

ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΗΣ

ΤΟΜΟΣ ΔΕΚΑΤΟΣ ΕΝΑΤΟΣ

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ — ΙΟΥΝΙΟΣ

1936

ΙΩΑΝΝΗΣ Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΣ & ΣΙΑ Α.Ε.
ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ «ΕΣΤΙΑΣ»
ΙΠΠΟΚΡΑΤΟΥΣ 23 ἢ ΠΕΣΜΑΖΟΓΛΟΥ 3Α
ΑΘΗΝΑΙ



ΑΡΧΑΙΟΙ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ

Ἀκρωτηριασμένα ἀρχαία, ἱμπρεσιονισμός, ἐξπρεσιονισμός.

Τὸ βιβλίο πὸ ἀπασχόλησε αὐτὴ τὴ στήλη τὴν τελευταία φορά, τὰ «Παλιὰ Σαμωίτικα ἀγάλματα» τοῦ Ἐρνέστου Μπουσσό, θέτει ἕνα ἄλλο ἐνδιαφέρον ζήτημα. Δὲν εἶναι πολλὰ τὰ ἀκέρια ἀγάλματα πὸ ἀπεικονίζονται στὸ βιβλίο αὐτό· τὰ περισσότερα τὰ ἔχουν σακατέψει τὰ ἱστορικά περιστατικά καὶ ὁ καιρὸς. Ἴσως μάλιστα μερικοὶ βροῦν ὅτι πέρα πολλὰ μικρὰ κομμάτια μπηγαν σ' ἕνα βιβλίο προσωρισμένο ὄχι γιὰ τοὺς εἰδικοὺς ἀρχαιολόγους, ἀλλὰ γιὰ νὰ τὸ χαρεῖ ὁ κόσμος. Ἐπάνω σ' αὐτὸ πρέπει νὰ γίνουν δυὸ παρατηρήσεις.

