme?) Vai hänen „pakanuutensa”, joka „Die jüdische Witwessä” heittäytyy raamatulliseen komiikkaan, tarkemmin sanoen: Holofernes-Judith-aiheen parodiaan? Vaiko se pinnalta katsoen aistillinen nihilismi, mutta pohjaan mitattuna terve ja raikas luonnollisen elämänvoiman ylistys, joka kulkee läpi monen näytelmän, esim. „kummallisen” rohkean runo- ja tanssinäytelmän „Europän”.

Kaiser on joka tapauksessa mies, jota ei ole voitu eikä voida syrjäyttää nuorimman draama-tuotannon kritiikissä. Aika lie meilläkin ottaa miehestä edes esimerkki: komedia „Kentauri” („Zentaur”, myöhempi painos nimellä „Konstantin Strobel”), joka ei ole suinkaan paras Kaiserin näytelmistä, mutta tekijälleen kuvaavimpia.

Sen toiminta hajoo lopussa pahasti (eräissä näyttämöesityksissä onkin sen 5:tä näytöstä muutettu), mutta sen yleisrytmi huippuuntuu satiirisiin välähdyksiin, joissa naurettava hulluus ja ilveily leikkii totuden kanssa nerollisen huijaa leikkiä. Sen tilanteiden komiikka on täynnä sattuvien iskujen säkeniä, joiden valossa naurattaa lähellä tragedia-jyrkännettäkin, jota Strobelin onnettomuuksien sarja arveluttavasti lähennee.

Kuka on Konstantin Strobel? Lukutoukka,

yliopettaja, siveyden huippu, sillä hän ei ymmärrä mitään naisista ja vielä vähemmän siitä, että naiset synnyttävät lapsia. Velvollisuudentunnon määrätön paino ja pedanterian määrätön tärkeys asuu hänen olennossaan. Hän on kaikkien säädyllisyyskaavojen ja kankeuksien neliskulmainen tulos? Sovinnais-perinnäisyyden idea itse. Mutta syyntakeettomuudessaan —



hänhän on vain erään kasvatussysteemin summa — hän itse, Strobel parka, ei kykene riistämään meiltä edes myötätuntoamme, onneksi nautinnollemme.

Tämä kuiva vakka löytää kantensa, kun hän tulee toisten neliskulmaisten, Vierkantien, perheeseen kosimaan tytärtä. Kosimiskeskustelu isän ja tyttären kanssa on hänen paljastuksensa. Kuinka värisee hänen henkensä ja jäsenensä lemmenelämän portilla? Ei lainkaan! Kurttuotsaisen tunnollisena latelee hän takeita, takeita pätevyystään aviosäätyyn: Luja terveys, pohjapalkka, palkannousut, nousumahdollisuudet, prosentit, säntilliset talousarviot. Pahimmankin perhetahran hän tunnustaa — tuo kunnan mies — isä, kauppias, margariinitehtaan asiamies, oli kuollut tapaturmaisesti tehtaan rattaissa ja ha-

jonnut yhdeksi margariinipartian kanssa. Tosin — säädyllisyys oli säilytetty: koko margariinivuori oli punnittu ja laskettu isän paino ja tämä merkitty hautapatsaaseen. Mutta kristillinen käsitys ylösnousemuksesta ja — vain kalkyyli isästä! Tämä voisi loukata Vierkantien tunteita. Siksi tunnustus. Appi hyväksyy. Vävy on säädyllinen ja pätevä.

Mutta testamentti, isoäidin määräys, että eräs pääoma lankeaa Vierkantien ja vävyn hyväksi vain siinä tapauksessa, että Judith viettää häät viimeistään 19-vuotiaana ja saa „säädyllisen” ajan kuluessa perillisen. Muuten: pääoma ja korot menetetty hyväntekeväisyyslaitokselle.

Kindchen, Zinschen!? Ken takaa! Mitä omantunnonvarmuutta on siitä, että hän, siveyskemattomuus, saattaisi olla mahdollinen välikappaleeksi onnelliseen perhetapahtumaan? Mahdollista. Mutta! Puuttuu lainpykälätakuu, ei riitä kalkyyli, ei pedagogitäsmaällisyys. Ja jollei — —? Vierkantit ovat silloin puilla paljailla. Strobelilta kiskaistaan luja neliskulmainen sielu ja pirstataan alkutekijöihinsä.

Hänet heitetään tielle, jolla hänestä on tuleva — hurjimus, skandaalintekijä, Don Juan ja pakanallinen alkueläin, kentauri. Omantunnon tähden, ei veren viettelyksestä.

„— — vain siihen, mihin olet jo kyennyt, saat lupautua.” Tämän lukee Strobel almanakkalehdeltä. Totuus! Tätä on seurattava. Vanha kotipalvelija pois, sijaan Vierkanteilta pois ajettu Alma. Strobel uhrautuu velvollisuudentuntonsa tähden. Koe? Onnistuu! Isyysvoimasta ei ole epäilystä.

Mutta kaikki paljastuu. Skandaali. Virat ja arvot riistetään. Judith pakenee. Ja nai yhden neljätoista hetkellä kaksinkertaisen leskimiehen, jolla on 9 onnistunutta koetta s.o. lasta. Mutta säädyllisempää tietä tulleita. Strobel on lurjus!

Mutta velvollisuusidea elää tässä onnettomas-
sa. Hän on pantannut jo huonekalunsa maksaakseen Almalle. Nyt hän tulee kihlajaisiin vaatimaan pääoman prosenteista kolmatta osaa, sillä hän on velvollinen elättämään Alman. Ja Vierkantien tähden on kaikki tapahtunut. Hei-

dänhän on suoritettava osa kokeen laskusta. Mikä epäämätön oikeus!

Mutta maailma on väärä. Ei makseta. Syntyy skandaali taas. Sakot uhkaavat. Ainoa pelastus! Se tulee ihmesattumana: eräs miljonääri ostaa hänet miehekseen, sillä hän on skandaalissa todistanut taipumuksensa — Don Juanina, kentaurina. Väliiverho.

Siis karikoiminen huippuuntuu lopulta yli rajan, ei sinänsä mahdottomuuteen, vaan mauttomuuteen. Mutta tämä ei tuhoa kappaleen geniaalista näkemyssarjaa. Ei sen tyylin järeätä iskuvoipaa, tulista tempoa ja loistavia, monologeina-kin taistelevia, repliikkejä. Sen raikas ja rohkea satiiri on tosi. O—s.

MURHATTU MAA

*Rinta tyhjänä,
mustana ja kuolleena,
väkevien suonien elämän voima
loppuun vuotaneena
lepää maa
elämän murhaamana.*

*Taivaita kiertää suuri nyyhkytys,
ja murhe valuu tummina puroina
äskän kukkivilla kummuilla.*

*Mykkä tuska puhuu vesiltä ja vuorilta
ja järvet katsovat kuin sammuneet silmät
kuoleman kaameita töitä.*

*Metsistä nousee lahonnut lemu,
nukkuvien talojen ympärillä
kiertää hiipiviä askeleita
ja koirat ulvovat.
Sisällä vapisevat ihmiset
ja itkevät unissaan
selittämättömän kauhun kahleissa.*

*Kiitävien pilvien lomasta
leimahtaa värisevä tähti.
sysimustaan pimeyteen.*

Karin Vadenström.

MEIKÄLÄISISTÄ TEATTERINJOHTAJISTA

Teatterin, ja näyttämötaiteen yleensä, uudistamiskysymys on jo meilläkin — eikä Luoja paratkoon suinkaan liian aikaisin — tulemassa päiväjärjestykseen. Mutta kun puhutaan näyttelijöiden sisäisestä uudestisyntymisestä, näyttämökoristeiden ja kehyksen yksinkertaistuttamisesta, ohjelmiston valitsemisesta ajan vaatimuksia silmällä pitäen j.n.e., näyttään kokonaan unhoitaneen se, josta mielestäni tulisi alkaa, kaikkein tärkein, nimittäin: *teatterijohtajakysymys*.

Teatterin taiteellisesta johdostahan riippuu sangen suuressa määrin esityksien ja koko teatterin taiteellinen taso. Jos näyttelijäaines ja ohjelmisto on kelvotonta, ei taiteellisinkaan johtokykene mitään kunnollista aikaansaamaan. Mutta vaikka ohjelmisto olisi kuinka hyvä tahansa, samoin näyttelijäkunta, voi kelvoton tai ainakin epäpätevä johtaja antaa esitykselle aivan väärän suunnan ja pahoinpidellä kappaleita mitä törkeimmin. — Meillä on kyllä jokaisella kokemuksia tässä suhteessa.

Se seikka, että meillä näyttämötaso on niin latteaa ja harmaa ja tomuinen, ei suinkaan riipu näyttelijäaineen kelvottomuudesta. Meikäläisillä näyttelijävoimilla pääsee moninkerroin korkeampiin tuloksiin kuin on päästy — ja hyvää, nuorta, monipuolista ohjelmistoa on saatavissa maailmankirjallisuudesta — kotimainen näytelmäkirjallisuus kun on vielä syntymättä, tai syntymässä — niin että tekijöitä hyvien tulosten saavuttamiseksi ei siis puutu. Mutta hyvät, innokkaat, rohkeat, itsenäiset, luomiskykyiset teatterinjohtajat puuttuvat.

Suomalaisen, kotimaisen synnytystuskissaan taistelevan näytelmäkirjallisuuden kannalta katsoen on tämä vakava tosiasia murheella mainittava. Se, kuten näiden rivien kirjoittaja, jolle kotimaisen draaman tulevaisuus on sydämen asia, tuntee raskasta huolta ja painostusta tämän lahjomattoman totuuden edessä.

Mitä nerokas johtaja voi olla maansa näyttämötaiteelle, on jokaiselle selviö. Sen näytti meillä Bergbom kyllin selvästi. Etevä teatterinjohtaja innostaa, kasvattaa kotimaisia näytelmäkirjoit-

tajakykyjä esittämällä heidän tuotteitaan, ohjaamalla ja opastamalla, virheitä, heikkouksia paljastamalla j.n.e. — Etevä johtaja kasvattaa eteviä, suuria näyttelijöitä. Hän huomaa oppilaista, kenessä piilee suuruuden itu ja kaivaa ja kannustaa sen esille. Mutta etevät, suuret näyttelijät taas puolestaan kasvattavat kirjailijoita, kansoittaen henkilöluomillaan näiden mielikuvitusmaailman. Näin lankeaa nerokkaan, kasvatuskykyisen teatterinjohtajan kylvö sekä välittömästi että välillisesti niin kotimaisen näytelmäkirjallisuuden kuin näyttelijäaineenkin hyväksi. On näet huomattava, että kotimainen näytelmäkirjallisuus myöskin taas puolestaan valmistaa tuttuja, näyttelijöiden kanssa samassa tai ainakin läheisessä verenkäynnissä olevia näyttämötehtäviä siten kasvattaen ja kehittäen näyttelijöitä.

Mutta miltä näyttävät meillä teatteriolot taiteellisen johdon laatua katsomalla?

Otan sanomalehden käsiini. Tuontuostakin pistää silmiini maaseutua kiertevien näytelmäkiertueiden, seurueiden ja joukkueiden reklaami-ilmoitukset. Saan selville johtajan nimen — muistuttelen mielessäni: ai niin, hänhän on se jo loppuun kulunut näyttelijä sieltä — tai se epäonnistunut, kyvytön näyttelijä sieltä, lisäksi velto ja riitainen, joka nyt on omin päinsä maailmalla, mitä julkeimmalla tavalla pahoinpidellen maailmankirjallisuuden suurteoksia — tai esittäen rahaakokoavaa roskaa turmellen yleisön makua ja tuottaen häpeää koko näytelmätaiteelle. Sitten muutaman ajan kuluttua huomaan, että mainittu „kuuluisa” ja „etevä” kiertueenjohtaja on valittu jonkun vakinaisen näyttämön johtajaksi — ensin ehkä tilapäisen tai muuten vaatimattoman, mutta ensiaskel on joka tapauksessa otettu, alku on hyvä, tulevaisuus lupaava. — Tottahan sitä nyt sanomalehtimiesten kirjavassa parvessa on joku tuttu, ja montakin, joka lyö kiitos- ja ylistysrumpua, kylväen laatusanoja kuin turkinhihasta. Jos Hamlet-esitys todellisuudessa lähentelikin arveluttavasti mustalaismekastusta, esitettiin se sanomalehden palstalla kor-

kea-taiteellisena huippusaavutuksena ja jos ranskalaisen komedian suoritus oli ilmielävää karjapiikojen sievistelyä, oli arvostelijan mielestä esitys, joka olisi tuottanut kunniaa mille pariisilaiselle näyttämölle tahansa. — Ja niin sitä vähitellen alkaakin olla jo kaikki portit ja veräjät avoinna — miehelle, jonka opillinen sivistys saattaa supistua kansakoulun oppimäärään tai ehkä vähän enempiin j.n.e.

Ymmärtää sanomattakin miten tällainen teatterinjohtajan mahtiasemaan kohonnut nousukas sitten kohtelee kotimaista näytelmätuotantoa.

Jos teatterinjohdossa on taiteellisesti täysipainoinen mies, vielä hyvällä maulla ja taiteellisella selkärangalla varustettu, ei hän koskaan suostu esittämään teatterissaan roskaa. Ennen hän eroaa, ennenkuin alentuu häväisemään taiteelle pyhitettyä temppeleä. — Sano siis minulle minkälaista ohjelmistoa teatteri esittää, niin sanon sinulle minkä suunnan miehiä on sen johtaja.

Ja jos heitettäisiin pikasilmäys koko maan teatterilaitosten ohjelmistoon, luulisinpa senkin todistavan, että taiteellisesti epäpätevät johtajavoimat hallitsevat maan näyttämöitä ylimalkaan.

Meiltä puuttuu koko teatterijohtajakasvatus. Ja tässä on yksi päätekijöitä siihen teatterielämämme alennustilaan, joka näyttää kohta olevan kaikille selviö.

KYNÄ

„RIIKINKUKONSULKA“

Tom Kristensen: Paafuglefjeren. Digte fra Kina. København, H. Hagerups Forlag 1922.

— Löysin tunkiolta riikinkukonsulan, jonka silmä laajeni hulluna sinenä ja tuijotti hurjana, niinkuin mielipuolet katsovat. Se viekötti minut aavistamaan sielun riikinkukon sulassa. Ja se viekötti minut aavistamaan sielun kaikissa katseissa, jotka tapasin ja näin, ja se viekötti minut laulamaan siitä, jota en voi ymmärtää.

Og jeg blev forledt til at ane en Sjæl
i alle de Blikke, jeg møtte og så,
og jeg blev forledt til at synge om det,
jeg ej kan forstå.

Näin Tom Kristensen alottaa runokokoelmansa. Hän liittyy kaukaisilta seuduilta ja vieraista oloista aiheensa hakevien „matkakirjailijoiden” sarjaan, joita ahtaastiasutussa Tans-

kassa on niin useita: Sophus Michaëlis, Johs. V. Jensen, Laurids Bruun ja tavallaan Emil Bønnelycke. Sophus Michaëlis on julkaissut kokoelman japanilaisaiheisia runoja: „Blaaregn” — Tom Kristensen on matkustanut Kiinaan sekä muodostellut runoiksi vaikutelmansa ja tunnelmansa tästä ihmeellisestä maasta, jonka sinisessä katseessa hän aavisti sielun, vaikkei voinut sitä täysin ymmärtää.

Hänen aistimensa vastaanottavat tuoreina kaikki oudot vaikutelmat. Hän näkee kultausvaisen aamun Pekingissä, jolloin kantajien ja kaupustelijoiden huudot ja katulaatoista kaikuvat askeleet täyttävät neliskulmaisen kaupungin, linnut visertävät kilpaa häikeissään, palatsien ja Paitang-kirkon tornit pistävät esille yli usvan ja silmäilevät taivaan häikeisevää sineä, missä pääskysten loistavat siivet levottomasti kimaltelevat. Hän näkee kukkivan puun alla loikoilevat elämänsä tyytyväiset vanhukset, Gum'in ja Ah Wung'in, hän näkee sokean, kurjan kerjäläisen, joka matelee kaduille, ja pyövelin joka puhdistaa miekkansa verestä kahdenkymmenen mestattavan odottaessa vuoroaan. Hän kertoo Fusiyaman yöllisestä purkauksesta, Shanghai-öitten kuumista riemuista sekä keisarinnasta, jonka kasvot olivat norsunluunkeltaiset ja elottomat kuten täysikuun kasvot, joka murhasi miehensä keisarin ja piti verisintä sotilasta rakastajana, hallitsijana, keisarina kuukauden ajan, kunnes tämä löydettiin palmikkoonsa tukehduettuna keisarinnan vuoteelta.

