ΤΟ ΩΡΑΙΟΝ
Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΑ

ΥΠΟ

Α. ΕΛΕΥΘΕΡΟΠΟΥΛΟΥ

Καθηγητοῦ τῶν Πανεπιστημίων Θεσσαλονίκης καὶ Ζυρίχης



ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

ΕΚΔΟΤΑΙ: ΙΩΑΝΝΗΣ Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΣ & Σ^ΙΑ

ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ "ΕΣΤΙΑΣ,,

46α ΟΔΟΣ ΣΤΑΔΙΟΥ 46α

1933

ΙΑΤΟΣ

ΡΗ

BH
203
55
132
.L



ΤΟ ΩΡΑΙΟΝ Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΑ

Η.Α. 90

ΑΡΧΕΙΟ ΤΩΝΗ & ΙΩΑΝΝΑΣ ΣΠΗΤΕΡΙ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ
ΙΔΡΥΜΑ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.

ΥΠΟ

Α. ΕΛΕΥΘΕΡΟΠΟΥΛΟΥ

Καθηγητοῦ τῶν Πανεπιστημίων Θεσσαλονίκης καὶ Ζυρίχης

ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

ΕΚΔΟΤΑΙ: ΙΩΑΝΝΗΣ Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΣ & Σ^ΙΑ

ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ "ΕΣΤΙΑΣ,,

46α ΟΔΟΣ ΣΤΑΔΙΟΥ 46α

1932

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ. 00049

0640012704

Ξενθερωνάτος 13

ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΕΣΤΙΑΣ
Ι. Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΥ & Σ ΑΣ
ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Τὸ γερμανικόν μου σύγγραμμα «Das Schöne. Aesthetik auf das allgemein-menschliche und das Künstler-Bewusstsein gegründet» εἶχεν ἐξαντληθῆ πρὸ πολλοῦ, ἀλλ' οὔτε αἱ περιστάσεις (ὁ παγκόσμιος πόλεμος) ἐπέτρεπον νέαν ἔκδοσιν αὐτοῦ, οὔτε καὶ ἐγὼ ἐσκέφθην τοιοῦτόν τι, εἰς ἄλλα θέματα καταγινόμενος. Ὥστε τὸ παρόν μου ἑλληνικὸν σύγγραμμα δὲν εἶναι μετάφρασις ἐκείνου τοῦ γερμανικοῦ, ἀλλὰ σχεδὸν τελεία ἐπεξεργασία τοῦ θέματος, μόλον ὅτι παρέλαβα γενικῶς τὴν ἀρχιτεκτονικήν του, δὲν παρουσιάσθησαν δὲ καὶ λόγοι, οἱ ὁποῖοι νὰ μὲ ἀναγκάσουν νὰ μεταβάλω τὰς γνώμας μου, εἰς τὰς ὁποίας εἶχα καταλήξει ἐκεῖ.

Τὸ θέμα τοῦ συγγράμματός μου, «τὸ ὡραῖον καὶ ἡ καλλιτεχνία», ἔχει μεγάλην σπουδαιότητα ὄχι μόνον διὰ τὴν φιλοσοφικὴν ἄποψιν τοῦ κόσμου (τοῦ παντός), πρὸς τὴν ὁποίαν τείνει τὸ ἀνθρώπινον πνεῦμα, ἀλλὰ καὶ αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ καὶ κοινωνικῶς. Τὸ ὡραῖον καὶ ἡ καλλιτεχνία εἶναι οὕτως εἰπεῖν ἡ ἀτμόσφαιρα, ἐν τῇ ὁποίᾳ ζῇ καὶ κινεῖται ὁ ἄνθρωπος καὶ δι' αὐτοῦ καὶ ἡ κοινωνία. Εἴθε τὸ βιβλίον μου νὰ συντελέσῃ καὶ ἐν Ἑλλάδι πρὸς διασάφησιν τῶν περὶ τοῦ θέματος τούτου ἰδεῶν καὶ γνωμῶν.

Εὐγνώμων ἀναφέρω καὶ πάλιν τὴν συνεργασίαν τοῦ κ. Φορμόζη, διευθυντοῦ τῆς πανεπιστημιακῆς βιβλιοθήκης, καὶ τοῦ συναδέλφου μου κ. Γρατσιάτου, κατὰ τὴν διόρθωσιν τοῦ βιβλίου μου.

Ἐν Θεσσαλονίκῃ τῇ 6ῃ Νοεμβρίου 1932.

ΕΛΕΥΘΕΡΟΠΟΥΛΟΣ

ΠΙΝΑΞ ΤΩΝ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Σελίδες

Πρόλογος . . . . . .

Εἰσαγωγή.

I. Καθορισμὸς τοῦ προβλήματος . . . . . 1—2
II. Ἡ μέθοδος πρὸς λύσιν τοῦ προβλήματος. . . . . 2—6

Μέρος πρῶτον

Ἡ ἔννοια τῆς ἀξίας «ὡραῖον» καὶ τῆς «καλλιτεχνίας».

Κεφάλαιον πρῶτον: Τὸ νόημα τῆς ἀξίας «ὡραῖον» ἐν τῇ κοινῇ ἀνθρωπίνῃ συνειδήσει . . . . . 7—13
Κεφάλαιον δεύτερον: Ἀνάλυσις τῆς συνειδήσεως τοῦ καλλιτέχνου. Ἀνάλυσις τῆς καλλιτεχνίας . . . . . 13—67
I. Τὸ ἐλατήριον τῆς γενέσεως τῆς καλλιτεχνίας. . . . 14—31
A. Τὰ δεδομένα τῆς «διακοσμήσεως» καὶ τοῦ «καλλωπισμοῦ» . . . . . 16—21
B. Τὰ δεδομένα τῆς καλλιτεχνίας τοῦ πρωτογόνου ἀνθρώπου. . . . . 21—27
(Γ. Ὁρισμὸς τοῦ ἐλατηρίου τῆς γενέσεως τῆς καλλιτεχνίας) . . . . . 27—31
II. Τὸ ἐλατήριον τῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς κατὰ τὴν ἐξέλιξιν τῆς καλλιτεχνίας . . . . . 32—67
A. Ἀνάλυσις τῆς Κεραμικῆς . . . . . 32—34
B. Ἀνάλυσις τῆς ἀρχιτεκτονικῆς . . . . . 34—39
Γ. Ἀνάλυσις τῆς γλυπτικῆς καὶ ζωγραφικῆς . . . 40—45
Δ. Ἀνάλυσις τῆς χορευτικῆς καὶ ἠθοποιϊκῆς τέχνης 45—46
E. Ἀνάλυσις τῆς ποιήσεως καὶ τῆς μουσικῆς . . . 46—67
Κεφάλαιον τρίτον: Κριτικὸς καθορισμὸς τῆς ἐννοίας «ὡραῖον» 68—73
A. Οἱ ὅροι, ὑπὸ τοὺς ὁποίους γίνεται ἐκτίμησις. 68—70
B. Αἱ ὑπάρχουσαι γνῶμαι περὶ τῆς ἐννοίας τοῦ «ὡραίου» . . . . . 70—72
Γ. Ἡ ἔννοια «ὡραῖον», «ἄσχημον» . . . . . 72—73
Κεφάλαιον τέταρτον: Ἡ ἔννοια τῆς καλλιτεχνίας. . . . . 73—74

Μέρος δεύτερον

Τὸ πλάτος τῆς ἀξίας «ὡραῖον»· τὸ ὑψηλόν, τὸ τραγικόν, τὸ κωμικόν, ἡ καλλιτεχνία καὶ τὸ ὡραῖον.

Σελίδες

Κεφάλαιον πρῶτον: Τὸ εὐάρεστον, τὸ εὐχάριστον καὶ τὸ ὡραῖον 75— 76
Κεφάλαιον δεύτερον: Τὸ ὑψηλὸν καὶ τὸ ὡραῖον . . . . . 77— 81
Κεφάλαιον τρίτον: Τὸ κωμικὸν καὶ τὸ ὡραῖον . . . . . 82— 95
Κεφάλαιον τέταρτον: Τὸ τραγικὸν καὶ τὸ ὡραῖον . . . . . 95—121
1. Τραγικὸν πάθος ἢ τραγικὴ θλῖψις . . . . . 98—107
2. Ἡ ἀναγκαιότης τῆς θλίψεως, τοῦ πάθους . . . 107—110
3. Ἡ ἀναγκαιότης τῆς καταστροφῆς τοῦ ἥρωος. . 110—118
4. Ὁ ἐνιαῖος χαρακτὴρ τοῦ τραγικοῦ γεγονότος καὶ ἡ καλαισθητική του σημασία. . . . . 118—121
Κεφάλαιον πέμπτον: Τὸ καλὸν καὶ τὸ κακὸν καὶ τὸ ὡραῖον . 121—122
Κεφάλαιον ἕκτον: Ἡ καλλιτεχνία καὶ τὸ ὡραῖον . . . . . 122—128
Κεφάλαιον ἕβδομον: Σύστημα τῶν καλαισθητικῶν ἀξιῶν . . 128—130

Μέρος τρίτον

Ὁ βαθμὸς τῆς πραγματικότητος τοῦ ὡραίου καὶ τὸ οὐσιῶδες ἐν τῇ καλλιτεχνίᾳ.

Κεφάλαιον πρῶτον: Ἡ ἀντικειμενικότης τοῦ ὡραίου ἐν τῇ φύσει καὶ τῇ καλλιτεχνίᾳ . . . . . 131—145
Α. Κατανόησις τῆς συστάσεως τῶν ἀντικειμένων αὐτῶν καθ' ἑαυτά . . . . . 131—137
α) Τὰ φυσικὰ ἀντικείμενα . . . . . 132—134
β) Τὰ καλλιτεχνήματα . . . . . 135—137
Β. Ἀνασκευὴ τῶν καλαισθητικῶν θεωριῶν τῆς ἐνσυναισθήσεως καὶ τοῦ συνειρμοῦ . . . . . 137—140
Γ. Ὁ διπλοῦς τρόπος τῆς ἐκτιμήσεως τῶν ἀντικειμένων ὡς «ὡραίων» . . . . . 141—142
Δ. Ἡ θετικὴ ἀντικειμενικὴ πραγματικότης τοῦ ὡραίου καὶ ὁ νόμος τῆς ὡραιότητος . . . . . 142—145
Κεφάλαιον δεύτερον: Ἡ φύσις ἢ τὸ οὐσιῶδες μέρος τῆς καλλιτεχνίας. . . . . 145—151

Σελίδες

Κεφάλαιον τρίτον: Τὸ ἀντικείμενον τῆς καλλιτεχνίας . . . . 151—155
Κεφάλαιον τέταρτον: Ὁ νόμος τῆς καλλιτεχνίας . . . . . 155—165
Κεφάλαιον πέμπτον: Ὁ τρόπος τῆς ἐργασίας τῆς καλλιτεχνίας καὶ ὁ εἰδικώτερος τρόπος τῶν κατ' ἰδίαν καλλιτεχνιῶν . 165—174
Κεφάλαιον ἕκτον: Ταξινόμησις τῶν καλῶν τεχνῶν . . . . . 174—176
Κεφάλαιον ἕβδομον: Τὸ φυσικὸν καὶ τὸ καλλιτεχνικὸν ὡραῖον 176—178

Μέρος τέταρτον

Ὁ καλαισθητικῶς ἐκτιμῶν ἄνθρωπος καὶ ὁ καλλιτέχνης.

Κεφάλαιον πρῶτον: Τὸ μέσον καλαισθητικῆς ἐκτιμήσεως . . 179—183
Κεφάλαιον δεύτερον: Ἐξέλιξις καὶ βαθμοὶ τῆς αἰσθήσεως τοῦ ὡραίου. . . . . 183—187
Κεφάλαιον τρίτον: Ὁ καλλιτέχνης. . . . . 188—192
Κεφάλαιον τέταρτον: Ἡ καλαισθητικὴ καὶ εἰδικώτερον ἡ καλλιτεχνικὴ ἀπόλαυσις . . . . . 193—211
α) Ἡ καλαισθητικὴ ἀπόλαυσις γενικῶς . . . . 193—199
β) Αἱ εἰδικώτεραι μορφαὶ καλαισθητικῆς ἀπολαύσεως. . . . . 199—207
γ) Τὰ συναισθήματα κατὰ τὴν ἐκτίμησιν τοῦ καλλιτεχνήματος ὡς τοιούτου . . . . . 207—211
Κεφάλαιον πέμπτον: Ἡ σημασία τοῦ «ὡραίου» καὶ τῆς καλλιτεχνίας διὰ τὸν βίον τοῦ ἀνθρώπου . . . . . 211—223

Εισαγωγη

I. Καθορισμὸς τοῦ προβλήματος.

Ἓν ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα φαινόμενα τοῦ ἀνθρωπίνου πνεύματος εἶναι καὶ ἡ «καλλιτεχνία». Ἡ ἐπισκόπησις τῆς ἱστορικῆς ἐξελίξεώς της ἢ καὶ μόνον τῆς συγχρόνου ἀναπτύξεώς της καταδεικνύει πόσον ἐντατικῶς ἀπασχολεῖ αὐτὴ τὸν ἄνθρωπον καὶ μάλιστα ὄχι μόνον τὸν ἄνθρωπον ὡς μεμονωμένον ἄτομον, ἀλλὰ καὶ ὡς μέλος τῆς κοινωνίας. Ὡς ἀπόδειξις ἁπλῆ ἂς ληφθῇ ὑπ' ὄψιν μόνον τοῦτο, ὅτι ἡ καλλιτεχνία ἦτο ἤδη μία ἀπὸ τὰς πρώτας ἐνεργείας τοῦ πρωτογόνου ἀνθρώπου, ὅτι καλλιεργεῖται κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἧττον ἀπὸ ἕκαστον ἄνθρωπον, ὅτι εὑρίσκεται ὑπὸ τὴν αὐστηροτάτην ἐπιτήρησιν τῶν πολιτικῶν ὅλων τῶν ἐποχῶν καὶ τέλος ὅτι προσαρμόζεται σχεδὸν ἀπὸ ὅλους τοὺς φιλοσόφους πρὸς τὰς ἠθικὰς καὶ κοινωνικάς των θεωρίας.

Τὸ γεγονὸς ὅμως αὐτὸ εἶναι συγχρόνως κατ' ἀρχὰς καὶ πρόβλημα: Ποία εἶναι ἡ αἰτία τοῦ φαινομένου αὐτοῦ; Εἰς ποίαν ἰδιότητα τοῦ ἀνθρώπου ἀποτείνεται ἡ καλλιτεχνία, ποῦ ἔχει ἐν τῷ ἀνθρώπῳ τὰς ρίζας της, ὥστε νὰ ἐμφανίζεται ὡς μία τόσον ἀπαραίτητος καὶ ταυτοχρόνως κοινωνικῶς σημαντικὴ ἐκδήλωσις τῆς ζωῆς. Συντόμως: τί εἶναι ἡ «καλλιτεχνία»;

Τὸ πρόβλημα αὐτὸ δὲν εἶναι κάτι ἰδιαίτερον: Τὸ καλλιτέχνημα ὀνομάζεται «ὡραῖον» καὶ μάλιστα λίαν περιέργως ὀνομάζει κανεὶς καὶ τὸ συνήθως ἐν τῇ ζωῇ λεγόμενον «ἄσχημον» ἐν τῇ καλλιτεχνίᾳ «ὡραῖον». Ποία λοιπὸν εἶναι ἡ σχέσις τοῦ ὡραίου πρὸς τὴν καλλιτεχνίαν; Τὰ δὲ δύο προβλήματα ἀλλάσσουν τώρα καὶ τὴν σειράν των, ἡ ἔννοια τοῦ «ὡραίου» εἶναι γενικω-

τέρα, ἀφοῦ ὀνομάζεται καὶ ἡ φύσις «ὡραία». Τί λοιπὸν εἶναι τὸ «ὡραῖον» καὶ πῶς σχετίζεται μὲ τὴν καλλιτεχνίαν, δηλαδή, διὰ νὰ τὸ εἴπω μὲ μίαν συνθηματικὴν κατηγορηματικὴν λέξιν, τί εἶναι τὸ «αἰσθητικὸν» ἢ «καλαισθητικὸν» [1] νόημα τῆς καλλιτεχνίας.

Ἀλλ' ὅμως τὸ καλλιτέχνημα δὲν καθορίζεται πάλιν μόνον ὡς «ὡραῖον», ἀλλὰ καὶ ὡς «ὑψηλὸν». Ἐν τοιαύτῃ ὅμως περιπτώσει πρέπει πρῶτον νὰ ἐρευνηθῇ τὸ νόημα ὅλων τῶν ἀξιῶν αὐτῶν («ὡραῖον», «ὑψηλόν», «τραγικόν», «καλλιτεχνία» κ.τ.λ) καὶ ἔπειτα νὰ ζητηθῇ ἡ σχέσις αὐτῶν πρὸς τὴν θεμελιώδη ὡς φαίνεται διὰ τὴν καλλιτεχνίαν ἀξίαν, ἤτοι πρὸς τὸ ὡραῖον.

II. Ἡ μέθοδος πρὸς λύσιν τοῦ προβλήματος.

Τὸ δυσκολώτερον πρόβλημα εἶναι τὸ πῶς εἶναι δυνατὸν νὰ ἐπιτευχθῇ ἡ κατανόησις τοῦ «ὡραίου» καὶ τῆς «καλλιτεχνίας» κατὰ ἔννοιαν καὶ περιεχόμενον· διότι πράγματι διὰ τὴν κατανόησιν αὐτῶν δὲν ὑπάρχει ἄλλο στήριγμα ἐκτὸς τοῦ ἁπλοῦ γεγονότος ὅτι ὡρισμένα δημιουργήματα τοῦ πνευματικοῦ βίου λέγονται «καλλιτεχνήματα» καὶ ὅτι αὐτά, ὅπως καὶ ἡ φύσις, ὀνομάζονται «ὡραῖα» καὶ «ἄσχημα». Εἶναι ἀληθὲς ὅτι «ὡραῖα» λέγονται συνήθως τ' ἀντικείμενα, τὰ ὁποῖα ἀρέσκουν· ἀλλ' αὐτὸ δὲν ἔχει σημασίαν, διότι ὁ τρόπος αὐτὸς, κατὰ τὸν ὁποῖον ἐκφράζονται συνήθως οἱ ἄνθρωποι («μοῦ ἀρέσκει, εἶναι ὡραῖον»), δὲν εἶναι μονοσήμαντος, ὥστε πρέπει προηγουμένως νὰ καθορισθῇ, ἐὰν τὸ

---

1) Ἡ λέξις «αἰσθητικὸς» ἢ «καλαισθητικὸς» δὲν πρέπει νὰ παραπλανᾷ. Ἡ ρίζα της (αἰσθ-άνομαι) σημαίνει μὲν ἔχω συνείδησιν τῶν ἐν τῇ αἰσθήσει συμβαινόντων καὶ συναισθάνομαι αὐτά· πράγματι δὲ ἡ ριζικὴ αὐτὴ ἔννοια τῆς λέξεως ἔδωκε τὴν ἀφορμὴν νὰ ὀνομασθῇ τὸ «ὡραῖον» «αἰσθητικὴ» ἢ «καλαισθητικὴ» ἀξία. Ἀλλὰ τοιουτοτρόπως εἶχε δοθῇ εἰς τὴν ἀξίαν «ὡραῖον» μία τελείως καθωρισμένη σημασία, ἕνα ὡρισμένον νόημα, τὸ ὁποῖον δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ εἶναι ὀρθὸν καὶ κατὰ τὴν γνώμην μου δὲν εἶναι ὀρθὸν (πρβλ. κατωτέρω). Μεταχειρίζομαι λοιπὸν τὴν λέξιν μόνον γενικῶς ἐν τῇ ἐννοίᾳ τοῦ ἀφορῶντος τὸ «ὡραῖον».

ἀντικείμενον λέγεται «ὡραῖον» καὶ τὸ καλλιτέχνημα «καλλιτεχνία» ἕνεκα τῆς εὐαρεσκείας, τὴν ὁποίαν προξενοῦν εἰς τὸν παρατηρητήν, ἢ μήπως εἶναι ἡ εὐαρέσκεια τὸ ἐπακολούθημα τῆς ἐκτιμήσεως, τῆς ἀξίας τοῦ ἀντικειμένου ὡς «ὡραίου» καὶ ὡς «καλλιτεχνίας».

Ἡ δυσκολία πρὸς εὕρεσιν μιᾶς βάσεως, ἡ ὁποία θὰ ἦτο δυνατὸν νὰ διευκολύνῃ τὴν κατανόησιν τοῦ «ὡραίου» καὶ τῆς «καλλιτεχνίας» ἔδωκεν ἀφορμὴν εἰς διαφόρους μεθόδους. Θὰ τὰς ἀναφέρω συντόμως κρίνων αὐτάς.

Ὅπως παντοῦ, τοιουτοτρόπως καὶ κατὰ τὴν λύσιν τοῦ προβλήματος τοῦ «ὡραίου» καὶ τῆς «καλλιτεχνίας» ἔγινε χρῆσις δύο μεθόδων : τῆς μεταφυσικῆς ἢ ὀρθολογικῆς καὶ τῆς ἐμπειρικῆς.

Ἀφήνω κατὰ μέρος τὴν μεταφυσικὴν καὶ ὀρθολογικὴν μέθοδον, τῶν ὁποίων ἔγινε χρήσις πρὸς καθορισμὸν τῆς «καλλιτεχνίας» καὶ τοῦ «ὡραίου». Δὲν ἀναγνωρίζω ὡς μέθοδον τὸ νὰ ἐπιζητῆται ἡ λύσις προβλημάτων ἐπὶ τῇ βάσει μεταφυσικῶν ἀρχῶν ἢ τοῦ ὀρθολογισμοῦ. Τοιαύτη μέθοδος δὲν ἔχει δικαίωμα ὑπάρξεως διὰ λόγους γνωσιολογικούς, ὥστε συζητῶ μόνον περὶ τῶν ἐμπειρικῶν μεθόδων, αἱ ὁποῖαι ἐφηρμόσθησαν κατὰ τὴν ἔρευναν τῆς ἐννοίας τοῦ «ὡραίου» καὶ τῆς «καλλιτεχνίας».

Ἡ ἐμπειρικὴ μέθοδος ἐφηρμόσθη κατὰ τὴν ἔρευναν τοῦ «ὡραίου» καὶ τῆς «καλλιτεχνίας» ὑπὸ δύο μορφάς, ἡ μία ἀφορμᾶται ἀπὸ τὸ ἀντικείμενον, τὸ ὁποῖον λέγεται «ὡραῖον» καὶ «καλλιτεχνία», ἡ ἄλλη ἀφορμᾶται ἀπὸ τὸν ἄνθρωπον, ὁ ὁποῖος δίδει εἰς τ᾽ ἀντικείμενα τὴν ἀξίαν «ὡραῖον» καὶ παράγει τὴν «καλλιτεχνίαν», δηλαδὴ ἀπὸ τὸν καλλιτέχνην.

α) Ἡ μέθοδος ἡ ἐκκινοῦσα ἀπὸ τὸν κρίνοντα «αἰσθητικῶς» ἢ «καλαισθητικῶς» καὶ ἀπὸ τὸν παράγοντα τὴν «καλλιτεχνίαν» (ἀπὸ τὸν καλλιτέχνην). Ἡ μέθοδος αὐτὴ προσπαθεῖ ν᾽ ἀναλύσῃ τὰ ψυχικὰ γεγονότα, τὰ ὁποῖα συμβαίνουν ἐν τῷ κοινῷ μὲν ἀνθρώπῳ κατὰ τὴν «καλαισθητικὴν παρατήρησιν», τὴν «καλαισθητικὴν ἀπόλαυσιν», ἐν δὲ τῷ καλλιτέχνῃ κατὰ τὴν «καλλιτεχνικὴν δημιουργίαν», καὶ νὰ τὰ ἐξηγήσῃ συμφώνως πρὸς τοὺς νόμους τοῦ ψυχικοῦ βίου. Ὁ καλὸς ὅμως παρατηρητὴς εὑρίσκει ἀμέσως ὅτι ἡ μέθοδος αὐτὴ ἔχει ὡς βάσιν της ἐν πρώτοις μίαν προκατάληψιν, τὴν προκατάληψιν ὅτι, ὅταν ἀντικείμενόν τι λέγεται «ὡραῖον», δὲν λαμβάνεται τὸ ἀντικείμενον αὐτὸ τοῦτο ὑπ᾽ ὄψιν, ἀλλὰ πρό-

κειται περὶ ἐκτιμήσεως ἀπονεμομένης εἰς αὐτὸ ἕνεκα μιᾶς ἐσωτερικῆς καταστάσεως καὶ ἕνεκα ψυχικῶν μεταβολῶν ἐν τῷ ἐκτιμῶντι. Καὶ ὅμως τὴν γνώμην αὐτὴν δὲν τὴν ἀπέδειξε κανεὶς μέχρι τοῦδε, οὔτε εἶναι δυνατὸν ν' ἀποδειχθῇ ὡς ἀληθής. Ναὶ μὲν δὲν ἀρνοῦμαι ὅτι, ὅταν λαμβάνω στάσιν ἀπέναντι ἀντικειμένου τινός, ὀνομάζων αὐτὸ «ὡραῖον», τὰ συναισθήματα ἔχουν σημασίαν τινά· ἀλλὰ τὰ συναισθήματα αὐτὰ εἶναι δυνατὸν νὰ εἶναι καὶ ἁπλᾶ ἐπακολουθήματα καὶ ὄχι αἴτια τῆς ἐκτιμήσεως. Ἰδιαιτέρως ὅσον ἀφορᾷ τὸν καλλιτέχνην τονίζω ὅτι αὐτὸς δὲν εἶναι δυνατὸν ν' ἀναλυθῇ καὶ νὰ κατανοηθῇ ψυχολογικῶς· διότι κατὰ μὲν τὴν στιγμὴν τῆς δημιουργίας δὲν εἶναι προσιτὸς εἰς τὴν ἀνάλυσιν, κατὰ δὲ τὴν κοινήν του κατάστασιν δὲν παρουσιάζει καλλιτεχνικὴν διέγερσιν.

Καὶ ὅμως οἱ φυσιολόγοι μεταξὺ τῶν ψυχολογούντων «καλολόγων» λέγουν ὅτι μία ὡρισμένη γραμμή, ἕνας ὡρισμένος τόνος, ἕνα ὡρισμένον χρῶμα, ὀνομάζεται «ὡραῖον» διὰ λόγους θετικοὺς φυσιολογικούς, δηλαδὴ ἕνεκα τῶν ἡδονικῶν συναισθημάτων τῶν ἀμέσως παραγομένων ὑπ' αὐτῶν ἐν τῷ ἀνθρώπῳ. Καὶ ὅμως τὸ πρόβλημα μένει πάντοτε τὸ αὐτό· δὲν ἀπεδείχθη εἰσέτι ὅτι μία ὡρισμένη γραμμὴ (π.χ. ἡ εὐθεῖα) καθ' ἑαυτὴν λαμβανομένη παράγει περισσότερα ἡδονικὰ συναισθήματα ἀπὸ μίαν ἄλλην (π.χ. τὴν καμπύλην) κ.τ.λ. Πράγματι δὲ ὁ Fechner, ὀπαδὸς τῆς ἀπόψεως ἐκείνης, ἠναγκάσθη ἐπὶ τέλους ν' ἀναγνωρίσῃ ὅτι παντοῦ συνενεργοῦν καὶ «λόγοι συνειρμικοὶ» (assoziative Gründe). Εἰς τὸ ζήτημα αὐτὸ θὰ ἐπανέλθω· ἐπὶ τοῦ παρόντος τονίζω πρὸς τούτοις καὶ τοῦτο ὅτι τ' ἀντικείμενα, τὰ ὁποῖα ὀνομάζονται «ὡραῖα» καὶ «καλλιτεχνία», δὲν εἶναι οὔτε ἁπλαῖ γραμμαὶ καὶ ἁπλᾶ σχήματα, οὔτε ἁπλοῖ τόνοι καὶ ἁπλᾶ χρώματα.

Ὥστε ἡ μέθοδος, ἡ ὁποία ἀφορμᾶται ἀπὸ τὸν καλλιτέχνην καὶ ἀπὸ τὸν αἰσθητικῶς, καλαισθητικῶς ἐκτιμῶντα ἄνθρωπον εἶναι ἀχρησιμοποίητος.

β.) Ἡ μέθοδος ἡ ἐκκινοῦσα ἀπὸ τὸ ἐκτιμώμενον ἀντικείμενον. Ὁ Ἀριστοτέλης πρῶτος προσεπάθησε νὰ κατανοήσῃ τί εἶναι τραγικὸν καὶ τὴν τραγῳδίαν ὡς καλλιτέχνημα ἐκ τῆς συγκρίσεως τῶν τραγῳδιῶν τοῦ Αἰσχύλου, τοῦ Σοφοκλέ-

ους καὶ τοῦ Εὐριπίδου. Ἡ μέθοδος αὐτὴ ἐφηρμόσθη μετὰ ταῦτα καὶ ἐπὶ ἄλλης βάσεως, π. χ. λαμβανομένων ὑπ' ὄψιν γενικῶς τῶν ἐποχῶν τῆς «ἀκμῆς» καὶ τῶν «ἀριστουργημάτων» τῆς καλλιτεχνίας. Ἀλλὰ βαθέως σκεπτόμενος κανεὶς εὑρίσκει ἀμέσως ὅτι αὐτὴ ἡ μέθοδος σφάλλει· τὸ πρῶτον ἔργον δι' ἐκεῖνον, ὁ ὁποῖος θέλει νὰ ἐφαρμόσῃ μίαν τοιαύτην μέθοδον, θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι ἡ εὕρεσις τῆς αἰτίας, ἡ ὁποία καθιστᾷ τὸ καλλιτέχνημα «ἀριστούργημα», ἀντ' αὐτοῦ δὲ γίνεται εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς ἐπίκλησις εἰς αὐθεντίας, γίνεται διάκρισις εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς τῆς «καλλιτεχνίας» ἀπὸ τὴν «ψευδο-καλλιτεχνίαν» καὶ ἐπὶ τῇ βάσει τῆς διακρίσεως αὐτῆς κατακρίνεται αὐθαιρέτως ἡ μία καλλιτεχνικὴ κατεύθυνσις καὶ ἐγκρίνεται ἡ ἄλλη.

γ.) Ἡ λεγομένη φυσιοδιφικὴ μέθοδος. Τὴν μέθοδον αὐτὴν ἀναφέρω μόνον διὰ νὰ συμπληρώσω ἁπλῶς τὴν σύντομον αὐτὴν ἐπισκόπησιν τῶν μεθόδων, αἱ ὁποῖαι ἐφευρέθησαν πρὸς καθορισμὸν τοῦ «ὡραίου» καὶ τῆς «καλλιτεχνίας». Ἡ ἀφετηρία αὐτῆς εἶναι ἡ βιολογικὴ διδασκαλία περὶ ἐξελίξεως. Ἐὰν ὁ ἄνθρωπος ἔχῃ «καλλιτεχνίαν» καὶ διακρίνῃ τ' ἀντικείμενα εἰς «ὡραῖα» καὶ «ἄσχημα», πρέπει, λέγουν, κατὰ τὴν βιολογίαν ἡ ἱκανότης αὐτὴ ν' ἁπαντᾷ καὶ εἰς τὰ ζῶα κατωτέρου εἴδους. Πράγματι δὲ εὑρίσκουν οἱ ὀπαδοὶ τῆς μεθόδου αὐτῆς ὅτι ἤδη τὰ ζῷα ἐκτιμοῦν τ' ἀντικείμενα ὡς «ὡραῖα» καὶ «ἄσχημα», ὅτι δηλ. τὰ ζῷα ἤδη ἔχουν «καλλιτεχνίαν», ὅτι ἡ φύσις παρέχει εἰς τὸν ἄνθρωπον τὴν καλλιτεχνικὴν ἰδέαν, τὸ ἄνθος π. χ. τὸ λεγόμενον τὸ εὐγενὲς λευκὸν (Edelweiss) παρουσιάζει, λέγουν, τὴν φυσικὴν μορφήν, ἡ ὁποία ἐγέννησε τὴν ἰδέαν τῆς ἀνθοδέσμης κ.τ.λ. Ἀλλὰ μία τοιαύτη μέθοδος πρὸς κατανόησιν τοῦ «ὡραίου» καὶ τῆς «καλλιτεχνίας» εἶναι ἄνευ σημασίας: πρῶτον μὲν δὲν βοηθεῖ πραγματι πρὸς κατανόησιν τοῦ «ὡραίου» καὶ τῆς «καλλιτεχνίας», δεύτερον δὲ βασίζεται καὶ ἐπὶ μιᾶς τελείως ἀδικαιολογήτου κατασκευῆς· δὲν εἶναι ἀναγκαία ἡ ἐκδοχὴ ὅτι ὅλα τὰ φαινόμενα τῆς ἀνθρωπίνης φύσεως ἔχουν τὴν ἀρχήν των εἰς οἱονδήποτε βαθμὸν εἰς ζῳολογικοὺς προγόνους.

Πρέπει λοιπὸν νὰ ζητηθῇ τρόπος ὀρθὸς πρὸς ἐφαρμογὴν τῆς ἐμπειρικῆς μεθόδου, ἤτοι τῆς ἀπὸ τὰ πράγματα ἐκκινούσης μεθόδου. Αὐτὴ δὲ εἶναι κατὰ τὴν γνώμην μου ἡ ἑπομένη.

Τὸ μόνον ἐκ τῶν προτέρων δεδομένον εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ φύσις καὶ τὰ προϊόντα τοῦ πνευματικοῦ βίου, τὰ ὁποῖα λέγονται «καλλιτεχνήματα», ἐκτιμῶνται ὡς «ὡραῖα» καὶ «ἄσχημα». Πρὸ πάντων λοιπὸν πρέπει νὰ ζητηθῇ τὸ νόημα τῆς ἀξίας «ὡραῖον» καὶ τὸ νόημα τοῦ ἀντικειμένου, τὸ ὁποῖον λέγεται «καλλιτέχνημα». Ἐφ' ὅσον δὲ πρέπει ν' ἀποφεύγῃ κανεὶς πᾶσαν προκατάληψιν περὶ τῶν ἐννοιῶν αὐτῶν, ὁ μόνος δυνατὸς τρόπος τοῦ καθορισμοῦ των εἶναι νὰ σημειωθοῦν ὅλαι αἱ περιπτώσεις, κατὰ τὰς ὁποίας ἡ ἀνθρωπίνη συνείδησις ἐκφράζει τὴν ἀξίαν «ὡραῖον», καὶ νὰ εὑρεθοῦν ἐπὶ τῇ βάσει αὐτῶν οἱ ὅροι, ὑπὸ τοὺς ὁποίους ἐκφράζεται ἡ ἀξία αὐτή. Προφανῶς τὸ παραμένον ἀμετάβλητον κατὰ τὴν ἀλλοίωσιν τῶν διαφόρων εἰδικῶν περιπτώσεων, ἤτοι τὸ παραμένον πάντοτε ἀποδίδει τὸ νόημα, τὸ ὁποῖον ἔχει τὸ «ὡραῖον» εἰς τὴν γενικὴν ἀνθρωπίνην συνείδησιν. Ἀλλὰ ἐκτὸς τοῦ ἁπλοῦ αὐτοῦ ἀνθρώπου, ὁ ὁποῖος μόνον ἐκτιμᾷ, ὑπάρχει καὶ ὁ λεγόμενος «καλλιτέχνης», ὁ ὁποῖος καὶ δημιουργεῖ καὶ ἀξιοῖ διὰ τὰ προϊόντα του, τὰ ὁποῖα λέγονται «καλλιτεχνήματα», τὴν ἐκτίμησιν «ὡραῖον»· ὥστε πρέπει ν' ἀναλυθῇ καὶ νὰ κατανοηθῇ καὶ ἡ συνείδησις αὐτὴ τοῦ καλλιτέχνου. Ἀλλὰ πάλιν ἡ συνείδησις τοῦ καλλιτέχνου ἐμφανίζεται ἀντικειμενικῶς μόνον διὰ τῆς καλλιτεχνίας. Ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει ἑπομένως πρέπει νὰ ἐπιζητηθῇ διὰ τῆς ἀναλύσεως τῶν ἔργων τῶν λεγομένων γενικῶς «καλλιτεχνιῶν» ἡ ἀνεύρεσις ἐκείνου, τὸ ὁποῖον κατορθώνεται ἢ καὶ ἁπλῶς ἐπιδιώκεται δι' αὐτῶν, ἤτοι ὁ σκοπός των. Ἐννοεῖται δὲ ὅτι κατὰ ταῦτα δὲν ὑπάρχει ἐκ τῶν προτέρων διαφορὰ μεταξὺ τῶν γραμμῶν, τὰς ὁποίας σύρει ὁ μικρὸς παῖς ἢ ἕνας ἐρασιτέχνης λεγόμενος νομίζοντες ὅτι ζωγραφίζουν καὶ τῆς εἰκόνος τῆς Σιξτινικῆς Μητροπαρθένου τοῦ Ραφαήλου. Τὸ ἀποτέλεσμα τῶν τοιούτων ἐρευνῶν θὰ εἶναι ὅτι ἐξ αὐτῶν θὰ προκύψῃ ἡ ἔννοια τοῦ «ὡραίου», τὸ νόημα (ἡ οὐσία) τῆς «καλλιτεχνίας», ἡ σχέσις μεταξὺ αὐτῶν, ἕνα μέτρον διὰ νὰ χωρίζεται ἡ καλλιτεχνικὴ ἐνέργεια τοῦ «ἐρασιτέχνου» ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴν ἐνέργειαν τοῦ «καλλιτέχνου» καὶ τέλος ὁ καθορισμὸς τῆς εἰδικῆς ποιότητος τοῦ «καλλιτέχνου».