Ἡ πρώτη ἀναφέρεται στὴν εἰδικὴ φύση τοῦ ἀντικειμένου: ἄλλο πρῶμα εἶναι τὸ κομμάτι ἐνὸς ἀρχαίου καὶ ἄλλο τὸ κομμάτι ἐνὸς μετακλασικοῦ (ἑλληνιστικοῦ ἢ ρωμαϊκοῦ) γλυπτοῦ, καὶ τοῦτο ἄσχετα μὲ τὴν ποιότητα ὁλόκληρου τοῦ ἔργου. Στὸ μετακλασικὸ ἔργο, τὸ σύνολο ὑπάρχει μέσα στὸ ὄραμα τοῦ καλλιτέχνη πρὶν ἀπὸ τὰ μέρη, ἀποτελεῖ μιά μονάδα ἀνώτερη, τὸ μέρος μόνο σχετικὰ μ' αὐτὴν ἔχει νόημα (ὑπόταξη). Ἐνα τέτοιο κομμάτι μόνο του, ἔξω ἀπὸ τὴ σχέση του μὲ τὸ σύνολο, δὲν φαγερώνει τὴν ἀξία του, εἶναι ἀνόητο καὶ ἄσωμο. Στὴν ἀρχαίῃ ὁμοῦ ἐποχῇ δὲ δουλεῖται μέσα στὴ συνείδηση κανένα χειραφετημένο καλλιτεχνικὸ ὄραμα, ἀλλὰ ἄμεσο αἰσθημα ζωῆς. Γιὰ τὸν ἀρχαῖο λοιπὸν τεχνίτη τὸ ξεχώρισμα ὅλου καὶ μέρους εἶναι ἀνύπαρξτο καὶ ἀκατανόητο· μέρος καὶ ὅλο εἶναι ἕνα πρῶμα, τὸ τέλει σύνολο συνταιριάζεται μόνο ἀπὸ τέλεια μέρη (παράταξη)· τέλος, μὲ τὸ νὰ μὴν ἔχει γεννηθεῖ ἀκόμα ἀπόσταση ἀνάμεσα πνεύματος καὶ σώματος, ἡ ἔκφραση τοῦ ἔργου δὲν συγκεντρώνεται μόνο στὸ πρόσωπο, παρὰ εἶναι χειροπιαστὴ σ' ὁλόκληρο τὸ σῶμα: γι' αὐτό, ἕνα κομμάτι ἀρχαίου ἔργου ἔχει ὁλοσδιόλου ἰδιοίτερη ἀξία. Τὸ ἴδιο συμβαίνει ὡς ἕνα σημεῖο καὶ στὴν κλασικὴ τέχνη (ὅπου πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ὁ ὄρος «κλασικός» δὲν ἐκφράζει τὴν ἀξία ἀλλὰ τὸ ἱστορικὸ φαινόμενο), ἀλλὰ ἐδῶ τὸ ἄμεσο αὐτὸ αἰσθημα τῆς ζωῆς ἔχει ὑψωθεῖ σὲ καλλιτεχνικὸ ὄραμα: πρόκειται γιὰ μιά μοναδικὰ σφιχτὴ ἐνότητα τῶν δυὸ στοιχείων, π ὃ βαστάει μόνο καμμιὰ τριανταριά χρόνια καὶ προηγείται ἀπὸ τὴν σύτονόμησιν τοῦ καλλιτεχνικοῦ ὁράματος. Συνέπεια: ἕνα κλασικὸ κομμάτι ἐκφράζει ἀξία καὶ καθ'αυτὸ καὶ ὡς μέρος τοῦ συνόλου. Ἐνα ἀρχαῖο κομμάτι ὁμοῦ μᾶς μαθαίνει ὅσα σχεδὸν καὶ τὸ ἀκέριο. «Ἀπὸ τὸ γόνατο σοῦ ἔρχεται νὰ συμπεράνεις γραμμὴ τὴν ὄψη καὶ τὴ ματιὰ τῆς μορφῆς», λέει ὁ Μπουσσό. Ἡ φράση αὐτή, πὸ δὲν ἔχει ἴχνος ὑπερβολῆς, μᾶς φέρνει στὴ δευτέρῃ παρατήρησιν, τὴ σχετικὴ μὲ τὴ στάσιν τοῦ δικοῦ μας πνεύματος ἀπέναντι στὸ κομματιασμένο ἀρχαῖο. Μᾶς θυμίζει ὅτι ἀπὸ τὸ ἴδιο αἰσθημα γεννήθηκε καὶ τὸ ὠραῖο ἐκείνο σονέτο τοῦ Ράινερ - Μαρία Ρίκε γιὰ ἕνα «ἀρχαῖο κορμί Ἀπόλλωνος». Δυστυχῶς, ἡ πρόχειρη καὶ πολὺ

πεζὴ μετάφραση πὸ ἀκολουθεῖ, δὲ βρίσκεται σὲ καμμιά ἀναλογία μὲ τὸ πρωτότυπο:

«Δὲν τὸ γνωρίσαμε τὸ ἀνάκουστο κεφάλι του, — πὸ μέσα του ὠρμάζαν οἱ βολβοὶ τῶν ματιῶν. Ἀλλὰ — τὸ κορμί του εἶναι ἀκόμα πιωμένο σὰ λυχνοστάτης, — ὅπου τὸ βλέμμα του, μονάχα τραβηγμένο πίσω, — βαστιέται καὶ λάμπει. Ἀλλιῶς δὲν θὰ μπορούσε ἡ πλώρη — τοῦ στήθους νὰ σὲ θαμπώνει, καὶ μέσα στὸ σιγανὸ γύρισμα — τῶν γοφῶν δὲν θὰ μπορούσε νὰ πηγαίνει ἕνα χαμόγελο — πρὸς τὸ κέντρο ἐκεῖνο πὸ βαστούσε τὴ γέννηση. — Ἀλλιῶς ἡ πέτρα τοῦτη θὰ στεκόταν παραμορφωμένη καὶ σακάτικη — κάτω ἀπὸ τὸ διάφανο ἀνώφλι τῶν ὤμων — καὶ δὲν θ' ἄστραφτε σὰν δερὰ ἀρπαχτικοῦ — καὶ δὲν θὰ ξέσπαζε ἀπ' ὄλες τῆς τῆς ἀκρες — σὰν ἀστέρι: γιὰ αὐτοῦ δὲν εἶναι κανένα μέρος — πὸ νὰ μὴ σὲ βλέπει. Πρέπει ν' ἀλλάξεις τὴ ζωὴ σου.» (1)