Kristensenin runoista huokuu koko itäisen ihmemaan oikullisuus ja arvotuksellisuus. Ne ehkä eivät ole runollisesti erikoisen omaperäisiä tai syviä, ne ovat enimmäkseen kuvailevia ja passiivisia — niiden suurin arvo on niiden tunnelmateho. Tässä suhteessa on kokoelman ihastuttavimpia runoja „Li Tai Pé's Død”, kuvaus Kiinan suuresta runoilijasta Li Tai Pésta, keisarin suosikista, joka heitti silkipukunsa ja rikkautensa lähteäkseen kurjana kulkijana etsimään runoa, jota hän ei milloinkaan saanut laulettua. Siinä runoilijaneron tragedia, joka päättyy hänen juovuspäissään liukuessa juhlariemussa kei-
nuvasta veneestä sinisen järven lootushautaan.

R. H—m.

KULTAA HARMAALLE

Es lag schon lang ein Toter vor unserm Draht-
verhau,
die Sonne auf ihn glühte, ihn kühlte Wind und
Tau.

Ich sah ihm alle Tage in sein Gesicht hinein,
und immer fühlt' ich's fester: Es muss mein
Bruder sein.

Ich sah in allen Stunden, wie er so vor mir lag,
und hörte seine Stimme aus frohem Friedenstag.

Oft in der Nacht ein Weinen, das aus dem Schlaf
mich trieb;
mein Bruder, lieber Bruder — hast du mich
nicht mehr lieb?

Bis ich, trotz allen Kugeln, zur Nacht mich ihm
genaht
und ihn geholt. — Begraben: — Ein fremder
Kamerad.

Es irrten meine Augen. — Mein Herz, du irrst
dich nicht;
es hat ein jeder Toter des Bruders Angesicht.

*

Selailin pientä harmaata vihkosta: Arbeiter-
dichtung, 79 sivua kellastunutta köyhänpaperia,
jolla tummanharmaat kirjaimet näyttivät home-
kirjaimilta.

Omituinen kokoelma olikin: Köyhälistöruno-
lijoita sodan ja isänmaan laulajina. Sama van-
han vanha laulu: Deutschland, Deutschland,
Deutschland! Rajoituksen, rajojen laulu!

Tuntui niin kummallisen painostavalta. Käsi-
työläiset, yhteiskunnan osattomat, uuden maan ja
uuden taivaan uneksijat, Internationalen rytmien
luojat, suitsuttamassa nahkakansilyyrikkojen ju-
malille.

Missä ovat köyhäin aarteet?

Selailin hätäisesti, epätoivoisesti.

Oi uusi-nuori kauneus, ihme! Eikö sinua ole-
kaan? Etkö sinä kykenekään *suutelemaan* käär-
meitä?

Silloin peitti suuri paistava käsi etään har-
maan sivun: *Und immer fühlt ich's fester: Es
muss mein Bruder sein.*



Henri Barbusse

Se käsi oli peltiseppä Heinrich Lersch'in, ar-
moitetun runoilijan, kauneuden nöyrän palveli-
jan.

Minä ymmärsin, että se oli Uuden Jerusale-
min rakentajan käsi, yksi niistä, jotka muodosta-
vat salaisen renkaan. Tiesin, ettei yksikään sy-
dän jaksaisi elää silmänräpäystäkkään, jos näit-
ten käsien rengas katkeaisi.

Kaiken kauneudenjanon salaisuus siinä: *Es
irrten meine Augen. — Mein Herz, du irrst dich
nicht.*

Näyt, muodot, nimet vaihtuvat, mutta sydän ei
erehdy. Eikä saa rauhaa, ennenkuin on nähnyt
veljensä ihmisen kasvot: *Bis ich, trotz allen Ku-
geln, zur Nacht mich ihm genaht.*

En nähnyt enää harmaita sivuja, en homekir-
jaimia, en tuominnut, en väärinkäsittänyt:
Kaikki loistaa!

Ulkotyömiehen poika Karl Bröger, tehtaan
työmies Alfons Petzold, murarin poika Max
Barthel, peltiseppä Heinrich Lersch: teidän ruu-
sunne olivatkin veriruusuja, teidän kauneutenne
pyhimysten. Kun Jesus näki mätänevän koiran-
raadon, jota muut kauhistuivat, sanoi hän: hä-
nen hampaansa ovat kauniit.

Kaikki loistaa!

Hgr. O.

STUDIER I KINESISK LYRIK

III.

I själva verket äga även Kinas äldsta poetiska alster folkvisans prägel, där melodierna äro huvudsaken, medan diktens form och innehåll ej sällan spela en mera underordnad roll. Säkert är också, att de ursprungligen ej deklamerats utan framförts på samma sätt som västerlandets tidigaste folkpoesi.

I kinesernas första kanoniska urkund, Shu-king — en litterär relik med anor, som sträcka sig över fyra årtusenden tillbaka i tiden — finna vi redan vissa tendenser i form av metriska beståndsdelar, urfrön till en begynnande lyrik, som här och där strötts in i textens torra prosa. Men vad Shu-king blott låter oss ana bekräftas på ett glänsande sätt av Shi-king, sångernas kanoniska bok, vars äldsta visor med säkerhet sjungits redan under det tolfte århundradet f. Kr. sannolikt dock betydligt tidigare.

„Ett kostligt testamente av en sångarglad forntid” kallar Grube den i sin „Geschichte der chinesischen Literatur”. Och i sanning, den som stiftat bekantskap med de 305 sångerna i den form de av Viktor v. Strauss mästarhand klätts i tysk dräkt, skall finna att de orden ej äro överdrivna.

Enligt kinesiska lärdes utsago skall Shi-king ursprungligen ha omfattat 3,000 sånger. Faktum är emellertid, att Kung-fu-tse, den första sammanställaren av sångerna, upptagit ett vida mindre antal. Sedermera torde även mycket ha gått förlorat, då den ryktbare fursten Shi Hoang Ti år 213 f. Kr. lät uppbränna samtliga staters krönikor, historie- och visböcker. Efter denna furstes störtande samlades Shi-king småningom åter till ett helt under den efterföljande Hau-dynastien. Då levde ännu talrika personer, som kunde Shi-king utantill, och det är efter dessas muntliga återgivning sångerna ånyo upptecknats.

Dikterna, som i de flesta fall i likhet med västerlandets folkpoetiska alster skrivits av okända skaldar — Kung-fu-tse var blott deras redaktör — föra oss in i de gamla tidernas alla levnads-

förhållanden. Jämsides med älskliga folkvisor, som besjunga vardagslivets små gårdar och låtanden, finna vi politiska oden och satirer, festliga offersånger och harmlösa kärlekskväden, vilka alla oförbehållsamt föra oss in i folkets liv, blotta dess känslor, visa dess seder och bruk och låta politiska och sociala förhållanden lättfattligt upprullas för vår syn. Och hur underbart! — Det tycks som om denna förgångna tids gula skaldar stått de västerländska mycket nära. De ha lärt oss att, om ej helt fatta, så dock träda denna uråldriga, numera stelnade österlandscivilisation mänskligt närmare, vilken på avstånd gör intryck av ett ofattbart, livlöst, ja, t.o.m. löjligt kuriosum, värdigt att ställas upp bland andra exotika i ett museum.

Intimast beröra oss naturligtvis de äkta folkvisorna, som utan varje reflexion besjunga de elementära, okonstlade och mest uppriktiga känslorna i människonaturen: kärleken och glädjen, lidandet och nöden, och som i sin naiva oskuld ofta bringa fläktar av sällsynt friskhet från en tid, då människorna ännu levde livet blott för levandets egen skull och voro ärliga och naturliga i både uppsåt och handling.

Förvånande är i synnerhet dikternas höga moraliska nivå. Denna omständighet bör dock främst tillskrivas Kung-fu-tse, som helt naturligt gjorde sitt val efter stränga etiska och framför allt pedagogiska principer.

Vad dikternas yttre form vidkommer, utgöras de av strofer med samma antal verser, vilka vanligen äro förbundna med varandra medels rim och i regel bestå av fyra ord, resp. stavelser. Enligt kinesisk sed anges oftast i början av varje strof huruvida den kommer att innehålla ett direkt uttalande „fu” eller en liknelse „pi”, eller också gives en liten symbolisk inledning till händelsen i fråga.

Härtill har man med förkärlek valt en naturföreteelse eller något annat känt sakförhållande, som likt en sinnrik arabesk skisserar upp det kommande händelseförloppet och genast bringar åhöraren eller läsaren i den rätta sinnes-

stämningen. Denna sinnebild är oftast densamma för alla strofer i dikten men kan också variera.

Ett typiskt exempel på denna egendomlighet ger oss visan, i vilken en otålig ungmö manar sina friare:

Geschüttelt sind die Pflaumen
Und übrig sind nur sieben, o!
Die ihr mich wollt ihr jungen Herrn
Jetzt ist die Zeit zum Lieben, o!

Geschüttelt sind die Pflaumen
Und übrig sind nur dreie, o!
Die ihr mich wollt ihr jungen Herrn
Jetzt ist es an der Reihe, o!

Geschüttelt sind die Pflaumen
Und all in vollen Körben da.
Die ihr mich wollt ihr jungen Herrn
Jetzt ist die Zeit zum Werben da.

Så gärna man än ville är det omöjligt att i en kort uppsats få fram all den poesi och skönhet, som vilar över dessa urblomster, vilka grott och vuxit i ett åldrigt diktarfolks lustgårdar. Ur dessa kostbara blomsterfång må vi dock tillåta oss att ta ut ett par prov, vilka kanske ej äro de allra skönaste, men ha ett alldeles särskilt intresse genom sin överensstämmelse med kända västerländska skaldealster.

Getötet liegt das Wild im Hain
Und Riedgras überspreizet es,
Lenzfreuden sinnt das Mägdelein
Ein schöner Jüngling reizet es.

Dicht stehen im Wald die Bäumelein
Getötet liegt der Hirsch im Hein
Und Riedgras hüllet rings ihn ein
Das Mägdlein gleicht das Edelstein.

Gelassen! Und nur sachte, o!
Nicht an mein Tuch zu rühren trachte, o!
Und mache ja nicht, dass mein Hündlein —
belle!

Den som känner Valter von der Vogelweides diktning konstaterar med förundran en viss själsgemenskap mellan denna och forntidsskalden från „det himmelska riket”. Det är onekligen den västerländske trubadurens „Unter der linden” vi här ha för oss i österländsk prototyp, med den skillnaden blott, att hunden spelar den lilla fågelns roll, på vars förtegenhet man ej mycket fick lita.

En folkvisa, som i finhet, uttrycksfullhet och känsla knappt står en Goethes lyrik efter, är följande, som berättar om ett förfelat rendezvous:

Ein sauberes Mädchen so schmuck und fein!
Die harrt an der Ecke der Mauer wohl mein.
Ich liebe sie aber ich sehe sie nicht;
Ich kraue den Kopf, steh' betreten allein.

Das saubere Mädchen, so lieblich im Flor,
Die schenke mir ein rotglänzendes Rohr.
Doch schimmert das rötliche Rohr auch sehr,
Die Schönheit des Mädchens erfreut mich mehr.

Sie hatte mir Knospen vom Felde beschert,
Und Fraun sie sind schön und bewunderungswert.

Und doch, ihr selber, ihr seid nicht schön
Ihr seid's nur, weil euch mir die Schöne verehrt.

Ehuru denna naiva och ursprungliga folkpoesi klingar i takt med våra egna känslor och ofta griper oss är den ej himlastormande och pejlar sällan outgrundliga djup; därtill är den för mycket jordbunden. Den nöjer sig med att blygt och anspråkslöst framföra enkla människors tankar och känslor, utan att låta dem flyga över outforskade vidder. Kärlek och glädje, smärta och lidande, allt präglas av den måttfullhet, som tycks utgöra ett av det kinesiska folkets mest utmärkande karaktärsdrag. Denna måttfullhet beledsagas ofta av lusten att leva sitt liv för sig själv, flärdlöst fjärran från allt nytt och störande, ja, den klär sig stundom i en mantel av den stilla resignation, som talar i en trött soldats ensamma meditation (tolkad av Klabund):

Der Kinder Augen sind wie goldner Regen,
In Ihren Händen glüht die Schale Wein.
Ich will mich unter Bäumen schlafen legen
Und kein Soldat mehr sein.

Trots glimtar av glad humor vilar dock över
samtliga Shi-king-sånger en prägel av allvar,
behärskning och lugn. Glädjen blir sällan upp-
sluppenhet, sorgen aldrig hopplös förtvivlan.

Slutligen ännu ett exempel, som kanske mer
än alla andra röjer den kinesiska karaktärs-

läggningen, och vars mening symboliserar den
röda tråd, som slingrat sig genom årtusenden
av kinesisk kultur, oupplösligt sammanbindande
nutidshandling med forntidstankar:

Nimm dich in acht und wolle nicht zu viel!
Bestelle nicht zu viele Felder! Wenn
Du's dennoch tust, so wird die Kraft dir
ausgehen,
Unkraut wird auf den Feldern wuchern und
Ersticken alle grüne, junge Saat. -- B. P.

INSJÖBALLAD

IGOR SEVERJANIN

*På den konstgjorda holmen i den sovande insjön
vem sett slottet med tinnarna? vem det nått i
sin båt?*

*Eller kanske om senhösten, då när sjöspegeln
frusit,
vem dit otåligt ilande, satt livet på spel?*

*Vem, mot fönstret sig lutande, den sällsamma
anblicken
med förnuftet ej uthärdat, och — brustit i
skratt?*

*Vems skelett står väl darrande i den döda öns
torngemak?*

*Och vem sover väl, underskön, under spök-
slottets valv?*

*Vem har biktat sig hånande? Och vem pockar
på hämnd ännu?*

*Vem till ugglan förvandlad är? Och till läder-
lapp — vem?*

*Vore allt detta inbillning? kanske allting ej va-
rit ens? ...*

*... Sjön beslöjar sig gåtfullt, genom vassen en
viskning går.*

Från ryskan av EDITH SÖDERGRAN

NOVEMBERMORGON

*De första flingorna föllo.
Där vågorna skrivit sin runskrift i flodbäddens
sand*

*vi andäktigt gingo. Och stranden sade till mig:
Se här har du vandrat som barn och jag är all-
tid densamma.*

*Och alen som står vid vattnet är alltid den-
samma.*

*Säg var har du vandrat i främmande land och
lärt dig stympareseder?*

Och vad har du vunnit? Alls ingenting.

*På denna mark skola dina fötter träda,
här är din trollkrets, från alarnas hängen
kommer dig visshet och gåtornas svar.*

*Och du skall prisa Gud som låter dig stå i sitt
tempel*

bland träden och stenarna.

*Och du skall prisa Gud som låtit fjällen falla
från dina ögon.*

*All fåfäng visdom kan du akta ringa,
ty nu äro tallen och ljungen dina lärare.*

*Tag hit de falska profeter, de böcker som ljuga,
vi tända i dällden vid vattnet ett lustigt fladd-
rande bål.*

Oktober 1922.

EDITH SÖDERGRAN



Harry Blomberg

LANDKÄNNING

Den nya sången — jag antar att den benägne läsaren är medveten om den eviga relativiteten i begreppet ny — håller på att uppträda även i nord. Det är märkligt.

Vi ha hunnit vänja oss vid — så sällsynt är det numera att någon *diktare* — att vi känna våra poeter, såväl de rikssvenska som de egna: de bruka inte komma med några överraskningar. Vi ha blivit vana vid att de varje jul ge ut en ny upplaga av sin gamla sång — dagens popularitet måste underhållas! Sålunda kommer det sig att „nya” volymer se dagens ljus så ofta och så regelbundet.