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟΝ

Ἡ ἔννοια τῆς ἀξίας «ὡραῖον» καὶ τῆς «καλλιτεχνίας».

Κεφάλαιον πρῶτον

Τὸ νόημα τῆς ἀξίας «ὡραῖον» ἐν τῇ κοινῇ ἀνθρωπίνῃ συνειδήσει.

Ἡ κοινὴ ἀνθρωπίνη συνείδησις ἐκτιμᾷ ὡς «ὡραῖον» καὶ «ἄσχημον» αὐτὸν τοῦτον τὸν ἄνθρωπον, τὸν βίον καὶ τὴν φύσιν γενικῶς.

Α΄. Ὁ ἄνθρωπος ἐκτιμᾶται ὑπὸ τῆς κοινῆς ἀνθρωπίνης συνειδήσεως ὡς «ὡραῖος» ἢ ὡς «ἄσχημος» καὶ γυμνὸς καὶ εἰς φυσικὴν κατάστασιν, ἀλλὰ καὶ εἰς ἐπιτετηδευμένην, καλλωπισμένην κατάστασιν.

Πρὸ παντὸς ἔχει σημασίαν ὅτι ἡ συνήθης ἐκτίμησις χωρίζει ἄνδρα καὶ γυναῖκα. Ὅπου ὁ ἄνθρωπος ἐκτιμᾶται ὡς «ὡραῖος» ἄνθρωπος ἀδιακρίτως τῶν γενῶν, ἐκεῖ πρόκειται περὶ τῆς διαφορᾶς τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ τὸ ζῷον. Ἕνεκα τούτου π. χ. ἐκριζώνουν εἷς τινας τῶν πρωτογόνων λαῶν ἄνδρες καὶ γυναῖκες τοὺς ἐμπροσθίους ὀδόντας, διὰ νὰ μὴ ὁμοιάζουν, ὅπως λέγουν, μὲ τοὺς σκύλους. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ περιπτώσεις, εἰς τὰς ὁποίας ἡ «ὡραιότης» συνίσταται ἀκριβῶς εἰς τὸ ὅτι ἐπιτυγχάνεται ὁμοιότης μὲ ζῷόν τι, εἰς δὲ τὰς περιπτώσεις αὐτὰς πρόκειται πάντοτε περὶ τῶν ζῴων, τὰ ὁποῖα λατρεύονται ὑπὸ τῶν σχετικῶν λαῶν.

Ἡ ἐκτίμησις τοῦ «ὡραίου» ἀνδρὸς καὶ τῆς «ὡραίας» γυναικὸς εἶναι χαρακτηριστικὴ κατὰ διαφόρους ἀπόψεις. Εἰς ὅλους

τοὺς λαοὺς θεωροῦνται τὰ χαρακτηριστικὰ «ὡραιότητος» τοῦ ἑνὸς φύλου, ἀπαντῶντα εἰς τὸ ἄλλο, π. χ. κατὰ γυναικεῖον τρόπον ἀνεπτυγμένοι μαστοὶ εἰς τοὺς ἄνδρας, ἢ κατὰ ἀνδρικὸν τρόπον ἀνεπτυγμένη γενειὰς εἰς τὰς γυναῖκας κ.τ.λ. ὡς «ἄσχημα» ἢ «κωμικά».

Κατὰ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον γίνεται καὶ ἡ ἐκτίμησις τοῦ ἐπιτετηδευμένου ἀνθρώπου ὡς «ὡραίου» ἢ «ἀσχήμου». Κατὰ τὸν Livingstone φοροῦν εἰς μερικοὺς ἀφρικανικοὺς λαοὺς αἱ γυναῖκες δακτυλίδιον εἰς τὸ ἄνω χεῖλος «ἕνεκα τῆς ὡραιότητος»... «οἱ ἄνδρες», διηγεῖται ὅτι τοῦ ἔλεγεν ὁ ἀρχηγὸς ἑνὸς κοινωνικοῦ γένους, «ἔχουν γενειάδα, αἱ γυναῖκες δὲν ἔχουν. Τί θὰ παρίστανε λοιπὸν ἡ γυναῖκα χωρὶς τὸ δακτυλίδιον εἰς τὸ χεῖλος; Θὰ παρίστανε ἄνδρα χωρὶς γενειάδα, δὲν θὰ ὡμοίαζεν ὅμως μὲ γυναῖκα». Ἕνεκα τῶν αὐτῶν λόγων ἐγεννήθη καὶ εἰς τοὺς Ρωμαίους τῆς παρακμῆς τὸ ἔθιμον, νὰ φέρουν πλήρη γενειάδα, διὰ νὰ ἐκδηλώσουν τέλειον ἀνδρισμόν. Πράγματι δὲ καὶ γενικῶς ὁ συρμὸς ὅλων τῶν ἐποχῶν ἔχει μίαν καὶ μόνην ἀρχήν, τὴν ἀρχὴν νὰ ἐξάρῃ τὸ ἕνα ἢ τὸ ἄλλο μέρος τοῦ σώματος, νὰ ἐκδηλώσῃ τοιαύτην ἢ τοιαύτην ὄψιν, νὰ δείξῃ τοῦτο ἢ ἐκεῖνο τὸ προτέρημα κ.τ.λ. Ὑπάρχει δὲ καὶ ἡ περίπτωσις, κατὰ τὴν ὁποίαν ἐπιτηδεύεται κανεὶς ἀπομιμούμενος ἄλλον, δηλαδὴ στολίζεται ὅπως ἕνας ἄλλος, τὸν ὁποῖον εὑρίσκει ὡραῖον ἢ ἄλλως πῶς μέν, π.χ. σοβαρόν, σεμνόν, ἀνδρικὸν κ.τ.λ., τὴν ὁποίαν παράστασιν ὅμως αὐτὸς ὁ μιμούμενος εὑρίσκει «ὡραίαν»· παρατηρῶν δὲ κανεὶς ἀκριβέστερον εὑρίσκει ὅτι εἰς τοιαύτας περιστάσεις τὸ ἀντικείμενον τῆς μιμήσεως ἀνήκει εἰς ἀνώτερον κοινωνικὸν στρῶμα· π.χ. ἔβαφον τὴν κόμην των οἱ Ρωμαῖοι ξανθὴν θεωροῦντες τὸ ξανθὸν χρῶμα «ὡραῖον», τὸ δὲ χρῶμα αὐτὸ ἦτο τὸ χρῶμα τῶν Γερμανῶν, τῶν νικητῶν των.

Ἰδιαιτέραν σημασίαν ἔχει εἰς τὴν γενικὴν ἀνθρωπίνην συνείδησιν κατὰ τὴν ἐκτίμησιν τοῦ ἀνθρώπου ὡς «ὡραίου» ἢ «ἀσχήμου» καὶ ἡ ἠθικὴ ἀντίληψις· «ἀνήθικοι» λεγόμεναι στάσεις τοῦ σώματος ὀνομάζονται συνήθως καὶ «ἄσχημοι». Οὕτω π.χ. ὀνομάζουν οἱ Ἰάπωνες γενικῶς τὸν γυμνὸν ἄνθρωπον ἄσχημον· ἐπίσης καὶ εἰς αὐτοὺς τοὺς πρωτογόνους λαοὺς ὀνομάζεται «ἄσχημος» ὁ τρόπος, κατὰ τὸν ὁποῖον καθήμεναι αἱ γυναῖκες ἐκ-

θέτουν τὰ αἰδοῖα των, ἢ εἰς τοὺς σημερινοὺς εὐρωπαϊκοὺς λαοὺς (διὰ ν' ἀναφέρω ἕνα ἰδικόν μου πείραμα) λέγεται «ἄσχημος» ἡ εἰκὼν (τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου;) ἡ παριστάνουσα τὸν συνουσιασμὸν τῆς Λήδης καὶ τοῦ κύκνου κ.τ.λ.

Γεννᾶται λοιπὸν τὸ πρόβλημα, τί σημαίνει «ὡραῖον» εἰς ὅλας αὐτὰς τὰς περιπτώσεις; Εἶναι «ὡραῖον» ἡ ἰδέα ἡ ἀποτελοῦσα τὴν βάσιν τῆς ἐκτιμήσεως, ἢ εἶναι ἡ μορφή, τὸ σχῆμα ὡς σχῆμα ἁπλοῦν καὶ τὸ χρῶμα τὸ «ὡραῖον»; Ἢ γενικώτερον, ποία σχέσις ὑπάρχει μεταξὺ τῆς ἰδέας καὶ τοῦ σχήματος ἢ τοῦ χρώματος; Ἐννοεῖται δὲ ὅτι κατ' ἀντίθεσιν πρὸς τὴν ἰδέαν πρέπει ἐπίσης καὶ τὸ χρῶμα νὰ θεωρηθῇ ὡς μορφή.

Ἡ κοινὴ ἀνθρωπίνη συνείδησις δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ὀνομάζῃ τὴν ἰδέαν, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ τὴν βάσιν τῆς ἐκτιμήσεως, αὐτὴν καθ' ἑαυτὴν λαμβανομένην, ἤτοι ἁπλῶς ὡς ἰδέαν «ὡραῖον», διότι αἱ ἰδέαι (διὰ ν' ἀπαριθμήσω ὡς παραδείγματα τὰς ἰδέας, τὰς ὁποίας ἀνέφερα ἀνωτέρω) ἄνθρωπος, ζῶον, ἀνήρ, γυναῖκα, κοινωνικὸν ἀνώτερον στρῶμα, κοινωνικὸν κατώτερον στρῶμα, ἠθικόν, ἀνήθικον κ. τ. λ., ἀποτελοῦν ἀξίας ἰδιαιτέρας, αἱ ὁποῖαι ὡς τοιαῦται ἔχουν ἰδίαν σημασίαν, μόνον μερικῶς καὶ ἀναλόγως σχετιζόμεναι καὶ μὲ τὴν ἔννοιαν τοῦ «ὡραίου» καὶ τοῦ «ἀσχήμου». Φανερώτατον εἶναι τοῦτο εἰς τὴν περίπτωσιν τῆς ἰδέας τοῦ κοινωνικοῦ ἀνωτέρου στρώματος· εἶναι μὲν δηλαδὴ ἀληθὲς ὅτι τὸ κοινωνικὸν ἀνώτερον στρῶμα πολλάκις χαρακτηρίζεται καὶ ἁπλῶς ὡς «ὡραῖον», ἀλλὰ ὁ παρατηρῶν προσεκτικῶς εὑρίσκει ὅτι τότε πρόκειται περὶ τῆς αἴγλης τῆς κοινωνικῆς θέσεως.

Ἐξ ἄλλου πάλιν ἐκ τῶν ἀναφερθέντων καὶ γενικῶς ὅλων τῶν περιπτώσεων τῆς γενικῆς ἀνθρωπίνης συνειδήσεως, κατὰ τὰς ὁποίας τ' ἀντικείμενα ἐκτιμῶνται ὡς «ὡραῖα» καὶ «ἄσχημα», δὲν εἶναι δυνατὸν ἐπίσης νὰ προκύπτῃ ὅτι πρόκειται ἁπλῶς καὶ μόνον περὶ τῆς μορφῆς ὡς μορφῆς. Διὰ νὰ τὸ ἀποδείξω ἀναφέρω πρῶτον τὴν ἐκτίμησιν τοῦ μεγέθους τοῦ σώματος ὡς «ὡραίου» ἢ «ἀσχήμου»· ἐὰν θὰ ἦτο «ὡραῖον» ἕνα ὡρισμένον μέγεθος ἁπλῶς ὡς μέγεθος, θὰ ἔπρεπεν αὐτὸ νὰ ἐκτιμᾶται ἀπὸ τὴν συνείδησιν ἐκείνην ὡς «ὡραῖον» παντοῦ ὅπου ἀπαντᾷ, δηλαδὴ τόσον εἰς τὸν ἄνδρα ὅσον καὶ εἰς τὴν γυναῖκα ἀνεξαιρέτως καὶ ἀπεριορίστως. Τὸ ἴδιον δὲ ἰσχύει καὶ διὰ τὸ μέγεθος προκειμέ-

νου περὶ ἑνὸς καὶ τοῦ αὐτοῦ φύλου. Καὶ ὅμως ὄχι μόνον γίνεται διάκρισις μεταξὺ γυναικείου καὶ ἀνδρικοῦ ἀναστήματος, ἀλλὰ καὶ μεταξὺ τῶν γυναικῶν, π. χ. τὸ ἀνάστημα πενταετοῦς κόρης, τὸ ὁποῖον λέγεται «ὡραῖον» ἀνάστημα, δὲν θεωρεῖται «ὡραῖον» ἀπαντώμενον εἰς γυναῖκα. Καὶ γενικῶς ἡ γενικὴ ἀνθρωπίνη συνείδησις δὲν ἀναγνωρίζει κατὰ τὴν ἐκτίμησιν τῶν ἀνθρώπων ὡς «ὡραίων» πράγματι «ὡραίας» μορφὰς ἁπλῶς ὡς μορφὰς· γραμμαὶ π. χ. τοῦ ἀνδρικοῦ προσώπου ὡς «ὡραῖαι» ἐκτιμώμεναι δὲν ἐκτιμῶνται ὡς τοιαῦται, ἀπαντῶσαι καὶ ὡς γραμμαὶ τοῦ προσώπου μιᾶς γυναικὸς· ἐπίσης ἐὰν π. χ. τὰ χρώματα τῶν πτερῶν τῶν παπαγάλων ἦσαν «ὡραῖα» ἁπλῶς ὡς χρώματα, τότε θὰ ἦτο ἀκατανόητον ὅτι εἰς τοὺς διαφόρους λαούς, ἐφ' ὅσον ἐστολίζοντο μόνον οἱ ἄνδρες μὲ πτερὰ παπαγάλων, αἱ γυναῖκες αἱ στολιζόμεναι μὲ αὐτὰ ἐθεωροῦντο καταγέλαστοι καὶ ἄσχημοι. Καὶ κατ' αὐτὴν ἀκόμη τὴν στίξιν (τὸν τεττοουιρισμὸν) τοῦ σώματος δὲν πρόκειται ἁπλῶς περὶ σχεδίων, τὰ ὁποῖα ἐκτιμῶνται ὡς «ὡραῖα», ἀλλὰ περὶ σχέσεών τινων· ὄχι μόνον κατὰ τὴν γένεσίν των τὴν ἀρχικὴν εἰς τοὺς πρωτογόνους ἀνθρώπους, ἀλλὰ καὶ σήμερον ἀκόμη εἰς ὅλους τοὺς λαούς, εἰς τοὺς ὁποίους ἀπαντοῦν αἱ διαστίξεις αὐταί, τὰ διάφορα σχήματα τῶν διαστίξεων συνδέονται τόσον στενῶς μὲ τὴν πίστιν εἰς πνεύματα καὶ μὲ τὴν λατρείαν των καὶ γενικῶς μὲ τὴν δεισιδαιμονίαν, ὥστε εἶναι ἀδύνατον νὰ νομίσῃ κανεὶς ὅτι ἐκτιμῶνται ὑπὸ τῶν διαφόρων λαῶν ἁπλῶς μόνον ὡς σχεδιάσματα, ἀφοῦ εἶναι δυνατὸν νὰ εἶναι καὶ ἀντιστρόφως διάφορα κατὰ λαούς.

Ἑπομένως ἡ κοινὴ ἀνθρωπίνη συνείδησις δὲν ἀναγκάζεται εἰς ἐκτίμησιν τῶν ἀντικειμένων ὡς «ὡραίων» ἢ «ἀσχήμων» οὔτε ἁπλῶς διὰ τῆς ἰδέας, ἡ ὁποία μόλα ταῦτα τίθεται ὡς βάσις τῆς ἐκτιμήσεως, οὔτε ἁπλῶς διὰ τῆς μορφῆς. Θὰ ἐπανέλθω ὅμως καὶ πάλιν εἰς τὸ ζήτημα αὐτὸ τῶν ὡραίων σχημάτων κ.τ.λ. διὰ νὰ τὸ καθορίσω καὶ γενικώτερον.

Ὥστε ἡ γενικὴ ἀνθρωπίνη συνείδησις, τὴν ὁποίαν ἀναλύω ἐνταῦθα, ὡς φαίνεται πλέον ἀπὸ ὅλας τὰς ἀνωτέρω ἐρεύνας, δίδουσα εἰς τὸν ὡρισμένον γυμνὸν ἄνθρωπον ἢ τὸν ὡρισμένον ἐστολισμένον (ἐπιτετηδευμένον) ἄνθρωπον τὴν ἀξίαν «ὡραῖος», ἐννοεῖ προδηλότατα ὅτι ἡ μορφὴ εἶναι ἡ τελεία, ἡ ἐπιτυχοῦσα

μορφὴ μιᾶς ἰδέας, ἢ ἀντιστρόφως ὅτι ἡ ἰδέα παριστάνεται ἢ ἐκφράζεται πλήρως ἢ ἐπιτυχῶς ὑπὸ μιᾶς μορφῆς. Ἐννοεῖται ὅμως ὅτι ἕνα πρόβλημα μένει ἀκόμη ἄλυτον: δηλαδὴ τὸ τί συμβαίνει κατὰ τὴν ἐκτίμησιν τῶν «ὀρθῶν» ἀναλογιῶν τοῦ ἀνθρωπίνου σώματος ὡς «ὡραίων». Εἶναι μὲν ἀληθὲς ὅτι εἰς τὸν πρωτόγονον ἄνθρωπον, ἀκόμη καὶ εἰς τοὺς πρώτους καλλιτέχνας ὅπως καὶ γενικῶς εἰς τὸν κοινὸν σημερινὸν ἄνθρωπον αἱ ἀναλογίαι αὐταὶ εἶναι κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἧττον ἄγνωστοι ἢ τοὐλάχιστον ἀτελῶς γνωσταί, ἀλλὰ ἔλαβαν ὀλίγον κατ' ὀλίγον βασικὴν σημασίαν. Τὸ αὐτὸ δὲ συμβαίνει καὶ μὲ τὴν συμμετρίαν. Καὶ ὅμως δι' ἀναλύσεως τῆς γενικῆς ἀνθρωπίνης συνειδήσεως δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ εὑρεθοῦν οἱ λόγοι, διὰ τοὺς ὁποίους συμμετρία καὶ ἀναλογία λέγονται «ὡραῖαι», ἢ τὸ πολὺ εὑρίσκεται μόνον ὅτι τὰ κατ' ἀναλογίαν τινὰ καὶ τὰ συμμετρικῶς διαγραφέντα ἢ ἐσχηματισμένα σώματα καὶ ἀντικείμενα θεωροῦνται ὡς «ὀρθὰ» καὶ «ὡραῖα». Πρέπει λοιπὸν νὰ ἐπανέλθω εἰς τὸ ζήτημα ἰδιαιτέρως.

Β'. Ἐξετάζω συντόμως καὶ τὸν βίον καὶ τὴν φύσιν γενικῶς ὡς ἀντικείμενα τῆς ἐκτιμήσεως ὡς «ὡραῖα» ὑπὸ τῆς κοινῆς ἀνθρωπίνης συνειδήσεως. Ἡ ἐκτίμησις τοῦ βίου γενικῶς ὡς «ὡραίου» δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ γίνεται ὑπὸ τῆς συνειδήσεως αὐτῆς δι' ἀμέσων ἡδονικῶν συναισθημάτων, διότι ὁ βίος εὑρίσκεται συνήθως «ὡραῖος» (ὅπως λέγει καὶ ἡ παροιμία) καὶ μὲ τὰ βάσανά του. Προδήλως λοιπὸν δὲν πρόκειται περὶ ἀμέσων συναισθημάτων, ἀλλὰ περὶ ἡδονικῶν συναισθημάτων, οὕτως εἰπεῖν, ἀποκρυσταλλωθέντων εἰς ἔννοιαν, δηλαδὴ εἶναι δυνατὸν νὰ πρόκειται μόνον περὶ μιᾶς οἱασδήποτε ἐννοίας τοῦ βίου. Τοῦτο δ' ἐπικυρώνει καὶ ἡ ἀπαισιόδοξος ἄποψις τοῦ βίου, διότι πάντως καὶ αὐτὴ δὲν ἀγνοεῖ τὴν ἡδονὴν τοῦ βίου καὶ ὅμως εὑρίσκει αὐτὸν «ἄσχημον», ἔχουσα πάντως ἄλλην ἔννοιαν τοῦ βίου. Αἰσιόδοξοι δὲ καὶ ἀπαισιόδοξοι ὑπάρχουν εἰς ὅλους τοὺς λαοὺς καὶ εἰς ὅλας τὰς ἐποχάς.

Ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἐκτίμησιν τῆς φύσεως ὡς «ὡραίας» ὑπὸ τῆς γενικῆς ἀνθρωπίνης συνειδήσεως, λαμβάνω ὑπ' ὄψιν ὅτι ἡ συνείδησις αὐτὴ ἐκτιμᾷ κατὰ τὸ θέρος μὲν ὡς ὡραῖον τὸ δροσερὸν μέρος, τὸ αὐτὸ δὲ μέρος κατὰ τὸν χειμῶνα ὡς «ἄσχημον»· ὥστε πρόκειται προδήλως περὶ τοῦ συναισθήματος τοῦ θερμοῦ

καὶ ψυχροῦ. Ἔπρεπεν ἑπομένως νὰ ὑποτεθῇ ὅτι τὰ συναισθήματα ἡδονῆς καὶ πόνου εἶναι εἰς τοιαύτας περιπτώσεις ἡ αἰτία τῆς ἐκτιμήσεως τῶν ἀντικειμένων ὡς «ὡραίων» καὶ «ἀσχήμων». Καὶ ὅμως ἡ τοιαύτη κρίσις δὲν θὰ ἦτο τοὐλάχιστον καθ' ὅλα ὀρθή, διότι ἡ κοινὴ ἀνθρωπίνη συνείδησις ἐκτιμᾷ τ' ἀντικείμενα ἐκεῖνα κατὰ τὸν λεχθέντα τρόπον ὄχι μόνον ὑπὸ τὴν ἄμεσον ἐπίδρασιν τῶν ἀναλόγων συναισθημάτων, ἀλλὰ καὶ κατὰ μνήμην, ὥστε κυρίως ἡ κρίσις ἢ ἡ ἐκτίμησις γίνεται διὰ τῆς ἐννοίας τοῦ δροσεροῦ ἢ τοῦ θερμοῦ, ἤτοι τὸ δροσερὸν ἢ τὸ θερμὸν θεωρεῖται πραγματοποιημένον εἴς τι ὡρισμένον μέρος, εἰς ἕνα φυσικὸν τοπεῖον, καὶ αὐτὸ ὀνομάζεται τότε ἀνολόγως «ὡραῖον» ἢ «ἄσχημον». Πράγματι δὲ δὲν ὑπάρχει εἰς τὴν φύσιν κανένα ἀντικείμενον καὶ κανένα πρᾶγμα, κατὰ τὴν ἐκτίμησιν τῶν ὁποίων ὡς «ὡραίων» ἢ «ἀσχήμων» ἡ γενικὴ ἀνθρωπίνη συνείδησις δὲν θέτει ὡς βάσιν ἔννοιαν τινά· π. χ. οἱ «ὡραιότατα» χρωματισμένοι ὄφεις ἐκτιμῶνται συνήθως ὡς «ἄσχημοι»· ὅπου ἐκτιμῶνται ὡς «ὡραῖοι», ἐκεῖ εἶναι καὶ ἀντικείμενα θρησκευτικῆς λατρείας ἢ πρόκειται περὶ ἄλλων ὡρισμένων ἀντιλήψεων. Καθ' ὅμοιον τρόπον ὀνομάζεται μὲν συνήθως ἄνθρωπος ὑψηλοῦ ἀναστήματος καὶ παχύς, ἀλλ' ἄνευ δυνάμεως, ὑβριστικῶς κάμηλος, ἡ κάμηλος ὅμως αὐτὴ καθ' ἑαυτὴν ἐκτιμᾶται ἀναλόγως ἢ ὡς «ὡραία» ἢ ὡς «ἄσχημος». Καὶ γενικῶς δὲν ὑπάρχουν ἁπλαῖ μορφαὶ ἢ ἁπλᾶ χρώματα, δὲν ὑπάρχουν τόνοι εἰς τὴν φύσιν, τὰ ὁποῖα ὑπὸ τῆς κοινῆς ἀνθρωπίνης συνειδήσεως ἐκτιμῶνται ὡς «ὡραῖα» ἢ ὡς «ἄσχημα» μόνον ὡς σχήματα, ἢ ὡς χρώματα καὶ τόνοι. Ὅλα τὰ χρώματα, ὅλοι οἱ τόνοι καὶ ὅλα τὰ σχήματα ἐκτιμῶνται ἀπὸ τὴν συνείδησιν αὐτὴν ὡς «ὡραῖα» ἢ ὡς «ἄσχημα» ἀναλόγως τῆς παραστάσεως, τὴν ὁποίαν σχηματίζει ἀπὸ τὸ ἀντικείμενον, ἐν τῷ ὁποίῳ ἀπαντοῦν ἐκεῖνα τὰ χρώματα, οἱ τόνοι καὶ τὰ σχήματα (αἱ γραμμαί). Καὶ εἶναι χαρακτηριστικὸν ὅτι ὄχι μόνον ὁ πρωτόγονος, ἀλλὰ καὶ ὁ σημερινὸς ἐξειλιγμένος κοινὸς ἄνθρωπος αἰσθάνεται ἀγαλλίασιν μὲ τὸν ἄγριον θόρυβον τῶν τυμπάνων καὶ τῶν χαλκίνων μουσικῶν ὀργάνων, μόλον ὅτι ἀκούει καὶ τὸ λεπτὸν «ἆσμα» τῶν πτηνῶν, τὸ ὀνομάζει «ὡραῖον» καὶ τέρπεται.

Τὸ τελευταῖον αὐτὸ πρόβλημα θὰ ἐπεξεργασθῶ ἀκόμη καὶ εἰδικώτερα. Ἔγινεν ὅμως καταφανὲς ὅτι ἡ κοινὴ ἀνθρωπίνη συ-

νείδησις ὀνομάζει «ὡραῖον» τὸν βίον καὶ γενικῶς τὴν φύσιν, τὰ ἀντικείμενά της, ὅπως καὶ τὸν γυμνὸν καὶ ἐπιτετηδευμένον, τὸν ἐστολισμένον ἄνθρωπον, θεωροῦσα ἑκάστοτε τὸ δεδομένον ὡς μορφὴν καὶ οὐσίαν. Ἤτοι ἡ κοινὴ ἀνθρωπίνη συνείδησις ἔχει ἑκάστοτε μίαν ἔννοιαν, μίαν παράστασιν τῶν ἀντικειμένων, ἐκλαμβάνει δὲ αὐτὴν καὶ ὡς τὴν οὐσίαν αὐτῶν· ἐφ' ὅσον λοιπὸν εὑρίσκει τὴν οὐσίαν αὐτὴν πραγματοποιουμένην ἐν τῷ ἀντικειμένῳ ὡς μορφῇ της, ὀνομάζει αὐτὸ «ὡραῖον».

Κεφάλαιον δεύτερον

Ἀνάλυσις τῆς συνειδήσεως τοῦ Καλλιτέχνου. Ἀνάλυσις τῆς καλλιτεχνίας.

Διακρίνω ἐκ τῶν προτέρων τὴν καλλιτεχνικὴν συνείδησιν ἀπὸ τὴν κοινὴν ἀνθρωπίνην συνείδησιν, διότι ὁ καλλιτέχνης ὄχι μόνον ὀνομάζει τ' ἀντικείμενα καὶ τὰ πράγματα «ὡραῖα» ἢ «ἄσχημα», ἀλλὰ καὶ παράγει τοιαῦτα ὀνομάζων αὐτὰ «ὡραῖα» καὶ ἔχων τὴν ἀξίωσιν ἐπὶ τῆς ἐκτιμήσεως αὐτῆς διὰ τὰ ἔργα του. Ἀλλ' ὅμως ὁ καλλιτέχνης ὁ ἴδιος δὲν εἶναι δυνατὸν ν' ἀναλυθῇ ὡς καλλιτέχνης, διὰ νὰ εὑρεθῇ ποῖον νόημα δίδει αὐτὸς εἰς τὴν ἀξίαν «ὡραῖον»· διότι ἐφ' ὅσον μὲν εὑρίσκεται εἰς κοινὴν κατάστασιν, ἀντιδρᾷ κατὰ τῆς ἐξωτερικῆς ἐντυπώσεως ὅπως καὶ ἡ κοινὴ ἀνθρωπίνη συνείδησις, ἐφ' ὅσον δὲ διανοεῖται αἰτιολογούμενος, διατὶ τοῦτο ἢ ἐκεῖνο εἶναι «ὡραῖον», εἶναι ἄνθρωπος τῆς θεωρίας. Τοὐναντίον ὅ,τι αὐτὸς ἀμέσως παράγει, ἤτοι τὸ «καλλιτέχνημα», τὸ ὁποῖον ἀκριβῶς λέγεται «ὡραῖον», ἀποτελεῖ οὕτως εἰπεῖν ἄμεσον γλῶσσαν, ὁμιλεῖ δηλ. ἀφ' ἑαυτοῦ. Ἀδιάφορον ἐὰν τὸ ἔργον αὐτὸ εἶναι προϊὸν σκέψεων, τῶν περὶ «ὡραίου» θεωριῶν τοῦ καλλιτέχνου, ἢ εἶναι προϊὸν μιᾶς ἀμέσου ἐνεργείας, τοῦ ἐνορατικοῦ οὕτως εἰπεῖν, λαμβάνει ὅμως γενικὴν σημασίαν: εὑρίσκεται «ὡραῖον» καὶ ἀπὸ ἄλλους ἀνθρώπους καὶ μάλιστα καὶ ἀπὸ ἔχοντας ἴσως ἄλλας θεωρίας περὶ «ὡραίου». Τί λοιπὸν «ἠ-

θελεν» ὁ καλλιτέχνης παράγων τὸ ἔργον του, τί «πράττει» αὐτός, ποῖος ἦτο ὁ «σκοπός» του κατὰ τὴν παραγωγήν;

Πρὸς λύσιν τοῦ προβλήματος αὐτοῦ δὲν εἶναι ἀνάγκη, ἀλλὰ καὶ δὲν πρέπει νὰ γίνῃ ἀπ' ἀρχῆς μία οἱαδήποτε διάκρισις μεταξὺ «ἀληθοῦς» καὶ «ψευδοῦς» καλλιτεχνίας, μεταξὺ «καλλιτέχνου» καὶ ἁπλοῦ «ἐρασιτέχνου». Ἡ διάκρισις αὐτὴ πρέπει νὰ εὑρεθῇ δι' ἑνὸς ἀνακαλυφθησομένου, ἑπομένως ἀκόμη ζητουμένου, μέτρου. Ἐξ ἀρχῆς εἶναι μεθοδολογικὸν καθῆκον, πᾶν σχεδίασμα, πᾶσα διήγησις κ.τ.λ. καὶ τόσον τῶν μικρῶν παιδίων ὅσον καὶ τῶν ὀνομαζομένων «καλλιτεχνῶν» νὰ θεωρηθοῦν ἐν πρώτοις ὡς ἴσακαὶ νὰ ἐρωτᾶται τί «θέλουν» αὐτοί, τί «πράττουν» αὐτοί, τίς ὁ «σκοπὸς» τῆς ἐνεργείας των; Πρὸς τὸν σκοπὸν αὐτὸν ἀναλύω τὰς καλλιτεχνίας ὅσον εἶναι δυνατὸν κατὰ τὴν σειρὰν τῆς ἱστορικῆς των ἐμφανίσεως, χωρὶς νὰ δίδω εἰς αὐτὴν σημασίαν ἰδιαιτέραν, μεταχειριζόμενος αὐτὴν μόνον ὡς τὴν πρόχειρον σειρὰν πρὸς γενικὴν κατάταξιν τῆς ὕλης.

1. Τὸ ἐλατήριον τῆς γενέσεως τῆς καλλιτεχνίας.

Δὲν ἀρχίζω μὲ τὴν ἀνάπτυξιν τῶν θεωριῶν περὶ τοῦ ἐλατηρίου τῆς γενέσεως τῆς καλλιτεχνίας. Ὑπάρχουν οἱ λέγοντες ὅτι ἡ καλλιτεχνία παρήχθη ἀπὸ τὴν τάσιν τοῦ ἀνθρώπου νὰ μιμῆται, ἄλλοι πάλιν λέγουν ὅτι παρήχθη ἀπὸ τὴν τάσιν τοῦ ἀνθρώπου νὰ παίζῃ, κατὰ τὴν ἄποψιν τρίτων ἡ καλλιτεχνία παρήχθη διὰ διαφόρων τυχαίων πραγμάτων, κατ' ἄλλους παρήχθη ἀπὸ τὴν τάσιν τοῦ ἀνθρώπου νὰ καλλωπίζεται. Ἀλλὰ θὰ ἐπανέλθω εἰς τὰς θεωρίας αὐτὰς βραδύτερον, ὅταν διὰ τῶν ἐρευνῶν μου θὰ εὕρω τὸ ἀναγκαῖον μέτρον, μὲ τὸ ὁποῖον θὰ εἶναι δυνατὸν νὰ κριθοῦν. Ἐδῶ τονίζω μόνον ὅτι αἱ θεωρίαι αὐταὶ σφάλλουν ὅλαι μεθοδολογικῶς, παρήχθησαν ὄχι ἐπὶ τῇ βάσει μιᾶς ἀπ' εὐθείας ἐρεύνης τοῦ προβλήματος, ἀλλὰ ἔκ τινων ἄλλων προκαταλήψεων. Ἡ θεωρία ὅτι ἡ καλλιτεχνία παρήχθη διὰ τῆς τάσεως τοῦ ἀνθρώπου νὰ μιμῆται, ἢ διὰ τῆς τάσεώς του πρὸς παιδιάν, πρὸς παιγνίδιον, βασίζεται ἐπὶ τοῦ ἀπατηλοῦ φαινομένου τῆς συνήθους γενικῆς πείρας, ἡ θεωρία ὅτι ἡ καλλιτεχνία παρήχθη ὡς ἔκ τύχης διὰ

τῆς τέχνης βασίζεται ἐπὶ τῆς ἑρμηνείας τοῦ ὡραίου ὡς ἐκτιμήσεως σχημάτων ἢ χρωμάτων ἢ τόνων ἐμψυχουμένων ἀπὸ τὸν παρατηρητὴν καὶ ἐπὶ διαφόρων ἐξωτερικῶν δεδομένων, τέλος δὲ ἡ θεωρία τῆς γενέσεως τῆς καλλιτεχνίας ἐκ τῆς τάσεως τοῦ ἀνθρώπου πρὸς στολισμὸν βασίζεται δῆθεν ἐπὶ τῆς διδασκαλίας τῶν βιολογικῶν ἐπιστημῶν, κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ τάσις πρὸς στολισμὸν ὑπάρχει καὶ εἰς τ᾽ ἄλλα ζῷα, ἔχουν δὲ καὶ αὐτὰ καλλιτεχνίαν. Πάντως ὅμως ἀφήνω, ὅπως εἶπα, κατὰ μέρος πρὸς τὸ παρὸν ὅλας αὐτὰς τὰς θεωρίας περὶ τοῦ ἐλατηρίου, τὸ ὁποῖον παρήγαγε τὴν καλλιτεχνίαν, διὰ νὰ κατορθώσω νὰ σχηματήσω ἰδίαν γνώμην ἐπὶ τῇ βάσει τῶν πραγμάτων.