Καὶ ἕνας Ἕλληνας λογοτέχνης, ὁ Μητσάκης, ἐμπνεύστηκε ἀπὸ ἕνα ἀκρωτηριασμένο ἀρχαῖο ἄγλημα τὸ δίγλωσσο «Παράπονο τοῦ μαρμάρου». Δὲν εἶναι ἡ καθαρὴ καλλιτεχνικὴ τοῦ ἀξία πὸ μᾶς φέρνει στὸ νοῦ τὸ ἑλληνικὸ πεζογράφημα (πὸ δὲν εἶναι, πιστεύω, περισσότερο ἀπὸ μιά καλὴ μαθητικὴ ἔκθεσι): εἶναι ὁμοῦ χρήσιμο γιὰ νὰ συγκρίνομε τὴ στάσιν δυὸ ἀνθρώπων, πὸ συμβολίζουν δυὸ διαφορετικὴς ἐποχῆς, ἀντίκρου στὸ ἴδιο ἀντικείμενο. Ὁ Μητσάκης, γεννημένος τὸ 1868, εἶναι νατουραλιστὴς τῆς ἐποχῆς τοῦ ἱμπρεσιονισμοῦ. Στὸν ἱμπρεσιονισμό, τὸ ἀντικείμενο τῆς ὄρασης δέχεται μᾶλλον παθητικὰ τὴν ἐνέργεια τῆς ὑποκειμενικῆς ἰδιοσυγκρασίας τοῦ παρατηρητῆ καὶ τῆς ἐπιτρέπει νὰ κάμει ἀπάνω του ὅ,τι θέλει καὶ νὰ τοῦ μεταβιβάσει ὄλες τῆς στιγμιαῖες ἐντυπώσεις του («καὶ παρατηρῶν αὐτὸν ἐπὶ μακρόν, μὲ τὸ ἀδιόρατον νέφος τῆς θλίψεως ὅπερ καλύπτει τὸ μέτωπόν του, νομίζεις σχεδὸν — εἶναι ἀραγε ὀπτικὴ μόνον ἀπάτη; — ὅτι σιγηλὸν δάκρυ μαρμαίρει ἐνίοτε μεταξὺ τῶν λιθίνων βλεφάρων του...», «θὰ ἔλεγες», «θὰ ὑπέθετες» κλπ. Πρβλ. τὸ, ἐπίσης χωρὶς καμμιά καλλιτεχνικὴ ποιότητα, «Ἄγαλμα» τοῦ Δροσίνη: «Τὴν κεφαλὴ σου ὁ χρόνος ἂν ἴσως ἔχει κόψει, μὲ τὴ δικὴ του γνώμη καὶ τὴν ἐπιθυμίαν καθένος σου χαρίζει καὶ μιά καινούργιαν ὄψη...»). Γιὰ τὸν ἱμπρεσιονισμό, ἡ πραγματικότης εἶναι μόνον σχέση τοῦ ὑποκειμένου μὲ τὸ ἀντικείμενο, ὅπου ὁμοῦ τὸ ἀντικείμενο κρατεῖ στάσιν ὑποταχτικοῦ τὸ ὑποκείμενο τοῦ ἱμπρεσιονιστῆ στέκε-

(1) «Wir konnten nicht sein unerhörtes Haupt,—darin die Augenäpfel reiften. Aber—sein torso glüht noch wie ein Kandelaber,— in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt, — sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bugder Brust dich blenden, und im leisen Drehen — der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen — zu jener Mitte, die die Zeugung trug.— Sonst stünde dieser Stein, entsellt und kurz — unter der Schultern durch sichtigem Sturz — und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle — und bräche nicht aus allen seinen Rändern — aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle — die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern.»