Harry Blombergs diktsamling „Landkänning” hör inte till dessa tvivelaktigt nya volymer: det brusar och sorlar innanför pärmarna. Det är något ungt som vill ut, vill erövra världen...

I dikten „Den nya sången” har skalden på ett gripande sätt tolkat den utveckling som den nya generationen haft att genomgå och som drivit dess skalder till den nya sångens källor. En utveckling från sorglös jagförälskad ungdom, över världskrigets skräckfyllda självbesinning fram till lidandets visioner: striden, självuppgivelsen, broderskapet. En utveckling från refrängen: „O jord, jag trivs på din fjärilsång! Stort tack att du ej är sträng!” till krigarpsalmen: „O jord, jag älskar väl allt hos dig, men mest att du är sträng.”

Man märker, att den nya sången tagit skaldens hjärta i besittning nästan mot hans egen vilja. I ett par strofer har han en bild som lyckligt återger denna hans halvt motviljiga diktarattityd:

O, allani, som irra med på färden,
med bortvänt ansikte jag hälsar eder!

Hur sällsamt sant. Med bortvänt ansikte möter han oss i sina dikter, liksom ville han inte låta oss se all bitterheten och tårarna, liksom ville han ännu dölja *sitt människoansikte*, kanske för att skona sig själv, kanske för att skona oss. Men hans hjärta ropar så högt att det inte hjälper att vända bort ansiktet: vi höra det skriande hjärtat ändå!

Denna attityd ger emellertid åt hans diktning en viss prägel av ofullgångenhet, som tyr till främmande inspiration i alltför hög grad.

I Blombergs formbehandling finner man en symbolisk parallell till detta själsläge: man kan inte undgå att stöta på „påverkningar” hos honom. Det händer t.o.m. att de formellt mest helgjutna av hans dikter „likna” något. Han är en formens virtuos och han har inte undgått de faror virtuositeten medför: främst det ytliga formexperimentets.

Men under den främmande slöjan skymtar man även på detta område *hans eget ansikte*: och skimret över det är den äkta inspirationens. Och just för att han är en mottaglig lyssnare, har han de största möjligheterna: han skall

inte stelna så lätt som de andra och han skall kanske en gång kunna sjunga tidens sång.

Hans formvärld är rik, hans rytm levande, hans glänsande rim så självfallna, att även inbiten rimhatare måste erkänna deras berättigande, ja ana något av deras mystik.

Man kan för övrigt iakttaga en viss tendens hos honom, som kanske tyder på en „modärnisering” av formen. Huruvida detta försök för Blomberg skulle innebära ett steg mot större väsentlighet, är emellertid tvivelaktigt. I hans diktning har den gamla *formlagen* en så stor och fundamental del, att den nya *formeangeliet* knappast torde kunna verka befruktande eller befriande på densamma. Hans dikt står på lagens grund, ehuru hans lag inte är en död bokstav (det är den ju bara för dem som göra vers men inte dikta), utan ärlig och brinnande. Hos honom skulle därför försöket att avkasta den gamla formen troligtvis bara resultera i ett nytt formexperiment, inte i någon omvärdering av djupare dikteriska värden.

Denna formella lagbundenhet har en sällsam motsvarighet i hela hans tankegång, i det inre motivet, visionerna:

Min sång är om *lagen* som länkar vår färd
framåt i eoner av år
från urtidens kärr och förnuftslösa värld till
gudsrikets vinkande mål.

Han har en tro på förnuftets och lagbundenhetens allsmäktighet, som påminner om upplysningstidevarvets. På denna punkt kan man tydligast skönja den modärna socialismens samband med de engelska upplysningsfilosofernas tankesvär. Att denna „torra” mentalitet kan alstra storslagen och skön dikt, det har bevisats förr och det bevisas åter av Blomberg. Hans „Sången om lagen” och i synnerhet „Gudsmodern i gathörnet” tala med den gammaltestamentliga gripethetens tunga:

Var tråd, vart skepp, var skena, där tågen
dåna fram,

de föra oss, gudsmoder, till mindre synd och
skam.

Var tunnel och var bro, som besegrar berg och
gap,

de leda oss, gudsmoder, mot det helga bro-
derskap.

En sådan lagens väg står visserligen den nya konstens rent andliga, mystiskt förlösande evangelium fjärran.

Men drömmen är gemensam: *människan!*

Målet är detsamma: *helga broderskap!*

Människan, människan, människan — är det enda stora ledmotivet i den nya konsten. Frälsning heter den nya estetiken — den som infördes av de stora ryssarna och togs i arv av expressionisterna.

Där någon diktar människan och frälsar andra genom att frälsa sig själv, där blir den nya sången sjungen, efter vilka formler det än sker.

I *Kap Horn* gick Blomberg natursjungarens gamla bekvämt upptrampade vägar. I *Landkänning* har han tagit människans kors på sig. I cykeln „Den döde”, där diktarens egen ursprungliga inspiration framträder renast, strålar detta kors i hemlighetsfull skönhet: jordiska lustars osällhet och himmelsk salighet korsar varandra i ett människohjärta.

Där finns kanske sådant hos Harry Blomberg som verkar andligt omoget, men redan nu överröstar hans dikt, sådan den är, dessa „bleka impromptun”, som dödingspoesien på bägge sidor om Bottenhavet i dag som är bjuder det nya århundradets hjärtan på, utan att betänka, att dessa hjärtan redan lärt att lida utan illusioner, d.v.s. *att strida*.

Harry Blomberg är om någon „mannen som skall göra det”: han har den levande viljan och den friska gyllene otillfredsheten.

Hgr O.

FRÖDING

Gud
gav sin stämman maktvolym
och lät:
giv mig den skönaste sången!
Och från alla håll
av universum
strömmade toner till hans tron
oskuldsång lovsång trosång —
helgon och martyrer klämde till
med sina bästa
englaorkestern drog på sina bravurstycken —
det blev ett skönhetsvirrvarr
av dagdroppsrenhet
i högsta grad himmelsmässig
välljudsvävnad
och alla närvarande kände små möss
löpa längs ryggraden.
Men i en alldeles dunkel vrå av skapelsen
på en liten planet av obestämd rang

lyfte en oansenlig mask
stolt sitt huvud
pekade på sina och sina gelikars
variga sårnader
och pep med sin ynkliga mun:
si, dina adelsmärken! —
och förbannade gud och hela det himmelska
följet
med ett grovt jordiskt språk.
Ingen hörde det — gud hörde.
Och med trött hand
avknackade han skönhetsorkestern
vid dess högsta stegring
och befällde sina underlydande
uppteckna det vackra huvudtemat
och lägga det på hyllan
vid de andra fonolanoterna.
Och han grät — men ingen förstod varför.

DIKTONIUS

TRE DIKTER

Avgud, en ton av vårt hjärtas strängaspel
ett beläte
av våra sinnens längtan
ett verk av våra händers milda omsorg
vår ögonlust

i morgon när vi gå att se
har du sprucken näsa
och blott med halva mun skall du le!

*

Det går mycket människor därute
i snön.

Mänikor?
Nej, bara levande bilder går där
eller också bara pälsar och överskor.

Inga människor!

Tag på dem
och det är som att ta på ett kläde för vinden.
Och de levande bilderna rullas upp och rullas
upp

på den vita duken
och det skrattar där
och talar där
och går
men det är aldrig något att ta på.

*

Jag ville dikta något

En ny vårvisa?

Men hjärtat är som hopsytt.
Tjockt blod tränger fram ur sömmarna
droppvis,
sekundvis
och samlas upp av de små munnarna,
som mena att det är bärsaft.

De små munnarna,
de kära,
med livsbegäret i sig
med skratt av vita tänder
de suga blod
om våren!

RABBE ENCKELL

FRÅN EN LITEN RESA

Det är svårt att utföra konstnärligt arbete i en småstad. Varje konstnär som bor i Helsingfors sitter liksom i ett sällskapsrum bland en massa människor, inför vilkas ögon arbetet skall utföras. Vänliga, likgiltiga eller fientliga blickar följa varje hans rörelse — icke därför att han skulle intressera, utan därför att rummet är så litet att ingen kan försvinna i det.

Men det är omöjligt för en konstnär att arbeta i sällskap. Han kan arbeta på landsvägen eller i vindskupan eller under andra normala konstnärsförhållanden, men icke så att säga i familjekretsen.

Därför kändes det härligt för oss resenärer att andas in en storstad igen. Riga är storstad i mycket, och framför allt: varje stad är storstad för den som är främling där. Alla våra själsförmögenheter stimulerades av detta främlingsskap, och det slog oss som en uppenbarelse att vi tillbragt alltför många år vid fönsterbordet hos Stenmans. Det finns i alla fall många andra vyer i världen än Henriksesplanaden och Svenska Teatern.

Riga hade mycket att ge: nya linjer och färger, vackra gator, drömmande brolandskap, himlar som överraskade genom att de inte voro likadana som himlarna över Alexandersgatan. Men det skänkte oss ännu mycket mer: en glimt av god konst.

Vi sutto på den unga Dailes Teatrs och sågo Kapellmästare Kreislers underbara äventyr.

Iscensättningen och spelet voro djärvt stiliserade. Varje scen föreföll att utgöra kvintessensen av en stor situation, den innersta kraftkärnan, som i vardagslivet ligger gömd under en bred yta av handlingar, ord och öden. Sammanpressad must, största kvantitet av liv inom minsta omfång, en intensitet som gjorde ett starkt intryck.

Dialogen var icke vardagskonversation med så väl efterhärmade vardagstonfall som möjligt. Den ville framför allt vara konst. Fraseeringen, rösten, mimiken, alla rörelser strävade till ett gemensamt mål: att bilda ett konstverk. Hela människan tog del i detta skapande, och verkan blev därför stark och mångtonig. Men det var främst enheten som eftersträvades, harmoniseringen av krafterna såväl hos den enskilde skådespelaren som hos alla gemensamt. Varje dialog, varje situation, varje scenbild var ett helt, och skådespelarens uppgift var framför allt att stegra den färg som var utmärkande för den särskilda scenen till allt högre intensitet.

„Dekorationerna” tjänade samma ändamål. Det är oriktigt att tala om dekorationer i vanlig mening, ty för det mesta gåvos endast antydningar, som visade fantasien vilken riktning den skulle taga.

En kyrka, till exempel, framställdes icke på samma sätt som vi äro vana att se den framställd. Det var nästan vemodigt att icke se den bekanta interiören med pelare som vaja för draget mellan kulisserna och med de döda målade fönstren. Här förekom ingen förklädd papp, ingen hjälplös naturalism. Scenen låg i skugga, utöm fonden, där trappor ledde upp till ett uppifrån belyst kors. Dunklet runtomkring höjde intrycket av ljuset omkring korset. Denna kyrka väckte vördnadsstämning och gav en långt fullständigare illusion än en genomförd „kyrkodekoration”.

För en idyll i skogen behövdes häller inga pappstenar eller ansträngt lyriska röda stugor. Vi sågo ett sagolandskap i fonden — icke imiterad natur utan saga och romantik översatt i färg. Mitt på scenen höjde sig ett träd. Det var icke ett träd som försökte ha en rund stam och verka björk. Det var det fria fantasiäggande sagoträdet, skimrande och överkligt. Det ville icke förneka att det var målat. För resten var scenen tom, och varje inbillning hade rätt att skapa om den till en sådan sagoskog som just den speciella inbillningen krävde. —

Vi hunno ju icke se mycket av denna teater, men vi fingo ett intryck av krafter och möjligheter. Vi tyckte oss förnimma att här fanns aktiv kärlek till konsten, att skådespelarna stodo i ett passionsförhållande till sitt arbete. Vi kände glöden, vi fingo givmilt del av den. Ingen sparsamhet kom i fråga, dessa konstnärer tände sitt väsen i låga lika offervilligt för varje gång. Åskådaren fick en inspirerande känsla av att konsten är allvar och att en konstnärs valspråk slutligen alltid måste vara: på liv och död.

Själén i Dailes Teatrs är direktören och skådespelaren Smilgis. Det är utan tvivel hans personlighet som håller samman det hela och tvingar allt flammande konstnärsmaterial in under lag och tukt. Han brinner själv och tänd, men han vet att återhållsamhet i det konstnärliga skapandets ögonblick är lika nödvändig som lidelse.

Kanhända skulle ett längre studium av Dailes Teatrs blotta många ofullkomligheter. Det första intrycket var fascinerande.

KERSTI BERGROTH

REGIPERSONLIGHET

Ingen tidsepok har för teaterns vidkommande kännetecknats av ett så medvetet sökande efter nya formvärden som vår, besjälats av ett så pockande, oavvisligt krav på sanning och äkthet och inriktat sig på att utmönstra förtorkad traditionalism, fantasilöshet och bedräglig fasadkonst.

Den sammansatta yttre apparat den scenkonstnärliga gestaltningen är bunden vid har omöjliggjort en plötslig och påtaglig frontförskjutning, som varit fallet hos tekniskt sett mera enhetliga och lokaliserade konstarter som t.ex. måleri och skulptur. Men detta har på samma gång förskonat scenen från att ryckas med av dagsstämningarnas modenycker.

Teatern har en stor kulturuppgift. Dess traditioner fordra att vi fördjupa vår syn och lära oss i teatern se något mera än en auktoriserad nöjesinrättning och ett offentligt förströelsemedel. Den kunde och borde vara det starkaste kulturella bindemedlet mellan statliga och folkliga sammanslutningar. På scenen tar nationens egen förgångenhet, nutid och framtid gestalt i form av längtan, vilja eller resignation. Teatern blir ett mäktigt vapen i kampen för ideerna.

„Lika litet som det någonsin funnits en människa vilken ej har känt behov av att se sig själv i spegeln, lika litet, säger den tyske forskaren dr. Sinsheimer, kan en folkgemenskap undvara scenens synliga, ofta rätt konkreta bilder.”

Denna trängtan efter självbespegling, tillrättalagd efter ideala mått, är ett allmänmänskligt, inneboende behov att frigöra sig från och höja sig över alldagens materiella bundenhet.

Teatern kan och bör vara den sociala brännpunkten. — En tummelplats för de svarslösa livsfrågorna, ett instrument som förmår giva tidens anda och aning, dess hopp och längtan ett konstnärligt uttryck.

Hos de förvillade, famlande människorna som spana efter nya ledstjärnor, som förmå leda dem ur tidens kulturella bankrutt, har det även växt fram en mäktig längtan efter en ny scenkonst, som förmår förnya tiden och dess människor. En konst stark, väckande och livskraftig i sina yttringar, osökt och självfallen i sina medel, lyder parollen.

Ungefär samtidigt som man utifrån framställde dessa nydaningskrav växte inom teatern medvetandet om behovet och nödvändigheten av en gestaltningskraftig vilja på scenen. Det var

nu regien utkristalliserade sig som en självständig konstdisciplin.

Till namnet hade den ju även tidigare inrymts en plats på de planmässigt arbetande scenerna, utan att den dock fann sin egen väsensart. Dess funktion var av rent konstruktiv nifierad av teaterns ägare eller truppens äldsta art, regissören blev en arrangör, oftast perso-medlem, en aktör med ett förgånget, helt fången i stelnad tradition och skådespelarsubjektivism, utrustad med förlegad, steril erfarenhet.

Regifrågorna ha blivit förgrundsproblemen i det aktuella meningsutbytet om den modärna teaterns uppgift. Därför tillåter jag mig att vid min undersökning betrakta teaterreform och regireform som identiska, och jag tror att vi lämpligast intränga i regikonstens väsen, om vi skärskåda de förnyelsekrav som framställts. De förmå måhända skänka regikonsten dess relief. Fristående låter den sig svårligen fixeras, ty den sceniska konsten med sin allmänna prägel av flyktighet och ögonblicksverkan, repertoirstoffets växlande och mångskiftande karaktär utesluter varje inprästande i systematikens och den jämförande forskningens ram.