Ἀναλύων λοιπὸν τὴν ἐνέργειαν τῶν πρώτων, τῶν πρωτογόνων ἀνθρώπων εὑρίσκω ὅτι ἡ πρώτη ἐνέργειά των ἀπέβλεπεν ἀναμφιβόλως εἰς τὴν ἱκανοποίησιν τῶν ἀναγκῶν τοῦ βίου. Διακρίνω τρεῖς μορφὰς τοῦ τρόπου τῆς τοιαύτης ἱκανοποιήσεως. Ὁ πρῶτος τρόπος εἶναι ἡ χρησιμοποίησις τῶν μέσων, τὰ ὁποῖα παρέχει ἡ φύσις καὶ ἱκανοποιοῦν τὸν ἐπιδιωκόμενον σκοπὸν, π. χ. λίθοι καὶ ὀστᾶ ἐχρησιμοποιοῦντο κατὰ τὴν πρώτην αὐτὴν βαθμίδα τῆς ἐξελίξεως ὡς ὅπλα, κολοκύνθαι ὡς σκεύη, ὡς δοχεῖα, ἄντρα καὶ σπήλαια ὡς κατοικίαι κ.τ.λ. Μετὰ ταῦτα ὁ ἄνθρωπος ἤρχισε νὰ μετασχηματίζῃ τὸ ὑπὸ τῆς φύσεως προσφερόμενον ἀντικείμενον σκοπιμώτερον. Τρίτον ἤρχισε νὰ παράγῃ τ᾽ ἀναγκαῖα ἀντικείμενα καὶ ἀφ᾽ ἑαυτοῦ, π. χ. ἤρχισε ν᾽ ἀπομιμῆται καὶ ν᾽ ἀναπαριστάνει τὰς κολοκύνθας, ἢ τὰ αὐγά, τοὺς γυναικείους μαστούς, κατασκευάζων δοχεῖα καὶ σκεύη, ἔκτιζε κατὰ τὸ ὑπόδειγμα τῶν σπηλαίων καὶ ἄντρων καλύβας, ἔδιδεν εἰς ὀστᾶ καὶ πέτρας ὡς ἐργαλεῖα μίαν σκόπιμον μορφὴν κ.τ.λ. Ἀλλὰ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ὑποθέσῃ κανεὶς ὅτι εἰς αὐτὰς τὰς πρώτας ἐνεργείας τοῦ ἀνθρώπου ὑπάρχουν ἤδη καὶ αἱ ἀρχαὶ τῆς καλλιτεχνίας· ὁ ἔχων τοιαύτην γνώμην συγχέει καλλιτεχνίαν καὶ χειροτεχνίαν, πράγματι δὲ πρόκειται ἐνταῦθα πάντοτε μόνον καὶ καθαρῶς περὶ ἐργαλείων καὶ σκευῶν. Τὸ ὀρθὸν εἶναι λοιπὸν νὰ θεωρηθῇ ἡ ἐνέργεια αὐτὴ τοῦ ἀνθρώπου ὡς ἡ ἀρχὴ τῆς χειροτεχνίας καὶ νὰ γίνῃ περαιτέρω ἔρευνα αὐτῆς.

Ἀμέσως λοιπὸν ἀνακαλύπτει κανεὶς νέον στοιχεῖον· τὸ διὰ τὰς ἀνάγκας τοῦ βίου ἀναγκαῖον ἐργαλεῖον ἢ τὰ τοιαῦτα σκεύη,

προϊόντα τῶν ἀνθρωπίνων χειρῶν, λαμβάνουν ἀμέσως μίαν ἰδιαιτέραν ὄψιν. Παρουσιάζονται ἐπ' αὐτῶν ὡρισμέναι «διακοσμήσεις». Αὐταὶ δὲν ἔχουν σχέσιν καθόλου μὲ τὴν σκόπιμον διαμόρφωσιν τῶν ἐργαλείων καὶ τῶν σκευῶν καὶ μὲ τὴν πρακτικὴν αὐτῶν χρησιμοποίησιν. Αἱ διακοσμήσεις αἱ παρουσιαζόμεναι ἐπὶ τῶν ἐργαλείων καὶ τῶν σκευῶν πρέπει ἑπομένως νὰ θεωρηθοῦν ὡς ἐνέργεια τοῦ ἀνθρώπου, ἡ ὁποία ὑποδεικνύει ἕνα ἄλλο ἐλατήριον παρὰ τὸ ἐλατήριον, τὸ ὁποῖον παρήγαγε καὶ διεμόρφωσεν ἐπὶ τὸ σκοπιμώτερον τὰ ἐργαλεῖα καὶ τὰ σκεύη. Ἀναλογίαν δὲ πρὸς τὰς «διακοσμήσεις» παρουσιάζει καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι κανεὶς τῶν διὰ τῆς ἐθνολογίας γνωστῶν, ἀκόμη καὶ πρωτογενεστάτων λαῶν δὲν εὐχαριστεῖται οὕτως εἰπεῖν μὲ τὴν φυσικήν του μορφήν, ἀλλὰ περικρεμᾷ εἰς τὸ σῶμά του διάφορα λάμποντα, στίλβοντα ἀντικείμενα ἢ βάφεται καὶ σχεδιάζει ἐπὶ τοῦ σώματός του, ἤτοι «καλλωπίζεται». Τὸ ζήτημα τίθεται λοιπὸν κατὰ τὸν ἑξῆς τρόπον· πρὸς τί, τίνα λόγον ἔχων διακοσμεῖ κανεὶς τ' ἀντικείμενα καὶ πρὸς τί, τίνα λόγον ἔχων στολίζεται, δηλαδὴ τὶ σημαίνει «διακόσμησις» καὶ τί σημαίνει «στολισμός». Ἡ ἀπάντησις ἐγκλείει ἀναγκαίως τὸ ἐλατήριον τῆς γενέσεως τῆς καλλιτεχνίας.

Α'. Τὰ δεδομένα τῆς «διακοσμήσεως» καὶ τοῦ «καλλωπισμοῦ».

1. Εἰς τὰ προϊόντα τῶν πρωτογόνων ἀνθρώπων εὑρίσκει κανεὶς τριῶν εἰδῶν διακοσμήσεις· εἶναι δυνατὸν νὰ τὰς ὀνομάσω (χωρὶς νὰ δώσω πρὸς τὸ παρὸν ἰδιαιτέραν σημασίαν εἰς τὰς λέξεις αὐτὰς) διακοσμήσεις διὰ γραμμῶν, διακοσμήσεις διὰ εἰκόνων ζώων καὶ διακοσμήσεις διὰ εἰκόνων ἀνθρώπων. Αἱ διακοσμήσεις αὐταὶ ἁπαντοῦν ἐπὶ ἐργαλείων, ἐπὶ ὅπλων καὶ ἐπὶ τοίχων ἄντρων καὶ σπηλαίων καὶ καλυβῶν. Εἶναι δὲ καὶ τὰ τρία εἴδη τῶν διακοσμήσεων τῆς αὐτῆς ἀρχαίας ἐποχῆς, παρουσιάζονται τὸ ἕνα πλησίον τοῦ ἄλλου καὶ ὄχι, ὅπως ἐνομίζετο, εἰς τρεῖς διαφόρους βαθμοὺς ἐξελίξεως. Τὸ μόνον περίεργον εἶναι ὅτι δὲν παρουσιάζονται ἐπίσης καὶ διακοσμήσεις διὰ εἰκόνων φυτῶν, δένδρων καὶ γενικῶς τῆς φύσεως, τοὐλάχιστον φαίνονται νὰ ἐλλείπουν αἱ διακοσμήσεις αὐταί. Θὰ τὸ θεωρήσω ὡς ἀστεϊσμὸν

ἂν παραδεχθῇ κανεὶς ὅτι οἱ πρῶτοι ἄνθρωποι δὲν εἶχαν καμμίαν ἀντίληψιν τῆς φύσεως, νομίζων ὅτι εὑρίσκει τὴν ἀπόδειξιν τῆς τοιαύτης γνώμης εἰς τοὺς λόγους ἑνὸς σημερινοῦ καὶ μάλιστα τὰ πράγματα καλλιτεχνικῶς ἀντιλαμβανομένου ἀρχηγοῦ πρωτογόνου λαοῦ (κατὰ τὸν Livingstone)· ὁ ἡγεμὼν αὐτός, παρατηρῶν τὴν εἰκόνα τοπείου, τὴν ἐκράτει ἀνεστραμένην, εἰς δὲ σχετικὴν παρατήρησιν ἀπήντησεν, ἀντιστρέφων τὴν εἰκόνα, ὅτι οὕτως ἢ ἄλλως μένει ἡ αὐτή. Ἀλλὰ ὁ ἀρχηγὸς αὐτός, ὁ μὴ ἐννοῶν δῆθεν τὴν εἰκόνα τῆς φύσεως, δὲν θὰ ἐννοοῦσε πάντως καὶ τὴν Μητροπάρθενον τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Σέξτου ἐν τῷ Οὐατικανῷ. Ἡ λύσις τοῦ αἰνίγματός μας πρέπει λοιπὸν νὰ ζητηθῇ ἀλλοῦ. Δηλαδὴ αἱ διακοσμήσεις διὰ ζῴων παριστάνουν ἑκάστοτε ζῷα, τὰ ὁποῖα εἰς τοὺς σχετικοὺς λαοὺς εἶναι «τότεμ» [1]), ἢ ἔχουν ἄλλην τινὰ σημασίαν διὰ τὸν βίον αὐτῶν· εἶναι γνωστὸν π. χ. ὅτι οἱ πρωτόγονοι ἄνθρωποι πρὶν ἐκκινήσουν διὰ τὸ κυνήγιον ζωγραφίζουν ἐπὶ τοῦ τόξου των τὸ ζῷον, νομίζοντες ὅτι συλλαμβάνεται τὸ ζῷον τοιουτοτρόπως διὰ τοῦ πόθου (μαγεία διὰ πόθου). Αἱ δὲ διακοσμήσεις δι' ἀνθρωπίνων εἰκόνων πάλιν παρουσιάζουν ἢ ἀναπαραστάσεις τοῦ ἰδανικοῦ τῆς ὡραιότητος παρὰ τῷ σχετικῷ λαῷ ἢ εἶναι ἀναμνήσεις συμβάντων. Ἀκριβῶς δὲ ἡ τελευταία αὐτὴ περίπτωσις ἀξίζει ἰδιαιτέρας προσοχῆς, διότι ἐν αὐτῇ καταφαίνεται ἀμέσως τὸ ἀληθὲς νόημα τῶν σχεδιασμάτων, τὰ ὁποῖα συνήθως θεωροῦνται ὡς γραμμαὶ καὶ ὡς διακοσμήσεις διὰ γραμμῶν· π. χ.  σημαίνουν, ὅπως ἐξηκριβώθη, δύο διὰ κλοπῆς ἀποκτηθέντα ὅπλα καὶ δύο φονευθέντας ἐχθρούς. Ὥστε αἱ λεγόμεναι γραμμαὶ εἶναι κυρίως συγκεκριμένα ἀντικείμενα τριῶν διαστάσεων· παριστάνουν κατὰ τρόπον πρωτόγονον (ἃς ληφθοῦν ὑπ' ὄψιν καὶ τὰ σχεδιάσματα τοῦ παιδίου) δένδρα (π. χ.  ἢ σημαίνουν πασσάλους ἢ κλάδους δένδρων) ἢ ἄλλα ἀντικείμενα (π. χ.  ἢ σημαίνουν γῆν, οὐρανόν, ποδιάν κτλ. ἀναλόγως τῶν λαῶν). Αἱ γραμμαὶ ὡς μέσα διακοσμήσεως ἔχουν ὅμως καὶ μίαν ἄλλην ἀρχὴν γενέσεως

1) «Τότεμ» ὀνομάζεται τὸ ζῷον, ἀπὸ τὸ ὁποῖον νομίζουν οἱ πρωτόγονοι λαοὶ ὅτι κατάγονται καὶ τὸ ὁποῖον ἀποτελεῖ ἀντικείμενον ἰδιαιτέρας λατρείας των.

καὶ ἄλλην ἔννοιαν. Εἶναι γνωστόν, τοὐλάχιστον διὰ πολλὰς διακοσμήσεις διὰ γραμμῶν, ὅτι παρήχθησαν ὅλως τυχαίως διὰ τῆς τέχνης [1]), ἀλλὰ δὲν πρέπει νὰ ληφθῇ ὑπ' ὄψιν τὸ τυχαῖον αὐτὸ τῆς παραγωγῆς των, ἀλλὰ τὸ ὅτι διὰ τῶν γραμμῶν αὐτῶν παρήχθη μία οἱαδήποτε παράστασις, τῆς ὁποίας ὡς μορφὴ ἐξωτερική, ὡς ἐκδήλωσις σωματικὴ διὰ τὰς αἰσθήσεις, ἐθεωρήθησαν αἱ γραμμαὶ ἐκεῖναι καὶ ἕνεκα τοῦ λόγου τούτου καὶ διετηρήθησαν, ἔγινε δὲ καὶ ἀπομίμησις αὐτῶν μετὰ ταῦτα. Πράγματι ὑπάρχει λόγος ἀρκετὸς διὰ τὴν ἐκδοχὴν ὅτι αἱ τυχαίως ἀνακαλυφθεῖσαι (ἐπὶ ἀντικειμένων τῆς τέχνης παρουσιασθεῖσαι) γραμμαὶ ἐθεωρήθησαν ὡς «Φέτιχ» (δηλαδὴ ὡς σύμβολα ἐγκλείοντα πνεύματα). Δὲν θεωρῶ ὀρθὴν τὴν γνώμην τοῦ Wundt ὅτι ἡ σημασία τῶν γραμμῶν εἶναι μεταγενεστέρας ἐποχῆς καὶ ὅτι οἱ ἄνθρωποι κατ' ἀρχὰς ἔσυραν γραμμὰς ἐπὶ τῶν ἀντικειμένων πρὸς διακόσμησιν ἕνεκα ἁπλῆς εὐαρεσκείας εἰς γραμμάς· ἡ γνώμη αὐτὴ εἶναι μόνον ἀπαύγασμα μιᾶς θεωρίας καὶ ὄχι ἀποτέλεσμα τῆς ἐρεύνης τῶν γεγονόνων.

---

1) Ὁ G. Semper, Der Stil ὁμιλεῖ περὶ μεταφορᾶς διακοσμήσεων ἀπὸ ἀντικειμένων ὑφαντικῆς εἰς ἀντικείμενα κεραμικῆς· ἀλλὰ ἡ ἄποψις αὐτὴ δὲν εἶναι μὲν ἐσφαλμένη, δὲν ἐξηγεῖ ὅμως τὸ ζήτημα, μετατοπίζει μόνον τὴν ἐξήγησιν τῶν διακοσμήσεων διὰ γραμμῶν. Ἀπ' ἐναντίας ὁ C. Rau ἀναφέρει ἐν σχέσει πρὸς τοὺς βορειοαμερικανικοὺς Ἰνδιανοὺς γεγονότα τὰ ὁποῖα συμπληρώνουν τὴν γνώμην τοῦ Semper καὶ παρέχουν τὴν ζητουμένην ἐξήγησιν. Μία ἀπὸ τοὺς Ἰνδιανοὺς κατὰ τὴν κατασκευὴν μεγάλων ἀγγείων ἐφαρμοζομένη μέθοδος, λέγει, εἶναι ὅτι αὐτοὶ πλέκουν ἀπὸ σχοῖνον (βοῦρλον) καὶ λύγον καλάθια εἰς μέγεθος καὶ σχῆμα, τὸ ὁποῖον θέλουν νὰ δώσουν εἰς τὰ ἀγγεῖά των, περιχρίουν αὐτὰ ἔσωθεν μὲ ἄργιλον τοῦ ἀπαιτουμένου πάχους καὶ τὰ ξηραίνουν ἢ εἰς τὸν ἥλιον ἢ διὰ καύσεως, τὸ δὲ ἀποτέλεσμα εἶναι ὅτι τὰ καλάθια καταστρέφονται, ἀφήνοντα, ἐννοεῖται, εἰς τὴν ἐξωτερικὴν ὄψιν ἐγχαράγματα ἀντιστοιχοῦντα εἰς τὴν πλοκήν των· δηλαδὴ ἐπὶ τῶν ἀγγείων παρουσιάζονται οὕτως εἰπεῖν ἐπίτηδες ἐγχαραγμέναι διακοσμήσεις. Τὴν αὐτὴν γνώμην ἔχει καὶ ὁ I. Ranke, Anthropologische Beiträge zur Geschichte des Ornaments 1879. Ὥστε ἡ διακόσμησις τοῦ ἀντικειμένου, ὡσὰν νὰ ἦτο πλεκτόν, ἐγεννήθη κατ' ἀρχὰς διὰ τῆς τέχνης. Ἐπίσης καὶ οἱ αἰγυπτιακοὶ φυτοκίονες παρήχθησαν ἐκ τῆς ἀπομιμήσεως κορμῶν παπύρου, τῶν ὁποίων ἔγινε πάντως χρῆσις πραγματικῶς κατ' ἀρχὰς ὡς στύλων ἐλαφρῶν στεγῶν.

Εἶναι λοιπὸν βέβαιον ὅτι οἱ ἄνθρωποι ἔσυραν γραμμὰς ἤδη ἐξ ἀρχῆς, δίδοντες εἰς αὐτὰς νόημα· δηλαδὴ αἱ γραμμαὶ ἦσαν ἀκριβῶς παραστάσεις συγκεκριμένων ἀντικειμένων ἢ ἦσαν Φέτιχ [1]). Ἄλλωστε ἐὰν ἤθελε κανεὶς νὰ ἐφαρμόσῃ τὴν ὀντογενετικὴν ἐξέλιξιν ἐπὶ τῆς φυλογενετικῆς καὶ ἀντιστρόφως, θὰ εὕρῃ ὅτι συμφώνως πρὸς τὰς ἐξακριβώσεις τῆς ψυχολογίας τοῦ παιδίου (Sully, Rappenhein, Ament) καὶ τὰ παιδία σχεδιαγραφοῦν κυρίως ἀνθρώπους, ἔπειτα ζῷα καὶ οἰκίας, σπανίως ἀντικείμενα διαφόρων εἰδῶν καὶ φυτά, καὶ σπανιώτερον ἁπλᾶ σχήματα (γραμμάς, τρίγωνα κ.τ.λ.). Τὸ σχεδιαγράφημα λοιπὸν ἔχει ἔννοιαν, γεννᾶται εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς ἐκ μιᾶς ἐννοίας. Ὥστε δὲν ἔχει σημασίαν ἡ φιλονικία περὶ τοῦ ἐὰν τὰ διακοσμήματα διὰ γραμμῶν εἰς τοὺς διαφόρους λαοὺς παρήχθησαν αὐτοτελῶς ἢ μετεφέρθησαν ἀπὸ τὸν ἕνα λαὸν εἰς τὸν ἄλλον· διότι οὕτως ἢ ἄλλως πρόκειται πάντοτε, ὁσάκις ἐκτιμῶνται ὡς «ὡραῖα», περὶ τῆς ἀπόψεως, κατὰ τὴν ὁποίαν θεωροῦνται ὡς παραστάσεις (ἐπιτυχοῦσαι) τῶν Φέτιχ καὶ περὶ τοῦ συνδυασμοῦ αὐτῶν μὲ ἄλλας ἰδέας περὶ γραμμῶν. Ἡ ἀντίληψις δὲ τῶν πραγμάτων ὡς Φέτιχ εὑρίσκεται ἐν ἁρμονίᾳ μὲ ὅλην τὴν νοοτροπίαν τοῦ πρωτογόνου ἀνθρώπου. Ἂς ληφθῇ μόνον ὑπ' ὄψιν ὅτι ὁ ἄνθρωπος ἔζη καὶ εὑρίσκετο κατ' ἀρχὰς τελείως ὑπὸ τὴν ἐπήρειαν τῶν Φέτιχ, ὅτι ἕκαστος εἶχε μεθ' ἑαυτοῦ ἕνα προστάτην Φέτιχ, ἢ ἕνα Φέτιχ, τὸν ὁποῖον ἔπρεπε νὰ ἐξιλεώσῃ [2]).

Ἐξ ὅλων τῶν λεχθέντων ἕπεται ὅτι αἱ «διακοσμήσεις», ἐν διακρίσει ἀπὸ τὸ ἁπλοῦν χειροτέχνημα, παρήχθησαν ἀπὸ τὴν τάσιν τοῦ ἀνθρώπου νὰ δώσῃ εἰς μίαν ἰδέαν σωματικὴν παραστατικότητα.

2. Ἀλλὰ ὁ ἄνθρωπος «στολίζει» καὶ τὸν ἑαυτόν του ἀνέ-

---

1) Πρβλ. καὶ Clark Wissler, The social life of the Blaekfool Indians. Anthropological papers of the American Museum of natural history VII, part, I. p. 36 (1911). Ἐπωφελήθηκα τὸ σύγγραμμα αὐτὸ κατὰ μίαν περίληψιν ἑνὸς περιοδικοῦ· ἐκεῖθεν ἔλαβα καὶ τ' ἀνωτέρω παρατεθέντα σχέδια. Ἡ γνώμη ὅτι αἱ διακοσμήσεις διὰ γραμμῶν εἶναι παραστάσεις συγκεκριμένων ἀντικειμένων εἶναι καὶ ἡ γνώμη τοῦ Karl von den Steinen, τοῦ A. Siret καὶ ἄλλων ἐθνολόγων.

2) Πρβλ. τὸ σύγγραμμά μου. Ὁ Θεὸς καὶ ἡ θρησκεία.

καθεν. Τὸ νόημα ἢ τὸ ἐλατήριον τῆς τοιαύτης ἐνεργείας του παρουσιάζεται ἐμφανέστατα εἰς τὰ γεγονότα. Ἂς ληφθοῦν ὑπ' ὄψιν ἐν πρώτοις τὰ γενικώτερα, ἕνεκα τούτου δὲ καὶ ἀναμφισβήτητα, δηλαδὴ ὅτι ἀνέκαθεν καὶ παρὰ τοῖς πρωτογόνοις ἀνθρώποις καὶ σήμερον εἰς τοὺς πεπολιτισμένους λαοὺς γυναῖκες καὶ ἄνδρες «στολίζονται» διαφορορόπως, ἔχοντες τὴν τάσιν οἱ μὲν ἄνδρες νὰ φαίνωνται ἄγριοι ἢ γενναῖοι ἢ πλούσιοι κτλ., αἱ δὲ γυναῖκες νὰ φαίνωνται ἥπιαι κτλ., ἢ νὰ ἐξάρουν τὰ διάφορα ὑπὸ τῶν ἀνδρῶν ἐπιθυμούμενα προσόντα των. Τὴν ἔννοιαν τῆς ἀνδρείας ἔλαβε μάλιστα κατ' ἀνάγκην καὶ ἡ διάστιξις τοῦ σώματος, ἡ ὁποία ἐγεννήθη κυρίως, ὅπως ἔδειξα, ἀπὸ λόγους θρησκευτικούς, ἕνεκα τῆς πίστεως εἰς τὰ Φέτιχ, καθ' ὅσον τὰ σχεδιαγραφήματα αὐτὰ ἐπὶ τοῦ σώματος ἦσαν καὶ ἔνδειξις ὑπερνικηθέντων πόνων. Ἔπειτα ἂς ληφθῇ ὑπ' ὄψιν ὅτι εἰς πολλοὺς πρωτογόνους λαοὺς τὰ κοράσια προυπαθοῦν ν' ἀποκτήσουν δι' ὑπερτροφικῆς διαίτης ὡρισμένον ὑπὸ τῶν ἀνδρῶν ποθούμενον πάχος, ἢ ἂς ληφθῇ ὑπ' ὄψιν ὅτι εἰς τοὺς νεογεννήτους δίδεται διὰ πιέσεως διὰ τῶν χειρῶν ἢ διὰ προσαρμογῆς στερεῶν ἐπιδέσμων μία ὡρισμένη μορφὴ τῆς κεφαλῆς ἢ ἰδιαιτέρως τῆς ρινὸς κ. τ. λ. [1]). Ἑπομένως ἡ φράσις, ὁ ἄνθρωπος «στολίζει» τὸν ἑαυτόν του, σημαίνει ὁ ἄνθρωπος διαμορφώνει τὸν ἑαυτόν του συμφώνως πρὸς μίαν ἰδέαν.

Τὸ συμπέρασμά μου ἐκ τῆς ἐρεύνης τῶν «διακοσμήσεων» καὶ τοῦ «στολισμοῦ» εἶναι σαφές: «διακοσμήσεις» καὶ «στολισμοὶ» ἔχουν κατὰ τὴν γένεσίν των τὴν σημασίαν τῆς γλώσσης, θέλουν νὰ εἴπουν κάτι, λέγουν κάτι, ἐγεννήθησαν μὲ τὴν ἐνσυνείδητον πρόθεσιν νὰ παραστήσουν κάτι συγκεκριμένον, ἔχουν ἔννοιαν. Ἡ πρόθεσις ἄρα αὐτή, μὲ τὴν ὁποίαν κανεὶς «διακοσμεῖ» καὶ «στολίζεται», εἶναι τὸ ἐλατήριον τῆς ἀρχεγόνου καλλιτεχνικῆς ἐνεργείας.

3. Τοῦτο καταφαίνεται καὶ εἰς τὰς «διακοσμήσεις», αἱ ὁποῖαι ἔγιναν, οὕτως εἰπεῖν, αὐτοτελεῖς, ἐχωρίσθησαν ἀπὸ τ' ἀντικείμενα τῆς χρήσεως (τῶν ἐργαλείων κ.τ.λ.), δηλαδὴ εἰς τὴν γλυπτικήν, εἰς τὸν χορόν, εἰς τὴν μουσικὴν καὶ εἰς τὴν ποίησιν,

[1]) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 8.

δηλαδὴ εἰς τὴν καλλιτεχνίαν τὴν κυρίως λεγομένην τοῦ πρωτογόνου ἀνθρώπου, τὴν ὁποίαν ἀναλύω καὶ αὐτὴν δι' ὀλίγων.

Β'. Τὰ δεδομένα τῆς καλλιτεχνίας τοῦ πρωτογόνου ἀνθρώπου.

α) Ἡ γλυπτικὴ (ἔργα ξυλογλυπτικῆς ἢ ὀστεογλυπτικῆς ἢ καὶ κεραμικῆς) καὶ αἱ εἰκονογραφίαι, αἱ ὁποῖαι σώζονται ἀκόμη ἀπὸ τὴν πρώτην ἐποχὴν τῆς ἀνθρωπότητος, καὶ αἱ ὁποῖαι εὑρίσκονται καὶ σήμερον εἰς τοὺς πρωτογόνους λαούς, δὲν εἶναι κυρίως κακαὶ ἀπομιμήσεις ἀνθρώπων καὶ ζώων, ἀλλὰ διαμόρφωσις τοῦ ἀντικειμένου κατὰ τοιαύτην ἢ τοιαύτην ἰδέαν ἢ συμφώνως πρὸς τὰς ἐπικρατούσας ἰδέας περὶ «ὡραίου» λεγομένου γυναικείου σώματος, ἢ εἶναι καὶ παραστάσεις ἰδιαιτέρως κάπως ὑπὸ τῆς φαντασίας πλαττομένων εἰδώλων.

Τὸ μὴ κανονικόν, τὸ ἀκατέργαστον αὐτῶν προέρχεται ἐκ τοῦ ὅτι ἡ αἴσθησις διὰ συμμετρικὰς σχέσεις δὲν ἐξειλίχθη ἀκόμη, οὕτως ὥστε τὸ ἕνα μέρος τοῦ σώματος, τὸ ὁποῖον ὁ πρωτόγονος καλλιτέχνης θέλει νὰ ἐξάρῃ, διαμορφώνεται χωρὶς νὰ ληφθοῦν ὑπ' ὄψιν καὶ τ' ἄλλα μέρη τοῦ σώματος.

β) Ἡ καλλιτεχνία εἰς τὴν ὁποίαν λαμβάνει μέρος ὁλόκληρος ἡ λαϊκὴ μᾶζα εἶναι ὁ χορός. Βεβαίως αὐτὸς εἶναι ἀρχικῶς συνδεδεμένος μὲ τὴν ποίησιν καὶ τὴν μουσικήν, διότι δὲν ὑπάρχει ἀρχικῶς καὶ μουσικὴ χωρὶς λέξεις. Ὁ λόγος αὐτῆς τῆς ἀρχικῆς τριαδικῆς ἑνότητος εἶναι ὅτι, ὅπως τὰ παιδία τῶν ἐξειλιγμένων λαῶν, καὶ οἱ ἄνθρωποι οἱ μὴ ἀκόμη ἐξελιχθέντες ἐκφράζουν τὴν χαράν των, τὸν πόνον των, τὸ θάρρος των, τὴν ἐξάρτησίν των ἀπὸ ἄλλους ἰσχυροτέρους καὶ τὰ τοιαῦτα δι' ἀλαλαγμῶν, διὰ θρήνων, διὰ ποδοκροτημάτων, διὰ ταπεινωτικῶν κινήσεων κ.τ.λ., κατὰ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον ἐνήργει καὶ ὁ πρῶτος ἄνθρωπος. Αἱ λέξεις, ἡ μουσική, ἐν πρώτοις ὡς ἀλαλαγμὸς ἢ θρῆνος, καὶ ὁ χορὸς ὡς κίνησις ἦσαν ἀδιαίρετα. Τὸ σπουδαῖον ὅμως εἶναι ὅτι αἱ ἁπλαῖ αὐταὶ ζῳώδεις (βιολογικαί) ἐμφανίσεις λαμβάνουν διὰ τῆς προθέσεως τοῦ ἀνθρώπου νὰ παραστήσῃ ἢ νὰ ἐκφράσῃ τοῦτο ἢ ἐκεῖνο ὁριστικὴν μορφὴν καὶ παρουσάζονται ὡς καλλιτέχνημα.

Ὁ χορός, αὐτὸ τὸ ὁποῖον οἱ ἐκπολιτισθέντες λαοὶ ὠνόμασαν καὶ ὀνομάζουν χορόν, εἶναι ἀρχικῶς ἕνα ἄθροισμα ὡρισμένων κινήσεων κατὰ τὰς μαγείας· ὥστε αἱ ὡρισμέναι ἐκεῖναι κινήσεις διεξήγοντο κατ᾽ἀρχὰς συστηματικῶς ἤτοι ἐξ ἐθίμου ὡς μέσον τῆς μαγείας. Ὁ πρωτόγονος ἄνθρωπος ἐξετέλει ὡρισμένας κινήσεις (χορὸν) πρὸς τὸν σκοπὸν λατρείας, ὡς λατρείαν ἢ μαγείαν (χορὸν λατρείας ἢ μαγείας). Ἡ βασικὴ ἰδέα τῶν κινήσεων ἐλήφθη ἀναλόγως ἢ ἀπὸ τὰς κινήσεις τῶν ζῴων ἢ τοῦ κυνηγίου ἢ ἀπὸ τὰς κινήσεις κατὰ τὸν πόλεμον. Π. χ. χορεύουν οἱ πρωτόγονοι ἄνθρωποι πέριξ ἑνὸς βέλους, κινούμενοι ὡς ἕνα ὡρισμένον ζῷον· μετέπειτα παρουσιάζονται καὶ προσωπίδες ζῴων κατὰ τὸν χορὸν καὶ τὸ ὅλον ἔχει ἀκριβῶς τὴν μαγικὴν σημασίαν ὅτι εὔχεται κανεὶς νὰ προσέλθῃ τὸ ζῷον καὶ νὰ συλληφθῇ.

Δὲν πρόκειται λοιπὸν ἁπλῶς περὶ κινήσεων ἀδιαφόρων, ἔστω καὶ λεγομένων ῥυθμικῶν, ἀλλὰ περὶ ὡρισμένων καὶ νόημα ἐχουσῶν κινήσεων. Ἕνεκα τούτου ἀκριβῶς εἶναι καὶ οἱ «χοροὶ» διάφοροι ἀναλόγως τῆς περιστάσεως. Εἶναι μὲν ἀληθὲς ὅτι αἱ κινήσεις αὐταὶ ἀπεσπάσθησαν μετὰ ταῦτα ἀπὸ τὴν πρᾶξιν τῆς μαγείας καὶ ἀπὸ τὴν πρώτην των ἀφορμὴν καὶ ἐξετελοῦντο μόναι. Τότε δὲ πρόκειται περὶ τοῦ χοροῦ εἰς τὴν μετὰ ταῦτα σημασίαν του. Ἀλλὰ καὶ τώρα εἰς αὐτὴν τὴν περίπτωσιν δὲν πρόκειται περὶ ἁπλῆς χαρᾶς διὰ κινήσεις, περὶ ἁπλῆς εὐχαριστήσεως διὰ κινήσεως ἀλλὰ περὶ χαρᾶς διὰ τὴν ἱκανότητα, τὴν ὁποίαν εἶχεν ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς νὰ ἐκφράζεται διὰ κινήσεων, νὰ παριστάνῃ διὰ κινήσεων. Ὁ χορὸς εἶναι διαμόρφωσις διὰ κινήσεων.

γ) Ὁ χορὸς συνοδεύεται ἀπὸ ῥυθμὸν ὡς χρόνον κινήσεων καὶ ὡς μουσικήν, ἤτοι ὁ ῥυθμὸς ἐψάλλετο ἢ παρήγετο καὶ μὲ ὄργανα, συνωδεύετο ὅμως πάντοτε ἀπὸ ᾄσμα. Παραβλέπω ὅμως ἐν πρώτοις τὰς ψαλλομένας λέξεις καὶ λαμβάνω ὑπ᾽ ὄψιν μόνον τὴν μουσικήν, παραβλέπω δὲ πάλιν ἐν πρώτοις τὸν ῥυθμὸν κυριολεκτικῶς λαμβανόμενον, περὶ τοῦ ὁποίου θὰ ὁμιλήσω ἰδιαιτέρως. Ἡ μουσικὴ εἶναι ὁ θόρυβος, τὸν ὁποῖον προκαλεῖ μὲ ὄργανα [1])

1) Τὰ μουσικὰ ὄργανα τῶν πρωτογόνων ἀνθρώπων εἶναι: α) δύο ξύ-

ὁ πρωτόγονος ἄνθρωπος (ὁ φυσικὸς λεγόμενος ἄνθρωπος) ὡς συνοδείαν τοῦ χοροῦ καὶ τῆς ποιήσεως. Ἡ μουσικὴ του δὲ αὐτὴ δὲν εἶναι περίπλοκος, ἀλλὰ δὲν εἶναι καὶ ἁπλοῦν κτύπημα χρόνου. Ἡ μουσική του εἶναι διάφορος κατὰ τὰς ἀφορμὰς ὄχι μόνον ὡς χρόνος, ἀλλὰ καὶ ὡς χρῶμα τοῦ θορύβου (χρῶμα, χροιὰ τοῦ τόνου) ἤτοι ὡς ἦχος παραγόμενος διὰ συνδυασμοῦ διαφόρων ὀργάνων. Ἕνεκα τούτου θεωρῶ ὡς μὴ ὀρθὴν τὴν θεωρίαν, κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ μουσικὴ παρήχθη ἀπὸ τὸν ῥυθμόν. Ὁ ῥυθμὸς ἔχει πάντως μίαν θεμελιώδη σημασίαν διὰ τὴν μουσικὴν τῶν πρωτογόνων ἀνθρώπων, ἀλλὰ ἡ μουσικὴ εἶναι ἀκριβῶς εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς κάτι περισσότερον τοῦ ῥυθμοῦ.