ται φαινομενικά στο ίδιο σκαλοπάτι με το αντικείμενο, ουσιαστικά όμως ή υποκειμενική στιγμήαία του διάθεση περιεργάζεται το τελευταίο τούτο με περισσή αυτοπεποίθηση.

Ὁ Ρίλκε, πού ἦταν 25 χρονῶν τὸ 1900, μεγάλωσε μὲ τὴ γενιά πού εἶδε νὰ γεννιέται ὁ ἐξπρεσιονισμός. Ἀλλὰ γιὰ τοῦτον οἱ ρόλοι τοῦ υποκειμένου καὶ τοῦ αντικειμένου ἀντιστρέφονται. Τὸ ἀντικείμενο, αὐτὸ τὸ παραμορφωμένο ἀπὸ τὰ χτυπήματα τοῦ ἱμπρεσιονισμοῦ καὶ ξεκολλημένο ἀπὸ τὴν πραγματικὴν αὐτὴν ἀλληλουχία, σὰ νὰ παίρνει τώρα ἐκδίκαση γίνεται αὐθόρακτη, ἀναρχικὴ, τερατομορφὴ πραγματικότητα, πού ὁ ἄνθρωπος, τοποθετώντας τὸ ἀτομὸ του σὲ χαμηλότερο σκαλοπάτι, τὴ βλέπει μὲ δέος, τὴ δέχεται ὡς εἶναι, παθαίνεται μαζί της, λογικεύεται ὡς θέλει αὐτή, καὶ ζητάει νὰ ταυτιστεῖ μαζί της, ὄχι ὅμως σὰν ἰσάξιο στοιχεῖο, ἀλλὰ σὰν ἓνα ἂν ἀδύναμο πού γυρεύει προστασία. Ὁ ἐξπρεσιονιστὴς παραιτεῖται ἀπὸ κάθε δικαίωμα κριτικῆς ἀπέναντί της, ἢ συνείδησός του ἐργάζεται γιὰ νὰ ἐξουθενώσει τὸ λογικὸ του, ἢ ἐνόρασή του γονατίζει μπροστὰ στὸ ἀντικείμενο, εἰς τὴν ἰσχυρὴ νὰ δεχτεῖ τίς «αἰώνιες», τάχα, προσταγές του. (Τίποτε δὲν εἶναι τόσο διδαχτικὸ ὅσο ἡ σύγκριση ἑνὸς ἱμπρεσιονιστικοῦ πορτραίτου τοῦ Liebermann ἢ τοῦ Renoir μ' ἓνα ἐξπρεσιονιστικὸ τοῦ Van Gogh, τοῦ Munch ἢ τοῦ Koschka: ἡ χτυπητὴ ἀντίθεση τῆς ἀλαζονικότητος τῶν πρώτων μὲ τὴ συντριβὴ καὶ τὴν ταπεινότην τῶν δευτέρων φωτίζει καθαρὰ τὴ διαφορετικὴν στάση τῶν καλλιτεχνῶν τους μπροστὰ στὸν κόσμον). Τώρα ἀκούγεται καθαρὰ τὸ παράγγελμα «ἀπὸ μέσα πρὸς τὰ ἔξω.»