Den bärande, den essentiella faktorn inom all regiell verksamhet är förmedlandet. Regissörens existensberättigande regleras av hans förmåga och vilja att verka som förmedlare av ett diktverks idé översatt i scentekniskt formspråk. Där ha vi de båda poler inom vilka den ideala regissören har att röra sig och tillika den sammanställning som driver fram det regiella skapandets tragiska moment; de universella, här så bjärt betonade oförenligheterna, idealbilden underkastad de praktiska förhållandenas betingade omformning, visionen konfrotterad med det empiriska, inprästandet av subjektiva skaparviljor i en betingat objektiv form.

Regissörens liv är ett liv, som erhåller sin accent av slitningar, motgångar och missförståelse. De stora egenartade regibegåvnarna ha vanligtvis, inkilade mellan publik, ledning och skådespelare, smulats sönder redan vid sina första steg. — Det stora glänsande undantaget Reinhardt belyser påtagligt denna regel, oaktat en rikligt tillmätt respittid. Få konstnärer ha som han njutit framgångens sötma och berusning och ingen har som han mötts av smälek och skoningslöst hån. Nu står han, „kulturattentatorn”, ensam, hatad av många, erkänd av ett fåtal, älskad av ingen. Reinhardts sensuellt mättade scenromantik och hans till

tom bravurmässighet urartade tekniska virtuositet hade sina påtagliga fel och svagheter, men hans undergång innebär slutakten i en ensam sanningssökande regitans konstnärskamp. Det reinhardtiska namnets nimbus, de gigantiska mått han utfyllde, det jättelika och fantastiska i hans skapelseverk undgick ej ödet att bli ett slagord, en vedertagen kliché. Denna personlighet med dess ofattbara konstnärliga spännkraft kom slutligen för betraktaren att undanskymma verket. Om han ock är en man av i går så lever hans anda än i oförminskad grad på de många scenerna runtom i Tyskland: den pånyttfödda spelglädjen. Hans lott blev konstmartyrens i kampen för det ouppfyllbara.

Om vi gå att undersöka de konstnärliga kvalifikationer som utgöra kriteriet för den skapande regissören så finna vi främst: personlighet. Han måste vara en personlighet utrustad med utomordentlig psykisk spänstighet, äga den sällsynta föreningen av optisk, akustisk och motorisk fantasi, i sig förena förmågan av analytisk impression och syntetisk gestaltning. Hans grepp på det differentierade, kalleidoskopiska stoffet måste vara fast och han bör äga förmågan att ställa in det under en egen, enande synvinkel. Brahms, den förkättrade naturalismens främste målsman på tysk scen, är ett utmärkt exempel på vad det personliga betyder i en regissörs verk. Hans livsgärning framtvingar även hos denna pedantiskt prydliga och nyktert sakliga riktnings hätskaste vedersakare högaktning och beundran.

Särsilt vår tid med dess varsel om det som stundar, om en inbrytande konstepok, som i sig inrymmer en ny världsbild, förutsätter hos den regiella kulturbäraren en stark andlig receptivitet. Sanningskravet måste giva honom de krafter som en naturlistiskt genomtränad konstsyn försvagat, hindrande honom från att intränga i det gåtfulla metafysiska formspråket hos tidens sökare. De kräva icke av oss omedelbar förståelse, men de påräkna att bliva tagna på allvar. Vi får framför allt ej glömma att expressionismen ännu befinner sig på ett experimentellt stadium. Det ursprungsord, som förvandlar människan från en miljöprodukt till ett kraftcentrum, genomdriver „Menneskeandens revolter” det hittas ej på allfarvägen. —

En undersökning av förutsättningarna för den specifika regibegåvningen skulle helt säkert ha att uppvisa en mängd intressanta synpunkter. Jag nöjer mig med en av dem, nämligen frågan om huruvida regissören för sitt kall är i behov av en skådespelar-

talang, som betryggar hans auktoritativa ställning. — Som jag tidigare antydde ansågs detta förut vara grundförutsättningen för allt regi- och instruktionsarbete på teatern, men sedan den modärna regien proklamerat sitt konstnärliga oberoende och markerat gränslinjen mellan hantverk och konst, har man ägnat de psykologiska faktorerna i det regiella skapandet sin uppmärksamhet. Det resultat man på teoretisk väg har kommit till har utfallit i full överensstämmelse med de praktiska iakttagelserna: en utpräglad skådespelartalang kring-skär och hämmar betänkligt de regiella skapelsemöjligheterna.

Skådespelaren hänvisas helt till sig själv, sitt väsen och dess uttrycksmöjligheter. Vid gestaltningen av sina konstskapelser går han med hela sin livskomplex in i dem. Detta förfarande utgör den drivande orsaken till den oproportionerliga skådespelarmisären, det skapar ett konstnärligt sett indifferent aktörsproletariat och giver dilettantismen ett förfärande spelrum inom scenkonsten. — Ty helt säkert har så gott som envar en gång genomlevat en period då han erfarit ett inre tvång att ägna sitt liv åt teatern. Det är nästan undantagslöst påvisbart hos varje människa utrustad med ett någorlunda livfullt och skiftande fantasiliv. Det är den ytliga uppfattningen av teaterkonstens skenbart odifferentierade väsen, underskattningen av en lika oundgänglig som detaljerad teknisk utbildning, som givit upphovet till konstnärlig impotens och slentrian på scenen. Och den ur elevskolan utdimitterade „konstnären” undandrager sig naturnödvändigt varje slag av självkritik och blir lidande under oförmågan att skapa en hälsosam distans till verket. Hans utveckling finner sin tillspetsning i en betonad ytterlighetsindividualism, som inte tillåter någon förståelse för helhetskravet på scenen.

Nu gäller det för regissören att placera sig mitt ibland dessa jagdyrkare. Han skall på samma gång dissekera envar av dessa karaktärer utan att för ett ögonblick förlora totaliteten ur sikte, sammansvetsa ett scenfolk, som befinner sig i ett ständigt allas krig mot alla, till en avtonad helhet, belyst av det ljus dramats bärande idé utstrålar, återgivande karaktärsteckningens rika fascettering i tusende glittrande reflexer. Hans uppgift är att skapa ensemblen som utgör värdemätaren för en teater. Blott den kan komma den dramaturgiska kroppen att skälva av ett varmt pulserande liv. Regissörens ande ingjuter liv i de obesjälade tekniska hjälpmedlen på den modärna scenen. Han får inom sin

maktsvär ej erkänna något ungefärligt. Det ungefärliga avklipper dramats livsnerv, det utslätar skillnaden mellan sanning och lögn.

Denna allseende, allomfattande förmåga, detta „litet av varje” är oförenligt med skådespelarbegåvning. Skådespelaren bindes av sitt jag, hans subjektivism hindrar honom från att svinga sig upp till den plattform där regissören överskådar den dramatiska skapelsen och låter dess otaliga schatteringar uppgå i en högre enhet. — Därmed får vi ej tro att regiutövandet av sin man icke skulle fordra ingående kunskaper om skådespelandets lagar och grundläggande teknik. Han måste till ett för de utövande konstnärerna fattbart språk kunna översätta det svårtydda i diktarens språk, anpassa dennes ofta rätt verklighetsfrämmande scentekniska intentioner. Hans väsentliga uppgift är att vara en „Schauspieler der Andeutung”. Regissören, denna kommendör av skapande viljor, är tvungen att lägga i dagen en ytterlig taktfullhet, de kategoriska maktpåbudens tidevarv på scenen tillhör det förgångna. Han får aldrig glömma att det är ett överkänsligt människomaterial som av urdrift kläder sig i harnesk mot envar, som hotar att överträda de gränser det trots sig kunna uppdraga för sin gestaltningförmåga. Gör han inte det blir hans öde regiparvenyns, gör han det åter har han att annotera huru hans diktarvision visar sig orealiserbar då den konfrotteras med en banal verklighet.

Som ett typisk exempel på den ovan framlagda problemställningen tjänar åter „fallet Reinhardt”. Han betraktades i sin ungdom som en sällsynt skådespelartalang, men det var icke denna speciella form av teaterbegåvning, som senare gjorde honom till en genial regipersonlighet. Han var stor som skådespelare, men blev än större som regissör och det jag vill poängtera är att Max Reinhardt icke en enda gång själv uppträtt i någon av de insceneringar, som skapat hans världsrykte. — En annan intressant iakttagelse kan man anknyta till hans teaterutveckling. Gissningarna varför han senaste år delvis drog sig tillbaka från sin praktiska verksamhet ha varit olika, men ingen har förmått giva ett uttömmande och tillfredsställande svar.

Jag tillåter mig påstå att vi möjligen kunna påvisa den medelbara orsaken, ifall vi försöka fixera det väsentliga, drivande momentet i Reinhardts framgång. Vad var hans teater annat än en underbart enhetlig, besjälad ensemble, vars like världen ännu aldrig skådat. Han skapade en trupp som, disciplinerad och drillad med

tysk grundlighet, besjälades av en underbar allmänanda, därtill suggererad av hans mäktiga och bjudande regipersonlighet. Dess prestationer blevo återglansen på det Reinhardtska namnet. Reinhardt blev etiketten, kollektivuttrycket för detta mäktiga, brusande teaterpatos som fyllde hans scener. Denna stämning av fest och spelglädje var icke ett inspirativt uttryck av en Wegener, en Moissi, Eysoldt, Wassman eller en Terwin, den var ensemblens heta och flämtande själ, pånyttfödd av Max Reinhardt, som drev ut tradition och konventionalism, som återgav scenen den i naturalismens dammfyllda atmosfär förtvinade spelglädjen, den stora, varma, fantasieggande konsten.

Det förgick några år. Den första revolten inför trycket av denna enande och mäktiga härskarvilja inträffade. Lavinan växte, de föllo undan en efter annan, offer för filmens Molok och konjunkturteatrarnas svindlande gager. — Han stod där ensam, omgiven av en publik, fattningslös, som ännu ej vaknat upp ur de hetande, vidgande upplevelsernas rus. En publik som själv hade gestaltat sitt öde.

Det var gunstlingsbegäret som svängde släggan, den raserade det helgjutna verket. Det blev publiken, som drev fram det tragiska moment, som innebor i all regiell skapareverksamhet.

För den som avlyssnat tidens puls blir detta något symptomatiskt. —

Den stora uppslutningen kring teatern vi med stolthet visa på är skenbar, till sin kulturella kvalitet av ett mycket tvivelaktigt värde. När vi i dagligt tal begagna uttrycket teaterintresse segla vi under falsk flagg. Ty den dragning den stora allmänheten visar för scenen och dess folk är rätteligen ingenting annat än ett utslag av teatermani, något som man i alldagligt tal lätt förväxlar med teaterintresse. Teatermanin är direkt framsprungen ur sin tid och dess anda: ytlig, flack och tanketrög. Den åtnöjer sig med det slutgiltigt formulerade och är ej kapabel att smälta det antydda. Det är den modärna människans dyrkan av den konkreta, utlösta handlingen, hans begivenhet att anlägga vida perspektiv, men totala oförmåga att anlägga ett djupt sådant, som även framträder i hans sätt att omfatta teatern. Det är den yttre apparaten, aktionen, skådespelaren som fångar intresset, icke det väsentliga, dramat och dess idé. De stolta, djärva och pånyttfödande diktarordens hemvist har degraderats till en optisk inrättning. —

Ett av detta teaterfjanteris mest iögonen-

fallande drag är porträttsvärmeriet som tyvärr ej inskränker sig till att man saxar den „stilige och bedårande” ur filmpressens skrikiga flora: man lägger i dagen ett otroligt rafinemang då det gäller att rycka loss den enskilde ur den mödosamt hopsnickrade ram dramat erhållit. Skådespelaren ställes ej längre i den samlade idéns tjänst. Han glider ofta in i den ömkliga rollen av annonsmaterial.

En dylik konståskådning mäktar endast skänka förströelse för en överskådlig tidrymd, glömska för ögonblicket åt en mänsklighet, snärjd i en tärande ängslan inför sig själv.

Teaterförnyelsen förutsätter att en levande, fördjupad och förinnerligad uppfattning av teatern och dess väsen spirar fram på ömse sidor av rampen.

K. N—s.

TANKAR OM NATUREN

Liv och död se vi med ögonen, de äro sol och måne.

Så löpa genom världsalltet solarna livgivande, månarna dödande, jordarna underkastande sig liv och död.

Kring allting som är sjukt spinner månen sitt nät, till dess fullmånen kommer och hämtar det en vacker natt.

Döende naturbarn älska döden, de längta efter det ögonblick då månen tar dem.

Naturen är förtrogen med döden, den upplever den varje natt. Den underkastar sig lika gärna solens som månens förtrollning.

Döden är ett sött gift — förruttnelse, men det är intet osunt i döden. Naturen är hälsan själv och förnimmer döden lika sunt som livet.

I förruttnelsen ligger den högsta skönhet och djävulen är Guds högsta godhet.

Beundransvärt är det snabba tillintetgörelseverket om hösten.

Sept. 1922.

EDITH SÖDERGRAN

EUROPA

En världsstads knallblå vinterdag med sparsam gatusnö

och våldsamt sol i isig vind som skriker.

Bussar, biler, spårvagnssätt och sopputdelningskö,

blixtrande, svängande skyltar, banker, butiker.

Pingel, skrik, gnäggningar, pälsar, cylindrar, kraftledningars gnol,

en övertäckt fontän och kyrktorns gröna plåt. —

Hör då — men så hör då! en världsstads skratt och gråt

som fladdrar efter väggarna mot virvlande sva-velsol!

DA! — — —

Stopp! Allt stannar blixtnabbt med förvridna drag:

Ambulanser, undergrund, elevatorer — allt!

Vem skymde solen i ett enda tag? — — —

Högt över staden skrider en gigantisk spökgestalt.

Han skrider majestätisk hemsk häråt.

Ett grått skelett vars ben nå upp högt över tornens plåt.

Han går förbi med blåsten pipande i bröstets tomma korg

och trycker skarpt ett enda spår i snön på öde torg.

O vanvett! Vanvett! Se dock vad som sker:

Hur spåret fräter kring sig mer och mer!

Det vidgar sig, det mörknar och blir svart som blod och sot.

Se, hur din egen fot står klibbad fast i spåret efter spökets fot!

HARRY BLOMBERG

PÄR LAGERKVIST TEATTERIREFORMAATTORINA

V. 1918 ilmestyi Tukholmassa Pär Lagerkvistin kirja „Teater”, joka sisälsi sarjan yksinäytöksisiä, „Den svåra stunden” sekä pitemmän tutkielman uudenaikaisesta teatterista. Tämä viimeksimainittu on kirjailijan kotimaassa

joutunut vilkkaan huomion esineeksi ja on varmasti vaikuttanut moneen lukijaan suuressa määrin käsitteitä selventävästi. Pär Lagerkvistin teoksella lienee Ruotsissa jotakuinkin samanlainen merkitys kuin Kasimir Edschmiedin tutki-

muksilla ekspressionismista Saksassa. Yleiset periaatteetkin ovat molemmilla jotenkin yhtenäiset. Lagerkvist tosin on kirjailijana aivan liian yksilöllinen — ja kunnianhimoinen — olakseen mikään vannoutunut ekspressionisti. Hän tietää varoa liittymästä mihinkään suuntiin. Mutta sisäiseltä olemukseltaan hän kuitenkin on saksalaisten ekspressionistien veriheimolainen.

Kuten ekspressionistien on hänenkin toimintansa alkuviettinä taistelu nykyajan taiteessa vieläkin vallitsevaa kaavoihin kangistunutta ja vanhuudenheikkoutta potevaa naturalismia vastaan. Naturalismi hallitsee yhä vielä näyttämöäkin. Näyttelijätaide käyttää sitä tukenaankin sekä tahtoessaan antaa parasta että hätätilassa. Ohjaus kaikkine yhä täydellisimpine teknillisine apukeinoineen antautuu sen palvelukseen. Mutta täten naturalismi on saavuttanut huippunsa, se on kehitetty äärimmäisiin johtopäätöksiinsä ja nyt on saapunut aika, jolloin sen asemaa on horjutettava.