δ) Ἡ κυρίως οὐδέποτε ἐλλείπουσα συνοδεία τοῦ χοροῦ εἶναι ἡ φωνὴ καὶ τὸ κατὰ τὸν χορὸν ᾀδόμενον ᾆσμα. Ἡ φωνὴ ὡς μέτρον τοῦ χρόνου ἐξεδηλώνετο ἐν πρώτοις δι' ἀνάρθρων φθόγγων καὶ ἦτο πάντως ἡ πρώτη συνοδεία τοῦ χοροῦ. Ἀλλὰ ἕνεκα τῶν ὅσων εἶπα περὶ τῆς μουσικῆς τοῦ πρωτογόνου ἀνθρώπου καὶ ἕνεκα γενικῶν ἀνθρωπίνων ψυχολογικῶν λόγων (ἀφοῦ δὲν εἶναι δυνατὴ ἄλλη μέθοδος) παραδέχομαι ὅτι οἱ ἄναρθροι φθόγγοι, διὰ τῶν ὁποίων οἱ πρωτόγονοι κρούουν οὕτως εἰπεῖν φωνητικῶς τὸν χρόνον κατὰ τὸν χορόν, ἦσαν ταυτοχρόνως χρωματισμένοι μὲ ψυχικὸν πάθος, ἀναλόγως τοῦ εἴδους τῆς κινήσεως, ἀναλόγως τῆς περιστάσεως. Πρὸς δὲ τὰς περιστάσεις ἀνταπεκρίνετο πάντως καὶ τὸ ᾆσμα, τὸ ὁποῖον ᾄδεται κατὰ τὸν χορὸν εἰς μίαν μεταγενεστέραν βαθμίδα τῆς ἐξελίξεως. Εἶναι μὲν ἀληθὲς ὅτι κατὰ τὸν Wundt τὰ πρῶτα ᾄσματα δὲν ἦσαν, ὅπως ὁ χορός, ᾄσματα λατρείας καὶ δὲν εἶχαν καμμίαν σχέσιν μὲ τὴν βασικὴν ἰδέαν τοῦ χοροῦ· ἀλλὰ ἡ γνώ-

---

λινοι ῥάβδοι πληττόμεναι ἡ μία ἐπὶ τῆς ἄλλης, β) ὁ ῥόμβος ἢ ἡ σβοῦρα, τῆς ὁποίας ἡ γένεσις ἐξ ἀφορμῆς τοῦ βοΐζοντος θορύβου τοῦ ἐκτοξευθέντος βέλους καταφαίνεται σαφῶς εἰς τὰς πρώτας μορφάς της, ὅπου παρουσιάζεται ὡς μία ῥάβδος, εἰς τὴν μίαν ἄκραν τῆς ὁποίας προσαρμόζεται ἕνα βέλος καὶ γ) ἕνα ἔγχορδον ὄργανον μὲ μίαν χορδήν, ἐφευρεθὲν ἐπίσης ἐπὶ τῇ βάσει τοῦ ἤχου τοῦ προξενουμένου διὰ τοῦ τόξου. Εἰς μίαν ἀνωτέραν βαθμίδα τῆς ἐξελίξεως παρουσιάζονται καὶ τὸ τύμπανον καὶ ὁ αὐλός, ὁ ὁποῖος πάντως παρήχθη κάπου ἐπιτοπίως καὶ ἔπειτα εἰσήχθη καὶ παντοῦ ἀλλοῦ.

μη αὐτή, ἐννοεῖται μία ἁπλῆ ὑπόθεσις, δὲν μοῦ φαίνεται νὰ εἶναι ὀρθὴ καὶ μάλιστα ἐκ ψυχολογικῶν λόγων· δὲν ἔχει καμμίαν σημασίαν ὅτι τὰ παιδία σήμερον χορεύουν κατὰ τὸν αὐτὸν τρόπον ἀδιάφορον τί τραγουδῶντα, διότι τὸ τραγούδι αὐτὸ ἔχει δι' αὐτὰ μόνον τὴν σημασίαν τοῦ ῥυθμοῦ. Ἡ ὀρθοτέρα ὑπόθεσις εἶναι πάντως ὅτι τὰ σήμερον γνωστὰ ᾄσματα τῶν πρωτογόνων ἀνθρώπων κατ' ἀρχὰς καὶ ἐχορεύοντο, δηλαδὴ ὅτι εἰς τὴν βασικὴν ἰδέαν τοῦ ᾄσματος ἀνταπεκρίνετο ἡ βασικὴ κίνησις τοῦ χοροῦ, μὲ ἄλλας λέξεις εἰς κινήσεις τοῦ χοροῦ ἀνταπεκρίνετο τὸ περιεχόμενον τοῦ ᾄσματος.

Τὸ περιεχόμενον τοῦ ᾄσματος, τῶν ᾀδομένων λέξεων, ἦτο πάντως εἰλημμένον ἀπὸ τὸν καθημερινὸν βίον καὶ μάλιστα καὶ ἀπὸ τὸν ἐσωτερικὸν καὶ ἀπὸ τὸν ἐξωτερικόν. Εἶναι μία ἀναγκαία ἐκδοχή, κατὰ τὴν ὁποίαν οἱ ἄνθρωποι ἀνέκαθεν ἐπίστευον εἰς πνεύματα (δυνάμεις, θεούς, θεόν), ἀνέκαθεν ἐξώρκιζον ἢ παρεκάλουν αὐτά, ἐξέφραζον τοὺς πόνους των, τὸν ἔρωτά των, ἐξύμνουν τὰς πράξεις τῶν προγόνων των καὶ ἐν γένει τῶν μεγάλων ἢ καὶ τὰς ἰδικάς των. Ἐκεῖνο, τὸ ὁποῖον καθίστα τὰς διηγήσεις, τὰς ἀνακοινώσεις ἢ περιγραφὰς αὐτὰς εἰς ᾆσμα ἦτο ἐν πρώτοις μόνον ἡ ἐπῳδός. Ὁ πόνος ἢ μία πρᾶξις ἐκφράζονται ἁπλοϊκά, αὐτόχρημα παιδικῶς ἁπλᾶ καὶ γλωσσικῶς ἄνευ οἱουδήποτε μέτρου, ἐπαναλαμβανομένης μόνον τῆς τελευταίας λέξεως ἢ μιᾶς ὁλοκλήρου προτάσεως κάθε νέου νοήματος, Φέρω ὡς παράδειγμα τὸ γνωστὸν ᾆσμα ἑνὸς πρωτογόνου λαοῦ, τὸ ὁποῖον ὁμιλεῖ περὶ τοῦ ζῴου τοῦ λεγομένου «Κρὰ» εἰς τὴν γλῶσσάν των (ἰνδ. χοιρίδιον):

Τρέχει κατὰ μῆκος τῶν κλάδων ὁ Κρὰ
ἔχει μαζί του τ' ὀπωρικὸν ὁ Κρὰ
τρέχει ἐδῶ καὶ ἐκεῖ ὁ Κρὰ
ἐπὶ τοῦ χλωροῦ καλάμου ὁ Κρὰ
ἐπὶ τοῦ ξηροῦ καλάμου ὁ Κρὰ κτλ.

Ἐπίσης δὲ καὶ ἡ σημερινὴ φράσις «ᾀδομένη λέξις» δὲν πρέπει νὰ παραπλανήσῃ κανένα ζητοῦντα νὰ κατανοήσῃ τὰ ᾄσματα αὐτά. Ἀκόμα καὶ εἰς αὐτοὺς τοὺς σημερινοὺς φυσικοὺς λεγομένους λαοὺς ἡ μελῳδία εἶναι ἁπλουστάτη, συνισταμένη ἀπὸ ὀλίγους φυσικοὺς φθόγγους, καὶ μονότονος, κινουμένη ἐντὸς μιᾶς ἕκτης τῆς διαπασῶν. Ὁ ᾀσματικὸς χαρακτὴρ τῶν λεγομένων

ᾄσμάτων των συνίσταται, κατὰ τὸ εἶδος, τὸ ὁποῖον εἶναι πολὺ διαδεδομένον εἰς τοὺς φυσικοὺς λαούς, εἰς τοῦτο ὅτι ἕνας ἀπαγγέλλει μὲ ἀνυψωμένην φωνὴν τὸ ποίημα οὕτως εἰπεῖν, οἱ δὲ παρευρισκόμενοι ἐπαναλαμβάνουν μίαν λέξιν ἢ μίαν φράσιν ἑκάστης ἐννοίας του, ἢ ἐκφράζουν μετὰ ἑκάστην ἔννοιαν ἀναλόγως χαρὰν ἢ λύπην κτλ. καὶ μάλιστα ἢ μόνον μὲ φθόγγους ἐπιφωνηματικοὺς ἢ ἴσως καὶ μὲ φράσεις. Ὥστε ὁ ἀπαγγέλλων διακόπτεται οὕτως εἰπεῖν ἀπὸ τὸν χορόν. Τὸ πρῶτον ᾆσμα ἦτο ἐπομένως ἡ πρώτη ἑνότης μουσικῆς καὶ ὅλων τῶν εἰδῶν τῆς ποιήσεως, ἤτοι τοῦ ἔπους, τοῦ λυρικοῦ ᾄσματος, καὶ τοῦ δράματος.

Μόνον λοιπὸν ὁ R. Wagner προσήγγισε τὴν ἀλήθειαν ὡς πρὸς τὴν κατανόησιν τῆς γενέσεως τοῦ χορικοῦ ᾄσματος, παραδεχθεὶς ὅτι παρήχθη ἀπὸ τὸν χορὸν καὶ τὴν ἱερὰν πρᾶξιν. Ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον εἰς τὴν ἐξήγησιν αὐτὴν τοῦ Wagner πλεονάζει καὶ περιορίζει κάπως τὴν ἀληθῆ ἄποψιν περὶ γενέσεως τοῦ χορικοῦ ᾄσματος εἶναι κατὰ τὴν γνώμην μου ἡ ἔννοια τῆς ἱερᾶς πράξεως, δηλαδὴ πρέπει αὐτὴ νὰ ληφθῇ εἰς τὴν σημασίαν γενικῶς τῆς τελετῆς. Ἡ ἐξήγησις τῆς γενέσεως τοῦ χορικοῦ ᾄσματος ἀπὸ τὸν ἐρωτικὸν χορόν, ἀπὸ ὁρμὰς ἐρωτικὰς μὴ ἱκανοποιηθείσας εἶναι μονομερής. Ἡ γνώμη τέλος τοῦ Bücher[1]), κατὰ τὴν ὁποίαν τὸ ᾆσμα τὸ ᾀδόμενον κατὰ τὴν ἐργασίαν ἀποτελεῖ τὴν ἀρχὴν τῶν ᾀσμάτων, θὰ ἦτο μόνον τότε ἀληθής, ἐὰν ὅλαι αἱ πράξεις τῶν πρωτογόνων ἀνθρώπων (π. χ. καὶ οἱ ἐξορκισμοί των, κτλ,) θὰ ἐθεωροῦντο ἐργασίαι.

Ἐκεῖνο λοιπὸν τὸ ὁποῖον πρέπει νὰ ἐξηγηθῇ, διὰ νὰ κατανοηθῇ τὸ ἐλατήριον τῆς γενέσεως τῆς καλλιτεχνίας, εἶναι ἡ γένεσις τῆς ἀπαγγελίας καὶ τοῦ ἀμέσως ἐμφανιζομένου μέτρου. Ἐγὼ εἶμαι τῆς ἰδέας ὅτι ἡ ἀπαγγελία παρήχθη ἕνεκα τῆς ἐξαρτήσεως τοῦ τόνου τῆς ὁμιλίας ἀπὸ τὰ ψυχικὰ πάθη. Ἡ ἐξάρτησις δὲ αὐτὴ κατενοήθη καὶ ἔγινεν ἀντικείμενον καλλιτεχνικῆς ἐκμεταλλεύσεως. Ἡ ἐξήγησις αὐτὴ εἶναι ἡ μόνη φυσικὴ καὶ ἡ μόνη ἄμεσος ψυχική. Λέγεται μὲν συνήθως ὅτι τὸ ᾆσμα ἀπαντᾷ καὶ εἰς τὰ ζῷα, ἀλλὰ εἶναι ἐπίσης φανερὸν ὅτι εἰς τοιαύτας ἀντιλήψεις γίνεται κατάχρησις τῆς λέξεως,« ᾆσμα». Θὰ

[1]) Bücher, Arbeit und Rhythmus.

ἐπανέλθω διεξοδικώτερα εἰς τὸ πρόβλημα, ἐὰν τὰ ζῷα εἶναι δυνατὸν νὰ ἐκτιμοῦν τοὺς τόνους ἢ ὄχι· ἐνταῦθα ἀρκεῖ νὰ εἴπω τόσον μόνον ὅτι, ἐὰν συνήθως τὸ «τερέτισμα» τοῦ πτηνοῦ λέγεται «ᾄσμα», αὐτὸ εἶναι κυρίως μία ἀνθρωπομορφιστικὴ ἀντίληψις. Γεγονὸς εἶναι μόνον ὅτι οἱ διάφοροι τόνοι τοῦ ἀνθρωπίνου λάρυγγος παρουσιάζονται ἤδη καὶ εἰς ἄλλα (τ' ἀνώτερα) ζῷα, π. χ. οἱ πίθηκοι ἐκτελοῦν διὰ τῆς φωνῆς των ὁλόκληρον «διὰ πασῶν». Ἀλλὰ τὸ ἀξιοσημείωτον εἶναι ἀκριβῶς ὅτι ὁ ἄνθρωπος ἔκαμε χρῆσιν τῆς βιολογικῶς προσφερομένης αὐτῆς ἱκανότητός του, διὰ νὰ δώσῃ εἰς τὰ συναισθήματά του μορφὴν καὶ ἐκφραστικότητα. Ὁ ὀρθῶς διανοούμενος πρέπει νὰ παραδεχθῇ ὅτι, προϋποτιθεμένης τῆς ἱκανότητος τῆς ἀνθρωπίνης φωνῆς ν' ἀλλάζῃ τὸ ὕψος τοῦ τόνου καὶ προϋποτιθεμένων τῶν συναισθημάτων καὶ ψυχικῶν παθῶν, εἶναι περιττὸν νὰ ζητηθῇ ἄλλος λόγος διὰ τὴν γένεσιν τοῦ ᾄσματος καὶ νὰ τεθῇ ὡς ὑπόθεσις ὅτι ὁ ἄνθρωπος ἤρχισε νὰ τραγουδᾷ ἀπομιμούμενος τὰ πτηνά.

Ἐξ ἄλλου τὴν γένεσιν τοῦ μέτρου ἐξήγησαν πολλοὶ κατὰ τὸν ἑπόμενον τρόπον [1]). Ὁ ῥυθμός, λέγουν, εἶναι μέτρον χρόνου, τὸ ὁποῖον ἀνταποκρίνεται πρὸς τὰς κινήσεις τοῦ σώματος κατὰ τὴν ἐργασίαν, ἑπομένως, λέγουν, ὁ χρόνος αὐτὸς τῶν κινήσεων τοῦ σώματος κατὰ τὴν ἐργασίαν εἶναι ἡ ἀρχὴ τοῦ μέτρου. Ἀλλὰ ὁ τοιοῦτος καθορισμὸς δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ εἶναι κατὰ πάντα ὀρθός. Ὅταν λέγῃ κανεὶς π. χ. ὅτι τὸ ἑξάμετρον ὡς δακτυλικὸν μέτρον ἐγεννήθη δι' ἀπομιμήσεως τῶν κτυπημάτων τῆς σφύρας ἐπὶ τοῦ ἄκμονος ἐν τῷ σιδηρουργείῳ, πρέπει νὰ λάβῃ ὑπ' ὄψιν ταυτοχρόνως ὅτι ὁ ποιητὴς τὸ ἁπλοῦν αὐτὸ κτύπημα τῆς σφύρας / ⏑ ⏑ μετέβαλε καὶ εἰς / —. Δὲν ἐπιτρέπεται δὲ νὰ νομίζῃ κανεὶς ὅτι ἡ τελευταία αὐτὴ μορφὴ παρήχθη ἕνεκα τῆς λέξεως (διότι δῆθεν ἡ λέξις δὲν προσηρμόζετο εἰς τὸ / ⏑ ⏑). Ὁ προσεκτικῶς παρατηρῶν τοὺς στίχους τοῦ Ὁμήρου εὑρίσκει ὅτι ὁ σπονδεῖος / — χρησιμοποιεῖται σκοπίμως, ὅπου πρόκειται περὶ βαρέος, περὶ ἰσχυροῦ, περὶ ὑψηλοῦ κ.τ.λ., εἶχε δὲ ὁ ποιητὴς καὶ τὴν εὐκολίαν νὰ μεταβάλλῃ τὸν χρόνον τῶν συλλαβῶν ἀναλόγως τοῦ νοήματος. Τὸ κτύπημα λοιπὸν τῆς σφύρας

[1]) Πρβλ, Bücher, Arbeit und Rhythmus.

ἐν τῷ σιδηρουργείῳ εἶναι δυνατὸν νὰ ἔδωκεν ἀφορμὴν πρὸς γένεσιν τοῦ ἀφῃρημένου σχήματος / ◡ ◡, ἀλλὰ ὁ ρυθμὸς τοῦ ποιήματος παρήχθη ἀπὸ τὴν τάσιν τοῦ ποιητοῦ νὰ δώσῃ εἰς τὰς λέξεις καὶ μίαν ἄλλην ἁρμόζουσαν ἀκουστικὴν μορφήν, ἡ δὲ τάσις αὐτὴ μετέβαλε καὶ τὸν δάκτυλον / ◡ ◡, ὅπου ἔπρεπε, εἰς σπονδεῖον / —.

Ἐξ ὅσων λοιπὸν ἐξηκρίβωσα ἕως τώρα, συνάγονται, ὅσον ἀφορᾷ τὸ ζήτημα τοῦ ἐλατηρίου τῆς γενέσεως τῆς καλλιτεχνίας, ἀναμφισβητήτως τὰ ἑπόμενα:

α) Ἐὰν ἡ ἀφετηρία τῆς καλλιτεχνίας ἦσαν, ὅπως νομίζει ὁ Wundt, τὰ γεωμετρικὰ σχήματα καὶ ὁ ρυθμικὸς χρόνος, τότε τὸ ἐλατήριον τῆς γενέσεως τῆς καλλιτεχνίας θὰ ἦτο μία ἁπλῆ φυσιολογικὴ ψυχολογικὴ εὐαρέσκεια εἰς γραμμὰς ἢ γεωμετρικὰ σχήματα καὶ εἰς ρυθμόν. Ἀλλὰ ἡ τοιαύτη ἐκδοχή, ὅπως κατεφάνη, δὲν εἶναι ὀρθή· αἱ λεγόμεναι γεωμετρικαὶ διακοσμήσεις καὶ ὁ ρυθμὸς εἶναι, ὅπως ἐξηκρίβωσα, μέσα πρὸς παράστασιν ἢ ἔκφρασιν περιεχομένου (ἐννοιῶν, συναισθημάτων).

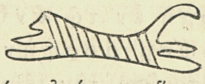
β) Ἐὰν αἱ πρῶται παραστάσεις, τὰ πρῶτα ἀντικείμενα τῆς καλλιτεχνίας ἦσαν ἀποκλειστικῶς εἰλημμένα ἀπὸ τὸν ἐρωτικὸν βίον, τότε θὰ ἦτο ὀρθὴ ἡ ἄποψις, κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ ἐρωτικὴ τάσις ἔδωκε τὴν πρώτην ὤθησιν εἰς τὴν γένεσιν τῆς καλλιτεχνίας. Ἀπεναντίας κατέδειξα ὅτι τὰ πρῶτα ἔργα τῆς καλλιτεχνίας ἔχουν ὡς ἀντικείμενον τὸν ὅλον ἀνθρώπινον βίον.

Τὸ ἀποτέλεσμα τῶν ἐρευνῶν μου εἶναι τὸ ἑπόμενον: Ἐπειδὴ κατὰ τὴν καλλιτεχνικὴν ἐνέργειαν τοῦ πρωτογόνου ἀνθρώπου πρόκειται περὶ τῆς προθέσεως, κάτι νὰ παρασταθῇ ἢ νὰ ἐκφρασθῇ, τὸ ἐλατήριον τῆς γενέσεως τῆς καλλιτεχνίας εἶναι δυνατὸν νὰ εἶναι μόνον μία ὁρμὴ ἐν τῷ ἀνθρώπῳ, ἡ ὁποία τείνει εἰς τὸ νὰ δώσῃ μορφὴν σωματικὴν εἰς ἰδέας (διὰ νὰ χρησιμοποιήσω τὴν λέξιν αὐτὴν ἐν πρώτοις γενικῶς). Ἡ ὁρμὴ αὐτὴ εἶναι ὁρμὴ πρὸς διάπλασιν, ὁρμή, ἡ ὁποία τείνει εἰς τὸ νὰ δώσῃ εἰς ἰδέας οὕτως εἰπεῖν μίαν τελείως ἀντιστοιχοῦσαν αἰσθητὴν ἔκφρασιν (ἐν γενικῇ χρήσει τῆς λέξεως) διὰ γραμμῶν, χρωμάτων, σχημάτων, λέξεων καὶ τόνων.

Καὶ ὅμως καμμία ἀπὸ τὰς ὑφισταμένας θεωρίας περὶ τῆς γενέσεως, τοῦ ἐλατηρίου τῆς γενέσεως τῆς καλλιτεχνίας δὲν ἀπο-

δίδει τὴν ἀπαιτουμένην σημασίαν εἰς τὴν ὁρμὴν αὐτὴν πρὸς διάπλασιν, ἡ ὁποία καταφαίνεται ἐν ὅλῃ τῇ πρωτογόνῳ καλλιτεχνίᾳ. Τὰς θεωρίας αὐτὰς ἀνέφερα ἤδη ἐν ἀρχῇ τοῦ κεφαλαίου γενικῶς· τώρα εἶναι δυνατὸν πλέον νὰ τὰς κρίνω καὶ εἰδικώτερον.

1. Κατὰ τὴν μίαν θεωρίαν παρήχθη ἡ καλλιτεχνία διὰ τῆς μιμητικῆς ὁρμῆς τοῦ ἀνθρώπου. Ἡ θεωρία ὅμως αὐτὴ παραγνωρίζει τὴν φύσιν τῆς πρωτογόνου καλλιτεχνίας, ἡ ὁποία εἶναι ἀκριβῶς παράστασις, διορθωμένη οὕτως εἰπεῖν ἀναπαράστασις, ἀναπαραγωγὴ τῆς φύσεως.

2. Κατὰ μίαν ἄλλην θεωρίαν παρήχθη ἡ καλλιτεχνία κατὰ τὸ παιγνίδιον ἐξ αὐτοῦ τούτου τοῦ παιγνιδίου ἐπὶ τῇ βάσει μιᾶς γενικῶς ἀνθρωπίνης, ἀλλὰ καὶ εἰς ἄλλα ἀνώτερα ζῶα ἐκδηλουμένης τάσεως πρὸς παιγνίδια. Ἡ θεωρία ὅμως αὐτὴ πάλιν παραγνωρίζει τὸ γεγονὸς ὅτι εἰς τὸ ἔργον τῆς πρωτογόνου καλλιτεχνίας ὑπάρχει κάτι τὸ ἐκ προθέσεως κάτι τὸ σοβαρόν, τὸ ὁποῖον συνίσταται ἀκριβῶς εἰς τοῦτο ὅτι προέρχεται ἐκ προθέσεως. Σφάλλει ὁ Wundt παραδεχόμενος ὅτι τὸ παιγνίδιον εἶναι ἡ μητέρα τῆς καλλιτεχνίας [1]· ἡ μητέρα οὕτως εἰπεῖν τῆς καλλιτεχνίας εἶναι ἡ σοβαρὰ ὁρμὴ τοῦ ἀνθρώπου πρὸς διάπλασιν. Εἶναι μὲν ἀληθὲς ὅτι πολλοὶ νομίζουν ὅτι ἀποδεικνύουν τὴν ἐκ τοῦ παιγνιδίου γένεσιν τῆς καλλιτεχνίας διὰ τῶν εὑρεθέντων σχεδιασμάτων τοῦ πρωτογόνου ἀνθρώπου ἐπὶ βράχων. Τὰ σχεδιάσματα αὐτὰ παριστάνουν, λέγουν, σχήματα, τὰ ὁποῖα παρήχθησαν ἀπὸ χαράγματα ἑνὸς διασκεδάζοντος, παίζοντος ἀνθρώπου διὰ τοῦ φυσικοῦ τρόπου τῆς συναρμογῆς μερῶν στοιχειωδῶν (γεωμετρικῶν σχημάτων) καὶ διὰ τῆς ψυχολογικῆς καταστάσεως, κατὰ τὴν ὁποίαν θέλει καὶ βλέπει κανεὶς κάτι. Τὸ σχῆμα π.χ. τὸ ὁποῖον  οἱ ἐγχώριοι τοῦ τόπου ὀνομάζουν πίθηκον, παρήχθη, λέγουν, διὰ τῶν προσθηκῶν, τὰς ὁποίας ἐπέφερεν ἕνας οἱοσδήποτε παίζων μ᾽ ἕνα σχῆμα, τὸ ὁποῖον παρουσιάσθη τυχαίως διὰ φυσικῆς καταστροφῆς ἐπὶ ἑνὸς βράχου (ἐκεῖνο, τὸ ὁποῖον ἀπέδωκα διὰ παραλλήλων γραμμῶν). Ἀλλὰ ἡ ἀπόδειξις αὐτὴ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ εἶναι

1) Πρβλ. W. Wundt Völkerpsychologie II. 1. σελ. 87.

ὀρθή, διότι ἐκεῖνο, τὸ ὁποῖον ἔπρεπε ν' ἀποδειχθῇ, ἀποτελεῖ κυρίως τὴν βάσιν τῆς ἀποδείξεως· ἔπρεπε δηλαδὴ ν' ἀποδειχθῇ ὅτι ἐκεῖνος, ὁ ὁποῖος συνεπλήρωσε τὸ κατεστραμμένον μέρος τοῦ βράχου διὰ γραμμῶν παριστανουσῶν πίθηκον, ἁπλῶς ἔπαιζε σύρων γραμμὰς καὶ συμπληρώνων. Τὸ τοιοῦτον ὅμως δὲν εἶναι δυνατὸν ν' ἀποδειχθῇ. Ἀπεναντίας τὸ ἁπλοῦν γεγονὸς ὅτι ἐκεῖνος ὁ δῆθεν παίζων ἄνθρωπος δὲν ἐχάραξεν αὐθαιρέτους γραμμάς, ἀλλὰ ὡρισμένας (π.χ. πόδας καὶ οὐρὰν παριστανούσας), σημαίνει ὅτι αὐτὸς ἐργαζόμενος εἶχε κατὰ νοῦν τὸ σχῆμα τοῦ πιθήκου. Ὥστε τὸ πολὺ θὰ ἦτο δυνατὸν νὰ λεχθῇ ὅτι αὐτὸς παίζων ἐσχεδιαγράφησε πίθηκον, τότε ὅμως πάλιν ἔπρεπε ν' ἀποδειχθῇ ὅτι ἔπραττε «παίζων», ἐνῷ ἕνεκα τῆς νοοτροπίας τοῦ πρωτογόνου ἀνθρώπου φυσικωτέρα εἶναι ἡ ἐκδοχὴ ὅτι ἡ συμπλήρωσις ἐκείνη εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ πιθήκου ἔγινεν ἐκ προθέσεως σοβαρᾶς, ἐκ τῆς τάσεως πρὸς διάπλασιν, ἴσως δὲ ἦτο δι' αὐτὸν ὁ πίθηκος καὶ «ταβοῦ». Ὅσοι ἐμμένουν εἰς τὴν γνώμην ὅτι ἐκεῖ πρόκειται περὶ τυχαίων μόνον γραμμῶν γραφεισῶν πρὸς διασκέδασιν, αἱ ὁποῖαι ἐκ τῶν ὑστέρων μόνον ἐθεωρήθησαν ὡς παριστάνουσαι πίθηκον, ἀναφέρουν μὲν ὅτι καὶ σήμερον τὰ παιδία γενικῶς σύρουν γραμμὰς τυχαίως, ἐκ τῶν ὑστέρων ὀνομάζοντες τὰ δι' αὐτῶν καταρτιζόμενα σχήματα (δι' ὑποβολῆς) δένδρον, ἢ ἄνθρωπον ἤ τι ἄλλο· ἀλλὰ αὐτὸ δὲν εἶναι ἀληθές· τὰ παιδία, σύροντα γραμμάς, ἀπομιμοῦνται τοὺς μεγάλους καὶ ἔχουν πάντοτε πρόθεσιν ὡρισμένην, τὴν πρόθεσιν νὰ σχεδιάσουν π.χ. οἰκίαν, πτηνόν, ἄνθρωπον κτλ.· ἐὰν ὁ παῖς ὁ λέγων ὅτι θὰ σχεδιάσῃ, θὰ ζωγραφίσῃ ἄνθρωπον, ὀνομάζει ἐκ τῶν ὑστέρων τὸ σχεδίασμά του π.χ. πτηνόν, αὐτὸ ἀποδεικνύει μόνον τὴν διάστασιν μεταξὺ τῆς θελήσεως καὶ τῆς ἱκανότητος τοῦ παιδίου. Δὲν εἶναι δέ, ὅπως κατέδειξα, ἀληθὲς ὅτι οἱ ἄνθρωποι εἰς μίαν πρώτην βαθμίδα ἐχάραττον ἁπλᾶς γραμμάς, εἰς μίαν δευτέραν δὲ βαθμίδα παίζοντες καὶ σχήματα. Ἀπεναντίας ἀπέδειξα δι' ἀναλύσεως τῶν ἔργων τοῦ πρωτογόνου ἀνθρώπου ὅτι πᾶσα γραμμὴ αὐτοῦ ἀνέκαθεν ἐσύρετο ὑπ' αὐτοῦ ἐνσυνειδήτως καὶ μάλιστα ἐξ ὡρισμένης προθέσεως καὶ σοβαρῶς.

3. Κατὰ μίαν τρίτην θεωρίαν παρήχθη ἡ καλλιτεχνία τυχαίως, ἐκ τῆς ἐνεργείας τοῦ ἀνθρώπου, ἡ ὁποία ἐσκόπει κοινὰ πράγματα, π. χ. ἐκ τῶν γραμμῶν, αἱ ὁποῖαι παρουσιάσθησαν ἀπὸ τεχνικὴν ἀνάγκην ἐπὶ σκευῶν καὶ ἔπειτα καὶ ἀντεγράφησαν κτλ. Ἡ θεωρία ὅμως αὐτὴ σφάλλει συγχέουσα τὴν τυχαίαν ἐφεύρεσιν τῶν μέσων πρὸς καλλιτεχνικὴν παράστασιν ἢ ἔκφρασιν μὲ αὐτὴν ταύτην τὴν καλλιτεχνίαν. Δὲν ὑπάρχει δηλαδὴ καμμία ἀμφιβολία ὅτι ἡ γραμμὴ γενικῶς καὶ εἰδικώτερον ὡρισμέναι γραμμαὶ ἀνεκαλύφθησαν τυχαίως (διὰ τῆς τέχνης π.χ.), ἢ ὅτι τὸ μέτρον εἰς τὸν λόγον (εἰς τὴν ποίησιν) ἔχει τὴν ἀφορμὴν τῆς γενέσεώς του, ὅπως ἔδειξα, εἰς ἐξωτερικὰ σημεῖα. Ἀλλὰ κατέδειξα ἐπίσης ὅτι τὰ τυχαῖα αὐτὰ εὑρήματα τῶν πρωτογόνων ἀνθρώπων ἐχρησιμοποιήθησαν ἀμέσως συμφώνως πρὸς ἰδιαιτέρας προθέσεις, ἀπετέλεσαν τὸ μέσον πρὸς πραγματοποίησιν τῆς ὁρμῆς τοῦ ἀνθρώπου πρὸς διάπλασιν, πρὸς παράστασιν καὶ ἔκφρασιν.

4. Ἡ θεωρία τέλος ὅτι ἡ καλλιτεχνία παρήχθη ἐκ τῆς τάσεως τοῦ ἀνθρώπου νὰ καλλωπίζεται καὶ νὰ καλλωπίζῃ, νὰ διακοσμῇ, ἔχει, λέγουν οἱ ὀπαδοί της, ὡς σταθερὰν βάσιν τὸ γεγονὸς ὅτι καὶ τὰ ζῶα καλλωπίζονται. Πράγματι δὲ εἶναι ἀξιοθαύμαστον ἕνα ἰδιαίτερον ἔργον τοῦ πτηνοῦ τοῦ ὀνομαζομένου ὁ κηπουρὸς (amblyornis inornata)· τὸ ἄρρεν κατασκευάζει τὴν φωλεάν του ἐπὶ κορμοῦ δένδρου 1)2 μέτρου ὕψους, τὸν ὁποῖον περιτριγυρίζει κατὰ ὡρισμένον τρόπον μὲ φύκη, πέριξ αὐτοῦ εἰς ἀπόστασιν μέτρου κτίζον εἰς σχῆμα πετάλου ἵππου οὕτως εἰπεῖν τεῖχος ἀρκετοῦ ὕψους ἀπὸ στύλους ἄνθους συνήθους εἰς τὰ μέρη, εἰς τὰ ὁποῖα ζῇ, πρὸ δὲ τοῦ ἀνοίγματος τοῦ πεταλοειδοῦς τείχους κατασκευάζει κῆπον ἐκ φύκους, ἀφοῦ καθαρίσῃ τὸ μέρος ἀπὸ τὰς πέτρας καὶ ἄλλα ἐμπόδια, φυτεῦον χαμηλοὺς κλάδους μὲ νωπὰ ὀπωρικὰ καὶ ἄνθη, τὰ ὁποῖα καὶ ἀνανεώνει ἅμα ὡς μαρανθοῦν. Ἐγὼ ὅμως θαυμάζω μὲν τὸ ἔνστικτον αὐτὸ τοῦ «κηπουροῦ», δὲν εὑρίσκω ὅμως λόγον νὰ παραδεχθῶ ὅτι ἡ τοιαύτη ἐνέργειά του ἔχει ὡς σκοποὺς τὸν «καλλωπισμὸν» τῆς φωλεᾶς του. Τίς οἶδε, πῶς παρήχθη τὸ ἔνστικτον ἐκεῖνο! Ὁμιλῶ λοιπὸν θετικώτερον λέγων ὅτι μόνον ὁ ἄνθρωπος στολίζει καὶ στολίζεται. Ἀλλὰ πάλιν ἡ ἐκδοχή, κατὰ τὴν ὁποίαν ἐκ τῆς τάσεως αὐ-

τῆς τοῦ ἀνθρώπου, νὰ στολίζεται καὶ νὰ στολίζῃ, παρήχθη ἡ καλλιτεχνία, δὲν λέγει τίποτε τὸ ὡρισμένον, διότι τὸ ζήτημα εἶναι ἀκριβῶς νὰ εὑρεθῇ ὁ λόγος, διὰ τὸν ὁποῖον ὁ ἄνθρωπος στολίζει ἢ στολίζεται. Πλὴν τούτου δὲν ἐξυπηρετεῖ κάθε πρωτόγονος ἀνθρωπίνη καλλιτεχνικὴ ἐνέργεια τὴν τάσιν πρὸς στολισμόν· ἂς ληφθοῦν ὑπ' ὄψιν αἱ παραστάσεις τῶν Φέτιχ. Ὥστε ἡ τάσις πρὸς στολισμὸν εἶναι μόνον ἡ μία πλευρὰ τῆς ὁρμῆς τοῦ ἀνθρώπου πρὸς παράστασιν ἢ ἔκφρασιν ἰδεῶν.

Εἶναι μὲν ἀληθὲς ὅτι ὑπάρχει καὶ ἡ ἄποψις, κατὰ τὴν ὁποίαν εἰς τὴν πρωτόγονον καλλιτεχνίαν συνεργοῦν καλαισθητικὰ ἐλατήρια καὶ πρακτικοὶ μὴ καλαισθητικοὶ σκοποί· τὰ περισσότερα καλαισθητικὰ προϊόντα τῶν πρωτογόνων, λέγεται, παρήχθησαν ἀπὸ μὴ καθαρῶς καλαισθητικὰς προθέσεις, ἐξυπηρετοῦν ὅμως ἀδιάφορον ποίους πρακτικοὺς σκοποὺς, οἱ ὁποῖοι μάλιστα συνηθέστατα ὑπῆρξαν καὶ τὰ κύρια ἐλατήρια τῆς ἐνεργείας [1]). Ἡ κατὰ μίαν ἄλλην ἔκφρασιν ἡ πρωτόγονος καλλιτεχνία πσρήχθη συνάμα ἀπὸ μὴ καλαισθητικὰ καὶ καλαισθητικὰ ἐλατήρια, ἢ ὅπως λέγεται, ἀπὸ πρακτικὰ συμφέροντα καὶ ἀπὸ τὴν ἀνάγκην τοῦ στολισμοῦ. Ἀλλὰ δὲν πρέπει νὰ λησμονῆται ὅτι κατὰ τὴν τοιαύτην ἀντίληψιν τὸ καλλιτεχνικὸν τῶν προϊόντων ἔπρεπεν ἀναγκαίως νὰ ἔγκειται ἀνεξαιρέτως εἰς τὴν τάσιν πρὸς στολισμὸν ἢ εἰς «καλαισθητικὸν ἐλατήριον», διότι, ὅπως κατέδειξα, ἡ πρακτικὴ τάσις ἱκανοποιεῖται καὶ ἄνευ τοῦ λεγομένου καλαισθητικοῦ ἤ, διὰ νὰ τὸ ἐκφράσω θετικώτερα, ἄνευ τοῦ στολισμοῦ. Τώρα δὲ τονίζω πάλιν ἰδιαιτέρως καὶ τὸ ἄλλο ὅτι, καθὼς κατέδειξα, μὲ τὴν λέξιν «στολισμός», δι' εὐνοήτους δὲ λόγους καὶ μὲ τὴν λέξιν «καλαισθητικὸν» δὲν ἐκφράζεται τίποτε τὸ συγκεκριμένον [2].