Ἀλλὰ ἔτσι ἀλλάξε, βέβαια, καὶ ἡ σχέση μας μὲ τὸ κομματιασμένο ἀρχαῖο. Καὶ τοῦ ρομαντισμοῦ ἢ τῆς στάσεως μπροστὰ στὸ ἐρείπιο, ἢ Ruinenromantik, ἦταν παθητικὴ, ἀλλὰ αἰσθητικὴ οὐσιαστικὸ στοιχεῖο τῆς αἰσθητικῆς του εἶναι ὁ πόνος γιὰ τὴ φθορά, πού δημιουργεῖ ἔτσι καινούργια ὁμορφιά. Ἡ στάση τοῦ ἱμπρεσιονιστικοῦ νατουραλισμοῦ (πού εἶναι καὶ ἐποχὴ ἱστορισμοῦ) εἶναι ἐνεργητικὴ αὐτός, μπροστὰ στὸ ἐρείπιο, ἀναπολεῖ τὸ ἀκέραιο καὶ διαμαρτύρεται γιὰ τὴν καταστροφή. Τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ ὅμως ἡ παθητικὴ βλέπει στὸ κομματιασμένο μνημεῖο τὴν ἴδια ὁμορφιά πού εἶχε τὸ ὁλόκληρο: καλὰ-καλὰ δὲν τὸν ἀπασχολεῖ πιά τὸ ὁλόκληρο. (Ὅτι μὲ τὸν ἐξπρεσιονισμό ἢ ψυχικὴ καὶ γνωστικὴ μας ἐμπειρία πληρῆς τῆς σημαντικῆς, εἶναι φανερό ὅτι ὅμως πάλι ἡ σωστὴ ἀλληλουχία τῶν δυὸ ὄρων, τοῦ υποκειμένου καὶ τοῦ αντικειμένου, δὲν ἀποκαταστάθηκε ἀκόμη, εἶναι ἐπίσης βέβαιον).

Χ. ΚΑΡΟΥΖΟΣ

Ἡ ΜΟΥΣΙΚΗ

Ὁ Βιεννέζικος ὀπερετικὸς θίασος

Ὁ Βιεννέζικος ὀπερετικὸς θίασος πού μᾶς ἐπισκέφθηκε τελευταῖα καὶ πού ἔδωσε στὸ θέατρο «Κεντρικόν», σὲ ἀρκετὰ παραστάσεις, τέσσερις ὀπερέττες, — τὴν «Κοντέσσα Μαρίτσα» τοῦ

Ἐμμεριχ Κάλμαν, τὸν «Τσάρβετς» καὶ τὸ «Στὴ χώρα τοῦ μειδιάματος» τοῦ Λέχαρ, τὸ «Χορὸς στὸ Σαβόϊ» τοῦ Ἀμπραάμ. — εἶχε πολλὰ ἀναμφισβήτητα καλὰ: ἠθοποιούς πού ἤξεραν νὰ σταθοῦν στὴ σκηνή, πού ἐγνώριζαν τί ἀκριβῶς πρέπει νὰ κάνουν, καὶ πού ἔπαιζαν μὲ πραγματικὴ ἄνεσι καὶ ἀφέλεια, χωρὶς ὑπερβολές· σύνολο πειθαρχημένο κάτω ἀπ' τὴν καλλιτεχνικὴ διεύθυνσι καλοῦ σκηνοθέτου, τοῦ κ. Μπάχεναϊμερ· μπαλλέτο (girls) εὐπρόσωπο, πού τοῦ ἐδίδασκε τοὺς χορούς ἓνας ἀπὸ τοὺς συμπαθητικότερους ἠθοποιούς τοῦ θιάσου καὶ δεινὸς χορευτὴς, ὁ κ. Χάρου Νούφελντ· βεστιάριο πλουσιώτατο, σκηνικὰ καλὰ, ὀφειλόμενα στὸν κ. Κούρτ Ρίχτερ· διευθυντὴ ὀρχήστρας ἀριστο, τὸν κ. Χέρμαν Βάτσλαρ, πού διηύθυνε καὶ τὰ τέσσερα ὀπερετικὰ ἔργα μὲ ὅλη του τὴν ψυχὴ καὶ τὴν ἀκαταδάμαστη ὀργανικότητα (ἀλήθεια, τί ὄραιο σύνολο, τί ὄραιοι χρωματισμοὶ καὶ τί ἀνάγλυφη ἐκτέλεσις!) καὶ μὲ τέτοιο τρόπο, πού νὰ ἔχη κανεὶς τὴν ἐντύπωσιν πὼς ἀκούει μεγάλη συμφωνικὴ ὀρχήστρα. Ἀλλὰ δὲν πρέπει νὰ λησμονήσουμε καὶ τοὺς φιλότιμους μουσικούς μας, πού μὲ ἐλάχιστες δοκιμὲς καὶ χωρὶς νὰ εἶναι καὶ πολὺ μέσα στὸ πνεῦμα καὶ στὸν τρόπο τῆς ἐκτέλεσεως τῶν ἔργων αὐτῶν, κατώρθωσαν νὰ δώσουν κάτι πού ἴσως ἄλλοι, μὲ τίς ἴδιες συνθήκες, νὰ μὴ μπορούσαν ποτὲ νὰ δώσουν.