Tuskin on ollut olemassakaan mitään teatterin koko olemukselle niin vastakkaista ja vihamielistä kuin nykyaikainen sisustadramatiikka kolmenseinäisen interiööreineen, joka realismin loistokaudelta on periytynyt meidän aikoihimme asti. Katsoja istuu muhkeassa, kultakoristeisessa ja kauriin naivissa teatterisalongissa, tuollaisessa tyyppillisessä salongissa, jossa koko ilma huokuu teatteritunnelmaa, juhlallista odotusta — ja sitten väliverho äkkiä aukeaa näyttäen harmahtavan ruskean, likaisen interiöörin, jonka ohjaaja kovalla työllä on koettanut saada niin luonnolliseksi ja totuudenmukaiseksi kuin suinkin tehden huoneestaan täydellisen romuvaraston kolhittuine tuoleineen, pöytineen, sohvineen ja hyllyineen, tomuisine mattoineen, ovi- ja ikkunaverhoineen ja ruukkukasveineen sekä ihmisineen, jotka hitaasti ja harkitusti astelevat yli näyttämön, varovaisesti, perinpohjin paljastaen toistensa salaisimmatkin aivoitukset. — Tässä piilee jotakin nurinkurista, jotakin yhteensopimatonta. Teatterisalongihan on omituisine, suoraan sen tarkoitukseen sovellettuine muotoineen, parvineen ja aitiolineen kaikista omalle ajallemme tyyppillisistä huoneista oikeastaan fantastisin. Ollessaan va-

loa ja ihmisiä täynnä se vaikuttaa ihmeellisen tehoavasti.

Pois teatterista! on ollut naturalistisen draaman tunnuslause, ja näyttämökuvan on ollut pakko mukautua sen vaatimusten mukaan. Myöskin näyttelemistäide on seurannut samaa kehitystä.

Se on kovasti ruvennut pelkäämään kaikkea teatraalisuutta (mikä sana tässä ei merkitse tyhjyyttä ja onttoa, vaan sitä mikä näyttämöllä on tehoavinta), se on käynyt yhä intiimimmäksi. Luonnehtiminen on kulkenut kohti pieniä eleitä, pieniä liikkeitä, miimillisyyttä plastillisuuden sijasta, kohti mahdollisimman pieniä ja rajoitettuja keinoja. Tietysti ei ole kiellettävissä, että tällainen luonnehtimistaide on johtanut huomion arvoihin, jotka ennen ovat jääneet huomaamattomiksi. Mutta yritykset peittää sitä tosiseikkaa, että draama näytellään salongille, kai kuitenkin ovat vain jonkinlaista pientä kokeateriaa. Sillä samaten kuin teatteri on ja aina on oleva hyvin julkinen laitos, niin on sen tarjoama taide välttämättömästäkin ulospäin suunnattua taidetta — olematta silti onttoa.

Ibsenin draamoissa on ummehtunut näyttämönaturalismi kehitetty huippuunsa. Lagerkvist ei ole mikään Ibsenin ihailija, ja kun on lukenut kaikki ne mitä ihastuneimmat ylistyslauseet, joita etenkin saksalaiset professorit (ja heidän opetuslapsensa esim. meillä) ovat tuhlanneet tälle omalla ajallaan kylläkin suurelle runoilijalle, niin ei voi olla virkistykseen nauttimatta Pär Lagerkvistin „Ibsentautiin” kohdistamista muutamista totuuden sanoista.

Uuden ajan teatteri vaatii yksinkertaista, selvää, elävää näyttämöllistä luomiskykyä, näyttämöllistä mielikuvitusta, joka todella luo ja hahmottelee, eikä vain illustreeraa. Tämä kuuluu runoilijalle — ei regissöörille. Runoilijan on luotava suoraan teatteria varten, käyttäen hyväkseen myöskin sen tarjoamia ulkonaisia, näkyyn vetoavia keinoja, eikä (kuten useimmiten tähän asti) rajoittua pelkästään sanoihin. — Näyttämövarustukset eivät saa olla jonkinlaista kuvitusainehistoriaa, jonka ohjaaja on liittänyt näyttämään tehostukseksi tunnelmaa, vaan niiden täy-

tyy olla suoraan runoilijan mielikuvituksen luomia, yhtä tärkeitä draaman syntymisprosessin tekijöitä kuin sanatkin ja siis yhtä suuressa määrin runoilijan innoituksen henkevoittämiä. Näyttämövarustukset tuntuisivat silloin, vaikkakin ne olisivat komplisoituja, aina perustelluilta, ei liiaksi huomiota vaativilta, häiritseviltä tai tungettelevilta.

Modernin draaman uudistaja on Strindberg — hänestä on vähitellen tuleva myöskin modernin teatterin uudistaja. Lagerkvist näkee Strindbergissä mestarinsa, joka täydellisesti on toteuttanut hänen vaatimansa uuden draaman muodon. Strindbergillä on rikkautta muodossakin: kaikki näyttelee osaa, ei mikään ole kuollutta, kaikki ulkopuolisetkin seikat ovat henkevoityjä ja liitettyjä draamaan sen elävänä osana. Tämän uuden muodon Strindberg on kehittänyt täydellisimmäksi myöhemmässä draamatuotannossaan ja etenkin „kamarinäytelmissään”. Nämä merkitsevät kaikissa kohdissa mullistusta ja uudistusta. Ja niillä on epäilemättä oleva kumouksellinen vaikutus uudenaikaiseen näytelmätaiteeseen, siksi täydellisesti ne repivät alas sen perustat ja luovat uusia tilalle, ja siksi selvästi ne osoittavat tietä eteenpäin.

Reinhardtin ja Gordon Craigin modernin teatterin uudistamispyrkimykset eivät Lagerkvistin mielestä vielä ole kokonaisuutena täysin onnistuneita. Ne ovat liian epäjohdonmukaisia ollakseen minkään uuden kiinteänä perustana. Heitä ovat paraasta päästä askarruttaneet itse näyttämöalan järjestämisestä ja käyttämisestä aiheutuvat probleemit, kun sitä vastoin näyttelijät ovat saaneet jotakuinkin omin neuvoin ja kukin kykynsä mukaan seurata näyttämölaitteiden reformeja. Näyttelijätaiteen renessanssi ei ole vielä selvänä ja vaativana esiintynyt, vaikkakin on olemassa yksityisiä uuden tyyppin edustajia.

Jos todellinen teatterirenessanssi on saatava aikaan, täytyy tietysti teatteritaiteen kaikkien eri tekijöiden joutua uuden elämän ja uuden periaatteen läpikäymiseksi, kaikki on parannettava ja kaiken on luonnollisella tavalla saatava uusi muoto. Kehityksen on sovellettava näyttämötaiteen muodot mukautumaan ajan henkeen ja

vaatimukseen enemmän kuin tähän asti ja vapautettava meidät siitä ahtaudesta, yksipuolisuudesta ja köyhyydestä, jonka naturalismi on tuonut näyttämölle.

Kaipaamme teatteria, „joka antaa sekä draamatikon että näyttelijän mielikuvitukselle suuremman liikuntavapauden ja suuremman häikäilemättömyyden, yksinkertaisemmän, välittömämmän ja samalla ekspressiivisemmän muodon. Ja ennen kaikkea: teatteri, joka kiihottaa sekä draamatikon että näyttelijän etsimään eikä tyytymään ja joka avaa näköaloja eteenpäin eikä sulje meitä sisälle nykyiseen ja menneeseen.”

Jos tämä kaipaaminen toteutuu, on teatteri muuttuva siksi, mitä sen aina olisi pitänyt olla ja mitä se alunpitäen on ollutkin: suureksi, ihanaaksi juhlaiksi.

R. H—m.

ZOË JEFREMOW

Dramatisk uppläsningssafon.

Ohjelmassa kotimaista ja ulkomaista, entistä ja nykyistä.

Mutta tapa tuntea, tapa esittää — se kauttaaltaan uusi. Ääni kuvioimassa tunteet ja ajatukset ihmeellisiksi sisäisiksi näkemyksiksi. Niissä rinnan sielua, hienoa ja hiottua, tai tulta, taakaa ja alkuvoimaista, ja älyä, iskevää ja kirjasta, avaraa. —

Ensimmäinen ja uusin oli „Salomen” yksinpuhelu. Jokainen ääni, jokainen ele, liike oli oman ja yksilöllisen tunteen analysoima. Muis-takaamme vain ne pitkät laulavat äänet, joilla taiteilijatar tulkitsi Salomen mielettömän rakkauden ja sen kaipauksen. Niin eivät ole lausujat Salomea ennen ymmärtäneet!

Toinen Lagerkvistin „Du är död”. Taiteelliselta arvoltaan ehkä pieni ja mitätön. Mutta Zoë Jefremowin tuntemana ja esittämänä kylmän syvä ja matalan eheä. Täynnä laulavuutta, plastillista muotopuhtautta.

Kolmas Lagerlöfin „La cachucha”, Gösta Berlingin Sadun kaikkein innoitetuimpia lauluja. Sitä romanttista hohtoa, sitä mielikuvien väriä ja loistoa, joka on tämän laulun jokaisessa lauseessa, sitä ei taiteilijatar maalailut, mutta sen sisäisen punaisen langan, joka kulkee lauseesta lauseeseen, tunnelmasta tunnelmaan, hän jännitti järkyttävän kireälle. Hän loi „La cachu-

chasta" väsyneen, raskaan ja syvän. Siitä olisi voinut luoda myöskin säihkyvän kevyen. Koko sen syvyys olisi voinut olla vain sen kauniin mielikuvan voimassa, että nuoruudessa tanssitun tanssin sävel saa ihmisen vielä vanhana niin haltioitumaan, että hän tahtoo kiskoa verille kangistuneet jäsenensä — päästäkseen irti vanhuutensa kahleista! Mutta sellaiseen tulkintaan olisi ehkä vaadittu keveämpi ja loisteliaampi ääni ja ehkä myöskin enemmän runollista heikkoa, kuin mitä on Zoë Jefremowilla.

Neljäs Frödingin runous, jota oli ohjelmassa hyvin runsaasti. „Upp till Solen" oli täynnä laajaa, älykästä voimaa, sellaista, jolla oli varma ja määrätietoinen suuntaviiva. Ne kevyet Frödingin runot, jotka taiteilijatar esitti, sen sijaan jäivät auttamattomasti varjoon. Hänellä ei ollut sitä vermlantilaista henkeä, — iloisuutta ja runollisuutta, joka olisi niihin pusertanut niitten oikean ja todellisen luonteen.

Sitten Hemmerin pienet ja lyyrilliset runot „Prins Louis Ferdinandista". Ne olivat ohjelman välittömimmin ja koruttomimmin tunnetut numerot. Suuri yleisö olisi tietysti valmis huutamaan ne ensimmäisiksi. Ja olivathan ne sitä, omalla tavallaan — omalla vanhalla tavallaan!

Me olemme päässeet jo niin pitkälle, että me harrastamme lausuntataidetta. Mutta että me siinä harrastuksessamme olisimme aikamme tassalla, sitä me emme uskalla mennä väittämään. Meidän lausunta- niinkuin näyttämötyömmekin on vielä vanhojen perinnäisten traditioitten kahleissa.

Zoë Jefremow rikkoi ne kahleet. Tekikö hänen itsetiedottomasti? Vai uskalsiko hän siitä tietoisena astua — Yliopiston Juhlasaliin?

K-a.

KOJON ROMAANIUUTUUS

Viljo Kajo: Elämä on taistelua. Karisto 1922.

Se huumori, jota Kajo on lähtenyt viljelemään, eräänlainen hyväntuulisuuden ja -tahtoisuuden ylistyslaulu, päiväisenvaloisa ja surutomanleppeä elämänkuvaus, jota Kojon kolme viimeistä romaania edustavat, lienee oikeastaan lähtöisin jo Sininen pilvi-runokokelman viimeisistä lauluista. On kieltämätöntä myös se, että Joel Lehtosen Putkinotko ja Kerran kesällä ja Sakris Kukkelman ovat lyöneet leimansa Kojon viimeisten romaanien elämänkäsitykseen ja tyyliin. Muista vaikutteista Kajoa ei voi syyttää, vaikkei yllämainitunkaan havainnon kaikessa vanhuudessaan tarvitse syytteenä

esiintyä. Ei yhtään. Kojon taiteilijaelämäkuvaus oli uutta. Ei se lähennellyt Strindbergiä, Bangia, Murger'ia... surutonta työtä se vain oli, — siinä sen suurin heikkous.

Elämä on taistelua on mielestämme parempi kuin Kojon taiteilijaromaanit. Todempi, ehyempi, huolitellumpi ja vapaampi tendenssistä ja teeseistä. Uhmaotteinen ja nuori. Mutta suottai-leva, turhanhajanainen se silti on. On kerta kaikkiaan niin, että Kajo tahtoo kuin kieltää sen, mitä sanotaan romaanisuunnitelmaksi, tahtoo olla tunnustamatta keskitystä ja tiivistystä. Kajo tahtoo kertoa. Ja Kojolla on kertojalahja. Valoisa, avara näkemys, tarkka silmä, herkkä luonnontuntemus, värikäs kuvailu, taito viehättää kertomallaan, huvittaa ja iloittaa. Hän pettyy toisinaan mauttomuuteen, venyttää turhaan kuvaustaan, on hetkittäin huolimaton. Mutta sitten taas yllättää rattoisuudellaan, antaa hyvän, lämpimän tunteen puhalttaa... Kertoo oikein taidokkaasti, lumoisasti ja nuoresti. Hyvä puoli on Kojolla sekin, että hän aina kuvaa elettyä elämää, tuntuukin kuin mielikuviutus olisi hänellä ihan liian rajoitettu ja hän olisi liian lujasti todellisuuden orjuuttama.

Niine heikkouksineen ja niine ansioineen, jotka Kojolle ovat ominaiset, on Elämä on taistelua sittenkin nuorhenkisimpiä, pirteimpiä ja rattoisimpia ja paikka paikoin liikuttavimpia ja sujuvammin kirjoitettuja kirjojamme. Ja miksei: lupauksellinen, sanan laveammassa ja ehdottomimmassa merkityksessä.

T-en

ANNIE MÖRK

Näyttelijäluonnekuva.

Kypsä! — Annie Mörk on sisäiseltä dramaattiselta elämävoimaltaan kypsimpiä näyttelijöitä, mitä meillä yleensä on olemassa.

Inhimillinen elämisenvaisto tuntuu hänelle olevan samaa kuin dramaattinen vaisto: tahto tekoon.

Hänen repliikkinsä virtaavat huulilta tunnepaineisen, tiiviin henkäyksen mukana. Ja siksi ovat ne tarttuvia, siksi ne ennustavat tekoa ja vievät lausujansa luontevasti tekoon näytelmähenkilöiden välisessä taistelussa. Annie Mörkin näyttämölausunta todistaa hänet dramaattiselta hengeltään harvinaisen voimakkaaksi.

Lisäksi: hänen replikoimisensa kykenee luontevoitamaan yksinpä vastataistelijoiden eleet ja

iskut. Sillä se osaa vaatia vastapuolelta liikettä ja elämää. Mutta se paljastaa myöskin helposti latteuden ja kimmoisuuden puutteen vastaanäyttelijässä, sillä pienillä voimilla ei kestä Annie Mörkin tummasti aaltoavan äänen tulviessa.

Kuitenkin: hänen näyttelijävaistonsa ei synnytä voimaa ainoastaan sanaisessa näyttämötaistelussa, vaan on sillä vieläkin välittömämpi tie ilmetä näkyviin. On sangen vaikeasti sanoin määriteltävä sävy taikavoimaa, jota on vaikea sanoa hurmaksi, melkein yhtä väärin sanoa tenhoksi tai lumousvoimaksi. Tuntuu siltä, että attribuutti *uhoava* on paikallaan sille välittömälle voimalle, jolla Annie Mörk pienissäkin tehtävissä hallitsee näyttämöä ja jonka vuoksi nuo näyttelijälle niin perin tärkeät tulot näyttämölle ovat hänellä säännöllisesti vaikuttavia.

Koko edellinen kuvaus on samalla todistusta Annie Mörkin synnynnäisestä dramaattisesta vaistosta ja taiteellisesta temperamentista. Se on kaikki hänen näyttelijäolemuksensa kypsyyden ylistystä.