Ἀπέδειξα λοιπὸν ὅτι ἡ καλλιτεχνία παρήχθη ἀπὸ τὴν τάσιν τὴν ἐσωτερικὴν τοῦ ἀνθρώπου εἰς τὸ νὰ δώσῃ εἰς ἰδέας (ἐν γενικῇ σημασίᾳ, ἤτοι εἰς ἐννοίας καὶ συναισθήματα) σωματικὴν παραστατικότητα, ὑλικὴν μορφήν, μορφὴν ἀκριβῆ.

Τώρα ἐρευνῶ τὴν καλλιτεχνίαν κατὰ τὴν ἐξέλιξίν της.

---

[1]) Πρβλ. Ernst Grosse, Die Anfänge der Kunst 1894 σελ. 292 καὶ G. Semper, Der Stil.

[2]) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 2 σημ. καὶ 19.

II. Τὸ ἐλατήριον τῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς κατὰ τὴν ἐξέλιξιν τῆς καλλιτεχνίας.

Α'. Ἀνάλυσις τῆς Κεραμικῆς.

Καὶ ἐνταῦθα ἤτοι κατὰ τὴν ἀνάλυσιν τῆς διαρκῶς ἐξελισσομένης καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς ἀφορμῶμαι ἀπὸ τ' ἀντικείμενα, τὰ ὁποῖα ἱκανοποιοῦν τὰς ἀμέσους ἀνάγκας τοῦ κοινοῦ βίου. Ἕνα ἀπὸ αὐτὰ εἶναι ἡ κεραμική, θὰ εἶναι δὲ προτιμότερον ἀναλύων αὐτὴν νὰ ἐξετάσω ἀντικείμενα, τὰ ὁποῖα παρουσιάζονται εἰς ὅλους τοὺς λαοὺς καὶ εἰς ὅλας τὰς ἐποχάς, π. χ. τὰ ἀγγεῖα διὰ τὰ ὑγρὰ [1]).

Τ' ἀγγεῖα δι' ὑγρὰ δεικνύουν μεγάλην ποικιλίαν μορφῶν. Καὶ ὅμως ὁ προσεκτικῶς παρατηρῶν εὑρίσκει ὅτι ἡ ποικιλία αὐτὴ τῶν μορφῶν εἶναι ἀποτέλεσμα μεταβολῶν καὶ διαφοροτρόπων συνδυασμῶν τριῶν βασικῶν ἰδεῶν περὶ ἀγγείων α) τῆς ἰδέας ὅτι πρέπει νὰ διατηρήσουν ὑγρά, β) τῆς ἰδέας ὅτι πρέπει νὰ εἶναι δυνατὸν νὰ γίνηται δι' αὐτῶν ἄντλησις ὑγρῶν καὶ γ) τῆς ἰδέας ὅτι πρέπει νὰ εἶναι δυνατὸν νὰ γίνεται ἐκκένωσις ὑγρῶν. Τυπικοὶ εἶναι οἱ ἀρχαῖοι κρατῆρες καὶ ἡ ὑδρία. Ἕκαστον μέρος τοῦ ἀντικειμένου, κοιλία, πόδες, λαιμός, στόμιον, λαβαί, πῶμα, καθορίζονται τελείως διὰ τῆς βασικῆς ἰδέας ἢ διὰ τῆς συνενώσεως βασικῶν ἰδεῶν καὶ διὰ τῆς ἐννοίας τῶν κατ' ἰδίαν μερῶν. Διὰ νὰ τὸ ἀποδείξω παραβάλλω τὴν ἱερὰν ὑδρίαν τῶν Ἑλλήνων μὲ τὴν ἱερὰν ὑδρίαν τῶν Αἰγυπτίων. Καὶ τὰ δύο σκεύη ἔχουν τὸν ἴδιον ἀρχικὸν προορισμόν, δηλαδὴ νὰ περιλάβουν ῥέον ὕδωρ· ἀλλὰ τὸ σκεῦος τῶν Αἰγυπτίων ἔχει τὸν προορισμὸν ν' ἀντλῇ νερὸν ἀπὸ τὸν Νεῖλον, εἶναι λοιπὸν σκεῦος βυθιζόμενον· ἡ ὑδρία τῶν Ἑλλήνων ἔχει τὸν

[1] Πρβλ. G. Semper, Der Stil in den tektonischen und technischen Künsten καὶ Böttticher, Tektonik der Hellenen. Ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἄποψιν τοῦ Semper περὶ γενέσεως τῶν στολισμῶν τῆς κεραμικῆς πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 18 σημ.

προορισμὸν νὰ περιλάβῃ νερὸν τῆς κρήνης, ὥστε τὸ στόμιον καὶ ὁ λαιμός της ἔχουν μορφὴν χωνίου· τ' ἀγγεῖα τοῦ Νείλου μεταφέρονται κατὰ ζεύγη ἐν εἴδει πλάστιγγος, διὰ νὰ μὴ χύνεται λοιπὸν τὸ νερόν, ἔχουν βαρύτερον τὸν πυθμένα· εἰς τὴν ὑδρίαν τῶν Ἑλλήνων τὸ κέντρον τοῦ βάρους εὑρίσκεται πρὸς τ' ἄνω, διότι μετεφέρετο πλήρης μὲν ὀρθία, κενὴ δὲ κατὰ μῆκος ἐπὶ τῆς κεφαλῆς, ἕνεκα δὲ τούτου ἔχει καὶ δύο λαβάς, αἱ ὁποῖαι καὶ εὐλόγως εὑρίσκονται ἐπὶ τοῦ ἐπιπέδου τοῦ κέντρου τῆς βαρύτητος. Πόσον ἡ μορφὴ διέπεται ἀπὸ τὴν ἰδέαν, τὴν ὁποίαν παριστάνει τὸ καλλιτέχνημα, δεικνύει ἐνταῦθα ἡ ὑδρία τῶν Ἑλλήνων διὰ τοῦ γεγονότος ὅτι ἔχει πολλάκις καὶ τρίτην λαβήν, ἡ ὁποία βοηθεῖ εἰς τὸ νὰ ὑψοῦται ἡ ὑδρία ἐπὶ τῆς κεφαλῆς τῆς ὑδροφόρου ὑπὸ ἄλλου προσώπου, ἢ διὰ νὰ διευκολύνῃ τὸν χειρισμὸν κατὰ τὴν ἄντλησιν ἢ ἐκκένωσιν τοῦ ὕδατος.

Τὰ σκεύη αὐτὰ ἔχουν καὶ διάφορα «κοσμήματα», ἐγὼ δὲ ἀνεκάλυψα εἰς τὰ προηγούμενα εἰς τοιαῦτα κοσμήματα ἐπὶ σκευῶν καὶ ἐργαλείων ἀκριβῶς τὴν ἐκδήλωσιν τῆς καλλιτεχνίας (ἐν διακρίσει ἀπὸ τὴν ἁπλῆν χειροτεχνίαν). Ἀλλὰ ὁ ἀκριβῶς παρατηρῶν εὑρίσκει ἀμέσως ὅτι καὶ τὰ «κοσμήματα» αὐτὰ διέπονται ἀπὸ τὴν κυρίαν καὶ τὰς συμπληρωματικὰς ἰδέας. Ἡ ἀρχὴ τοιούτων «κοσμημάτων» πρέπει νὰ ζητηθῇ, ἐννοεῖται ἐν μέρει, καὶ εἰς τοὺς ἀναγκαίους τεχνικοὺς ὅρους, δηλαδὴ τὰ «κοσμήματα» αὐτὰ παρήχθησαν κατ' ἀρχὰς ἐν μέρει χωρὶς πρόθεσιν [1]) τοῦ κατασκευάζοντος. Ἀλλὰ τὸ γεγονὸς αὐτὸ δὲν πρέπει νὰ παραπλανήσῃ· σημασίαν ἔχει, ὅπως κατέδειξα, τὸ γεγονὸς μόνον ὅτι τὰ τυχαίως, ἢ διὰ τῆς τέχνης παρουσιασθέντα σχήματα διετηρήθησαν ὡς «κοσμήματα»· ἐνταῦθα δὲ καταφαίνεται ὅτι τὰ «κοσμήματα» τῶν ἀντικειμένων τῆς κεραμικῆς δίδουν αἰσθητὴν παράστασιν καὶ τονίζουν πάντοτε τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ καὶ τὴν ἐνέργειαν τοῦ ὅλου καὶ τῶν μερῶν [2]). Αὐτὸ συμβαίνει ὄχι μόνον κατὰ τὰς δι' εἰκόνων παρα-

[1]) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 17 καὶ 18.

[2]) Ὁ G. Semper ἐκφράζει τοῦτο ὡς ἑξῆς· «αἱ διακοσμήσεις διεγείρουν εἰς τὸ πνεῦμα μας κατὰ τρόπον εὐχάριστον καθαρὰν ἀντίληψιν τῆς δυναμικῆς ἐνεργείας ἑνὸς μέρους ἢ τοῦ ὅλου, ἢ ποικίλλουν τὴν οὐσια-

στάσεις ἐπὶ τῶν ἀγγείων καὶ ὄχι μόνον κατὰ τὰς ποικιλίας π.χ. τῶν ποδῶν, ὅταν παριστάνουν πόδας ζῴων, ἢ ὄνυχας, ἢ φορεῖς, ἀλλὰ καὶ κατ' αὐτὰ τὰ «κοσμήματα» διὰ γραμμῶν. Ἡ διακόσμησις διὰ γραμμῶν ὀφείλεται ἢ εἰς τὴν ἀρχικὴν ἀντίληψιν (Φέτιχ), ἢ ὁποία ἐξακολουθεῖ νὰ παραμένῃ, ἢ καὶ ἁπλῶς εἰς τὴν συνήθειαν, ἡ ὁποία ἐξασκεῖ τὴν ἐπίδρασίν της καὶ περαιτέρω [1]).

Ἐκτὸς τῶν αἰτιῶν αὐτῶν, αἱ ὁποῖαι διέπουν τὴν διακόσμησιν τῶν ἀγγείων, ὑπάρχει καὶ ἕνας ἄλλος σπουδαῖος παράγων κατὰ τὴν κατασκευὴν καὶ διακόσμησιν τῶν κεραμικῶν ἀντικειμένων, τὸ ὅτι δηλαδὴ ἀναλόγως τῆς ὕλης καὶ ἀναλόγως τῶν ἐργαλείων πρὸς ἐπεξεργασίαν τῶν σκευῶν ἀλλάσσει κάπως ἀναγκαίως καὶ ἡ μορφὴ αὐτῶν· διὰ νὰ κατανοηθῇ αὐτό, ἂς παραβληθοῦν κεραμικὰ καὶ μετάλλινα ἀγγεῖα. Ἀλλὰ ἡ μηχανική, τεχνικὴ αὐτὴ ἀνάγκη δὲν μεταβάλλει τίποτε εἰς τὸν ὁρισμόν μου, κατὰ τὸν ὁποῖον ἡ κεραμικὴ λαμβάνει ἑκάστοτε μορφὴν διὰ μιᾶς ἰδέας διεπούσης τὰ ἑκάστοτε προϊόντά της.

Β'. Ἀνάλυσις τῆς ἀρχιτεκτονικῆς.

Καὶ ἡ ἀρχιτεκτονική, ὅπως καὶ ἡ κεραμικὴ τέχνη, ἔλαβε τὴν ἀρχήν της, ἀπὸ τ' ἀντικείμενα τῆς φύσεως τ' ἀνταποκρινόμενα εἰς τοὺς σκοποὺς τοῦ ἀνθρώπου· ἄντρα, σπήλαια καὶ τρῶγλαι ἦσαν αἱ πρῶται ἀνθρώπιναι κατοικίαι. Τὸ πρῶτον ἀρχιτεκτονικὸν ἔργον τοῦ ἀνθρώπου ἦτο ἡ πρώτη καλύβη, ἡ ὁποία κατεσκευάσθη ἢ μᾶλλον ᾠκοδομήθη ἐξ ἀπομιμήσεως τοῦ ἄντρου ἢ τοῦ σπηλαίου. Ἡ βασική της ἰδέα ἦτο ὁ χῶρος πρὸς κατοικίαν. Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ ὅμως δὲν ἠρκέσθη μὲ τὴν ἁπλῆν αὐτὴν ἰδέαν τῆς κατοικίας, ἀλλὰ ἔδωσε προσοχὴν καὶ εἰς τὴν διάπλασιν

στικὴν μορφὴν ἑνὸς ἔργου ἢ ἑνὸς μέρους αὐτοῦ εἰς εὐχάριστον μορφὴν καὶ ἐκφράζουν συγχρόνως διὰ γραμμῶν καὶ χρωμάτων ἰδέας, πράξεις καὶ περιστάσεις, αἱ ὁποῖαι δὲν εὑρίσκονται εἰς ἄμεσον συνοχὴν μὲ τὴν δυναμικὴν ἢ θεμελιώδη ἰδέαν τοῦ ἀντικειμένου».

[1]) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 18 καὶ κατωτέρω ὅσα λέγω περὶ διακοσμήσεως ἐν τῇ ἀρχιτεκτονικῇ.

καὶ τὴν διακόσμησίν της. Τοιουτοτρόπως κατήντησεν ἡ ἁπλῆ οἰκοδομὴ νὰ γίνῃ ἔργον καλλιτεχνίας, χωρὶς ὅμως νὰ ἐκλείψῃ ἡ βασικὴ ἰδέα· δὲν ὑπάρχει πουθενὰ τοῦ κόσμου ἀρχιτεκτονικὸν ἔργον, τὸ ὁποῖον δὲν ἐπιτελεῖται σύμφωνα μὲ τὴν βασικὴν ἰδέαν τῆς κατοικίας, ἐννοεῖται, ἀναλόγως πρὸς τὰς ἰδιαιτέρας ἀνάγκας καὶ ἀπαιτήσεις. Αἱ ἰδιαίτεραι αὐταὶ ἀναγκαστικαὶ ἀπαιτήσεις δίδουν τὸν ἰδιάζοντα χαρακτῆρα εἰς τὴν ἐσωτερικὴν διαρρύθμισιν τῶν ἀρχαίων αἰγυπτιακῶν, ἑλληνικῶν, μωαμεθανικῶν καὶ νέων χριστιανικῶν κατοικιῶν, ἐφ᾽ ὅσον ὑπάρχει ἢ μὴ π. χ. ὁ γυναικωνίτης, εἶναι δὲ διάφοροι, ἀναλόγως τῶν ἀπαιτήσεων ἐκείνων καὶ τῶν ἰδιαιτέρων ἀναγκῶν, ἐπίσης καὶ οἱ ναοὶ καὶ τ᾽ ἀνάκτορα κατὰ ἔθνη καὶ κατὰ ἐποχάς. Οἱ ναοὶ εἶναι διάφοροι κατὰ μορφήν, κατὰ τὸν ἐσωτερικὸν φωτισμὸν καὶ τὴν ἐσωτερικὴν διαίρεσιν ἀναλόγως τῆς ἐπικρατούσης ἰδέας περὶ τῆς θεότητος καὶ περὶ τῆς σχέσεως τοῦ ἀνθρώπου πρὸς αὐτήν, ἀναλόγως τῶν ἠθῶν καὶ ἐθίμων καὶ ἀναλόγως τῶν ἰδιαιτέρων ἀναγκῶν.

Γενικῶς ἡ ἀρχιτεκτονικὴ ἐκφράζει εἰς ἕκαστον τῶν ἔργων της μίαν ἰδιαιτέραν ἄποψιν καὶ μάλιστα κατὰ τρόπον, ὥστε πολλάκις ν᾽ ἀναγκάζεται νὰ θυσιάσῃ χάριν τῆς ἰδέας τὰς μετρικὰς σχέσεις, τὰς ὁποίας ἄλλως τηρεῖ ἀκριβέστατα· π. χ. ἡ αἰγυπτιακὴ ἀρχιτεκτονικὴ παραμελεῖ εἰς τὰς οἰκοδομὰς τῶν ναῶν τὰς ἀναλογικὰς σχέσεις τῶν μερῶν καὶ τὴν ἰδέαν τῆς ἀνωτέρας ἑνότητος· ἡ μία καὶ μόνη μεγάλη βασικὴ ἰδέα ἠνάγκασε τὴν ἀρχιτεκτονικὴν αὐτὴν νὰ παραμελήσῃ ὅλας τὰς ἄλλας ἰδέας. Ἀνάλογος δὲ εἶναι ἡ κατάστασις καὶ εἰς τὸ Ἐρεχθεῖον ἐπὶ τῆς Ἀκροπόλεως· καὶ γενικῶς ἡ «ἑλληνικὴ ἀρχιτεκτονική», τὸ αἰώνιον αὐτὸ «ἰδεῶδες» τοῦ καλλιτεχνικοῦ κόσμου [1]), παραμελεῖ συχνότατα τ υ π ι κ ὰ ς μετρικὰς σχέσεις.

Πλὴν τούτου ἡ ἀρχιτεκτονικὴ προσπαθεῖ νὰ ἐξάρῃ τὴν βασικὴν ἰδέαν διὰ τῶν λεγομένων κοσμητικῶν μέσων. Ἤδη μόνον οἱ στῦλοι (οἱ κίονες) εἶναι μία τοιαύτη σπουδαία διακόσμησις. Πρώτη χρῆσις αὐτῶν δὲν ἔγινε πάντως κατὰ τὴν οἰκοδομὴν ναῶν, εἰς αὐτοὺς ἔγινεν ὅμως πλουσία χρῆσις αὐτῶν· ὁ ἀρχιτέκτων,

[1]) Πρβλ. A. S p r i n g e r, Handbuch der Kuntsgeschichte 5η ἔκδ. I. σελ. 64.

προσπαθῶν νὰ καλύψῃ τὴν πτωχὴν κοινὴν οἰκοδομήσιμον ὕλην διὰ πλακῶν καὶ βαρέος ὑλικοῦ, ὕψωσε καὶ στύλους, ἀπαρτίζων οὕτως εἰπεῖν δάσος, ἢ παριστάνων τὸ ὑψηλόν, τὸ μεγάλον, τὸ ἰσχυρόν. Δὲν εἶναι ἀπίθανον ὅτι ὁ αἰγυπτιακὸς στῦλος, ὁ παριστάνων φυτόν, δέσμην ἀπὸ στελέχη παπύρων, ἐλήφθη ἐκ τῆς κοινῆς ἀρχιτεκτονικῆς, ἡ ὁποία ἐχρησιμοποίει ἀνέκαθεν στελέχη παπύρου ὡς στύλους φορεῖς τῆς στέγης ἐλαφρῶν καλυβῶν· ἀλλὰ ὑπάρχει μεγάλη διαφορὰ μεταξὺ τῆς ἀναγκαίας ἐκείνης χρήσεως τοῦ στύλου καὶ τῆς ἐλευθέρας ἐξελίξεως αὐτοῦ ὡς κίονος κατὰ τὴν οἰκοδομὴν ναῶν. Ἡ βασικὴ ἰδέα τοῦ αἰγυπτιακοῦ ναοῦ εἶναι ὁ κόσμος, τὸ σύμπαν, εἰς μικρὰς οὕτως εἰπεῖν διαστάσεις, οἱ δὲ στῦλοι ἔχουν θέσιν δασῶν, τὸ δάπεδον παρουσιάζει εἰκόνας φυτῶν, ἡ στέγη τὸν ἀστερόεντα οὐρανόν. Ἀπ' ἐναντίας ὁ ἑλληνικὸς ναὸς εἶναι ἡ κατοικία, ἐν τῇ ὁποίᾳ φυλάττεται τὸ ἄγαλμα μιᾶς ὡρισμένης θεότητος, ὁ ναὸς εἶναι ἑπομένως οἶκος πολυτελής, σύμβολον μεγαλείου καὶ ἰσχύος, διακοσμούμενος ἰδιαιτέρως καὶ διὰ τῶν γεγονότων τοῦ βίου τῆς θεότητος, εἰς τὴν ὁποίαν ἀνήκει ὁ ναός.

Βεβαίως ὑπάρχουν εἰς μίαν οἰκοδομὴν καὶ ἄλλου εἴδους διακοσμήσεις, ἀλλὰ πάντως κυριαρχεῖ κατ' ἀρχὴν τὸ αὐτὸ ἐλατήριον. Ἡ διακόσμησις ἀφορᾷ πολλάκις καὶ τὴν ἰδέαν τοῦ μέρους, ἐπὶ τοῦ ὁποίου παρουσιάζεται. Ἂς ληφθῇ ὑπ' ὄψιν καὶ πάλιν ὁ στῦλος τοῦ ἑλληνικοῦ ναοῦ· ἡ διαφορὰ τοῦ λεπτοφυοῦς ἰωνικοῦ κίονος, τοῦ ἐλαφρότατα καὶ οὕτως εἰπεῖν ἄνευ βάρους ἀνυψουμένου, ἀπὸ τὸν δωρικόν, τὸν παχὺν καὶ ἰσχυρόν, πηγάζει ἀπὸ τὴν διαφορὰν αὐτοῦ τοῦ χαρακτῆρος τοῦ Ἴωνος καὶ Δωριέως, ἀλλὰ ἡ ἰδιάζουσα ἐπεξεργασία τῶν κιόνων αὐτῶν, παχυτέρων πρὸς τὴν βάσιν, λεπτοτέρων πρὸς τ' ἄνω, καθορίζεται ἀπὸ τὴν παράστασιν τῆς δυναμικῆς μηχανικῆς πιέσεως ἐπὶ τοῦ στύλου ὡς φορέως βάρους. Ἡ ἰδέα δὲ αὐτὴ τῆς πιέσεως ἀπεικονίζεται καὶ εἰς τοὺς ἕλιγμοὺς τοῦ «ἐχίνου». Εἶναι μὲν ἀληθὲς ὅτι π.χ. οἱ στῦλοι τῶν ναῶν καὶ ἀνακτόρων εἰς τὴν Κρήτην παρουσιάζουν ἀντίστροφον ὄψιν, εἶναι δηλαδὴ παχεῖς μὲν πρὸς τ' ἄνω, λεπτοφυεῖς δὲ πρὸς τὴν βάσιν, ἐπίσης εἶναι οἱ αὔλακες τοῦ στύλου καὶ ὁ ἐχῖνος καὶ ἡ ἄκανθος φαινομενικῶς ἄνευ λόγου· ἀλλὰ δὲν πρέπει νὰ λησμονῆται ὅτι πολλὰ σχήματα, πολλαὶ μορ-

φαί, ὅπως ἀνέφερα καὶ κατὰ τὴν ἀνάλυσιν τῆς κεραμικῆς, θὰ ἐξηγηθοῦν καὶ διὰ τῆς παραδόσεως καὶ διὰ τῆς πρώτης τεχνικῆς ἀνάγκης· εἶναι οὕτως εἰπεῖν παρηγορία διὰ τὴν σημερινὴν ἄγνοιαν τῆς γενέσεως τῶν κοσμημάτων λεγομένων, ὅταν λέγεται ὅτι ὁ καλλιτέχνης τὰ ἐφεῦρε πρὸς στολισμόν.

Τὸ συμπέρασμα ἐκ τῶν ἀναλυτικῶν αὐτῶν ἐρευνῶν εἶναι ἁπλοῦν· Ἡ σημασία καὶ ἡ τεχνικὴ ἀναγκαιότης πολλῶν μορφῶν καὶ σχημάτων τῆς ἀρχιτεκτονικῆς εἶναι δυνατὸν νὰ ἐλησμονήθησαν αἱ δὲ μορφαὶ καὶ τὰ σχήματα χρησιμοποιοῦνται πλέον μόνον ὡς ἐκ παραδόσεως καὶ μόνον ὡς σχήματα, ἀλλὰ κατ' ἀρχὴν ἡ ἀρχιτεκτονικὴ δίδει σωματικὴν μορφὴν εἰς ἰδέας, εἰς παραστάσεις. Ὑπολείπεται μόνον ἡ ἔρευνα τοῦ προβλήματος, ἐὰν ἡ ἄποψις αὐτὴ ἰσχύῃ καὶ διὰ τὰς συμμετρικὰς καὶ ἀναλογικὰς σχέσεις, αἱ ὁποῖαι ἐπίσης ἁπαντοῦν εἰς τὴν ἀρχιτεκτονικήν. Τί εἶναι ὅμως ἡ συμμετρία καὶ ἡ ἀναλογία ἐν γένει, δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ εὑρεθῇ ἐνταῦθα καὶ θὰ ἐπανέλθω ἰδιαιτέρως εἰς τὸ ζήτημα αὐτό. Ἐδῶ ὑπολείπεται μόνον νὰ ὑπερασπίσω τὴν γνώμην μου, τὴν ὁποίαν ἐσχημάτισα ἐκ τῆς ἀναλύσεως τῶν ἔργων τῆς ἀρχιτεκτονικῆς περὶ τοῦ τρόπου, κατὰ τὸν ὁποῖον αὐτὴ ἐργάζεται, κατὰ ξένων ἀπόψεων. Ἡ γνώμη μου ἐκείνη εἶναι κατὰ πολὺ ὁμοία μὲ τὴν γνώμην τοῦ Böttticher [1]), ὁ ὁποῖος καὶ αὐτὸς παρεδέχετο ὅτι ἡ ἀρχιτεκτονική, κατὰ κανόνα καὶ γενικῶς, ἐνσωματώνει οὕτως εἰπεῖν ἰδέας· ἀλλὰ ἡ γνώμη του αὐτὴ κατεπολεμήθη [2]), πρέπει ἑπομένως νὰ λάβω ὑπ' ὄψιν τὰ ὅσα ἐλέχθησαν κατ' αὐτῆς, ὑπερασπίζων τοιουτοτρόπως καὶ τὴν ἰδικήν μου ἄποψιν. Ἐλέχθη λοιπὸν ὅτι ἡ γνώμη τοῦ Böttticher περὶ τῆς γενέσεως αὐτοῦ ἢ ἐκείνου τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ κοσμήματος ἢ τοῦ ἑνὸς ἢ τοῦ ἄλλου μέρους μιᾶς οἱασδήποτε ἑλληνικῆς οἰκοδομῆς δὲν ἀνταποκρίνεται πρὸς τὴν ἀλήθειαν, ὅτι π. χ. ὁ μαίανδρος δὲν παρήχθη διὰ τῆς τέχνης τῆς πλοκῆς (π. χ. καλαθίων), ὅτι τὸ δωρικὸν κυμάτιον δὲν εἶναι αἱ διαραβδώσεις τοῦ αἰγυπτιακοῦ στύλου, οὔτε παρουσιάζει παραλλαγὴν αὐτοῦ ἀπαρτιζομένου ἐκ σειρᾶς ὁλοκλήρου φύλλων, ὅτι ὁ χρωματισμὸς τῶν μερῶν αὐτῶν δὲν παρήχθη ἐκ τῆς ἀπομιμή-

---

1) Πρβλ. Böttticher, Tektonik der Hellenen.

2) Πρβλ. R. Streiter, Karl Böttichers Tektonik der Hellenen.

σεως φύλλων κτλ. Ἀπεναντίας, λέγουν, ὅλα αὐτὰ εἶναι κατ' ἀρχὰς προϊόντα ἁπλοῦ παιγνιδίου μὲ γραμμάς, αἱ ὁποῖαι ἐφευρίσκοντο, καθ' ὅσον ὁ ἄνθρωπος ἔσυρε γραμμάς, ἐσχεδιεγράφει: π.χ. τὸ σύμπλεγμα τῶν γραμμῶν τὸ λεγόμενον ὁ τρέχων κύων ἦτο, λέγουν, προϊὸν παιγνιδίου μὲ γραμμάς, τὸ αὐτὸ δὲ συμβαίνει καὶ μὲ τόσα ἄλλα συμπλέγματα γραμμῶν· ἄλλα σχήματα παρήχθησαν, λέγουν, ὡς γεωμετρικὰ σχήματα, π.χ. ἡ γραμμὴ ἡ ὁμοιάζουσα μὲ κύμα, ἡ ἑλικοειδὴς γραμμή, αἱ τριανταφυλλοειδεῖς γραμμαὶ κτλ· κατὰ τὴν γένεσιν δὲ τοιούτων γραμμῶν δὲν εἶναι ἀπίθανον ὅτι συνετέλεσαν συνειρμικῶς καὶ σχήματα φυσικὰ καὶ προϊόντα τῆς φύσεως. Ὁ Böttticher λοιπὸν ἠπατήθη, λέγουν, ἐξηγήσας τὰ σχήματα αὐτὰ καὶ ὅλα γενικῶς τὰ σχήματα τῆς ἀρχιτεκτονικῆς ὡς σύμβολα (ἤ, ὅπως λέγω ἐγώ, ὡς ἐνσωμάτωσιν) ἰδεῶν. Καὶ ὅμως ἡ ἀλήθεια, ἡ ὁποία καταφαίνεται εἰς ὅλην αὐτὴν τὴν δῆθεν κριτικήν, εἶναι μᾶλλον αὐτὴ ὅτι ἡ γνώμη (τοῦ Böttticher καὶ ἡ ἰδική μου) περὶ τῆς προελεύσεως τοῦ σχήματος τοῦ ἑνὸς ἢ τοῦ ἄλλου ἀρχιτεκτονικοῦ κοσμήματος καὶ τοῦ ἑνὸς ἢ τοῦ ἄλλου ἀρχιτεκτονικοῦ συνδυασμοῦ ἐξ ὡρισμένων ἀντικειμένων καὶ ἐξ ἀντικειμένων ἀποτελεσθέντων ἀπὸ ὡρισμένους συνδυασμοὺς εἶναι δυνατὸν νὰ εἶναι (καὶ ἴσως εἶναι καὶ πάντοτε;) ἐσφαλμένη, ἀλλὰ αὐτὸ δὲν συνεπάγεται κατ' οὐδένα τρόπον καὶ τὸ συμπέρασμα ὅτι τὰ κοσμήματα ἐκεῖνα καὶ τὰ διάφορα σχήματα καὶ αἱ διάφοροι μορφαί, τὰς ὁποίας παριστάνει ἡ ἀρχιτεκτονική, παρήχθησαν ἀπὸ φαντασίαν παίζουσαν μὲ γραμμάς. Ὥστε ἐγὼ μὲν λέγω ὅτι κάθε σχῆμα παρήχθη διὰ νὰ ἐκφράσῃ (ἐνσωματώσῃ) μίαν ἰδέαν (τὸ αὐτὸ δὲ λέγει περίπου καὶ ὁ Böttticher), ἡ δὲ κριτικὴ (κυρίως κατὰ τοῦ Böttticher) μεταβάλλει τὴν γνώμην αὐτὴν λέγουσα ὅτι τὸ μὲν σχῆμα παρήχθη μόνον ἐκ διαθέσεως πρὸς παιγνίδια, ὡς πρωτότυπος ἱκανοποίησις τῆς ἀνθρωπίνης τάσεως πρὸς στολισμόν, ἡ δὲ ἔννοια, ἡ ἰδέα, ἡ παράστασις (ὅτι δηλαδὴ τὸ σχῆμα σημαίνει τοῦτο ἢ ἐκεῖνο) προσέρχεται μετὰ ταῦτα διὰ τοῦ παρατηρητοῦ, ὁ ὁποῖος, παρατηρῶν τὸ σχῆμα, ἐπισυνάπτει εἰς αὐτὸ τὴν ἰδέαν (ὡσὰν δηλαδὴ τὸ σχῆμα νὰ παρίστανε μίαν ἰδέαν), «ἐνσυναισθανόμενος» (ὅπως λέγει ὁ γερμανικὸς ὅρος «Einfühlen») αὐτὴν ἐν τῷ ἀντικειμένῳ. Ἀλλὰ ἡ ἐξήγησις αὐτὴ τῶν πραγμάτων συμβαίνει

ἀκριβῶς πρὸς χάριν τῆς θεωρίας τῆς λεγομένης «θεωρίας τῆς ἐνσυναισθήσεως» (Einfühlungstheorie), χωρὶς νὰ ἔχῃ ἀποδειχθῇ ποτέ, καὶ οὔτε νὰ εἶναι δυνατὸν ν' ἀποδειχθῇ ὅτι ἡ γνώμη ἐκείνη εἶναι δυνατή. Ἀπεναντίας εἶναι δυνατὸν μᾶλλον ν' ἀποδειχθῇ ὅτι ἡ γνώμη αὐτὴ εἶναι ἐσφαλμένη· ἐὰν εἶναι ἀληθὲς ὅτι εἰς ἕνα σχῆμα εἶναι δυνατὸν νὰ ἐνσυναισθανθῇ κανεὶς (einfühlen) ἐκ τῶν ὑστέρων μίαν ἔννοιαν, μίαν ἰδέαν, μίαν παράστασιν, μίαν ἄποψιν, ἕνα συναίσθημα καὶ συντόμως ἕνα οἱονδήποτε (πνευματικὸν ἢ ψυχικὸν) περιεχόμενον, τότε εἶναι ἀντικρυς παράλογον, ν' ἀρνῆται κανεὶς ὅτι τὸ σχῆμα παρήχθη διὰ τῆς ἐνσυναισθήσεως, ὅτι δηλαδὴ ὁ καλλιτέχνης αὐτὸς ὁ ἴδιος μετεχειρίσθη (ἐσχεδίασεν) εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς μόνον τοιαῦτα σχήματα, τὰ ὁποῖα εἶναι εἰς θέσιν νὰ παριστάνουν (νὰ ἐνσωματώνουν) μίαν ἰδέαν (ἕνα ψυχικὸν ἢ πνευματικὸν περιεχόμενον). Ὁ ὀρθῶς σκεπτόμενος πρέπει νὰ εὕρῃ ἄτοπον τὴν γνώμην, κατὰ τὴν ὁποίαν ὁ μὲν ἀρχιτέκτων παίζων μόνον κατεσκεύασε π. χ. τὸν στῦλον πρὸς μὲν τὴν βάσιν παχύτερον πρὸς δὲ τὰ ἄνω λεπτότερον, ὅτι ὅμως μετὰ τὴν κατασκευὴν τοῦ τοιούτου στύλου τυχαίως πως εὑρέθη δυνατὸν καὶ τὸ νὰ ἐνσυναισθανθῇ κανεὶς εἰς τὸ σχῆμα αὐτὸ καὶ τὴν ἰδέαν (ἢ τὸ συναίσθημα) τῆς δυναμικῆς πιέσεως ἄνωθεν. Ἡ δὲ ἐξήγησις, κατὰ τὴν ὁποίαν τὸ σχῆμα ἐκεῖνο (δῆθεν ἕνα παιγνίδιον μὲ γραμμὰς) παρήχθη ἀπὸ τὴν πρωτόγονον τάσιν πρὸς καλλωπισμὸν καὶ στολισμόν, δὲν σφάλλει μὲν κατ' ἀρχήν, ἔπρεπεν ὅμως νὰ ἔχῃ ὀρθὴν ἔννοιαν τοῦ στολισμοῦ [1]).

Ὁ παρατηρῶν λοιπὸν τὰ πράγματα αὐτὰ καθ' ἑαυτὰ καὶ ἀπ' εὐθείας, ὄχι δὲ προληπτικῶς κατὰ τὴν θέλησιν μιᾶς θεωρίας, εὑρίσκει ὅτι: καὶ ἐὰν ἀκόμη συμβαίνῃ πολλάκις, μία γραμμὴ νὰ γίνεται αἰτία καὶ ἄλλης εἴτε διὰ νὰ πληρωθῇ ἕνας χῶρος εἴτε καὶ ἕνεκα τῆς συμμετρίας καὶ ἀναλογίας (φαινομένων πάντως ἰδιαιτέρας τάσεως ἐν τῷ ἀνθρώπῳ), πάντοτε ὅμως τ' ἀρχιτεκτονικὰ σχήματα καὶ τ' ἀρχιτεκτονικὰ κοσμήματα παριστάνουν κατὰ κανόνα σωματοποιήσεις (αἰσθητοποιήσεις) ἰδεῶν.

---

[1]) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 10 καὶ 20.

Γ'. Ἀνάλυσις τῆς γλυπτικῆς καὶ ζωγραφικῆς.