Ἐκεῖ πού ὑστεροῦσε ὁ θίασος αὐτὸς ἦταν οἱ φωνές· καὶ καθένας καταλαβαίνει, βέβαια, τί θὰ πῇ τοῦτο γιὰ ἓναν ὀπερετικὸ θίασο, ὅπου δὲν φθάνει μόνον καλὸ παίξιμο, καλὸς χορὸς καὶ καλὸ σύνολο, ἀλλὰ χρειάζεται συνάμα καὶ τραγοῦδι.

Ἀπ' τοὺς ἠθοποιούς, σὲ ἐντελῶς ξεχωριστὴ θέσι βάζω τὴ συμπτρέττα δ. Heidi Eisler. Ἐλαφρὰ, χαριτωμένη, μὲ τὸ καλλιτεχνικὸ αἶσθημα ἀνεπτυγμένο σὲ μεγάλο βαθμὸ μέσα της, μὲ παίξιμο πού ἔδινε πάντα τὴν ἐντύπωσιν ζωηρῆς κόκκινης φλόγας, συνεδύαζε ὅ,τι χρειάζεταν ἀκριβῶς στὸ εἶδος αὐτό, πού τόση ζωὴ δίνει στὴν ὀπερέττα. Παράλληλα, ἡ λαμπρὴ αὐτὴ ἠθοποιός, στὴν τελευταία παράστασιν πού μᾶς ἔδωσε ὁ θίασος μὲ τὸ «Στὴ χώρα τοῦ μειδιάματος» τοῦ Λέχαρ, ἔδειξε συνάμα ὅτι εἶναι προικισμένη μὲ δραματικὸ τάλαντο ὄχι μικρὸ καὶ ὅτι μπορούσε κάλλιστα νὰ σηκώσῃ στοὺς ἄμους της ρόλους πού εἶναι ἐντελῶς ἀντίθετοι μὲ τὴν εἰδικότητά της.

Καλοὶ ἠθοποιοὶ καὶ θαυμάσιοι χορευταὶ ἦταν οἱ κωμικοὶ κ.κ. Victor Colony καὶ Harry Neufeld.

Ἡ πρῶτα δ. Thea Glan — μὲ μικρὴ φωνή, ἀλλὰ καλὴ μουσικὸς — καὶ ὁ τενόρος κ. Walter Kochner — φωνὴ ἀδύνατη — ἐγέμιζαν μολοντοῦτο μὲ τὸ καλὸ παίξιμό τους τὴ σκηνή.

Στὴ σειρά ἐπιτυχίας τῶν ἔργων πού δόθηκαν πρῶτα-πρῶτα ἔρχεται ὁ «Χορὸς στὸ Σαβόϊ», ἀκολουθεῖ ὁ «Τσάρβετς», τρίτη ἔρχεται ἡ «Κοντέσσα Μαρίτσα», καὶ τελευταῖο τὸ «Στὴ χώρα τοῦ μειδιάματος». Δὲν μπορῶ, μὰ τὴν ἀλήθειαν, νὰ καταλάβω τί ἐσπρωξε τοὺς Βιεννέζους νὰ δώσουν τὸ δυσκολώτατο τοῦτο ἔργο τοῦ Λέχαρ, πού τόσες πολλὲς ἀπαιτήσεις ἔχει ἀπὸ τοὺς ἐκτε-