Mutta tällä en ole vielä väittänyt, että hän olisi ilmaisukeinoiltaan „kypsä”. (Herra tästä varjelkoonkin.) Muistan vielä selvästi, kun näin häntä näyttämöllä ensikertoja Tampereen Teatterissa, hämmästyneeni — hieman vaivautuenkin — hänen erään slaavilaisen naisluomansa mimiikkiä ja vartalon eleitä. Siinä oli slaavilaista pehmeyttä, notkahtelua ja taipuilua ja kasvoissa samaista värähteleväistä ilmerunsautta. Mutta ilmeissä oli annos väentelehtivää väkivaltaisuutta, samoin eleissä. Luontaisesti ilmeikkäät kasvot eivät olleet vielä kehittyneet hallitsevan tahdon välikappaleeksi.

Tosin: näitä ilmaisukeinojaan on Annie Mörk senjälkeen huolella hionut. Loihan hän jo Tampereen aikoina esim. „Rosseissa” Leeni-tätinä hyvän naisen kirkastunein kasvoin. Mutta tämäkin osoitti vain osaksi mimiikkikehitystä, pohjimmaltaan oli luoma sangen onnellinen siksi, että tarvittiin mimiikki-keinoja vähän. Tarvittiin ennenkaikkea lienteätä tunnetta uhoava olemus, sitä, jossa auttoi näyttelijättären luonteisesti kypsä vaisto.

Myöhemmin näkemäni Mörkin naispaholai-



Annie Mörk

nen ja äiti Franckin „Vapaissa miehissä” osoittavat, että näyttelijättären mimiikki- ja plastiikkakeinot ovat jatkuvasti tietoisien muokkauksen alaisina, kypsymässä nekin vastaamaan taiteilijan sisäistä temperamenttivoimaa. Siksipä: nyt olisi nähtävä hänen Katrinsa „Daniel Hjortissa”. Nyt olisi aika hänen päästä voimakkaisiin taiteellisiin tehtäviin, vaistoihmisten — ei älyolentojen — kamppailuihin, joissa kiittämäni kypsyyks voisi ilmetä sekä sisäisesti että keinojen kannalta.

L. H—la.

SKRIABIN, STRAWINSKY, PROKOFJEFF

(Käännös tekijän saksankielisestä käsikirjoituksesta.)

Kun yhdistän nämä kolme nuorimman venäläisen musiikin edustajaa samaan tutkielmaan, niin en tee sitä siksi, että he kuuluisivat yhteiseen „kouluun” — tuskin saattaa ajatellakaan erilaatuisempia taiteilijapersoonallisuuksia — en, vaan siksi että nämä kolme erilaisine keinoineen pyrkivät eräässä suhteessa samaan päämäärään, tietoisesti tai tiedottomasti (se ei kiinnitä mieltämme) ja ovat myös osaksi sen saavuttaneet: ahtaan, rajoitetun natsionalismin puitteiden murtamiseen, mikä natsionalismi tähän asti on kahlehtinut venäläisen musiikin. Nämä kolme miestä eivät enää harjoita musiikkia venäjäksi, he eivät enää peitä ajatustenköyhyyttä kansallispukuun, vaan ovat uskaltaneet olla kansainvälisiä. Kuten jo sanottu, he vain tässä suhteessa lähentelevät toisiaan, muuten heidän olemuksessaan tuskin lainkaan havaitsee sukulaisuutta. Kolmisin he muodostavat nuoren venäläisen musiikin etuvartion.

Kun *Skriabin* noin v. 1900 alkoi Chopinin inspiroimien klaveeriminiatyrien avulla käydä tunnetuksi laajemmissa piireissä, niin tuskin kukaan lienee luullut että tämän hieman hauraan ja hennon suunnan edustaja saattaisi aloittaa uuden kauden Venäjän säveltaiteessa. Näissä pienissä salonkikappaleissa oli vielä vallalla venäläisille yleensä niin luonteenomainen mieleenjohtuman korostaminen, oikuttelunhalu, syventyminen yksityiskohtiin kokonaisuuden kustannuksella. Sinfoonikko *Skriabinista* ei näihin aikoihin vielä paljon tiedetä. Noin opus 30:sta alkaa huomattava muutos: mieltymys teknillisiin yksityisseikkoihin jää taka-alalle, työ näkyy perustuvan ajatuksiin, aatteihin, joilla ei ole paljon tekemistä aineellis-musikaalisen kanssa — musiikki ilmaisee syvempiä ja arvokkaampia, filosofista laatua olevia sisäisiä ristiriitoja. Motiivit kohoavat, teokset saavat määrättyihin aloihin liittyviä nimiä — aikaisempien *Prélude*'ien ja *Etude*'ien sijasta kohtaavat meitä *Jumala* ja *Saatana*. *Skriabinin* musiikki käy „kosmilliseksi” — ainakin siihen ohjelmaan nähden, jolle se perustuu. *Skriabinin* partituurien rivien välissä rupeaa väräjäimään jotakin, jota ehkä voi nimittää äärettömyystunnelmaksi. Molemmat suuret orkesterirunoelmat „*Poème de l'Extase*” ja „*Poème du Feu*” ovat tässä suhteessa erikoisen luonteenomaisia. Niiden edeltäjiä ovat „*Poème divin*” ja „*Poème satanique*”. Näiden teosten ajatuksellinen probleemi on filosofinen: luoja,

hänen työnsä ja äärettömyys sinänsä sekä näiden suhde toisiinsa. Hysterisen voimakkaan intohimon ajamana ja pakottamana tämä musiikki eräässä mielessä „liitelee”: sillä on eräänlainen rakenne, myöskin omat sisäiset suhteensa, mutta se on tuskin paikallisesti määrätty, siltä puuttuu perspektiivit, sillä on oma ilmapiirinsä, se on itsessään toimintaa, itsessään voimasysteemi. *Skriabinissa* tapaamme eräänlaisen musikaalisen glossolalian. Tälle musiikille luonteenomaisinta on sen rytmi, spasmillisesti nykähtelevä, usein melkein pä tanssitautinen, räjähtävä ja kutistuva, erilleenvirtaava ja yhteenliittyvä, iskevä, pakottava, hiipivä ja äkkiä rajusti ryntäävä. Valtava agogiikka ajaa tämän musiikin eteenpäin ja kuitenkin takaisin piiriin. *Skriabinin* musiikille koki vahingolliseksi muodon asettaminen ihanteen holhouksen alaiseksi. Prosessi, joka sai alkunsa jo varsin aikaisin. *Skriabinin* ikuisuusaatteella ei ole paikassa sijaa: se on paralelliviivojen äärettömyyttä, se ei anna perspektiivejä, se on ajallinen: se on suljettu aikapiiri: toistuminen. *Skriabinin* musiikissa ei pääse eteenpäin, ainoastaan ympäri, ylös ja alas, edes ja takaisin, se ei virtaa: vaan pyörii, se ei nouse: vaan kieppuu. Kuitenkin tällä musiikilla oli suuri ansio: se oli täydelleen epänatsionaalista ja sellaisena ensimmäinen laatuaan Venäjällä.

Jos *Skriabin* hyvin vapaasta harmoniikastaan huolimatta kuitenkin vielä oli yhteydessä akateemikkojen kanssa — hänen harmooninen logiikkansa ja johdonmukaisuutensa oli erinomainen ja kaikesta mielivaltaisuudesta vapaa — niin vapautuivatpa sen sijaan *Strawinsky* ja *Prokofjeff* täydellisesti akatemiasta. *Sergei Prokofjeff*, Pietarin konservatorion surunlapsi, osottautui jo aikaisin häikäilemättömäksi radikalistiksi, joka herkeämättömän elinvoimaisesti hyökkäsi kaikenkarvaista akateemisuutta vastaan. Hänen kovista, kulmikkaista, iroonisista kappaleistaan puhui irvistelevä iva, mutta myöskin suunnaton määrätietoisuus. Tässä ei ollut vähääkään pehmeätä slaavilaista lyriikkaa, ei jälkeäkään *Skriabinin* tyylistä — päin vastoin, askeettinen väritys muistutti sävelpiirustusta, joka vaikutti kirkkaalta ja terävältä. Jos *Skriabin* oli romantikko, niin voi *Prokofjeffia* nimittää realistiksi. Rytmit kovat, korostetut, teemat senza pedale, ei ohjelmia eikä selityksiä, ei mitään filosofiaa, kappaleiden nimet riippuvat kuin tarpeettomat tavaramerkit jossakin. Probleemit puhtaasti mu-

sikaalisen-aineellisia — rivien välissä vain valkoista nuottipaperia — kaikki tapahtuu ainoastaan kontrapunktisen harmoonisissa eli rytmillisen polyfonisissa maailmoissa. Tälle musiikille karakteristista on sen liike — korkeapaineista eteenpäinryntäämistä. Kaikki viivat särmiikkäät ja murretut, perspektiivit primitiiviset ja matemaattisen puhtaat. Harmoniikka voimakkaan personallinen, aivan ajalleen vieras, toisinaan Bachimaisen niukka, lattean diatooninen ja sitten taas puhtaasti atonaalinen. Prokofjeff silmäilee meitä villi-ihmisen viisailta eläimensilmillä: hakekaa itsellenne Prometeuksen tuli? — *Minä* teen näin: apinannopeat liikkeet ja kivistä ja kuivista lehdistä juoksee kipinä. Persoonallisuus. Musiikki on Prokofjeffille vain muotoa, muotoleikkiä ilman sisällystä, ilman tarkoitusta, jopa ilman päämäärää: hän leikittelee musikaalisilla funktioilla — hän harjoittaa sovellettua musikaalista matematiikkaa. Afektit puuttuvat näennäisesti, niiden sijasta voima astuu etualalle. Prokofjeff luo musiikkia ja vain musiikkia, päämäärättä sen itsensä tähden, hän ei ole im- eikä ekspressionisti — hän juontuu takaisin materiaan. Hänen formalisminsa lähentelee käsityötä sen korkeimmassa mielessä.

Tälle Prokofjeffin käsityömäisyydelle on *Igor Strawinsky* sukua. Mutta Prokofjeffin kysyessä: mitä luon? kuuluu Strawinskyn kysymys: miten luon? Tämä on konstruoivan suhde objektiinsa. Musiikki on hänelle tuskin mitään itsessään, vaan keino päämäärän saavuttamiseksi. Se on läheisesti liittynyt teatteriin (balettiin). Hänen musiikkinsa vetoaa silmään ja korvaan. Hän luonnehtii loistavasti, kuitenkin kiinnittää tyyppi hänen mieltänsä enemmän kuin indiviidi. Täten hänen musiikkinsa saa historiallisen merkityksen, joka saattaa heilahdella kirjallisesta tyylistä (baletti „*Petrushka*”) biologiseen („*Le Sacre de Printemps*”). Hän osaa erinomaisen hienosti laskea vaikutukset. Hänen taiteensa hipaisee täten läheltä taituruuden, vieläpä käsityöläisyyden rajoja — *c'est un artisan*. Eksotiikka, erinomaisen hienot värit, raffinoiduin harmoniikka eivät tosin saata peittää tämän musiikin palvelevaa asemaa. Strawinskystä on tullut naisten nuorten johtaja, jotka eivät ole vannoutuneita Schönbergin kannattajia. Hänen taiteensa arveluttavin puoli on että siinä ei korosteta sanaa *mitä*, vaan sanaa *miten*.

ERNEST PINGOUD

NUORELLE NÄYTTELIJÄTTÄRELLE

*Noin tyttöni, noin! Älä säiky —
Noin taipehin tummin
ja paistavin olkapäin
kuin pilvestä päivä sa väiky,
vaikk' allas on katsomo räyhääjain.*

*Rivi herrojen kaljamapäitä
sun eessä on aivan,
Himosilmin ja kükarein,
röhöryntäin he tanssii häitä
sun nilkkojes tahtiin ja yksintein
perisyntiä huulilla haastaa.*

— *Mut, armas tyttöni, pois toki pelko!
Yli leikkien liitele, kaino,
ali astele tuskien puun.
Meill' onhan kahdella selko:
nyt vallass' on kauneusvaino
ja ympär' on vanhuuden yö.
Sen tunnen ja varjossa huokaan.*

— *Mutt' armahin kirkastu yhä,
sinä synnytä kaikkien nähden!
Yhä korkene, selväksi tee,
ett' on sinun ruumihis pyhä
nyt ristillä riemumme tähden.*

LAURI HAARLA

SHIMMY

Shimmy on vallannut maailman. Shimmy on karkoittanut pois edeltäjänsä stepit ja foxtrotin, shimmy hallitsee yksin maailmaa. Sodanjälkeisissä kulttuuriraunioissa kaikuvat alituiset shimmy säveleet, ne houkuttelevat ja kiehtovat ja tenhoavat. Yhä taajemmat ihmsjoukot haluavat liikuntaa, antautuvat shimmy viettäviksi. Ihmiset liikkuvat, kaksittain toisiinsa puristuen, keskellä päivää ja läpi yön. Shimmy tanssii yli Euroopan kulttuuriraunioiden.

Shimmy on ekspressionismin tanssi, kuten menuetti oli rokokon, valssi keisariajan ja kadrilli 1860-luvun. Ei ole ihme, että saksalainen modernisti Herwarth Walden on innostunut Shimmyä kuvailemaan.

Tanssi on liikuntaa, kirjoittaa hän. Liikunta jokaisen taiteellisen ilmiön edellytys. Ruumiilli-

sen liikkumisen tarve on jäänyt vaistoksi ihmisille joiden silmät ja korvat eivät vielä ole auneet havaitsemaan optillisia ja akustisia liikuntoja. Siksi tanssi, ruumiillinen liikkuminen on vanhempi kuin muiden aistiorganien välittämät liikunnot.

Tanssi on siis täysin esitettävissä ilman musiikkia. Tanssimusiikki on vain ruumiillisten liikkumismuotojen akustinen vertaus. Todellisen tanssin on oltava absoluuttista. Musikaaliset liikunnot ovat tehneet ruumiilliset liikunnot mekaanisiksi, akateemisiksi. Tanssin suhteen kehittyi sama peruserhdys kuin sanataiteen: rytmikka ja metriikka sekoitettiin keskenään.

Metriikka on rajoitettu. Liikunnot itse, rytmit, ovat rajoittamattomat. Tanssi yksinkertaistettiin. Liikunnot tehtiin riippuvaiseksi musiikin metriikasta. Tanssi ja tanssimusiikki kehitettiin, sen sijaan että niiden olisi annettu kehittyä.

Nuoren Europan taide on vapautumassa muodonorjuudesta. Tanssi on vapautumassa metriikasta. Shimmyyn eri vuorot eivät ole riippuvaisia tanssimusiikista, ne seuraavat tanssijan individuaalista tahtoa, hänen hetkittäisiä oikkujaan. Shimmy tanssii yli vanhojen muotojen. Stepit ja foxtrotit avasivat sille tietä. Shimmy ei ole tilapäinen muoti, shimmy seuraa kehityksen välttämättömyydestä. Aivan kuten ekspressionismi.

Ihmiset huomasivat äkkiä, että Amerikan ja Afrikan villiheimojen jäsenetkin loivat eräänlaista säveltaidetta, vaikka käyttämättä euroopalaisen instrumenttiteollisuuden tuotteita. Näitä alkurytmejä ruvettiin käyttämään ja soveltamaan — ja tulos oli harvinaisen taiteellinen. Taideteoksen arvo kun ei ole ideassa, vaan suorituksessa.

Shimmyä soitetaan. Shimmyä tanssitaan. Shimmy vallitsee kaikkialla yli Europan ja monet ihmiset, jotka tähän asti ovat halveksineet tanssia sen älyllisen vähyyden takia, ovat nyt antaneet shimmyyn kiehtoa itsensä. Tanssin opettajat ovat luonnollisesti yrittäneet tehdä shimmyyn salonkiin soveltuvaksi, akateemiseksi. Mutta shimmyä ei voi sitoa, koska se on vapaata sitoutuneisuutta. Se ei ole dekadenssia, se on kadenssia. Sen on muodostanut taiteellinen vaisto eikä sivistynyt äly. Shimmyssä taiteelliset lait pakottavat jalan rytmillisiin suorituksiin.

Shimmy on ekspressionistisen Europan tanssi.