Αἱ διακοσμήσεις παρέχουν ἄμεσον ἀφορμὴν εἰς τὸ νὰ λάβω ὑπ' ὄψιν εἰδικώτερον καὶ ν' ἀναλύσω τὰ ἔργα τῆς γλυπτικῆς καὶ ζωγραφικῆς ἢ εἰκονογραφικῆς· ὡς κοσμήματα χρησιμοποιοῦνται πολλάκις ἔργα τῆς γλυπτικῆς ἢ ζωγραφικῆς καὶ εἰκονογραφικῆς, τὰ ὁποῖα ἐν τῷ τόπῳ τῆς προσαρμογῆς των εὑρίσκονται εἰς μίαν ὡρισμένην ἐξηρτημένην σχέσιν.

Πρὸς ἀνάλυσιν χρησιμοποιῶ ἕνα ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Φειδίου, τὴν παρθένον Ἀθηνᾶν, τὸ γνωστότερον καὶ σπουδαιότερον ἔργον του μετὰ τὸ ἄλλο του ἔργον, τὸν πανελλήνιον Δία. Δύο τινα ἐλκύουν τὴν προσοχὴν τοῦ παρατηρητοῦ τῆς Ἀθηνᾶς αὐτῆς, ἤτοι πρῶτον μὲν ἡ λεπτὴ καὶ τελεία ἐπεξεργασία τῆς ἀκατεργάστου ὕλης, ἡ ἀκριβὴς γνῶσις τῶν γραμμῶν τοῦ σώματος, εὑρισκομένου εἰς ὡρισμένην στάσιν, καὶ τῶν γραμμῶν τοῦ ἐνδύματος, αἱ ὁποῖαι ἀνταποκρίνονται εἰς τὰς τοῦ σώματος, δεύτερον δὲ ἡ τελεία σωματικὴ, αἰσθητικὴ ἀνταπόδοσις τοῦ θέματος, τὸ ὁποῖον εἶναι ἡ ἰδέα τῆς «ὑψηλῆς παρθενικῆς προστάτιδος θεᾶς τῶν Ἀθηνῶν ἐν εὐθύμῳ μεγαλείῳ (in heiterer Majestät) νικηφόρου εἰρήνης» [1]).

---

[1]) Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik 4η ἔκδ. I. σελ. 351. Ἡ ὡραία περιγραφὴ τοῦ ἀγάλματος, τὴν ὁποίαν δίδει ὁ Overbeck ἔχει οὕτω: ἡ θεά, μία ἀκριβὴς ὀργανικὴ συμμετρικὴ παράστασις μὲ παρθενικοὺς μὴ προεξέχοντας μαστούς, πλήρης ζωῆς καὶ παρουσιάζουσα κανονικὴν μεῖξιν τοῦ ἡρωϊκοῦ καὶ τῆς γυναικείας χάριτος, ἕνεκα τούτου οὔτε ὁμοιάζουσα μὲ ἀνδρογυναῖκα οὔτε μὲ τὴν ἐρωτικῶς χαρίεσσαν Ἀφροδίτην—«ἵστατο, μὲ τὸν δεξιὸν μὲν πόδα προβαίνουσα ἀσφαλῶς, τὸν δὲ ἀριστερὸν συγκρατοῦσα πρὸς τὰ ὀπίσω καὶ πλαγίως πως, ἥρεμος ὀρθή, ἐνδεδυμένη μὲ τὸν μέχρι τῶν ποδῶν ἐν καλῇ πτώσει φθάνοντα δεξιὰ ἀνοικτὸν πέπλον κτλ.» Οὕτω τὸ ὅλον δεικνύει «φανερώτατα τὴν τρυφερὰν καὶ ἰσχυρὰν θυγατέρα τοῦ Διός, ἡ ὁποία οὐδὲ τὴν ἐλαχίστην οἴησιν παρουσιάζει» καὶ «παριστάνει μὲ τὸ ἐλαφρόν της γέλως ἐπὶ τῶν χειλέων καὶ τὸ φιλικὸν καὶ καθαρόν της βλέμμα πράγματι τὸ ἰδεῶδες προσωπικότητος ἰσχυρᾶς καὶ θεότητος ἀνωτέρω πάντων τῶν ἐπιγείων περισπασμῶν ἱσταμένης, πλήρους ἀπὸ δύναμιν καὶ ἔλαιος» κτλ.

Ἀλλὰ καὶ πᾶν ἄλλο ἔργον τῆς γλυπτικῆς καὶ τῆς ζωγραφικῆς εἶναι ἡ αἰσθητοποίησις ἢ ἡ ἔκφρασις μιᾶς ἐννοίας ἢ ἑνὸς συναισθήματος, μιᾶς ψυχικῆς διαθέσεως, ἢ συντόμως ἑνὸς ψυχικοῦ ἢ πνευματικοῦ περιεχομένου. Ἡ σωματικὴ παράστασις ἢ ἡ ἔκφρασις, ἡ αἰσθητοποίησις ἑνὸς τοιούτου περιεχομένου ἦτο ἤδη ἡ πρόθεσις τοῦ πρωτογόνου ἀνθρώπου ὅτε ἐσχημάτιζεν ἀγάλματα ἀπὸ ἄργυλον κτλ. ἢ ἐσχεδίαζεν ἕνα ἄνθρωπον ὁμοιάζοντα μὲν ἀκόμη μὲ ὄγκον ἄμορφον, ἀλλὰ φανερὰ π. χ. μὲ πλατεῖς γόμφους (ὀσφὺν) καὶ μὲ ὁρατὰ προεξέχον αἰδοῖον, ἤτοι μίαν γυναῖκα, ἔπειτα δὲ καὶ ἡ πρόθεσις τοῦ Φειδίου καὶ τοῦ Πραξιτέλους τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου καὶ τοῦ Ραφαὴλ καὶ γενικῶς ὅλων τῶν ζωγράφων καὶ γλυπτῶν ὅλων τῶν ἐποχῶν καὶ ἑκάστου παιδίου, τὸ ὁποῖον νομίζει νὰ σχεδιαγραφῇ κάτι. Εἶναι δὲ ἀδιάφορον, ἐὰν ὁ ζωγράφος, παριστάνων π. χ. τὸν πόνον, ἀπεικονίζει τὴν σταύρωσιν, τὸν ἐσταυρωμένον Χριστὸν ἢ ἄλλο πρόσωπον πάσχον, ἢ παριστάνων τὴν μητρικὴν εὐτυχίαν, ζωγραφίζει τὴν παρθένον μὲ τὸ παιδίον Χριστὸν ἢ μίαν τυχαίαν γυναῖκα καθημένην πλησίον πηγῆς, ἀκτινοβολοῦσαν ἀπὸ εὐτυχίαν, παρέχουσαν τὸν μαστόν της εἰς τὸ μικρότερόν της καὶ ἀκούουσαν τὸ μεγαλύτερόν της τίς οἶδε τί διηγούμενον εἰς αὐτὴν ἀκουμβισμένον ἐκ τῶν ὄπισθεν ἐπὶ τοῦ ὤμου της, μὲ τοὺς μικρούς του βραχίονας περιτριγυρίζον τὸν τράχηλόν της κτλ.

Καὶ ὅμως εἶναι δυνατὸν νὰ νομίζῃ κανεὶς ὅτι οἱ καθορισμοί μου αὐτοὶ καταπολεμοῦνται ταυτοχρόνως ἀπὸ τὸν Lessing καὶ ἀπὸ τοὺς ὀπαδοὺς τῆς λεγομένης πραγματικοκρατίας καὶ φυσιοκρατίας· ἀλλὰ ἐγὼ παραδέχομαι ὅτι ἀπεναντίας ὁ Lessing εὑρίσκεται ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὴν ὀρθὴν ἄποψιν τῶν πραγμάτων καὶ ὅτι ἡ λεγομένη πραγματικοκρατία καὶ φυσιοκρατία (realisnus καὶ naturalisnus) δὲν ἐννοεῖ αὐτὴ ἑαυτήν. Ὁ Lessing δηλαδὴ ἐνόμιζεν ὅτι ἡ ἑλληνικὴ γλυπτικὴ παριστάνει τὸ ὡραῖον. Ἕνεκα τῆς ἀπόψεώς του αὐτῆς ἀκριβῶς εἶχεν ἐκραγῆ καὶ ἡ ἔρις μεταξὺ αὐτοῦ καὶ τοῦ Winckelmann, ὁ ὁποῖος ἀπεναντίας παρεδέχετο ὅτι οἱ Ἕλληνες παριστάνουν διὰ τῆς γλυπτικῆς των κατὰ τρόπον ὡραῖον ἑκάστοτε κάτι ἰδιαίτερον ἐσωτερικόν, ἕνα «περιεχόμενον» («Gehalt»), μίαν «ἐκφραστικότητα» τοῦ προσώπου (Ausdruck). Ἐγὼ εἶμαι τῆς γνώμης ὅτι ὁ Winckel-

mann θὰ εἶχεν ἐκφράσει τὴν γνώμην του πάντως εἰς μίαν μόνον δυνατὴν ἔννοιαν, χωρὶς νὰ εἶναι δυνατὴ ἡ παρεξήγησις καὶ ὀρθότερα, ἐὰν ἔλεγεν ὅτι οἱ Ἕλληνες προσπαθοῦν νὰ παραστήσουν κάτι ἐσωτερικὸν (μίαν ἔννοιαν, μίαν ἄποψιν, ἢ ἕνα συναίσθημα) μὲ σχήματα τελείως ἀνταποκρινόμενα πρὸς αὐτὸ καὶ ὅτι ὁ τρόπος αὐτὸς τῆς παραστάσεως, ἐφ' ὅσον ἐπιτυγχάνεται, ἀποδίδει τὸ ἀντικείμενον «ὡραῖον». Ὅτι ὅμως γενικῶς κατὰ τὴν ἔριδα του μὲ τὸν Lessing ἔχει δίκαιον, ἐννοεῖται ἐπὶ τῇ βάσει τῆς ἀναλυτικῆς ἐρεύνης μου ἐξ ἑαυτοῦ. Ὁ Lessing δὲν κατενόησεν ὅτι τὰ ἀγάλματα τοῦ Διός, τῆς Ἀθηνᾶς, τῆς Ἀφροδίτης, τοῦ Λαοκόωντος κτλ. κτλ. ἐκφράζουν ἢ παριστάνουν ἀπόψεις (ἐννοίας, συναισθήματα) καὶ ὅτι ἡ γνώμη του ὅτι παριστάνουν τὸ ὡραῖον εἶναι καὶ γενικῶς κενὴ πάσης ἐννοίας, ἀφοῦ γραμμαὶ καὶ χρώματα καθ' ἑαυτὰ μὲν εἶναι ἄνευ ἀξίας, λαμβάνουν ὅμως ἀξίαν ὡς οἱ φορεῖς, ὡς μέσα πρὸς παράστασιν ἢ ἔκφρασιν μιᾶς ἑκάστοτε ἀπόψεως, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ οὕτως εἰπεῖν τὸ θέμα μιᾶς εἰκόνος. Ναὶ μὲν οἱ ὀπαδοὶ τῆς φυσιοκρατικῆς ἀπόψεως λέγουν ὅτι τὰ ἔργα τῆς γλυπτικῆς καὶ ζωγραφικῆς εἶναι ἀπομιμήσεις τῆς πραγματικότητος καὶ τὰ τοιαῦτα· ἀλλὰ ἡ ἄποψις αὐτὴ ἀφορᾷ κυρίως τὸν τρόπον, κατὰ τὸν ὁποῖον πρέπει δῆθεν νὰ ἐργάζωνται ἡ γλυπτική, ἡ ζωγραφικὴ καὶ ἡ εἰκονογραφική, ὄχι δὲ τὸ πρόβλημα τί αὐταὶ πράττουν ἢ τί προτίθενται· διότι ὅτι δὲν γίνεται ἀπομίμησις πρὸς τὸν σκοπὸν ἁπλῆς ἀπομιμήσεως εἶναι φανερώτατον. Θὰ ἐπανέλθω ὅμως εἰς τὸ ζήτημα αὐτὸ τῆς ἀπομιμήσεως, τὸ ὁποῖον θέτει ἡ λεγομένη φυσιοκρατία, ἀναγκαίως ἀργότερα.

Ἡ γλυπτική, ἡ ζωγραφικὴ καὶ ἡ εἰκονογραφικὴ εἶναι λοιπὸν ἡ διὰ γραμμῶν καὶ χρωμάτων παράστασις ἢ ἔκφρασις, αἰσθητοποίησις (οὕτως εἰπεῖν ἐνσωμάτωσις) μιᾶς ἰδέας (μιᾶς ἀπόψεως τῶν πραγμάτων, ἑνὸς συναισθήματος). Πρέπει νὰ νοηθῇ καλῶς τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ ἱστορία τῆς γλυπτικῆς καὶ τῆς ζωγραφικῆς παρουσιάζει μίαν ὁλοὲν προχωροῦσαν ἐξέλιξιν πρὸς τὴν κατεύθυνσιν, κατὰ τὴν ὁποίαν δίδεται μεγάλη σημασία εἰς τὰς γραμμὰς καὶ τὰ χρώματα, εἰς τὴν σχέσιν μεταξὺ φωτισμοῦ καὶ σκιᾶς καὶ εἰς τὴν τελειότητα τῶν σχημάτων. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ πηγάζει ἐκ τῆς τάσεως πρὸς καλυτέραν

ἐπιτυχίαν τῆς ἀρχικῆς προσπαθείας: γραμμαί, χρώματα, φῶς, σκιὰ κτλ. εἶναι τὰ ἀπαραιτήτως ἀναγκαῖα μέσα πρὸς ἐπιτυχίαν τοῦ σκοποῦ, ἤτοι πρὸς ὀρθὴν παράστασιν, πρὸς ὀρθὴν καὶ ἀκριβῆ ἔκφρασιν τῆς ἰδέας, εἶναι δὲ μέσα, τὰ ὁποῖα δὲν εἶναι γνωστὰ εἰς τὸ πνεῦμα εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς, ἀλλὰ τῶν ὁποίων ὁ ἄνθρωπος λαμβάνει συνείδησιν ἀκριβῶς ὀλίγον κατ' ὀλίγον διὰ τῆς ἐξελίξεως τοῦ πνεύματος. Πλὴν τούτου ἦτο πάντως δυνατὸν ν' ἀναπτυχθοῦν σὺν τῇ ἐξελίξει καὶ διάφοροι τρόποι πρὸς παράστασιν καὶ ἔκφρασιν τῆς ἰδέας, ὅπως αὐτὸ ἐνεφανίσθη καὶ πράγματι εἰς τὴν νεωτέραν τέχνην τῆς ζωγραφικῆς εἰς τὴν λεγομένην «ἐκφρασιαρχίαν» (Expressionismus), τὴν λεγομένην ἐντυπωσιαρχίαν (Impressionismus) κτλ. Αἱ τάσεις αὐταὶ πράγματι δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ τρόπου τῆς παραστάσεως ἢ ἐκφράσεως μιᾶς ἰδέας (ἑνὸς ψυχικοῦ περιεχομένου ἢ καὶ ἀντικειμένου), ἀδιάφορον πρὸς τὸ παρόν, ἐὰν εἶναι θεμιταὶ ἢ ἀθέμιτοι, ὀρθαὶ ἢ ὄχι. Κατ' ἀρχήν, εἰς τὴν βασικὴν τάσιν δὲν ἐπέρχεται καμμία μεταβολή· ὁ καλλιτέχνης τείνει πρὸς τὸ νὰ παραστήσῃ, νὰ σχηματίσῃ, νὰ ἐκφράσῃ, ἢ νὰ διεγείρῃ μίαν ὡρισμένην ψυχικὴν κατάστασιν, μίαν ψυχικὴν διάθεσιν, μίαν ἰδέαν, συντόμως ἕνα κάτι (ἕνα περιεχόμενον) ψυχικὸν ἢ πνευματικὸν ἀδιάφορον πῶς, δηλαδὴ ἐὰν εἰς σχήματα τέλεια ἢ ἄνευ σχημάτων, ἐὰν μόνον ὑποδεικνύων ἢ καὶ διεξάγων τὰ καθέκαστα κτλ. Ὡς παράδειγμα διασαφηνίζον τὴν ἀντίληψιν αὐτὴν ἀναφέρω μάλιστα τὰ ἔργα τῆς ἀφῃρημένης λεγομένης ζωγραφικῆς, τὰ ἔργα (τὰ λεγόμενα καλλιτεχνικὰ) τοῦ Kandinsky, τὰ ὁποῖα οὐδὲν ἄλλο παρουσιάζουν παρὰ μερικὰς γραμμὰς καὶ μερικοὺς κύκλους εἰς ἰδιαζούσας συμφωνίας χρωμάτων. Ἐλέχθη δηλαδὴ ὅτι ὁ Kandinsky ἠθέλησε νὰ διαμαρτυρηθῇ, ἢ μᾶλλον πρέπει νὰ νοηθῇ ὡς διαμαρτύρησις αὐτοῦ κατὰ τοῦ συνήθους τρόπου τῆς ζωγραφικῆς, ὁ ὁποῖος ἐργάζεται μὲ συγκεκριμένα ἀντικείμενα· ὁ ἴδιος «ἀφαιρεῖ ἀπὸ τὰ πράγματα τὸ ὑλικόν των μέρος» (entdinglicht), προσπαθεῖ «νὰ παραστήσῃ ψυχικὸν γεγονὸς ἀμέσως, γυμνόν», unmittelbar nackt seelisches Geschehen darzustellen [1]). Ἀλλὰ τότε εἶναι ἐπίσης φανερὸν ὅτι τὸ ἐλατήριον τῆς

[1]) Πρβλ, Carl Einstein, Die Kunst des 20. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte).

καλλιτεχνικῆς ἐνεργείας δὲν ἤλλαξε ποσῶς, δὲν μετετοπίσθη κατ' οὐδένα τρόπον. Τοῦτο δὲ ἀποδεικνύουν πράγματι καὶ οἱ τίτλοι τῶν ἔργων τοῦ Kandinsky: ἕνα ἀπὸ τὰ ἔργα του ἐπιγράφεται π. χ. «φαιὰ σιωπὴ» (Braunes Schweigen), ἕνα ἄλλο «βαρεῖς κύκλοι» (Schwere Kreise), ἕνα ἄλλο «σκοτεινὴ ψυχικὴ συγκίνησις» (Dunkle Regung) κτλ. Φανερώτατα λοιπὸν προσπαθεῖ καὶ αὐτὸς νὰ συντελέσῃ εἰς τὸ ἕνα καὶ τὸ αὐτὸ παλαιὸν καὶ αἰώνιον θέμα, δηλαδὴ εἰς τὸ νὰ διεγείρῃ διὰ χρωμάτων καὶ ἁπλῶν γεωμετρικῶν γραμμῶν καὶ γεωμετρικῶν σχημάτων ἀμέσως ψυχικὰς καταστάσεις, ψυχικὰς διαθέσεις. Ὁ δὲ Kandinsky τὸ λέγει καὶ ρητῶς· εἶναι τῆς γνώμης[1]) ὅτι ὁ καλλιτέχνης (ὁ ζωγράφος) εἶναι ἡ χείρ, ἡ ὁποία δι' αὐτοῦ ἢ ἐκείνου τοῦ χρώματος σκοπίμως θέτει εἰς κίνησιν (δόνησιν) τὴν ἀνθρωπίνην ψυχὴν καὶ ὅτι ἡ ἁρμονία τῶν χρωμάτων μιᾶς εἰκόνος πρέπει νὰ εἶναι ἱδρυμένη ἐπὶ τῆς σκοπίμου θίξεως (Berührung) τῆς ἀνθρωπίνης ψυχῆς. Λέγει δ' ἐπίσης ὅτι ὁ καλλιτέχνης πρέπει νὰ ἔχῃ νὰ εἴπῃ κάτι, διότι τὸ ἔργον του εἶναι ὄχι νὰ κυριαρχῇ τῆς μορφῆς, ἀλλὰ ἡ προσαρμογὴ τῆς μορφῆς εἰς τὸ περιεχόμενον (nicht die Beherrschung der Form ist seine Aufgabe, sondern das Anpassen der Form an den Inhalt). Ὥστε τὸ νέον, τὸ ὁποῖον παρουσιάζει ὁ Kandinsky, εἶναι μόνον ἡ προσπάθειά του νὰ ἐκφράσῃ τὰς διαθέσεις αὐτὰς ὄχι ζωγραφίζων ἀνθρώπους καὶ τοπεῖα, ἤτοι δι' ἀνθρωπίνων καταστάσεων καὶ διὰ τοπείων κτλ., ἀλλὰ δι' ἁπλῶν μόνον γραμμῶν καὶ κύκλων καὶ χρωμάτων· δηλαδή, ὅπως λέγει ὁ ἴδιος, τὸ νέον εἶναι ἡ προσπάθειά του, νὰ ἐργασθῇ δι' ἁπλῶν γραμμῶν καὶ ἁπλῶν γεωμετρικῶν σχημάτων καὶ διὰ χρωμάτων, ὅπως ἡ μουσικὴ ἐργάζεται μόνον διὰ τόνων καὶ ἤχων. Ἑπομένως εἰς τὰ ἔργα του δὲν πρόκειται κατ' οὐδένα τρόπον περὶ ἁπλοῦ παιγνιδίου μὲ γραμμὰς καὶ χρώματα.

Ἂς μὴ νομίσῃ κανεὶς ὅτι κατὰ τὴν γνώμην μου, δῆθεν ὡς φαίνεται, ὁ ζωγράφος δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ζωγραφίσῃ π. χ. προοπτικὴν καὶ μόνον ὡς τοιαύτην καὶ μόνον πρὸς τὸν σκοπὸν αὐτὸν καὶ ὄχι διὰ νὰ παραστήσῃ δι' αὐτῆς ἄλλα ἀντικείμενα. Ἀπεναντίας εἶμαι τῆς γνώμης ὅτι ὁ ζωγράφος εἶναι δυνατὸν νὰ

[1]) Πρβλ. Kandinsky, Uber das geisfige in der Kunst 1912.

ζωγραφίσῃ καὶ ἁπλοῦν παίγνιον φωτὸς καὶ σκιᾶς· ἀλλὰ τὸ πρᾶγμα πρέπει νὰ νοηθῇ ὀρθῶς· εἰς κανένα τῶν φαινομένων ἐκείνων δὲν πρόκειται περὶ τυχαίου καὶ αὐθαιρέτου παιγνιδίου μὲ γραμμὰς καὶ χρώματα, παντοῦ καὶ πάντοτε πρόκειται περὶ προσπαθείας πρὸς ἔκφρασιν μιᾶς ψυχικῆς διαθέσεως, ἑνὸς συναισθήματος κατὰ ἰδιαίτερον τρόπον, ὁ ὁποῖος ἴσως καὶ ἐπιτυγχάνει. Τὸ ἐλατήριον δὲ αὐτὸ συνενεργεῖ καὶ εἰς αὐτὰς ἀκόμη τὰς τεχνικὰς ἀσκήσεις· ὁ θέλων νὰ τὸ ἐννοήσῃ, ἂς λάβῃ ὑπ' ὄψιν τὸν «διατετμημένον Βοῦν» τοῦ Rembrandt. Ἤδη δὲ καὶ μόνον τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ ζωγραφικὴ παρημέλησε κατὰ τὴν ἐξέλιξίν της τοὺς νόμους τῆς φυσιολογίας τῶν χρωμάτων, ὅτι δηλαδὴ συνθέτει καὶ φυσιολογικῶς δυσάρεστα χρώματα, ἀποδεικνύει ὅτι τὸ χρῶμα, ὅπως καὶ ἡ γραμμή, ἐξυπηρετοῦν μόνον τὸν σκοπὸν τοῦ ζωγράφου προσπαθοῦντος νὰ παραστήσῃ ἢ νὰ ἐκφράσῃ, νὰ αἰσθητοποιήσῃ μίαν ἰδέαν, ἢ νὰ διεγείρῃ εἰς τὸν παρατηρητὴν μίαν ἰδέαν ἤτοι ἕνα οἱονδήποτε ψυχικὸν περιεχόμενον.

Δ. Ἀνάλυσις τῆς χορευτικῆς καὶ ἠθοποιϊκῆς τέχνης.

Μὲ τὴν γλυπτικὴν ὁμοιάζουν καὶ ὁ χορὸς καὶ ἡ ἠθοποιία, δύο εἴδη καλλιτεχνίας, τὰ ὁποῖα μόνον διὰ τοῦ ὑλικοῦ των διαφέρουν ἀπὸ τὴν γλυπτικήν.

Ὄχι μόνον ὁ χορὸς τῶν φυσικῶν λεγομένων ἀνθρώπων, εἶναι ,ὅπως ἤδη ἀπέδειξα [1]), παράστασις γεγονότων καὶ ἔκφρασις συναισθημάτων· καὶ ὁ ἑλληνικὸς (ὁ ἀρχαῖος, ἀλλὰ καὶ ὁ νεώτερος ἐθνικὸς λεγόμενος) χορὸς καὶ αὐτοὶ ἀκόμη οἱ νεώτεροι καὶ νεώτατοι, οἱ νεωτερίζοντες χοροὶ κατὰ τὰς διασκεδάσεις ἦσαν καὶ εἶναι παραστάσεις ἰδεῶν ἢ ἐκφράσεις συναισθημάτων, ὁ δὲ λεγόμενος νεώτατος καλλιτεχνικὸς χορός, ὁ χορός, κατὰ τὸν ὁποῖον «χορεύεται τὸ μουσικὸν τεμάχιον», εἶναι καὶ ρητῶς ἤδη ἐξ ἀρχῆς παράστασις ἐκφραστική· ἀκριβῶς δὲ διὰ τὸν λόγον αὐτὸν ἐγκλείουν ὅλοι οἱ χοροί, ἐφ' ὅσον τὸ δυνατόν, καὶ ὅλον τὸ σύστημα τῶν δυνατῶν μορφασμῶν, ἤτοι τὴν μιμικήν. Ὁ χορός, κατ' ἀρχὰς

1) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 21, 22.

οὕτως εἰπεῖν ἐπικὴ παράστασις καὶ αἰσθητοποίησις ψυχικῶν συμβάντων, δὲν ἔχασε τὴν τάσιν του αὐτὴν καὶ ὅτε κατήντησεν νεωστὶ δῆθεν εἰς ἁπλῆν ρυθμικὴν τῆς κινήσεως. Γενικῶς λοιπὸν τόσον ὁ χορεύων ὅσον καὶ ὁ ἠθοποιὸς εἶναι οὕτως εἰπεῖν γλύπται, τῶν ὁποίων τὸ ὑλικὸν πρὸς αἰσθητοποίησιν τῆς ἰδέας ἢ τοῦ συναισθήματος εἶναι τὸ ἴδιον αὐτῶν σῶμα. Δηλαδὴ ὅπως ὁ Φειδίας π. χ. διὰ τοῦ ἀγάλματος τοῦ πανελληνίου Διὸς προσεπάθησε καὶ κατώρθωσε νὰ αἰσθητοποιήσῃ τὴν ἰδέαν τοῦ Διὸς (τὴν ἀντίληψιν περὶ Διὸς) τὴν ἐκφραζομένην παρὰ τῷ Ὁμήρῳ εἰς τοὺς στίχους:

> ἦ καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων,
> ἀμβροσίαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος
> κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὄλυμπον
> (Ἰλ. Α. 528).

—κατὰ τὸν αὐτὸν τρόπον προσπαθεῖ καὶ ὁ ἠθοποιὸς καὶ ὁ χορεύων νὰ παραστήσουν καὶ νὰ ἐκφράσουν, διὰ τοῦ σώματός των, διὰ τῆς ἑκάστοτε νέας στάσεως καὶ τῆς νέας μορφῆς, τὴν ὁποίαν δίδουν εἰς αὐτό, ἕνα ἄγαλμα οὕτως εἰπεῖν ζῶν, ὡς αἰσθητοποίησιν τῶν ὑπὸ τοῦ δράματος (ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ) ἐκφραζομένων ἰδεῶν ἢ ἄλλων τινῶν συναισθημάτων.

Ε. Ἀνάλυσις τῆς ποιήσεως καὶ τῆς μουσικῆς.

Ὁ χορὸς καὶ ἡ ἠθοποιΐα ὁδηγοῦν ἀμέσως εἰς τὴν ποίησιν καὶ τὴν μουσικήν, μὲ τὰς ὁποίας ἦσαν καὶ εἶναι κυρίως καὶ πάντοτε συνδεδεμένοι [1]). Προσπαθῶν ὅμως τώρα ν' ἀναλύσω τὴν ποίησιν καὶ τὴν μουσικὴν δὲν θὰ λάβω ἐννοεῖται ὑπ' ὄψιν τὸ πρόβλημα τῆς ἐξελίξεώς των διὰ τῶν αἰώνων ἀπὸ τὰς πρώτας των ἀρχὰς μέχρι σήμερον· τὸ θέμα μου εἶναι μόνον νὰ καθορίσω τὸ ἐλατήριον τῆς ὑπάρξεώς των, τὴν φύσιν των.

Ὑπάρχουν δύο ἰδιαιτέρως σπουδαῖαι γνῶμαι περὶ τοῦ ζητήματος, τί ἄρα γε νὰ «θέλουν», νὰ «ἐπιζητοῦν», νὰ «πράττουν»

---

1) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 21.

ἡ μουσικὴ καὶ ἡ ποίησις. Ἡ μία τῶν γνωμῶν αὐτῶν εἶναι ἡ τῶν φυσιολόγων καὶ τῶν ὀπαδῶν τῆς εἰδοκρατίας ἢ μορφοκρατίας (formalismus) ἐν τῇ καλλιτεχνίᾳ, ἡ ἄλλη ἡ τῶν λεγομένων ἰδεολόγων. Κατὰ τὴν πρώτην τὰ πάντα εἶναι μόνον μορφαί, σχήματα ἐξωτερικά, δηλαδὴ κατ' αὐτὴν τὸ ὡραῖον εἰς τὴν ποίησιν καὶ τὴν μουσικὴν εἶναι μία ἐξωτερικὴ μορφή· αὐτή, μία ὡρισμένη μορφή, ἀρέσκει εἰς τὸν ἄνθρωπον (εἰς αὐτὸν ἢ εἰς ἐκεῖνον) ἀμέσως καὶ ἀναγκάζει αὐτὸν νὰ ὀνομάσῃ τὸ τεμάχιον τὸ φέρον τὴν μορφὴν ἐκείνην ὡραῖον. Ἀπεναντίας κατὰ τοὺς ἰδεολόγους ἡ κρίσις, τὴν ὁποίαν ἐκφέρει ὁ ἄνθρωπος περὶ ἑνὸς ποιήματος ἢ ἑνὸς μουσικοῦ τεμαχίου, ἐξαρτᾶται μόνον ἀπὸ τὸ περιεχόμενόν των. Θὰ ἐξετάσω τὸ ζήτημα διαιρῶν αὐτὸ χάριν σαφηνείας εἰς τρία προβλήματα, ἤτοι εἰς τὸ πρόβλημα περὶ τῆς σημασίας τῆς γλώσσης (τοῦ γλωσσικοῦ μέρους τῆς ποιήσεως), εἰς τὸ πρόβλημα περὶ ῥυθμοῦ (ὁ ὁποῖος εἶναι κοινὸς εἰς τὴν ποίησιν καὶ τὴν μουσικὴν) καὶ εἰς τὸ πρόβλημα περὶ τόνου καὶ ἤχου (τοῦ ὑλικοῦ, μὲ τὸ ὁποῖον ἐργάζεται ἡ μουσική).

α). Ἡ γλῶσσα καὶ ἡ ποίησις, ἢ τὸ γλωσσικὸν μέρος τῆς ποιήσεως. Ἡ γλῶσσα εἶναι εἰς τὸν κοινὸν ἀνθρώπινον βίον ἕνα μέσον πρός τινα σκοπόν, ἤτοι διὰ τῆς γλώσσης, διὰ τῆς φωνῆς ἐκφράζονται τὰ συναισθήματα καὶ διὰ τῆς γλώσσης ἢ καὶ δι' ἁπλῆς φωνῆς μεταδίδονται, ἀνακοινώνονται συναισθήματα καὶ ἔννοιαι, σκέψεις, διανοήματα. Δηλαδὴ ἡ λέξις εἶναι σημεῖον ἠχοῦν. Ἐννοεῖται ὅτι τὸ σημεῖον αὐτὸ (ἡ λέξις) αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ δὲν ἔχει καμμίαν οὐσιαστικὴν σχέσιν μὲ ὅ,τι θέλει νὰ ἐκφράσῃ, εἶναι ὡς σημεῖον κατὰ τελευταῖον λόγον, ἀδιάφορον ἐὰν οἱ ἄνθρωποι ἔχουν συνείδησιν τοῦ πράγματος ἢ ὄχι, μία συνθήκη μεταξύ των. Μόλα ταῦτα τὸ σημεῖον αὐτὸ (ἡ λέξις), καίτοι συνθήκη, ἔχει ὡς βάσιν, ἂν καὶ ἴσως ὄχι πάντοτε, καὶ μίαν ἰδιαιτέραν σχέσιν μὲ τὸ ἀντικείμενον, τὸ ὁποῖον ἐνδεικνύει, ἤτοι εἰς τὰ σύμφωνα καὶ φωνήεντα τῆς λέξεως συνηχεῖ συχνότατα οὕτως εἰπεῖν καὶ ἡ οὐσία τοῦ ἐκφραζομένου συναισθήματος ἢ τοῦ ἐνδεικνυομένου ἀντικειμένου, καὶ μάλιστα καὶ κατ' ἀνάγκην, διότι δι' ἑκάστου φωνήεντος καὶ δι' ἑκάστου συμφώνου διεγείρεται ἠχητικῶς ἰδιαιτέρα ψυχικὴ διάθεσις. Ὁ τελείως κατέχων μίαν (πρὸ πάντων καλῶς ἀνεπτυ-

γμένην) γλῶσσαν θὰ ἦτο εἰς θέσιν ἐπομένως ὁμιλῶν νὰ ἐκλέγῃ τὰς λέξεις κατὰ τρόπον, ὥστε τὸ ἀνακοινούμενον νόημα, ἂν καὶ ὄχι πάντοτε καὶ παντοῦ ἀντιληπτῶς, νὰ παρουσιάζεται οὕτως εἰπεῖν σωματικῶς διὰ τῶν χρησιμοποιουμένων λέξεων, δηλαδὴ κυρίως νὰ παράγεται δι' αὐτῶν τὸ συναίσθημα, τὸ ὁποῖον θὰ παρήγαγεν τὸ ἀντικείμενον αὐτῶν αὐτὸ καθ' ἑαυτό. Ἂς ληφθοῦν ὡς παράδειγμα αἱ λέξεις «τάφος» «μνῆμα» καὶ «κοιμητήριον» ὑπ' ὄψιν, διὰ νὰ ἐννοηθῇ τὸ πρᾶγμα εὐκολώτατα, διότι ὄχι μόνον διὰ τῶν ἐννοιῶν των διεγείρεται ἑκάστοτε μία ἄλλη ψυχικὴ διάθεσις, ἀλλὰ καὶ διὰ τοῦ ἤχου τῶν φωνηέντων καὶ συμφώνων, ἐκ τῶν ὁποίων συντίθενται, γεννᾶται ἔστω καὶ σχεδὸν ἀνεπαισθήτως, ἰδιάζουσα ψυχικὴ κίνησις, ὅπως εἶπα, ἀκριβῶς διὰ τὸν φυσιολογικὸν καὶ ψυχολογικὸν λόγον ὅτι οἱ ἤχοι τῶν συμφώνων καὶ φωνηέντων τῶν συγχωνευμένων εἰς μίαν λέξιν διεγείρουν ἐν τῷ προφέροντι καὶ ἀκούοντι αὐτὴν κατ' ἄμεσον τρόπον συναισθήματα. Ὥστε εἶναι δυνατὸν ἀναλόγως τῆς ἐκλεγομένης λέξεως πρὸς ἔκφρασιν μιᾶς καταστάσεως ἢ ἑνὸς ἀντικειμένου νὰ διεγερθῇ ἐσωτερικῶς ἐν τῇ ψυχῇ ταυτοχρόνως καὶ τὸ σκοπούμενον συναισθηματικὸν καθεστώς.

Ἐν τοιαύτῃ ἐννοίᾳ εἶναι δυνατὸν αἱ λέξεις πάσης γλώσσης νὰ διακριθοῦν εἰς λέξεις ἐχούσας καλλαισθητικῶς μεγάλην ἀξίαν καὶ εἰς λέξεις καλλαισθητικῶς ἀδιαφόρους. Ἑπομένως ἡ χρῆσις μιᾶς γλώσσης κατὰ τρόπον, ὥστε εἰς ἑκάστην περίστασιν νὰ γίνεται χρῆσις τῆς ἠχητικῶς καταλλήλου λέξεως, θὰ ἦτο ἕνα καλλιτέχνημα ἰδιαίτερον. Ἡ τοιαύτη ὅμως χρῆσις τῆς γλώσσης πρέπει, ἐξ ὅσων ἐξάγεται ἀπὸ τὰς μέχρι τοῦδε ἐρεύνας μου περὶ τῆς καλλιτεχνίας ὅτι δηλαδὴ αὐτὴ εἶναι μία ἀρχικὴ ἀνθρώπινος διαπλαστικὴ παραστατική, ἐκφραστική, ἢ διεγερτικὴ τάσις (σχεδὸν ὁρμή), νὰ θεωρηθῇ ὡς ἀπολύτως ἀναγκαία διὰ τὴν ποίησιν, ἐφ' ὅσον εἶναι καὶ αὐτὴ καλλιτεχνία. Ἡ γλῶσσα θὰ εἶναι τότε διὰ τὴν ποίησιν τὸ ἀπὸ λέξεις (ἠχούσας συλλαβάς, ἠχοῦντα σύμφωνα καὶ φωνήεντα) συνιστάμενον σχῆμα ἢ διεγερτήριον διὰ τὸ ψυχικὸν ἢ πνευματικὸν περιεχόμενον πρὸς ἄμεσον παραγωγήν, πρὸς γένεσιν ἢ διέγερσιν τοῦ συναισθηματικοῦ του μέρους. Ἰδιαιτέρως εἰς τὴν λυρικὴν ποίησιν, ἡ ὁποία κινεῖται περὶ τὸν συναισθηματικὸν βίον, ἡ λέξις ὡς ἠχοῦσα μορφή, ὡς ἠχοῦν διε-

γερτήριον, εἶναι ἀκριβῶς καὶ παράστασις ἢ μᾶλλον ἄμεσος διέγερσις ἢ παραγωγὴ αὐτοῦ τοῦ ἰδίου τοῦ σχετικοῦ συναισθήματος.

Ὥστε μία ἔκφρασις, μία διήγησις συναισθημάτων, δὲν εἶναι αὐτὴ καθ' ἑαυτήν, ἤτοι ἀδιάφορον πῶς ἐκφραζομένη (διὰ λέξεων ἀνακοινωνωμένη), ποίημα, καλλιτέχνημα, ἐπίσης ὅμως οὔτε μόνη ἡ ἠχοῦσα λέξις ἀποτελεῖ ποίημα, καλλιτέχνημα. Τὸ πνευματικὸν ἢ ψυχικὸν περιεχόμενον πρέπει νὰ συνδεθῇ μὲ τὴν ἁρμόζουσαν ἠχοῦσαν μορφήν, διότι πρόκειται ἀφ' ἑνὸς μὲν περὶ γλώσσης, περὶ λέξεων, καὶ ὄχι περὶ χρωμάτων καὶ γραμμῶν, ἑκάστη δὲ λέξις εἶναι μία ἔννοια, ὥστε δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἐκλεγοῦν αἱ λέξεις καὶ νὰ συνταχθοῦν μόνον ἕνεκα τοῦ ἤχου των, ἀφ' ἑτέρου δὲ πρόκειται περὶ ἐννοιῶν καὶ συναισθημάτων, τὰ ὁποῖα πρέπει νὰ λάβουν οὕτως εἰπεῖν ἐκφραστικὴν παράστασιν. Ἐλέχθη μὲν ἐσχάτως [1]) ὅτι «εἶναι δυνατὸν νὰ ἐπιτύχῃ κανεὶς καλὰ ποιήματα μᾶλλον παραμελῶν τὴν ἀντικειμενικὴν σαφήνειαν παρὰ παραμελῶν τὰ γλωσσικὰ - μουσικὰ μέσα». Πράγματι δὲ θαυμάζονται πολλάκις (ἢ καὶ συνήθως) συναρμογαὶ λέξεων μουσικῶς ἠχουσῶν ὡς ποιήματα, μόλον ὅτι τὸ περιεχόμενόν των μένει τελείως ἀκατάληπτον, τελείως σκοτεινόν. Ἀλλὰ τὸ ζήτημα εἶναι ἀκριβῶς αὐτό, ἐὰν τὸ τοιοῦτο «καλὸν ποίημα» ἐποιήθη ἀπὸ ἄνθρωπον νοήμονα καὶ διὰ νοήμονας, ἢ ἀπὸ ἄνθρωπον, ὁ ὁποῖος ζῇ ἀκόμη εἰς τὴν ἐποχὴν παιδικῆς αἰσθησιακῆς μέθης καὶ διὰ τοὺς ὁμοίους του. Σειρὰ ἰταλικῶν εὐήχων ὑβριστικῶν κακοήθων λέξεων εἶναι δυνατὸν νὰ ἐκληφθῇ ἀπὸ τὸν μὴ γνωρίζοντα τὴν ἰταλικὴν διὰ ποίημα, οὐδέποτε ὅμως καὶ ἀπὸ τὸν ἐννοοῦντα τὴν ἰταλικήν· ὑπάρχει δὲ καὶ ἡ ἀντίστροφος περίπτωσις· ποίημα γνήσιον λυρικόν, ἀπὸ ἀληθὲς καὶ βαθὺ συναίσθημα γεννηθέν, εἰς κινεζικὴν γλῶσσαν ποιηθέν, ἀπαγγελλόμενον, θὰ προξενήσῃ, εἰς τὸν ἀγνοοῦντα τὰ κινεζικά, τελείως γελοίαν ἐντύπωσιν. Διὰ αὐτὸν δὲ τὸν λόγον ἀκριβῶς εἶναι σφαλερὰ ἡ γνώμη ὅτι ἡ λυρικὴ ποίησις «δὲν εἶναι πρὸς κατανόησιν, ἀλλὰ ὅτι αὐτὴ παράγει τὴν ψυχικὴν διάθεσιν, τὴν ὁποίαν ἔχει κανεὶς ἀκούων μουσι-

[1] Πρβλ. Müller-Freinfels, Poëtik σελ. 70 (ἐν τῇ συλλογῇ Aus Natur-und Geisteswelt 1914).

κήν, ἢ χορεύων, ἢ ἔχων ἕνα ἀκαθόριστον διὰ λέξεων μὴ μεταδιδόμενον συναίσθημα» [1]). Ἡ τοιαύτη ψυχικὴ κατάστασις ἔχει καὶ αὐτὴ τὰ ὅριά της· τὸ συναίσθημα ἐκεῖνο τὸ δῆθεν ἀκαθόριστον πρέπει, εἰς τὸν ἀκούοντα τὸ ποίημα, διὰ κατανοήσεως τῶν λέξεων νὰ εἰδικευθῇ οὕτως εἰπεῖν, ἐκτὸς ἐὰν πρόκειται περὶ τῆς ἀπάτης π. χ. ὅτι ἀπαγγέλλων κανεὶς ποίημα θλιβερὸν εἰς ἑλληνικὴν γλῶσσαν πρὸ ἀνθρώπων ἀγνοούντων αὐτὴν ἐπιθυμεῖ νὰ παραγάγῃ διὰ τοῦ ξένου ἤχου τῶν λέξεων κτλ. συναισθήματα εὐθυμίας.

β). Ἐξ ὅσων εἶπα διὰ τὴν γλῶσσαν θὰ ἐπεθύμουν νὰ νομίσῃ κανεὶς ἐξ ἑαυτοῦ ὅτι πάντως καὶ ὁ ρυθμὸς ἀνήκει εἰς τὰ σχήματα (τὰς μορφὰς) πρὸς παράστασιν ἢ ἔκφρασιν ἑνὸς πνευματικοῦ ἢ ψυχικοῦ περιεχομένου. Δυστυχῶς ἄλλοι σκέπτονται καὶ πάλιν ἄλλως καὶ λέγουν ὅτι ὁ ῥυθμὸς εἶναι τὸ οὐσιῶδες μέρος τοῦ ποιήματος καὶ τῆς μουσικῆς, ἐννοεῖται μαζὺ μὲ τὰς ἠχούσας λέξεις καὶ τοὺς τόνους ἢ ἤχους. Τοιαύτη εἶναι ἡ γνώμη τῶν ὀπαδῶν τῆς μορφαρχίας, νεωστὶ δὲ καὶ ἡ γνώμη τῆς φυσιολογικῆς ψυχολογίας, περιέργως δὲ καὶ ἡ γνώμη, τὴν ὁποίαν ὑποστηρίζουν ὀπαδοί τινες τῆς κοινωνικῆς οἰκονομίας.

Καὶ περὶ μὲν τῶν λέξεων ὡμίλησα ἤδη, περὶ δὲ τοῦ τόνου καὶ ἤχου θὰ ὁμιλήσω ἀμέσως μετὰ ταῦτα. Ἐνταῦθα ἐξετάζω τὸν ρυθμόν. Λέγουν λοιπὸν ὅτι ἀνέκαθεν ὑπάρχει μία σχέσις μεταξὺ ἐργασίας καὶ ᾄσματος [2]), καὶ εὑρίσκουν ὅτι τὸ ρυθμικῶς συντεθειμένον ᾆσμα, ᾀδόμενον, συντελεῖ πρὸς διαρρύθμισιν τῆς ἐργασίας. Ἀποδεικνύουν δὲ τὴν γνώμην των αὐτὴν λέγοντες ὅτι τὸ κατὰ τὴν ἐργασίαν ρυθμικῶς ᾀδόμενον ἦτο κατ' ἀρχὰς μία σειρὰ ἀνάρθρων συλλαβῶν, συλλαβῶν ἄνευ σημασίας (ἄνευ ἐννοίας) ἢ λέξεων ἐκφραζουσῶν ἀριθμοὺς καὶ ἐπαναλαμβανομένων ἢ καὶ ἁπλῶς κραυγῶν, ὅπως συνωδεύετο ἡ ἐργασία πολλάκις καὶ ἀπὸ ρυθμικὰ κτυπήματα μάστιγος ἢ τυμπάνου. Ἡ φυσιολογικὴ δὲ ψυχολογία νομίζει ὅτι εὑρίσκει τὸν λόγον τοῦ τοιούτου φαινομένου· ἐβεβαιώθη, λέγει, ὅτι ὁ ρυθμὸς ἔχει τὴν βάσιν του εἰς τὰς κινήσεις τοῦ ἀνθρωπίνου σώματος, αἱ ὁποῖαι συντελοῦν πρὸς διατή-

---

1) Πρβλ. Spiero, Geschichte der deutschen Lyrik σελ. 4.
2) Πρβλ. Bücher, Arbéit und Rhythmus.

ρησίν του· ὁ ρυθμὸς ἔχει ἑπομένως φυσιολογικὴν σημασίαν, ἐπηρεάζει τὴν συναισθηματικὴν πλευρὰν τοῦ πνευματικοῦ βίου, ἤτοι παράγει κανονισμένα αἰσθήματα κινήσεων (Bewegungsempfindungen), τὰ ὁποῖα ἐνεργοῦν συναισθηματικῶς καὶ διαρρυθμίζουν τὴν ἐργασίαν τῆς προσοχῆς· ὁ ρυθμὸς συνίσταται ἀπὸ περιμενομένην κίνησιν καὶ ἱκανοποίησιν· διὰ τοῦ ρυθμοῦ ἐνισχύονται καὶ ὑψώνονται τὰ εὐάρεστα συναισθήματα, τὰ ὁποῖα ἀνταποκρίνονται εἰς τὴν συνείδησιν τῆς σωματικῆς εὐεξίας· αὐτοὶ εἶναι ἑπομένως καὶ οἱ λόγοι, διὰ τοὺς ὁποίους ἀρέσκει εἰς τοὺς ἀνθρώπους πᾶν ὅ,τι εἶναι ἔρρυθμον καὶ εὑρίσκουν ὅλοι οἱ ἄνθρωποι τὸν ρυθμὸν καὶ πᾶν τὸ ἔρρυθμον (τὸ ἔχον ρυθμὸν) «ὡραῖον».

Ἐγὼ ὅμως δὲν εὑρίσκω ὅτι διὰ τῶν σχετικῶν ἐρευνῶν καὶ ἐξηγήσεων τοιούτου εἴδους λέγεται κάτι τὸ πραγματικὸν καὶ θετικὸν περὶ τοῦ ρυθμοῦ καὶ τῆς σημασίας, τὴν ὁποίαν αὐτὸς ἔχει ἐν τῇ ποιήσει καὶ τῇ μουσικῇ. Αἱ φυσιολογικαὶ ἔρευναι ἀποδεικνύουν τὸ πολὺ ὅτι ὁ ρυθμὸς ἔχει διὰ τὴν ἐργασίαν μίαν ὡρισμένην θετικὴν σημασίαν, μίαν ἀξίαν ἴσως καὶ μεγάλην· δὲν ἀπεδείχθη ὅμως ὅτι ὁ ρυθμὸς παράγει εἰς ὅλους τοὺς ἀνθρώπους πάντοτε καὶ κατὰ τὸν αὐτὸν τρόπον εὐχάριστα συναισθήματα· αἱ φυσιολογικαὶ ἔρευναι κατέληξαν ἀπεναντίας ἀκριβῶς εἰς τὸ συμπέρασμα ὅτι πρέπει νὰ γίνεται διάκρισις μεταξὺ τοῦ ἀπὸ ἕκαστον ἄνθρωπον κατ' ἰδίαν αἱρετοῦ, προτιμωμένου ρυθμοῦ, καὶ τοῦ εἰς ἕκαστον ἄνθρωπον κατ' ἰδίαν διδομένου, εἰς αὐτὸν ἐπιβαλλομένου χρόνου ἢ ρυθμοῦ, ἐκ τῶν ὁποίων ὁ μὲν πρῶτος γίνεται αἰσθητὸς ὡς εὐχάριστος ὁ δὲ δεύτερος ὡς δυσάρεστος. Τότε ὅμως ἐξάγω ἐν σχέσει πρὸς τὸ θέμα, τὸ ὁποῖον ἐρευνῶ ἐνταῦθα, ὅτι οἱ φυσιολόγοι αὐτοὶ ἀντιφάσκουν ὀνομάζοντες τὸν ρυθμὸν τὸ οὐσιῶδες καὶ κύριον μέρος τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ ποιήματος, ἀφοῦ εἰς τὰς πλείστας περιπτώσεις θὰ πρόκειται πάντως περὶ ἐπιβαλλομένου εἰς τὸν ἀκροατὴν ρυθμοῦ, μάλιστα δὲ καὶ κατὰ τοσοῦτον μᾶλλον καθ' ὅσον κατὰ τὰς φυσιολογικὰς ἐρεύνας ὁ μαθηματικῶς ἀκριβὴς χρόνος καὶ ρυθμὸς τῆς μουσικῆς, τῆς ποιήσεως καὶ τοῦ χοροῦ εἶναι καὶ γενικῶς ὀλιγώτερον εὐχάριστος τοῦ ἁπλοῦ ρυθμοῦ κατὰ τὴν ἐργασίαν. Δὲν ἀμφιβάλλω, ἐννοεῖται, ποσῶς ὅτι ὁ ρυθμὸς συνεδέετο κατ' ἀρχὰς στενώτατα μὲ τὴν ἐργασίαν· ἀλλὰ δὲν πρέπει νὰ παραπλανηθῇ καὶ νὰ νομίσῃ κανεὶς ὅτι ἕνεκα τούτου ἀκριβῶς

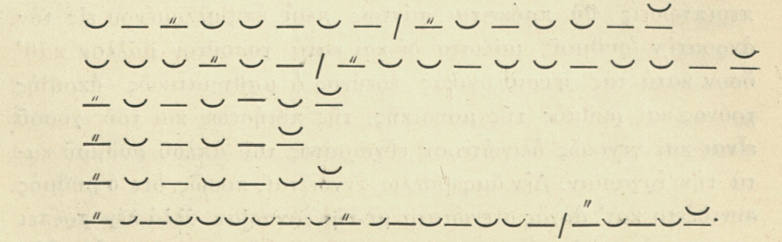
ἔχουν ὁ ρυθμὸς καὶ ὁ χρόνος ἀξίαν καὶ ἐν τῇ μουσικῇ καὶ τῇ ποιήσει· ἀπέδειξα δὲ ὅτι καὶ ὁ διὰ τῆς ἐργασίας παραχθεὶς ρυθμὸς ὑπέστη ἐν τῇ ποιήσει ἤδη ἐξ ἀρχῆς μεταβολὰς συμφώνως πρὸς τὰς προθέσεις τοῦ ποιητοῦ [1]).

Ὁ ἀντικειμενικῶς λοιπὸν ἐρευνῶν τὸν ρυθμὸν ἐν τῇ ποιήσει καὶ τῇ μουσικῇ εὑρίσκει ὅτι ὁ ρυθμὸς αὐτὸς δὲν ἔχει πλέον σχεδὸν καμμίαν σχέσιν μὲ τὰς κινήσεις τοῦ σώματος τὰς ρυθμικῶς ἐπαναλαμβανομένας εἰς κανονικὰ χρονικὰ διαστήματα καὶ ὅτι ἑπομένως κατὰ τὸν ρυθμὸν αὐτὸν δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ γίνεται λόγος καὶ περὶ εὐχαρίστων αἰσθημάτων καὶ συναισθημάτων, τὰ ὁποῖα ἐπακολουθοῦν χρονικῶς κανονικὰς κινήσεις. Ἄριστα καὶ ἁπλούστατα ἀποδεικνύει αὐτὸ ἡ μετρικὴ τῶν Ἑλλήνων· ἂς ληφθῇ ὑπ' ὄψιν τὸ μέτρον οἱασδήποτε ᾠδῆς τοῦ Πινδάρου [2]), τὸ ὁποῖον δὲν ἔχει οὐδὲ τὴν ἐλάχιστην ἐπανάληψιν τοῦ ρυθμοῦ καὶ οὔτε ἴσως καὶ τῆς αὐτῆς κινήσεως. Ἂς ληφθῇ δὲ ὑπ' ὄψιν καὶ τὸ ἁπλούστατον μέν, ἀλλὰ συχνὰ (διὰ τοῦ σπονδείου) διακοπτόμενον μέτρον τοῦ Ὁμήρου. Θὰ ἦτο μὲν ἴσως δυνατὸν νὰ εἴπῃ κανεὶς ἐνταῦθα ἐπὶ τῇ βάσει τοῦ ἀπὸ τὸν Bücher ἀναγραφομένου ἄσματος τῶν Νεοσεελανδῶν [3]) ὅτι ἡ ἐκλογὴ τῶν λέξεων, ἑπομένως καὶ τοῦ ἑκάστοτε ρυθμοῦ ἀνταποκρίνεται πρὸς τὸν ἑκάστοτε χρόνον καὶ ρυθμὸν τῆς κινήσεως κατὰ τὸν ἐκτελούμενον χορόν· ἀλλὰ πάντως δὲν πρόκειται περὶ ἐπαναλαμβανομένου ὁμοίου χρόνου ἢ ρυθμοῦ· πλὴν δὲ τούτου

---

1) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 26 κ. ἑ.

2) Ἀντιγράφω ἐνταῦθα διὰ τοὺς μὴ γνωρίζοντας τὸν Πίνδαρον ὡς παράδειγμα τὸ μέτρον τῆς στροφῆς τοῦ α' ὀλυμπιονίκου, τὸ ὁποῖον ἔχει οὕτω:



3) Πρβλ. Bücher, Arbeit und Rhythmus σελ. 373.

θὰ ἐλησμονῆτο καὶ τοῦτο ὅτι εἰς τοὺς Ἕλληνας ὁ ποιητὴς συνθέτει τὴν μουσικὴν καὶ ἐφευρίσκει τὸν χορὸν κατὰ τὸ ποίημά του. Ὥστε ἡ μετρικὴ τῶν Ἑλλήνων ἀποδίδει ἐννοίας καὶ συναισθήματα κατὰ τρόπον ὥστε, οὕτως εἰπεῖν, νὰ γίνεται χειροπιαστόν, νὰ αἰσθητοποιεῖται τὸ ὕψος καὶ τὸ βάθος αὐτῶν. Τὸ αὐτὸ ὅμως ἐπιδιώκει καὶ τὸ νεώτερον μέτρον διὰ τόνου (διὰ τονιζομένης συλλαβῆς), μόλον ὅτι εἶναι, ἢ μᾶλλον φαίνεται νὰ εἶναι τόσον ἁπλοῦν, ἀφοῦ ἐπαναλαμβάνει δ ῆ θ ε ν τὸν αὐτὸν πόδα, τὸν αὐτὸν χρόνον. Ἂς ληφθῇ ὡς παράδειγμα τὸ ποίημα τοῦ Goethe ἡ καταιγὶς (Sturmlied)· ἀξιοσημείωτον εἶναι πρῶτον μὲν ὅτι εἶναι συντετμημένον εἰς τροχαῖον, δεύτερον δὲ ὅτι οἱ διάφοροι πόδες (τροχαῖοι) συνδέονται ἀναλόγως τῶν ἐκφραζομένων ἐννοιῶν διαφοροτρόπως [1]).

Ἡ αὐτὴ δὲ εἶναι ἡ ἀξία, ἡ σημασία τοῦ ρυθμοῦ καὶ τοῦ χρόνου καὶ ἐν τῇ μουσικῇ. Πρὸς ἀπόδειξιν τῆς γνώμης μου ἀναφέρω τὸ σπουδαῖον φαινόμενον ὅτι ἡ μουσικὴ κατὰ τὴν ἐξέλιξίν της ἔφθασε μέχρι τοῦ νὰ παραμελήσῃ τὸν ρυθμὸν καὶ τὸν χρόνον. Πολλάκις εἶναι σχεδὸν ἀδύνατον νὰ εὕρῃ κανεὶς εἰς ἕνα τοιοῦτον τεμάχιον μουσικὸν ἕνα κύριον χρόνον καὶ τοῦτο ὄχι μόνον εἰς μουσικὰς συνθέσεις λεγομένας νεωτεριζούσας καὶ ὄχι μόνον εἰς τὸν Wagner, τὸν Reger, τὸν Mahler καὶ ἄλλους, ἀλλὰ καὶ εἰς πολλὰς συνθέσεις τοῦ Beethoven (π.χ. εἰς τὰς τελευταίας του Σονάτας διὰ τὸ πιάνον) καὶ εἰς αὐτὸν

---

[1] Χαρακτηριστικὸν εἶναι ἐν τῇ ἁπλότητί του π. χ. τὸ χωρίον

Wenn die Räder rasselten
Rad an Rad rasch ums Ziel weg,
Hoch flog
Siegdurchglühter κτλ.

ὁ ρυθμός του εἶναι :

— ⏑ — ⏑ ‖ ⏑ ⏑
‖ ⏑ — ⏑ — ⏑ ‖
‖ ⏑
‖ ⏑ ‖ ⏑ κτλ.

Θαυμαστὸν συγχρόνως καὶ διδακτικώτατον διὰ τὸ θέμα μου εἶναι τὸ ποίημα τοῦ C. F. Meyer τὸ ὀνομαζόμενον Der römische Brunnen.

ἀκόμη τὸν Mozart τὸν λεγόμενον «ἀκριβῆ». ρυθμικόν. Ὥστε ὁ ρυθμὸς δὲν εἶναι δυνατὸν ν' ἀποτελῇ τὸ οὐσιῶδες μέρος τῆς μουσικῆς (ἔστω καὶ ἐν συνδυασμῷ μὲ τὴν ἁρμονίαν καὶ δυσαρμονίαν), ὅπως οὔτε καὶ τῆς ποιήσεως. Ὁ ρυθμὸς εἶναι φανερώτατα μᾶλλον μία ἀπὸ τὰς μορφάς, τὰς ὁποίας λαμβάνει τὸ περιεχόμενον, διὰ νὰ ἐπιτευχθῇ ἡ ἐκφραστικότης, διὰ νὰ αἰσθητοποιηθῇ οὕτως εἰπεῖν ἀκριβῶς. Λέγεται μὲν ὅτι π.χ. τὸ «ritenuto», ἡ «ἐπιβράδυνσις» τοῦ χρόνου καὶ τόσαι ἄλλαι παραλλαγαὶ τοῦ βασικοῦ χρόνου συμβαίνουν ἀκριβῶς πρὸς τὸν σκοπὸν διὰ νὰ γίνῃ συνειδητὸς ὁ βασικὸς ρυθμός, ὁ βασικὸς χρόνος· ἀλλὰ τότε δὲν εἶναι περίεργον ὅτι ὑπάρχουν μικρότατα μουσικὰ τεμάχια [1]) περιέχοντα καταστροφὴν τοῦ βασικοῦ ρυθμοῦ μ' ἐπιβραδύνσεις διαφόρων εἰδῶν (ritenuto, ritardando, diminuendo) καὶ μ' ἐπιταχύνσεις, (stringendo,accelerando), ἐνῷ πληθὺς ὁλόκληρος μεγάλων συνθέσεων δὲν παρουσιάζουν σχεδὸν οὐδὲ τὴν ἐλαχίστην μεταβολὴν τοῦ βασικοῦ ρυθμοῦ; Ἡ σημασία τοῦ «rit nuto» καὶ πράγματι ἔγκειται ἐν τῷ γεγονότι ὅτι ὅπου αὐτὸ παρουσιάζεται ἐκεῖ τὸ μουσικὸν χωρίον λαμβάνει παθητικωτάτην ἔκφρασιν, μόλον ὅτι οἱ μουσικοὶ (τοὐλάχιστον οἱ ἀσκοῦντες, οἱ ἐκτελοῦντες μουσικὴν) ἐνδεικνύουν δι' αὐτοῦ συνήθως καὶ τὴν ἐπαναληπτικὴν μετάβασιν εἰς τὴν ἀρχήν.

Ὁ ρυθμὸς δὲν εἶναι λοιπὸν οὔτε ἐν τῷ ποιήματι οὔτε ἐν τῇ μουσικῇ μία ἀξία αὐτοτελὴς καὶ αὐθύπαρκος, μία ἀξία αὐτὴ καθ' ἑαυτήν. Ὁ ρυθμὸς εἶναι μόνον μέσον πρὸς αἰσθητοποίησιν ἑνὸς ψυχικοῦ περιεχομένου καὶ ἔχει ἀξίαν ἀκριβῶς ὡς τοιοῦτο μέσον πρὸς ἔκφρασιν συναισθήματος ἰδιαιτέρου εἴδους. Κυρίως ἔπρεπε νὰ γίνεται διάκρισις μεταξὺ ρυθμοῦ καὶ χρόνου, ὁ ρυθμὸς πρέπει νὰ ὁρισθῇ ὡς τὸ εἶδος τῆς κινήσεως ἐν χρόνῳ, δηλαδὴ ἐν ἀκολουθίᾳ ὡρισμένων χρονικῶν ἀποστάσεων, ὁ ρυθμὸς εἶναι τὸ μέσον πρὸς ἔκφρασιν ἠρεμίας, κινήσεως, τοῦ ἀχαλινώτου, παραλυσίας, μεγαλειότητος, θερμῶν συναισθημάτων κτλ.· χρόνος εἶναι τὸ χρονικὸν μῆκος, ἐν τῷ ὁποίῳ συμβαίνει κάτι, ἤτοι ἐνταῦθα ὁ ρυθμός, ὁ τρόπος τῆς κινήσεως. Τὸ ζήτημα ἐὰν πράγ-

[1] Πρβλ. ὡς παράδειγμα τὴν «Μελῳδίαν» τοῦ Rubinstein op.3 ἀρ. 1.

ματι πρόκειται περὶ ψυχικῶν ἢ πνευματικῶν περιεχομένων, τὰ ὁποῖα ἐκφράζονται διὰ χρόνου καὶ ρυθμοῦ, ἀφορᾷ, ἐννοεῖται, τὸ πολὺ τὴν μουσικήν, διότι εἰς μὲν τὴν ποίησιν ὑπάρχουν ἀναντιρρήτως τοιαῦτα πνευματικὰ καὶ ψυχικὰ περιεχόμενα [1]) ὑπάρχουν δέ, ὅπως ἐπέδειξα, καὶ εἰς τὸν χορὸν [2]). Πρέπει ἑπομένως νὰ καθορίσω, ποία εἶναι ἡ σημασία τοῦ τόνου ἐν τῇ μουσικῇ, νὰ καθορίσω τί εἶναι ὁ τόνος, τὸν ὁποῖον ὡς φαίνεται ἐξυπηρετεῖ ὁ ρυθμὸς καὶ ὁ χρόνος, νὰ ἐξακριβώσω δηλαδὴ, ἐὰν ὁ τόνος εἶναι καὶ αὐτὸς μόνον ἡ μορφὴ ἑνὸς ἰδιαιτέρου περιεχομένου, ἢ εἶναι αὐτὸς καθ' ἑαυτὸν ταυτοχρόνως καὶ τὸ περιεχόμενον.

γ). Ἡ συνεννόησις περὶ τῆς σημασίας τοῦ τόνου (δηλαδὴ γενικῶς περὶ τοῦ τί ἐπιζητεῖ, τί πράττει ἡ μουσική, τί θέλει, πρὸς τί ιείνει ὁ συνθέτων μουσικὰ τεμάχια) ἔχει ἀπ' εὐθείας ἀρχικὴν ἀξίαν. Ἐπειδὴ ἡ μουσική, ὡς φαίνεται, ἐπηρεάζει τὴν αἴσθησιν, τὸ οὖς, ἀμέσως καὶ στιγμιαίως, τὸ πρόβλημα τῆς μουσικῆς, ὀρθῶς λυόμενον, εἶναι καὶ τὸ μόνον μέσον ἴσως διὰ νὰ λυθῇ ὀρθῶς καὶ τὸ πρόβλημα, τί ἐπιζητεῖ γενικῶς ἡ καλλιτεχνία. Ἐρωτᾶται λοιπόν: εἶναι ἡ μουσικὴ μόνον ἕνα παιγνίδιον μὲ τόνους κανονισμένον δι' ὡρισμένων φυσιολογικῶν ἀκουστικῶν νόμων, ὅπότε, ἐννοεῖται, ὁ τόνος αὐτὸς καθ' ἑαυτὸν εἶναι καὶ τὸ περιεχόμενον τῆς μουσικῆς ἢ εἶναι ἡ μουσικὴ ἔργον σοβαρόν, κατὰ τὸ ὁποῖον οἱ τόνοι, μόλον ὅτι ἴσως γενικῶς καθ' ὡρισμένον φυσιολογικὸν ἀκουστικὸν νόμον συνδεόμενοι (ἁρμονία), χρησιμοποιοῦνται ἐν τούτοις πρὸς ἔκφρασιν ἑνὸς ἰδιαιτέρου πνευματικοῦ ἢ ψυχικοῦ περιεχομένου;

Ἡ ἐρώτησις αὐτὴ ἔχει ἀρχικὴν σημασίαν· δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ παραβλέψῃ κανεὶς ὅτι καὶ μουσικοὶ καὶ κριταὶ μουσικῶν ἔργων π.χ. ὁ Ed. Hanslick, ὁ ἀντίπαλος τῆς μουσικῆς τοῦ R. Wagner, παραδέχθησαν κατὰ καιροὺς τὴν πρώτην ἐκείνην μορφὴν τοῦ ἐρωτήματος, ἤτοι ἐφήρμοσαν κατὰ καιροὺς ἐπὶ τῆς μουσικῆς τὴν μορφολογικὴν ἄποψιν τοῦ ὡραίου [3]) καὶ μάλιστα

---

1) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 49

2) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 45 κ. ἑ.

3) Πρβλ. Ed. Hanslick, Vom musikalisch Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst 1885 7η ἔκδ. Περὶ

καὶ ἰδιαιτέρως τὴν ἀναπτυχθεῖσαν εἰς τὴν σχολὴν τοῦ Herbart, συνεφώνησαν δὲ μετὰ ταῦτα μὲ τὴν ἄποψιν αὐτὴν καὶ οἱ φυσιολόγοι.

Ἡ ἀντικειμενικὴ λύσις τοῦ ζητήματος, ἐὰν οἱ τόνοι εἶναι μόνον ἁπλαῖ ἀκουστικαὶ δονήσεις καὶ ὡς τοιαῦται τὸ μόνον περιεχόμενον τῆς μουσικῆς ἢ ἐὰν μᾶλλον ἡ μουσικὴ ἐκφράζει διὰ τῶν τόνων ἑκάστοτε ἐνσυνειδήτως καὶ ἐκ προθέσεως ἕνα ἰδιαίτερον ψυχικὸν περιεχόμενον, ἐξαρτᾶται κατὰ τὴν γνώμην μου ἀπὸ τὸ παραμεληθὲν ἀρχικώτερον ζήτημα, τί εἶναι ἄραγε ἐν πρώτοις ὁ τόνος, αὐτὸς καθ' ἑαυτὸν θεωρούμενος. Τότε δὲ καταφαίνεται ἀμέσως τὸ σφάλμα τοῦ Hanslick καὶ ὅλων τῶν μορφοκρατικῶν καὶ τῶν φυσιολόγων. Χωρὶς νὰ θέλω νὰ παραδοξολογῶ, εἶμαι τῆς γνώμης ὅτι καὶ αὐτοὶ ἀκόμη οἱ φυσιολόγοι παρεγνώρισαν τὴν κυρίαν φύσιν τοῦ τόνου· δὲν ἔλαβαν δηλαδὴ ὑπ' ὄψιν ὅτι ὁ πρῶτος τόνος, ὁ τόνος κατ' ἀρχήν, ὑπάρχει διὰ τὸν ἄνθρωπον ἐν πρώτοις διὰ τοῦ ἠχητικοῦ τόνου τῆς φωνῆς του· εἶναι δ' ἐπίσης γνωστὸν τὸ φυσιολογικὸν καὶ ψυχολογικὸν φαινόμενον ὅτι ἡ φωνὴ τοῦ ἀνθρώπου μεταβάλλεται ἀναλόγως τῶν συναισθημάτων καὶ τῶν ψυχικῶν διαθέσεων του, ὅτι ἡ φωνὴ ἑνὸς ἀνθρώπου δὲν εἶναι ποτὲ ἡ αὐτή. ἀλλ' ἀνταποκρίνεται ἠχητικῶς πρὸς τὰ ἑκάστοτε συναισθήματα καὶ τὴν ἑκάστοτε ψυχικὴν διάθεσιν καὶ ἀλλάσσει ἀναλόγως τοῦ συναισθήματος, τὸ ὁποῖον συνδέεται μὲ τὰς ἐννοίας. Ἐγὼ λοιπὸν λέγω ὅτι, ἐὰν ὁ ἄνθρωπος δὲν εἶχεν αὐτὸς ὁ ἴδιος πρῶτος τὴν τοιαύτην φωνήν, ἤτοι φωνὴν μεταβάλλουσαν τὸ χρῶμα της, τὴν χροιάν της, τὸν ἦχον της ἀναλόγως τῆς ψυχικῆς καταστάσεως, τότε δὲν θὰ ἔδιδε προσοχὴν καὶ δὲν θ' ἀντιλαμβάνετο καὶ τοὺς τόνους ἐν τῇ φύσει. Τὸ πρῶτον ζήτημα εἶναι λοιπὸν νὰ κατανοηθῇ ἡ ἀνθρωπίνη φωνή.

Οἱ τόνοι λοιπὸν τῆς ἀνθρωπίνης φωνῆς εἶναι κυρίως πάντοτε ἦχοι, διότι δὲν εἶναι ποτὲ ἁπλοῖ καὶ καθαροί, ἀλλὰ συντεθειμένοι ἀπὸ διαφόρους ἁπλοὺς τόνους· ἀκριβῶς ἡ σύνθεσις αὐτὴ δίδει εἰς τὴν φωνὴν ἑκάστοτε καὶ τὸ χρῶμα της. Ἡ ἀνθρωπίνη φωνὴ εἶναι ἑπομένως ἑκάστοτε, ἠχητικῶς θεωρουμένη, τόνος,

---

ἀντιπάλων καὶ φίλων τῆς ἀπόψεως τοῦ Hanslick, πρβλ. P. Moos, Moderne Musikästhetik in Deutschland.