KI-KI-KI

★



Jussi Snellman

NÄYTÄNTÖTEHDAS

Suuressa kaupungissa, missä on rinnan rikkautta ja köyhyyttä, paljon ihmisiä ja korkeat talot, missä sykkii nopeatahtisesti nykyaikaisen elämän sydän, on monta kymmentä teatteria.

Oopperoita ja operetteja, draamoja ja komedioita, tragedioita ja farsseja, vaudevilleja ja groteskeja, music halleja ja vaikka mitä. Ja eläviä kuvia, kilpa-ajoja, cabaretteja, yöravintoloita... Niin, mutta nämähän, viime mainitut ovat vain ajanvietettä ala-arvoisine vivahduksineen. Teatteri — mitä tekemistä näillä on teatterin kanssa? Teatteri on taiteen temppele, parhaan pyhättö, kaikkein pyhin. Ja teatterinomistaja?

Kysykääpä sitä vaikka siltä mieheltä, joka omistaa tuon suuren kaupungin suosituimman komediateatterin. Kysykää sitä vaikka silloin häneltä, kun hän istuu teatterikansliassaan ja tarkastelee reklaamikilpiehdotusta. Hänen ilmeensä voi vaihdella sangen nopeasti, häntä voi luulla hetkittäin Napoleoniksi, hetkittäin napatretkeilijäksi kaukaisella antarktisisella laivallaan

sinä hetkenä, kun ollaan kulkemassa uutta ja suurta, kohta löytyvää kohti, häntä voi luulla maailman arvoja ja elämän ongelmia ratkovaksi ajattelijaksi ja yhtä hyvin onnistuneen leikkauksen suorittaneeksi lääkärineroksi. Suureksi ja kuolemattomaksi häntä vain voi luulla, sillä sellaiset ovat hänen ilmeensä ja eleensä. Ja sitä kaikkeahan hänessä onkin. Hän on voittanut monet kilpailijansa kuin Napoleon, hän on tehnyt suurlöydön, vetonaulan ohjelmistoonsa, hän ratkoo *oman* elämänsä menestyksen ongelmaa, hän on pelastanut teatterinsa. Siksi voi hänessä niin paljon olla, siksi on yksi mies niin paljosta osallistunut.

Hän on siis taiteen temppelin valtijas.

Jo kolmatta näytäntökautta ja kuitenkin.. vihdoinkin.

Vihdoinkin, sillä ei hän ole syntynyt teatteri käsissään. On ollut paljon kestämistä, on pitänyt ponnistaa. on pitänyt ponnistaa ja silloinkin kun ei ole oikein tiennyt miksi ja mitä varten, yrittää yhtä ja toista, kaupata, näytellä, kirjoittaa, kun ei ole vielä voinut yrittää vain omistaa.

Vihdoin on hänestä se tullut: teatterinomistaja. Vielä viime tingassa vaivanalaisesti, suurin ponnistuksin. Sillä teatterit ovat kulkeneet niinä vuosina käsistä käsiin, niillä on keinoteltu kuin sachariinilla. On ilmaantunut todella oikea teatterinomistajainluokka, ei teatterinjohtajain. Ovat syntyneet kesken täysi-ikäisyyttään sellaiset miehet, jotka ovat täysin lompakoin ostelleet ja myyneet tyhjiä teattereita siinä suuressa kaupungissa, tuntuu kuin olisivat ne vieneet markkinoille ne teatterit, jos niin olisivat voineet tehdä.

Nämä miehet ovat ilmaantuneet samoihin aikoihin kuin uusi teatteriyleisö, jonka on saanut teattereihin virtaamaan omituinen, äkkinopeaan syntynyt, suuren sodan jylinän herättämä teatterihalu. Se uusi yleisö ei ole rikasta, mutta merkittävää kyllä, sillä on paljon joutilasta rahaa ja aikaa, aikaa sillä on, sitä aikaa se tappaa kuin kirppuinen koira syöpäläisiään. Sitähän tappaakseen se tunkeutuu teatteriin, täyttää ne jokilta ja nauttii taiteesta. Se on sivistynyttä yleisöä: se on lukenut mitä taide on. Se tietää, että „Taide on todellisuus nähtynä tempperamentin läpi”, ja jos se ei huomenna satu tätä muistamaan, niin muistaa se, että „Taide ei milloinkaan ole muuta kuin todellisuuden ohimenevä unohdus”... Mutta mukavuutta rakastavaa on tämä nuori, veres yleisö: se tahtoo istua teatterissa hattupäin, sikaari hampaissa, sanomalehti väliaikavietteenä.

Tälle yleisölle niiltä tunnottomilta keinottelijoilta, on teatterinomistajamme pelastanut teat-

terin. Ottanut johdon sitten käsiinsä ja tehnyt teatterista ensiluokkaisen komediateatterin.

Onhan menossa kolmas näytäntökausi ja hyvällä menestyksellä eikä hän tiedä, mikä hän oikein on. Hänen on ihan kuin muidenkin ihmisten: rikastuu, on onnellinen, ei tunne itseään. Teatterin hän tuntee, tuo Napoleonimme, kuin omat sormensa.

Hän on toimituttanut kahtena kesänä perätysten perinpohjaisia parannelmakorjauksia teatterirakennuksessa, mukavustuttanut katsomon, laajennuttanut näyttämöä.

Kulissimaalareina on hänellä kaksi nuorta, mutta hyvin tunnettua taiteilijaa, joiden taulut aina herättävät kiihtymystä ja myrskyä sekä innostusta ja ihastusta. Niiden on johto kulissimaalamoissa.

Ja kirjailijat?

Nekin ovat omansa mallikelpoisella komediateatterillamme. Ne ovat nuoria, mutta sellaisia, jotka ovat muodissa. Napoleonimme hylkii armotta syrjäisten — tunnettujenkin kirjailijain — tarjoukset. Hänellä on oma ryhmänsä jo, ei kannata muilta ottaa. Kannattaisiko sellaisilta, jotka eivät osaa panna nimeä näytelmilleen, niin palkittuja kuin lienevätkin? Täksikin näytäntökaudeksi häneltä riittää jo sitä kirjallista puolta oikein hyvin. On esitetty nykyistä „Hänen kymmenes aviovaimonsa”, sitten „Minä tahdon paljon lapsia” ja nyt on jokailtaisena kassakappaleena „Moulin Rouge’ista haaremiin”. Näille löytyy vielä yleisöä, vielä monet täydet huoneet. Ja kuitenkin on hänellä jo varalla kaksi näytöstä. „Minä tahdon paljon lapsia”-komedian tekijän tulevasta uutuudesta „Ristiäiset ennen rakkautta”. Se tulee varmasti loistava kappale! Sen voi päättää jo nimestä sekä näistä kahdesta näytöksestä. Osatkin on jo jaettu. Niin, niin, vaikka näytelmä ei olekaan valmis. Käsikirjoituksesta. Näyttelijöillä ne ovat. Eihän teatterin tarvitse kirjaa odottaa, kirja tulee sitten, ajan oloon. Tuskin nuori loistelijas näytelmäkirjailija tahtoisikaan ennen ensi-esityksiä julkaista näytelmänsä. Arvostelijat, niin, ne ovat hävytöntä väkeä. katkeroituneita herroja. Kenties haukkusivat. Toista se on silloin kun on jaettu osat niin eteille näyttelijöille kuin komediateatterissa tällä haavaa on, kun he ovat saaneet elävöittää näytelmän henkilöt. Ja heillä on, on, jumala paratkoon, jos ei yhdellä, niin toisella sellaisia tuttavia teatteriarvostelijoissa, jotka eivät voi haukkua sitä näytelmää, jossa heidän on määrä nämä pari, kolme kuukautta esiintyä.

Näyttelijät on täytynyt myöskin aivan kiistan takaa ottaa.

Ei hän ole tahtonut mitään kuuluisuuksia komediateatteriinsa, mutta tunnetuita hän on tahtonut. Rakastajan pitää olla rakastaja ja primadonnan pitää olla kaunis. Hän on kustantanut näillä kahdella näytäntökaudella rakastajalle neljä rakkausseikkailua, jotka ovat tehneet tämän kuuluisaksi. Kuuluisaksi siinä kaupungissa, jossa suuret ihmisjoukot näyttävät elävän vain rakastaakseen. Neljä kertaa on sanomalehdissä kerrottu komediateatterin ensimmäisen rakastajan menevän naimisiin — kertaakaan ei ole kerrottu hänen erostaan. Ja primadonnan yhtä monta kertaa kerrottu eroavan eikä kertaakaan ole kerrottu hänen naimisiinmenostaan. Mutta laajoissa nuorisopiireissä on tullut käytäntöön se hajuvesilaji, jota käyttää tuo yhä uudelleen rakastuva ensimmäinen rakastaja ja se naistenvaatetusliike, jossa käy tuo aina eroa tekevä primadonna . . .

Lisähöysteitä hän sijoittaa näytelmiin perin osavasti. Siinä „Hänen kymmenes aviovaimonsa”-komediassa oli loistanto näyttämöllä siitä ja siitä toiminimestä, „Moulen Roug’esta haaremiin” taas tekee paljon hupaisemmaksi oikea sade, joka on näyttämöllä. Ja ilmoituksessa hän kertoo, kuinka paljon on näyttämölle asetus tullut maksamaan ja mistä liikkeestä ovat näyttelijättärien puvut.

— Pitää tuntea yleisö! sanoo väliin huohaen, väliin veitikkamaisesti Napoleonimme.

On tullut tarkoitukseksi kassa ja keinoksi näytäntö. Kuin säilykelaatikko on komediateatteri johon muusta maailmasta eristäytytytetään joka ilta sen seinien sisälle sopiva ihmismäärä. Ja rahaa tulee. Tulee omistajalle, tulee näyttelijöille, tulee kirjailijoille ja maalareille. Yleisö maksaa, ei se ilmaista tahdo, rahoillaan se rehki, se nostaa teatterin, teatteri valmistaa sille näytäntöjä.

Ennemmin tai myöhemmin, varmasti kuitenkin, on komediateatterinomistaja tietävä kuka hän on:

Tehtailija.

Ja hänen teatterinsa:

Näytäntötehdas.

Suuressa kaupungissa, missä on rinnan rikkautta ja köyhyyttä; paljon ihmisiä ja korkeat talot, missä sykkiin nopeatahtisesti nykyaikaisen elämän sydän, on paljon tehtaita. Korkeat, pilviin pistävät savupiiput, koneiden taukoamaton helske tai jytinä, rahanhaluiset ihmiset hikiot-sin öin, päivin työssä. Mikä valmistuu, siitä maksetaan.

ANTTI TIITTANEN

GLIMTAR UR VAN GOGHS BREV

— av större värde är att leva än att skapa abstrakt konst.

Ingen mystisk eller hemlighetsfull atelier, utan en som slagit sina rötter i själva det reala livet. *En atelier med vagga och hålstol.* Där alltså intet stillestånd råder, utan allt tränger och stämmer och uppmuntrar till aktivitet.

Folket här är väl inte ondsint, ty själva prostent har nästan en anständig mänskas ansikte.

— jag vill ej blomstra, om en annan därför måste vissna.

Här i dårhuset har de rikligt med utrymme. Man kunde inrätta atelierer för 30 målare.

Denna eftermiddag hade jag en mycket utvald publik. Fyra eller fem soudenörer och ett dussin gatpojkar fann det synnerligen intressant att titta huru färgen kom ur tuberna. Nå, denna publik, den är väl äran? Eller snarare: jag vill bespotta äregirigheten och äran som dessa gatpojkar och busar —

Det är så skönt, att jag ej vågar måla och ej kan förstå det.

— jag vet intet dårhus där man skulle intaga mig gratis, även om jag själv betalade omkostnaderna för måleriet, och överlät hela mitt arbete åt dårhuset. Det är, jag vill ej säga en stor, men en liten orättfärdighet.

Denna framtidens målare, jag kan ej föreställa mig att han så ligger i de små restaurangerna, arbetar med ett par ruttna kindtänder, och sedan besöker zuavbordeller som jag.

Mången har en stor eld i sin själ, och ingen kommer nånsin för att värma sig vid den, och de förbigående märker blott litet av röken uppe vid skorstenen, och går sin väg vidare.

Jag vill gärna ha en veckolön, som en annan arbetare, och för det målet vill jag arbeta, med all min kraft och mitt förstånd. Och då jag är en arbetare, tillhör jag arbetarklassen, och kommer mer och mer att leva in i den och en gång ingå i den. Jag kan ej annat och har ingen lust till annat, jag kan ej föreställa mig något annat.

— det finns nu en gång ett gammalt samhälle, som enligt min mening för *egen skuld* går under — och det finns ett nytt samhälle, som uppkommit och vuxit och utvecklar sig allt vidare. Kort sagt, det finns något som utgår från de revolutionära, och något som utgår från de antirevolutionära principerna.

Valda och översatta av DIKTONIUS

LUPAAVA PETTYMYS

M. Pajari: Töllistä vain. Kertomuksia. Gummerus. 1922.

M. Pajarin esikoisteos *Elämä ja minä* oli tämän kirjoittajalle yllätys. Kirjan suorasanaisissa runoissa oli paljon kirjallisesti ensiarvoista. Oli kauneudentuntua, oli syvää elämänkäsitystä.

Siksi tunnustaudun tarttuneeni M. Pajarin toiseen kirjaan jännittynein mielin ja nautinnon-aavisteluin. Luin. Petyin. Enkä tiedä, kenessä syy.

On vain todettava: M. Pajari ei ole jaksanut tuoda tässä kirjassaan lähestulkoonkaan niin paljon hyvää esille kuin esikoisessaan. Niin ilahduttava kuin onkin kirjan nimikkonovelli, niin lämmin, vilpitön ja harras kuin onkin kirjailijattaren mielenkiinto kuvattaviinsa, vähäväkisiin ja osattomiin, niin sittenkin ei kertomatapa, ei kuvausvoima anna mitään huomattavaa. Kirjailijatar eksyy sovinnaisuuksiin, tarrautuu arkitavallisuuteen. Vain harvoin välähtää esille *Elämä ja minä*-säkeitä muistuttava rohkea, omaperäinen, runokuva. Vain harvoin lennähtää ajatus niin kahlehdittomasti, niin ennakkoluulottomasti kuin tuon tuostakin suorasanaisissa runoissa. Puuttuu vakuuttavuus, puuttuu välittömyys, pyrkii esille se, josta on kerrottu jo liian paljon suomalaisessa kirjallisuudessa, kaikki tahtoo käydä tutuksi ja ennakolta selväksi. Lukijan mielenkiinto herpoaa, vain silloin hän lämpenee ja elää lukemassaan, kun saa sivuihin, jotka ovat totta ja uutta kerrontaa. Niitä sivuja on kyllä tässäkin Pajarin kirjassa, sivuja, jotka liikuttavat mieltä, ovat vaikuttavia ja onnistuneita. Sittenkin valmisti kirjailijatar ainakin tämän kirjoittajalle pettymyksen. Ei masentavan eikä lamauttavan. Tässäkin kirjassa on M. Pajari korkeammalla monia „viehättäviä” naiskertojiamme. Enemminkin. Hän vakuuttaa, ettei pettymys ole ptkäaikainen. Se on lupaava.

A. T.

VERTAILUA „SEITSEMÄN VELJEKSEN” NÄYTTÄMÖSOVITTELUISTA

On omituista, että näytelmäkirjallisuutemme Kulma-Kivi kirjoitti pääteoksensa romaaniksi. Asianlaita lienee käytännössä ollut siten, että erityisesti tässä teoksessaan tunsu kirjailija kuvauksensa paisuvan yli sen draamatekniikan, joka hänellä oli hallussaan. Näin ollen ehkä näytelmän määrätty muoto ja suppea sanonta olisi tullut suorastaan esteeksi teoksen luomis-työssä.

Sen suunnaton rikkaus tulee nyt näkyviin niissä monissa näyttämömuodosteluissa, joita jäljestäpäin on tehty. Niissä ei vielä kukaan ole kaikkia kiitollisimpiakaan kohtauksia koeteltu näyttämöllä, vaikka kussakin dramatisoinnissa on toisistaan erocavia lisäpiirteitä. Jo romaanin laajuus tekee mahdottomaksi käsitellä yhden teatteri-illan kuluessa juonen ja tapausten kehitystä sillä levollisuudella, joka tällaisen klassilisen komedian tyyliin kuuluisi. Niinpä viimeisin, Per Åke Laurénin näyttämösovitus, antaakin aiheita otaksumalle, että „Seitsemän veljestä” olisi käsiteltävä jonkinlaisena kaksoisnäytelmänä, kuten esim. Björnsonin „Yli voimain”. Laurénin dramatisointi nim. loppuu jokseenkin tapahtumain puoliväliin eli kohtaan, jossa veljekset heittävät hyvästit vanhalle Jukolalle ja päätävät lähteä Impivaaraan.

Paitsi mainittua taiteilija Laurénin sovitelmaa, on allekirjoittanut tutustunut Pontus Artin, Hemmo Kallion ja Vilho Ilmarin „näyttämölaitoksiin”. Historiallisesti „oikein” näistä lienee Pontus Artin sovitelma. Sen neljässätoista kuvaelmassa kerrotaan veljesten vaiheet romaanin mukaisissa ympäristöissä. Paitsi tapahtumain luonnollista ja asteettaista kehitystä on tällaisella näyttämömuodostelmalla se etu, että se tekee vähimmin väkivaltaa alkuperäiselle romaanille. Ellei Artin sovituksen suunnaton pituus — näytäntö kesti Tampereen Teatterissa kello kahden tienoille aamuyöllä — asettaisi sille käytännöllisiä vaikeuksia, näyteltäisiin sitä varmaan vieläkin.

Tunnetuin ja suosituin sovitus, jota nykyään kaikkialla maassamme esitetään, on Hemmo Kallion. Näyttelijä Hemmo Kallio on osoittautunut koko taiteilijatoimintansa aikana huomattavaksi Kivi-tuntijaksi, mistä myös „Seitsemän veljeksien” dramatisointi on epäamättömänä todistuksena. Siinä on varsinkin veljesten kosinnan sovittaminen lukkarille teknillisesti mainio löytö. Pääasiassa samalla tavalla on se jälkeen-

päin otettu myöskin Ilmarin ja Laurénin näyttämömuodostelmiin sekä Armas Launiksen oopperaan.

Ehkä vielä suuremman suosion kuin Kallion sovitus sai aikaan Vilho Ilmarin dramatisointi, jota sekä Turussa että Helsingissä esitettiin yhteen menoon parikymmentä kertaa. Yleisöön nähden sen suurimpana vetovoimana on tunnettu saunakuvaelma, joskin sillä on muitakin ansioita. Kokonaisuudessaan on Ilmarin sovitelma huomattavasti pitempi ja raskaampi kuin Kallion. Kun se pari vuotta sitten esitettiin ensi kerran Helsingissä, kiittivät aamulehtien arvostelijat erityisesti sovitelman eepillistä etuisuutta, koska se toiminnan sijasta sisälsi paljon kertovaa ainesta veljesten filosofoinnissa maailman kaikkeudesta. Allekirjoittanut rohkenee tässä asiassa olla *osaksi* toista mieltä. Jokainen, joka Ilmarin sovittamia vuoropuheluita joutuu esittämään vanhan Ylioppilastalon epäkiitolliselta teatterilavalta, on varmaan kanssani samassa vastakkaisessa käsityksessä. Varsinkin kun Kansan Näyttämön esityksessä käytännöllisistä syistä jätettiin eloisa Sonnimäkikuvaelma pois, pysähtyi näytelmän toiminta melkein kokonaan toiseen näytökseen, jossa veljekset karkaavat lukkarilta. Kun siis toiminta lakkasi, pysähtyi myöskin näytelmän vauhti aina kuudenteen eli saunakuvaelmaan saakka, johon Ilmari on veljesten ilonpitoa sovittelut kerrassaan lennokkaalla tavalla. Saunan jälkeen seurasi taas jokseenkin väkinäinen keskustelunäytös, jossa esim. nimismiehen käynti on sovitettu, verraten valmistumattomasti. Viimeinen kuvaelma tavanmukaisine sovintojuhlina tuo jälleen reippautta ja eloa kuvaukseen. Tämä tervetuliaisjuhla Jukolassa saa Kallion tekemänä kodikkaamman ja lämpimämmän tunnun, kun se on asetettu sisälle. Tosin Ilmarin loppunäytös ulkoilmassa sallii päästää esille muutamia oivallisia repliikkejä, mutta asettaa samalla aivan erikoisia vaatimuksia näyttämölaitoksiin nähden veljesten tervehtiessä vanhaa syntymäkotiaan hartain lausein.

Paitsi oivallista saunakuvausta ja sonnimäkeä, joka Per Åke Laurénin sovitelmassa esiintyy lähempänä Ilmarin kuin Kallion tekemää, on Ilmarin dramatisoinnissa vielä huomattavana erinomaisen ehyttunnelmainen nuotiokuvaelma Impivaarassa. Kaiken sen myrskyn jälkeen, jota veljekset ovat kokeneet sekä lukkarilla että Sonnimäellä, on tämä näytös hiljaisine mietiskelyineen ja lopuksi kiitollisine manauksineen sopiva välipala ennen riehakasta saunakuvausta.

Edellä olevan selostuksen perusteella pitäisin

Vilho Ilmarin sovituksessa parhaimpina ensimmäistä kuvaelmaa, joka tunnettuine halkokohtauksineen on jotenkin samallinen myös Kalliolla ja Laurénilla. Sitten toista kuvaelmaa lukkarilla, kolmatta Sonnimäellä, viidettä Impivaaran nuotiolla ja kuudetta saunassa. Neljäs ja seitsemäs eivät liity toisiin niin elimellisesti kuin ensinmainitut. Erityisesti tulevat näissä eepillisissä ja toiminnattomissa Kuvelmissa silmunnäyttävimmän esille näytelmäsovituksen teknilliset puutteet. Esim. se, että veljekset aina esiripun noustessa ovat valmiina esillä ikäänkuin tarjottimella, alkaakseen jutella jälleen yleisölle Kiven kuolemattomia totuuksia. Epäilemättä tällainen saarnaava esittely, jossa ei esiinny pitkään aikaan mielenkiintoa helpoittavaa juonta ja toimintaa, käy raskaaksi katsojalle. Tämän seikan kanssa läheisessä yhteydessä on myös tuo dramatisoinneissa tunnettu onneton „sivuhenkilöiden käyttö. Ellei sivuhenkilöitä näytelmäsovitelmassa valmisteta yleisölle ennen heidän esilletuloa, jäävät ne pakosta irrallisiksi tekijöiksi. Tätä puolta ei ole voitu tyydyttävästi ratkaista missään näistä kolmesta näyttämömuodostelmasta. Kun veljekset esim. Ilmarin mukaelmassa ovat näyttämöllä yhtä mittaa neljä tuntia, käy se kieltämättä raskaaksi varsinkin niille, joilla on vähemmän puhumista. Yksistään tästä syystä voisi esim. Laurilla olla kuuluisa saarnansa, sillä se kohtaus antaisi asianomaiselle näyttelijälle tilaisuutta yrittämään virkeämmin koko illan.

Tässä esitetyt näkökohdat pyytävät antaa tunnustuksen kaikissa mainituissa näyttämösovitelmassa esiintyneille ansioille, ja samalla olla kehoituksena Kivi-ihailijoillemme koettaa saada aikaan vielä ehompaa ja yhtenäisempää dramatisointia kuin edelliset. Nyt jo tehdyn ja käytännössä koetellun työn perusteella voisi ehkä tuloksia parantaa puhtaasti näyttämötekniliseltä kannalta katsoen. Sisältöhän on joka tapauksessa suuren mestarin, Aleksis Kiven.

AAPO SIMILÄ

EXPRESSIONISTISKT

Gnisslande rullar tidens tunga juggernathjul över oss. Stort trycker hårt slår krafter brottas, skrik böner suckar kvidanden får luften att darra. Som jagade av elektriska stötar rusar vi vidare, besatta av kramp och yrsel som aldrig förr, klarseende som aldrig förr, med brutalt reala medel brytande oss ut mot luftigt sköra

ideal, ljugande sökande sanning, beräknande uppoftande oss, förnekade troende.

Kaos, ja, — låt vara kaos, kaos är bra! Möjligheterna upplösas, formerna sprängas. De hårda händernas, de modiga hjärtanas — skaparviljans tid är inne. Omöjligheten vart möjlighet, formlösheten form. Efter årtusenden av revolution evolution utveckling och vad-de-nu-hetat och vad-de-nu-varit dessa skal som inom sig gömt myriaders fröjder och lidanden, framhopp och baksteg i oöverskådliga massor och dimensioner, närmar vi oss åter en gång urpunkten: urmassans glödande räämneflod. Som första människan för ett hav av år sedan sträcker mänskligheten snart sina praktfulla lemmar mot solen, nyskapad, omformad till nytt liv. Eller också fortsätter den sin „utveckling” mot den sista människan; det dekadenta vilddjuret vars bråddjupstillvaro även snart kan vara säkerställd. Så livet.

Så konsten. Aldrig har konsten som nu diat vid livets bröst, sugit i sig dess laster och lyten, dess välsignelser och förbannelser. Naknare än nånsin antikens mänskokroppförhärlikande ytkonst kastas nu det innersta av oss i explosiva bitar ur oss. Sök ej skönhet hos oss, sök ej sanning; filosofi, om i liv eller konst, tillhör historiens lugnvattensperioder; rasande framstörtande kan vi blott vara ärliga. Man kallar oss expressionister.

Expressionismen — kaotismens sammanhållande kitt. Efter att ha skrapat ytterligheterna — dadaismen, dårkonsten, och futurismen-kubismen, hjärnkonsten, — pressas brokigheten till ett block, samlar sig som aldrig förr. Poesien dramat romanen musiken målarkonsten skulpturen talar för första gången i konsthistorien samma språk, duar varandra. Striden för broderskapet i konsten har begynt, striden för mänskligheten, konstnären blir mänska. Expressionismen är grannlåtskonstnärens förvandling till mänska.

Ingen kan ge patenterade skildringar av det kommande — det kommer med fötterna först, och dess hjärna är dess gravskrift. Men det är stort att vara dess stortå — och det kan vi.

DIKTONIUS

LUKIJALLE

Koska Ultra-lehden kustantaja ei ole aikunut tarjota lehteä tilattavaksi seuraavalle vuodelle, on toimituksen asiana viitata parilla sanalla niihin kokemuksiin, joita lyhyellä ajalla on ennätetty saada kirjallistaiteellisen lehden tarpeellisuudesta.

Lehti pyrki tarjoamaan vapaita palstoja nuorille kirjailijoille ja taiteilijoille, synnyttääkseen vilkkaampaa mielipiteenvaihtoa taidekysymyksistä kuin meillä viime aikoina on ollut näkyvissä.

Nuoret ovat sangen runsaasti lähettäneet artikkeleita, joista huokuu nuorekas, uusia runoteitä ja ilmaisutapoja etsivä henki. Tämä nuorten valppaus ennustaa hyvää tulevaisuuden varalle, joskin monia aloittelijain artikkeleita ei ole voitu käyttää, koska niissä ei aina asiallinen tietomäärä ja muotokyky ole ollut yhtä hyvä kuin innostus. Kuitenkin: Nuorten tahto pyrkiä pois kirjallisen elämämme latteudesta on pääasia tulevaisuutta silmällä pitäen.

Lehtemme artikkeleista on ollut suurin osa teatterikirjoituksia. Tämä on johtunut, paitsi alkuperäisestä suunnitelmasta, siitä, että teatterikysymys on meillä nyt kaikista taideprobleemeista polttavin ja halu sen käsittelyyn yleinen. Kun taas esim. maalaustaiteen osasto on saanut ottaa vastaan suhteellisen vähän artikkelita. Mikä seikka johtunee etupäässä siitä, että nuori maalaustaiteemme on jo osaksi suorittanut sen uudistustyön, mikä esim. teatterissa ja runoudessa on vasta edessämme.

Paitsi kotimaassamme, on Ultra myöskin ulkomailla, Skandinaviassa ja Virossa saanut osakseen vilkasta henkistä myötätuntoa. Joten yleiskokemuksena olemme saaneet mieluisan varmenuksen käsityksellemme, että kaavamaisista traditsioneista irtautuva runo- ja taidepyrkimys on syntynyt tämän ajan hengestä ja ytimestä ja että se siksi on toteutuva jokaisen etsijän luovassa runo- ja taidetyössä.

TOIMITUS

TOIMITUS — REDAKTION:

Lauri Haarla, Hagar Olsson,

vastaava — ansvarig toim.siht. — red.sekret.

P. Rautatieenk. 15 N. Järnvägsg.

Toimitusaika 12—2 Redaktionstid

Puhel. 42876 Telef.

*Hedelmiä · Makeisia · Siirtomaatavaroita
Säilykkeitä · Mehuja*

y. m., y. m.

MYY PÄIVÄN HALVIMPIIN HINTOIHIN

EROTTAJA 4 **ANTON TUOMINEN** *PUHEL. 115 72*

AB. A. Silfverberg Droghandel OY.

ALEXANDERSG. 11
HÖRNÄT AV GLOG.

TELEF. 5 08



Landets äldsta välförsedda

DROGAFFÄR

Etabl. 1886

Suosittelemme hyvin lajiteltua varastoamme:

Naisten villa- ja silkkikankaita,
Crepe de chineä, Taft'ia y. m.,
Kappa- ja kävelypukukankaita,
Pitsi- ja Madrasverhoja, Pöytä-
liinoja, Leposohvanpeitteitä,
Hartiahuiveja y. m.

Hyvät laadut!



Halvat hinnat!

OY. VERHO AB.

EROTTAJANKATU 3, PUHEL. 104-96

Uusin ensiluokan kirjapaino



KESKUSKIRJAPAINO OY.

HELSINKI · NIKOLAINKATU 19 · PUHELIN 34 97

Suorittaa kaikenlaista kirjapainotyötä

K A N K A I T A J O U L U K S I

Villaboijea 17 eri väriä / Kappaverkaa / Kappasarkaa / Palttookangasta / Villaleninkikangasta / Pukukangasta / Cheviottia / Samettia / Satiinia / Jauhikangasta / Taskukangasta / Hihanvuoria / Pellavakangasta / Lakanakangasta / Tyynyliinakangasta / Pyyheliinakangasta / Nenäliinoja / Printers / Lakanakangasta / Madapolam Indiamusliinia / Flanellia / Flanellipuseroja / Verhokankaita, valkoisia ja tummia Villasaketteja / Villasukkia / Sat.- ja kretonkitäkkeitä / Huopapeitteitä, villaa ja laamaa Laamapaitoja / Käsineitä / Pöytäliinoja / Olkaimia / Suurempi määrä villalankaa 55 eri väriä

Myy päivän halvimpiin hintoihin

ISO ROBERTINK. 28

YMÄR ABDRAHIM

PUHELIN 17 80

PUKIMO O.Y. KALLIO

ITÄ HEIKINKATU 9 - UUSI YLIOPPILASTALO

*NAISTEN JA HERRAIN
P U K I M O L I I K E T T Ä
SUOSITELLAAN*

MODÄRN INHEMSK DIKTNING!

Diktonius: HÅRDA SÅNGER

Fmk 20: —

I Svenska Pressen skriver dr. Arvid Mörne:

Uttryckets till ytterlighet drivna knapphet, bildernas och målningarnas ställvis suggestiva verkan, som Diktonius skapar tack vare sin intuitiva förmåga att upptäcka det djupast karaktäristiska, och slutligen ett dovt, tordönsdystert patos — allt detta finnes i Hårda Sånger. — — — Det röjer sig i dem en obändig omstörtarhåg, vars like vi inte förr sett framträda i vår litteratur. — — —

Gunnar Björling: VILANDE DAG

Fmk 20: —

Denna märkliga debutbok är en samling originella aforismer, vilka äga den lyriska charm och den meditationens stilla fördjupning, som gör denna art av diktning uppskattad av alla dem söka de harmoniskt ljusa makterna i konsten.

OY. **DAIMON** AB.

NORRA JÄRNVÄGSGATAN 15

TEL. Tö 42 876