ἡ δὲ σύνθεσις, ἐκ τῆς ὁποίας αὐτὸς ἑκάστοτε ἀποτελεῖται, ἀνταποκρίνεται εἰς τὴν ἑκάστοτε περίστασιν, κατὰ τὴν ὁποίαν ὁ ἄνθρωπος κάμνει χρῆσιν τῆς φωνῆς του. Φωνάζω π.χ. «α!» μάλιστα δὲ ἴσως καὶ εἰς τὸ αὐτὸ ὕψος καὶ ὅταν ἐκφοβισθῶ καὶ ὅταν ἐκπλαγῶ βλέπων αἰφνηδίως ἀγαπητὸν πρόσωπον καὶ ὅταν θαυμάζω κάτι κτλ., ἀλλ' ἀναλόγως τῆς περιστάσεως (τῆς αἰτίας, ἡ ὁποία μὲ ἀναγκάζει νὰ φωνάζω «α!») εἶναι τὸ «α!» αὐτὸ τῆς φωνῆς μου διάφορον κατὰ χρῶμα, εἶναι ἑκάστοτε ἕνας ἰδιαίτερος ἦχος, εἶναι ἰδιαιτέρως χρωματισμένον διὰ τοῦ ἰδιαιτέρου συναισθήματος, τὸ ὁποῖον συναισθάνομαι, μόλον ὅτι δὲν ἔχω πάντοτε ἢ ἴσως καὶ ποτὲ συνείδησιν τοῦ πράγματος. Τὸ αὐτὸ δὲ συμβαίνει καὶ μὲ τὸν τόνον ὅλων τῶν λέξεων εἰς τὰς συνομιλίας μου· ἡ φωνὴ εἶναι πάντοτε ἀναλόγως τοῦ λεγομένου, τοῦ περιεχομένου τοῦ διηγήματος, τῶν διαφόρων περιπτώσεών του κλπ. συντόμως ἀναλόγως τῆς ἐννοίας τῶν λέξεων κατὰ τὰς περιστάσεις διαφοροτρόπως χρωματισμένη διὰ τοῦ συναισθήματος.

Ἡ ἁπλῆ αὐτὴ ἀλήθεια ἐμπεριέχει ὅμως κάτι περισσότερον· ἐμπεριέχει καὶ τὴν ἐξήγησιν τοῦ κοινοῦ καὶ συνήθους γεγονότος ὅτι ἕκαστος ἄνθρωπος ἔχει τὴν ἰδιότητα (εἰς ἕκαστον ἄνθρωπον εἶναι ἔμφυτον) νὰ δίδῃ σημασίαν εἰς τὰς κραυγὰς καὶ τὸν ἦχον τῆς φωνῆς τῶν ἄλλων. Εἶναι φανερὸν ὅτι τὸ τοιοῦτον εἶναι δυνατὸν εἰς ἕκαστον ἰδιαιτέρως διὰ τοῦ ἠχητικοῦ τόνου τῆς φωνῆς του ὡς ἐκφραστικοῦ μέσου τῶν ψυχικῶν του καταστάσεων, ὥστε ν' ἀναγνωρίζῃ εἰς τοὺς ἠχητικοὺς τόνους τῆς φωνῆς τῶν ἄλλων τὰς ἰδίας καταστάσεις, νὰ παραδέχεται ἢ μᾶλλον νὰ ἔχῃ τὸ συναίσθημα, ἀκούων τὸν ἠχητικὸν τόνον τῆς φωνῆς τῶν ἄλλων, ὅτι ὑπάρχει εἰς αὐτοὺς καὶ ἡ ἰδία ψυχικὴ κατάστασις, τὴν ὁποίαν ἐκφράζει ὁ ἴδιος διὰ τῆς ἰδίας εἰδικεύσεως, διὰ τοῦ ἰδίου χρωματισμοῦ, διὰ τοῦ ἰδίου ἤχου τῆς φωνῆς.

Μεταβαίνω τώρα εἰς τὸ ζήτημα τῶν τόνων τῆς μουσικῆς, εἶναι δὲ εὐνόητον ὅτι οἱ τόνοι αὐτοὶ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἔχουν διὰ τὸν ἀκούοντα ἄλλην σημασίαν ἐκτὸς τῆς μόνης δυνατῆς σημασίας ὅτι εἶναι οὕτως εἰπεῖν ἡ φωνὴ ἑνὸς ἄλλου, ἐν τῇ ὁποίᾳ αὐτὸς ἀναγνωρίζει, ἐπανευρίσκει ἑκάστοτε τὴν ἰδίαν ἑαυτοῦ ὡρισμένην ψυχικὴν κατάστασιν. Εἶναι ἀξιοσημείωτον ὅτι καὶ μεταξὺ αὐτῶν τῶν μουσικῶν γίνεται λόγος περὶ κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἧτ-

τον ἀχρωμάτων ἢ εἰς ἰδιαιτέρας ψυχικὰς καταστάσεις προσηρμοσμένων ὀργάνων (δηλαδὴ ἰδιαιτέρως χρωματισμένων τόνων ὀργάνων, ἤτοι ἤχων ὀργάνων). Πράγματι δὲ τὸ κλαρινέττον διεγείρει εἰς τὸν ἀκούοντα εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς ἄλλην ψυχικὴν διάθεσιν παρὰ ὁ αὐλὸς ἢ τὸ βιολίον κλπ.

Ἐκ τούτων ἐξάγεται ὅτι ἤδη οἱ διάφοροι τόνοι ἑνὸς ὀργάνου μουσικοῦ εἶναι διὰ τὸν ἀκούοντα ἄνθρωπον κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἧττον εὐκρινῶς ὡρισμένοι ἦχοι, ἑπομένως καὶ ἰδιαίτεραι οὕτως εἰπεῖν ψυχικαὶ καταστάσεις. Π.χ. ἤδη γενικῶς ὁ τόνος τοῦ αὐλοῦ (τοῦ πλαγιαύλου), ἕνεκα τοῦ ὡρισμένου, εἰς αὐτὸν μόνον ἰδιάζοντος ἤχου, ἀνταποκρίνεται ἐν τῷ ἀνθρώπῳ εἰς μίαν ἰδιαιτέραν ὡρισμένην ψυχικὴν κατάστασιν, ὥστε καὶ ἑκάστη ἰδιαιτέρα σύνθεσις τόνων τοῦ αὐλοῦ (δηλαδὴ κυρίως μεταλλαγῶν τοῦ ὕψους τοῦ ἤχου του εἰς τὴν διαπασῶν) εἶναι διὰ τὸν ἀκούοντα κατ' ἀνάγκην μία ὡρισμένη συναισθηματικὴ ἀνακοίνωσις (ἢ αὐτὴ καθ' ἑαυτὴν μία ὡρισμένη συναισθηματικὴ ἔκφρασις), ἢ μὲ ἄλλας λέξεις μία ἰδιαιτέρα ὡρισμένη αἰτία, ἡ ὁποία διεγείρει εἰς τὸν ἀκούοντα μίαν ἰδιαιτέραν ὡρισμένην συναισθηματικὴν κατάστασιν. Ὑπάρχουν δ' ἐν τῇ φύσει, ἐννοεῖται, καὶ τόνοι, οἱ ὁποῖοι οὐδὲν ἐκφράζουν, οὐδὲν διεγείρουν εἰς τὸν ἀκούοντα, διότι τοῦ εἶναι ξένοι.

Ἐνταῦθα λοιπὸν ἔγκειται ἀφ' ἑνὸς μὲν καὶ τὸ νόημα τοῦ μουσικοῦ θέματος ἢ καὶ τοῦ ἀκόμη ἁπλουστέρου στοιχείου τῆς μουσικῆς, ἤτοι τοῦ μουσικοῦ ἐλατηρίου (motiv), ἀπὸ τὸ ὁποῖον ἀφορμᾶται καὶ μὲ τὸ ὁποῖον ἐργάζεται ὁ μουσικὸς συνθέτων, ἀφ' ἑτέρου δὲ καὶ ἡ σημασία τῆς ὀρχήστρας, ἤτοι τοῦ συνόλου τῶν μουσικῶν ὀργάνων, τὰ ὁποῖα ὁ μουσικὸς συνδέει διαφοροτρόπως. Τὸ οὐσιῶδες εἰς τὴν ὀρχήστραν δὲν εἶναι κυρίως ὅτι παρουσιάζει πολυφωνίαν, ἡ ὁποία παράγεται καὶ διὰ μόνου τοῦ πιάνου καὶ εἶναι δυνατὸν νὰ αὐξηθῇ καὶ διὰ δύο ταυτοχρόνως παιζομένων πιάνων· τὸ οὐσιῶδες τῆς ὀρχήστρας ἔγκειται ἐν τούτῳ ὅτι παρέχει τὰ μέσα πρὸς σύνθεσιν καὶ συνδυασμὸν ἤχων (ἰδιαιτέρως καὶ ὡρισμένως χρωματισμένων τόνων) καὶ ἔξαρσιν τοῦ ἑνὸς ἢ τοῦ ἄλλου ἤχου (χρωματισμοῦ) ἀναλόγως τοῦ ἐν τῷ θέματι ἐκφραζομένου ψυχικοῦ περιεχομένου. Πρὸς καλὴν κατανόησιν τῆς ἐξηγήσεώς μου αὐτῆς ἂς μὴ λησμονηθῇ νὰ ληφθῇ ὑπ' ὄψιν ὅτι π.χ.

εἶναι μὲν δυνατὸν νὰ παίξῃ κανεὶς μουσικὸν τεμάχιον (π. χ. μίαν σονάταν) συντεθεῖσαν ἀρχικῶς διὰ τὸ βιολίον μὲ ὀλίγας τεχνικῶς ἀναγκαίας παραλλαγὰς καὶ μὲ τὸν αὐλὸν, ἀλλὰ μεταβάλλεται κυρίως οὕτως εἰπεῖν ὁ λεπτότερος, ὁ ἐνδομυχότερος συναισθηματικὸς ἢ γενικῶς ψυχικὸς χαρακτὴρ τοῦ τεμαχίου. Ἡ ὀρχήστρα δίδει εἰς ἑκάστην ἔκφρασιν τὸν ἴδιον αὐτῆς χαρακτῆρα ἐξαίρουσα τὸ ἀνάλογον ἢ ἀντιστοιχοῦν ὄργανον. Τὸ μουσικὸν ἐλατήριον (motiv) καὶ τὸ μουσικὸν θέμα ἐξ ἄλλου εἶναι τὸ λεγόμενον μουσικὸν διανόημα, ἡ μουσικὴ ἰδέα, ἡ ἔκφρασις οὕτως εἰπεῖν ἐκείνη ἐν τῇ γλώσσῃ τῆς μουσικῆς, τῆς ὁποίας ἡ ἐξέλιξις ἀντιστοιχεῖ εἰς τὴν ἐξέλιξιν τοῦ ἐν λόγῳ συναισθήματος, ἢ ἐκφράζει τὴν ἐξέλιξιν αὐτοῦ. Ἡ μουσικὴ συνίσταται, λέγεται νεωστί, ἀπὸ μίαν γραμμὴν ἐκ τόνων, ἡ ὁποία εἶναι ἀχωρίστως συνδεδεμένη μὲ τὸν ρυθμὸν, καὶ ἀπὸ τὸν ἔγχρωμον ἦχον τῶν τόνων· τὸ σπουδαιότερον δὲ ἀπὸ τὰ δύο αὐτὰ συστατικὰ τῆς μουσικῆς εἶναι, λέγουν, ἡ γραμμή, ἡ γραμμὴ εἶναι ἡ πορεία τῆς μουσικῆς κινήσεως, ὡς τοιαύτη δὲ εἶναι ὁ ροῦς τῆς ἐνεργείας, ὁ ὁποῖος καθορίζεται διὰ ρυθμικῶν καὶ μελῳδικῶν ἐντάσεων. Ἀλλά, ὡς φαίνεται, τὸ ζήτημα εἶναι πάντοτε τὸ αὐτό· πρέπει νὰ κατανοηθοῦν αἱ λεγόμεναι μελῳδικαὶ ἐντάσεις, ἤτοι ἀκριβῶς τὸ περιεχόμενον τοῦ μουσικοῦ ἐλατηρίου, τὸ περιεχόμενον τοῦ μουσικοῦ θέματος.

Αἱ ἔρευναι καὶ οἱ καθορισμοί μου αὐτοὶ περὶ τόνου καὶ ἤχου ὡς βάσεις πρὸς κατανόησιν τοῦ προβλήματος «μουσικὴ» ὁδηγοῦν ἁπλούστατα καὶ εἰς τὴν λύσιν αὐτοῦ.

Πρῶτον, ὁ λογικῶς καὶ κατ' ἔννοιαν διακρίνων τὰ πράγματα πρέπει νὰ παραδεχθῇ ὅτι οἱ ἦχοι (οἱ τόνοι) εἶναι δυνατὸν νὰ συντεθοῦν, χωρὶς νὰ ληφθῇ ὑπ' ὄψιν τὸ ὑπ' αὐτῶν ἀναγκαίως ἐκφραζόμενον περιεχόμενον, μόνον ἐπὶ τῇ βάσει καθαρῶς θεωρητικῶν καὶ ἱστορικῶν δεδομένων ἀντιλήψεων (νόμων). Πράγματι δὲ δι' αὐτοῦ τοῦ τρόπου ἐγεννήθησαν ἀκριβῶς αἱ διαφοραὶ μεταξὺ τῆς σονάτης, τῆς συμφωνίας, τῆς σουΐτης, τῆς φούγης κτλ. Ὥστε ὁ τρόπος κατὰ τὸν ὁποῖον γίνεται ἡ ἐπεξεργασία τοῦ μουσικοῦ ἐλατηρίου καὶ τοῦ θέματος, ἤτοι ὡς συμφωνία ἢ ὡς σονάτα κτλ. δὲν ἔχει ἐν πρώτοις καμμίαν σχέσιν μὲ τὸ ψυχικὸν περιεχόμενον, τὸ ὁποῖον ἐκφράζει· ὁμοιάζει πρὸς τὸ γεγονὸς ὅτι κυρίως εἶναι ἀδιάφορον, ἐὰν κανεὶς ἐκφράζῃ τὴν ἀγάπην του πρὸς ἄλλον

ἑλληνιστὶ ἢ γερμανιστὶ ἢ ἄλλως πως, χωρὶς διὰ τῆς παραβολῆς μου αὐτῆς νὰ θελήσω ν᾽ ἀρνηθῶ, ὅτι ἡ χρῆσις τῆς μιᾶς ἢ τῆς ἄλλης μουσικῆς μορφῆς (σονάτης, συμφωνίας κτλ.) κανονίζεται καὶ ἀπὸ τὴν μεγαλυτέραν σπουδαιότητα τοῦ θέματος.

Δεύτερον ἀπὸ τοὺς καθορισμούς μου ἐκείνους ἔπεται ὅτι ἀναντιρρήτως ὄχι ὁ τόνος αὐτὸς καθ᾽ ἑαυτὸν ἀποτελεῖ τὸ περιεχόμενον τῆς μουσικῆς, ἀλλ᾽ ὁ ὑπὸ τοῦ μουσικοῦ πρὸς ἐκδήλωσιν ψυχικῆς καταστάσεως ὡρισμένος ἐκλεγόμενος τ ό ν ο ς. Δὲν πρέπει νὰ λησμονηθῇ ποτέ, πρῶτον μὲν ὅτι δὲν ὑπάρχουν τόνοι· οἱ λεγόμενοι καθαροὶ τόνοι εἶναι οὕτως εἰπεῖν ἀφῃρημένοι ἤχοι· δεύτερον δὲ ὅτι πᾶς ἦχος εἶναι κατ᾽ ἀνάγκην κάτι τὸ ψυχικὸν καὶ δύναται νὰ χρησιμοποιηθῇ μόνον εἰς ὡρισμένας περιστάσεις, καὶ τρίτον ὅτι ἡ μορφὴ τῆς ἐπεξεργασίας τοῦ συνδέσμου ἤχων ὡς ἐλατηρίου μουσικοῦ καὶ θέματος (π.χ. εἰς σανάτιαν ἢ εἰς συμφωνίαν κτλ.) δὲν ἔχει αὐτὴ καθ᾽ ἑαυτὴν καμμίαν σχέσιν μὲ τὸ ἐκφραζόμενον ὑπὸ τοῦ συνδέσμου ἐκείνου ἤχων (ὑπὸ τοῦ μουσικοῦ ἐλατηρίου καὶ τοῦ μουσικοῦ θέματος). Διὰ νὰ τὸ εἴπω λοιπὸν θετικῶς, ἐὰν, ὅπως καθώρισα, πᾶς τόνος, πᾶς ἦχος, ἐκφράζει κ α τ᾽ ἀ ν ά γ κ η ν κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἧττον φανερῶς ἕνα ἰδιαίτερον ψυχικὸν περιεχόμενον, δὲν ὑπάρχει δὲ καὶ ὄργανον μουσικόν, τὸ ὁποῖον διὰ τοῦ χρώματός του, διὰ τοῦ χαρακτῆρος του νὰ μὴ ἀνταποκρίνεται κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἧττον ἐκφαντικῶς εἰς συναίσθημα ἐν τῇ ψυχῇ τοῦ ἀνθρώπου, τότε ἐννοεῖται ἐξ ἑαυτοῦ ὅτι ἀποκλείεται τελείως ὅτι ὁ μουσικὸς εἶναι δυνατὸν κατὰ τὴν ἐκλογὴν ἢ τὴν ἐφεύρεσιν τοῦ μουσικοῦ του ἐλατηρίου ἢ τοῦ θέματός του νὰ μὴ λάβῃ ὑπ᾽ ὄψιν τὸ ὑπὸ τοῦ ἤχου ἐκφραζόμενον. Ὥστε τὸ μουσικὸν ἐλατήριον καὶ τὸ θέμα, ἐκλεγόμενα ὑπὸ τοῦ μουσικοῦ κατ᾽ ἀνάγκην ἐνιαίως σύμφωνα πρὸς μίαν ψυχικὴν κατάστασιν, ἐκφράζουν ἀνεξαρτήτως τοῦ τρόπου τῆς περαιτέρω συνθέσεώς των εἰς σονάτην ἢ συμφωνίαν κτλ. [1]) κάτι τὸ ὡρισμένον ψυχικόν, τὸ ὡρισμένον συναισθηματικόν, ἤτοι ἕνα ψυχικὸν περιεχόμενον, τὸ ὁποῖον ἠθέλησε

1) Μόλον ὅτι, ὅπως ἀνέφερα (ἀνωτέρω σελ. 59, 60), ἡ σημασία, ἡ ἀξία τοῦ μουσικοῦ ἐλατηρίου εἶναι δυνατὸν νὰ ἐπηρεάσῃ τὴν ἐπεξεργασίαν του εἰς τοιοῦτον ἢ τοιοῦτον εἶδος τῆς συνθέσεως (σονάταν, συμφωνίαν κτλ.). Πρβλ. καὶ ὅσα θὰ εἴπω ἀργότερα περὶ σπουδαίου μουσικοῦ ἐλατηρίου.

νὰ ἐκφράσῃ ἐνσυνειδήτως ὁ μουσικὸς καὶ τὸ ὁποῖον δὲν ἐκφράζεται μέν, ἐφ' ὅσον πρόκειται περὶ ἐνοργάνου μουσικῆς, διὰ τῆς φωνῆς συναισθανομένου ἀνθρώπου, ἀλλὰ διὰ ὀργάνων ἀψύχων, δὲν ἔχει ὅμως ἕνεκα τούτου ὀλιγωτέραν ἐκφραστικότητα, ἀφοῦ πᾶς ἦχος, εἴτε τῆς ἀνθρωπίνης φωνῆς εἴτε ὀργάνου, ἀνταποκρίνεται, ἀδιάφορον ἐὰν ἀμέσως ἢ ἐμμέσως, εἰς ἀνθρωπίνους ψυχικὰς διαθέσεις, εἰς ἀνθρώπινα συναισθήματα. Κατανοεῖ λοιπὸν ἕνα μουσικὸν τεμάχιον ὄχι κυρίως ἐκεῖνος, ὁ ὁποῖος παρακολουθεῖ τὴν ἐξέλιξιν τοῦ μουσικοῦ ἐλατηρίου οὕτως εἰπεῖν κατὰ τοὺς νόμους τῆς γραμματικῆς (τῆς συνθέσεως), ἀλλὰ ἐκεῖνος, ὁ ὁποῖος κατακυριεύεται ἀπὸ τὸ ψυχικὸν περιεχόμενον τὸ ἐκφραζόμενον ἀπὸ τὸ μουσικὸν ἐλατήριον, ἀπὸ τὸ θέμα. Ὅπου αὐτὸ δὲν συμβαίνει, ἐκεῖ σιγᾷ κυρίως ἡ μουσικὴ καὶ ἂν ἀκόμη ἀνακαλύπτεται ἡ γραμματικὴ οὕτως εἰπεῖν τελειότης τῆς συνθέσεως τοῦ τεμαχίου, ἢ καὶ ἂν ἀκόμη ὁ ἀκροατής, συνήθως ὁ κοινὸς ἀκροατής, συγκινεῖται μὲ τὸν ρυθμὸν τοῦ χρόνου τοῦ μουσικοῦ τεμαχίου· συνηθέστατα μάλιστα οἱ πολλοὶ νομίζουν ὅτι κατανοοῦν μουσικὸν τεμάχιον μόνον, διότι ὁ χρόνος καὶ ὁ ρυθμὸς αὐτοῦ εἶναι χρόνος καὶ ρυθμὸς τοῦ χοροῦ.

Ἐδῶ θέτω ἰδιαιτέρως τὸ ἐρώτημα. ἐὰν ὁ συνθέτων μουσικὸς πράγματι καὶ ἐνσυνειδήτως ὁδηγεῖται ἀπὸ τὸ ψυχικὸν περιεχόμενον τοῦ μουσικοῦ του ἐλατηρίου ἢ καὶ ἀρχικώτερα ἐὰν αὐτὸς συνέθεσεν ἤδη τὸ μουσικόν του ἐλατήριον καὶ τὸ θέμα του ἔχων ὑπ' ὄψιν ψυχικά, συναισθηματικὰ περιεχόμενα, ἐὰν τὸ ἐλατήριόν του αὐτό, πολλάκις καὶ μόνον τυχαίως εὑρεθὲν, τοῦ ἔλεγε κάτι ὡρισμένον ἢ ὄχι. Ἡ ἐρώτησις αὐτὴ ἔχει τὸν λόγον της· ἐὰν πράγματι ὁ μουσικὸς, συνθέτων, εἰργάζετο μόνον κατὰ τοὺς νόμους τῆς συνθέσεως καὶ κατὰ τοὺς φυσιολογικοὺς ἀκουστικοὺς νόμους, ἀδιαφορῶν διὰ πᾶν ἄλλο, τότε θὰ ἦτο, ἐννοεῖται, παράλογον νὰ γίνεται λόγος περὶ ἑνὸς ἰδιαιτέρου περιεχομένου τοῦ μουσικοῦ ἐλατηρίου καὶ τοῦ θέματος· τότε δὲ πάλιν, ἐπειδὴ πᾶς ἦχος ἔχει ἰδιαιτέραν ψυχικὴν ἀξίαν, τὸ κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον συντιθέμενον μουσικὸν τεμάχιον θὰ ἦτο κατ' ἀνάγκην ἕνα μῖγμα συναισθημάτων. Ὥστε ὁ μουσικὸς οὔτε εἶναι δυνατὸν νὰ συνθέσῃ ἐλατήριον μόνον τυχαίως ἐκλέγων ἢ συνθέτων τοὺς ἤχους (τοὺς λεγομένους τόνους), οὔτε ν' ἀναπτύξῃ τὸ ἐλατήριον αὐτὸ

εἰς θέμα καὶ εἰς τέλειον μουσικὸν τεμάχιον (ἀδιάφορον ἐὰν εἰς σονάταν ἢ εἰς συμφωνίαν κτλ.) ἀδιαφορῶν διὰ τὸ ὑπὸ τοῦ ἤχου ἐκφραζόμενον. Εἶμαι λοιπὸν τῆς ἰδέας ὅτι καὶ ἐὰν ἀκόμη τὸ μουσικὸν ἐλατήριον (δύο τρεῖς τόνοι δηλ. κυρίως ἤχοι ἑνὸς ὡρισμένου ὀργάνου τῆς αὐτῆς ἢ διαφόρου χρονικῆς ἀξίας ἀποτελοῦντες ἕνα ὅλον) θὰ ἐνέσκυπτε τελείως τυχαίως εἰς τὸν μουσικόν, τὸ ἐλατήριον αὐτὸ θὰ λάβῃ δι' αὐτὸν ἀξίαν μόνον, διότι αὐτὸ κατ' αὐτὸν ἐκφράζει κάτι, ἀφοῦ δὲν ὑπάρχει κατ' ἀνάγκην ἦχος καὶ σύνδεσμος ἤχων ἄνευ ψυχικοῦ περιεχομένου εἰς οἱανδήποτε βαθμὸν ἐκφραζομένου, τὸ δ' ἐλατήριον αὐτὸ θ' ἀναγκάσῃ τὸν μουσικὸν νὰ λάβῃ καὶ κρατήσῃ κατὰ τὴν ἐπεξεργασίαν του (δηλαδὴ κατὰ τὴν σύνθεσιν) διὰ παραλλαγῆς αὐτοῦ καὶ ἐκλογῆς ἄλλων ὡρισμένην κατεύθυνσιν — εἰδεμὴ ἤτοι, ἐὰν ὁ δῆθεν μουσικὸς εἰργάσθη ἐν γνώσει μὲν τῶν νόμων τῆς συνθετικῆς, ἐν ἀγνοίᾳ ὅμως τοῦ ἠχητικοῦ μέρους τῆς γλώσσης του, ἤτοι τῶν τόνων καὶ τῶν συνδυασμῶν των, μόνον λοιπὸν σχηματικῶς ἐπὶ τοῦ χάρτου, τότε τὸ ὅλον θὰ εἶναι, ἀκριβῶς ἕνεκα τοῦ ἀναγκαίου ἐκφραστικοῦ περιεχομένου ἑκάστου ἐλατηρίου, κάτι τὸ ἀνόητον· θὰ ὁμοιάζῃ μὲ τὴν ἔκθεσιν ἐκείνου, ὁ ὁποῖος γνωρίζει μὲν π. χ. τοὺς γραμματικοὺς καὶ συντακτικοὺς κανόνας τῆς ἑλληνικῆς, ἀγνοῶν ὅμως τὴν σημασίαν τῶν λέξεων συνδυάζει αὐτὰς μόνον ὀρθῶς (π. χ. ἡ τράπεζα ἔχει τὸν οὐρανὸν ἐπὶ τῆς θαλάσσης).

Καὶ ὅμως ἐλέχθη ὅτι ὁ μουσικὸς συνθέτων ἐργάζεται, «παίζει» (treibe sein Spiel) μὲ τόνους λαμβάνων ὑπ' ὄψιν μόνον φυσιολογικοὺς ἀκουστικοὺς νόμους, τὸ δὲ μουσικὸν ἐλατήριον δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ ἕνα «ἠχοῦν σχῆμα» (tönende Form), τοῦ ὁποίου γίνεται ἐπεξεργασία κατὰ φυσιολογικοὺς ἀκουστικοὺς νόμους. Οἱ τὰ τοιαῦτα λέγοντες νομίζουν ὅτι προσάγουν ὡς ἀπόδειξιν διὰ τὴν γνώμην των τὸ (ἄλλωστε) γεγονὸς ὅτι ἀδιάφορον ἐὰν ὁ μουσικὸς συνθέτης ὀνομάζει τὴν σύνθεσίν του «συμφωνίαν τῆς τύχης» ἢ «συμφωνίαν ποιμενικὴν» ἢ πῶς ἄλλως, αὐτὴ εἶναι πάντοτε «συμφωνία» ἢ μία «σονάτα» ἢ μία «σουΐτη» κτλ. Λέγουν δὲ ὅτι κάθε μουσικὸν τεμάχιον εἶναι δυνατὸν νὰ παιχθῇ εἰς κάθε ψυχικὴν κατάστασιν, ἀκριβῶς διότι αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ δὲν ἐκφράζει τίποτε τὸ ὡρισμένον. Ἀλλὰ αἱ ἐκδοχαὶ αὐταὶ

καὶ αἱ παρόμοιαι ἐγκλείουν προφανεῖς ἀντιφάσεις καὶ παρανοήσεις. Θὰ ἐξάρω ἐνταῦθα τὰς κυριωτέρας.

Ἐπαναλαμβάνω ἐν πρώτοις καὶ πάλιν ἰδιαιτέρως ὅτι δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ συντεθῇ ἕνα ἐλατήριον μουσικὸν αὐθαιρέτως πως, ἀφοῦ ἕκαστος τόνος καὶ ἕκαστος συνδυασμός, ἑκάστη σύνθεσις τόνων (κυρίως ἤχων) λαμβάνει ἀναγκαίως μίαν ψυχικὴν ἀξίαν καὶ ὅτι ἐπομένως ἕνας ἦχος, ἕνα μουσικὸν ἐλατήριον, ἕνα μουσικὸν θέμα, ἕνα μουσικὸν τεμάχιον δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ εἶναι ἁπλοῦν βαυκάλισμα τοῦ ὠτὸς ἕνεκα μόνον τοῦ εὐαρέστου τῆς διαδοχῆς τῶν τόνων κατὰ τοὺς φυσιολογικοὺς ἀκουστικοὺς νόμους. Ἀκριβῶς ὅπως ἀπέδειξα [1]), δὲν εἶναι δυνατὸν ν᾽ ἀποφύγῃ κανεὶς τὴν ἐπήρειαν τοῦ ἐν αὐτῷ τῷ ἤχῳ, ἔτι δὲ περισσότερον ἐν τῷ μουσικῷ ἐλατηρίῳ καὶ τῷ θέματι φυσικώτατα ἐμπεριεχομένου ψυχικοῦ περιεχομένου· πρόκειται παντοῦ καὶ πάντοτε κατ᾽ ἀρχήν, ὅπως ἔλεγα, περὶ τῆς φυσικῆς ἑνότητος τοῦ ψυχικοῦ βίου τοῦ ἀνθρώπου καὶ τῆς φωνῆς του, τὰ δὲ μουσικὰ ὄργανα εἶναι οὕτως εἰπεῖν ἡ ἀντικειμενικοποίησις τῆς φωνῆς του διὰ τὸν ἀκούοντα ὅπως καὶ ἡ φωνὴ τοῦ ἄλλου καὶ πᾶς ἦχος ἔξωθεν ἐρχόμενος. Ἀλλὰ καὶ ἡ κωφία τοῦ Beethoven, ἕνα ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα δυστυχήματα (ἢ μήπως μᾶλλον εὐτυχήματα;) τῆς ἀνθρωπότητος ἀποδεικνύει τὴν γνώμην μου αὐτήν. Ὁ Beethoven ἔπαιζε πιάνον καὶ ἀπελάμβανε πολλάκις καὶ χωρὶς κἂν νὰ θίξῃ τὰς χορδὰς τοῦ πιάνου καὶ νὰ παραγάγῃ φθόγγους θέλων νὰ παίζῃ «πιανίσσιμον». Ὥστε ὁ Beethoven εἶχε τὸν τόνον ἢ μᾶλλον τὸν ἦχον ἐντός του, ἐν τῇ ψυχῇ του, ἐννοεῖται, ὄχι ὡς ἀκουστικὸν τόνον καὶ ἦχον, ἀλλὰ ὡς ἐσωτερικὴν γλῶσσαν, ὡς ἐσωτερικὴν φωνὴν ἄσχετον τελείως πρὸς τὸ οὖς. Ἡ ψυχολογία τοῦ Beethoven ὡς μουσικοῦ συνθέτου εἶναι πάντως αὐτή: ἤτοι ὁ Beethoven ἐφεύρισκε τὸ μουσικὸν ἐλατήριόν του συναισθανόμενος ἐν ἑαυτῷ τὸ σχῆμα, τὸν ρυθμόν, τὸν χρόνον καὶ τὸν ἰδιαίτερον ἦχον (τὸν χρωματισμὸν) τῶν τόνων του, δίδων εἰς αὐτὸ διανοητικῶς (οὕτως εἰπεῖν διανοούμενος τὸ συναίσθημα, τὴν ψυχικὴν κατάστασιν) τὴν

[1]) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 57 κ. ἑ.

πρέπουσαν βαθμίδα τοῦ ὕψους ἐν τῇ διαπασῶν. Εἶμαι τῆς γνώμης ὅτι ἀκριβῶς ἕνεκα τούτου ἡ «μίσσα σολέμνις», τὸ ἔργον σχεδὸν τῆς τελείας κωφότητός του, παρουσιάζει ἐξαιρετικὴν δυσκολίαν κατὰ τὴν ἐκτέλεσίν της ἀπὸ τὴν ἀνθρωπίνην φωνήν.

Ἀλλὰ κυρίως οὔτε οἱ μορφολογοῦντες ἐκεῖνοι ἀρνοῦνται τὸ ψυχικὸν περιεχόμενον τοῦ μουσικοῦ τεμαχίου. Ὁ Hanslick αὐτὸς ὁ ἴδιος λέγει ὅτι ἰδέαι καὶ συναισθήματα κυκλοφοροῦν ὡς αἷμα εἰς τοὺς ἀδένας τοῦ ρυθμικοῦ ὡραίου μουσικοῦ συμπλέγματος (des....Tonkörpers) καὶ ὅτι αἱ ἰδέαι καὶ τὰ συναισθήματα αὐτὰ δὲν εἶναι πλέον ἐκεῖνο τὸ σύμπλεγμα, οὔτε εἶναι ὁρατά, ἀλλὰ δίδουν ζωὴν εἰς τὸ σύμπλεγμα αὐτό. Τότε ὅμως εἶναι προφανῶς ἀντίφασις ὅτι μ' ὅλα ταῦτα ἡ σύνθεσις μουσικοῦ τεμαχίου θεωρεῖται ὡς παιγνίδιον ἀκουστικὸν μὲ τόνους καὶ λέγεται ὅτι πᾶσα μουσικὴ εἶναι δυνατὸν νὰ παιχθῇ εἰς κάθε περίπτωσιν τοῦ ἀνθρωπίνου βίου. Ἐγὼ ἐπεθύμουν νὰ γνωρίσω ἐὰν π. χ. κατὰ τὴν γνώμην αὐτὴν θὰ εἶναι δυνατὸν νὰ διεξαχθῇ ἕνα ἐπιτάφιον ἐμβατήριον (τοῦ Beethoven, τοῦ Chopin, τοῦ Wagner) εἰς μίαν τελετὴν γάμου. Ναὶ μὲν δὲν πρέπει νὰ λησμονήσω ν' ἀναφέρω ὅτι πρέπει νὰ γίνεται διάκρισις μεταξὺ μουσικῶν τεμαχίων μὲ ἀκριβῶς καθωρισμένον περιεχόμενον καὶ μουσικῶν τεμαχίων μὲ περιεχόμενον ἐκφράζον γενικὴν ψυχικὴν κατάστασιν. Ἀλλ' ἀκριβῶς ἕνα ἐπιτάφιον ἐμβατήριον δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ διεξαχθῇ εἰς γάμον ἐφ' ὅσον τοὐλάχιστον δὲν πρόκειται περὶ ἀστεϊσμοῦ κακῆς φύσεως· δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ διεξαχθῇ κυρίως οὔτε τὸ μουσικὸν προοίμιον τοῦ Ἐγμόνδου πρὸ μιᾶς παραστάσεως τοῦ Ριχάρδου τοῦ τρίτου (κατὰ τὸν Shakespeare)· ἐξ ἄλλου ὅμως ἐννοεῖται ὅτι πᾶσα εὔθυμος μουσικὴ εἶναι δυνατὸν νὰ διεξαχθῇ κατὰ πᾶσαν εὔθυμον περίστασιν, χωρὶς νὰ εἶναι ἀνάγκη ἢ καί δυνατὸν νὰ γίνῃ διάκρισις μεταξὺ τῶν αἰτιῶν τῆς εὐθυμίας. Ἐάν τις ὅμως πάλιν δύσθυμος καὶ λυπημένος, θέλων ν' ἀπαλλαγῇ τῆς καταστάσεώς του, θέλων νὰ τὴν λησμονήσῃ ἐκτελεῖ εὔθυμα μουσικὰ τεμάχια, ἢ εὔθυμος καὶ ὑπερευτυχὴς ὢν ἐκτελεῖ π. χ. τὸ ἐπικήδιον ἐμβατήριον του Chopin ἢ κάτι τοιοῦτον, διὰ νὰ μὴ λησμονῇ οὕτως εἰπεῖν ὅτι εἶναι ἄνθρωπος, τότε ἐν τῷ σκοπῷ ὑπάρχει καὶ ἡ αἰτία τῆς τοιαύτης συναρμογῆς τῆς μουσικῆς μὲ τὴν ψυχικὴν κατάστασιν, ἐννοεῖται ἐκ τῶν ὑστέρων, ὥστε

ἡ συναρμογὴ αὐτὴ δὲν σημαίνει ὅτι πᾶσα μουσικὴ ἁρμόζει εἰς πᾶσαν περίστασιν. Λέγουν μὲν καὶ εἶναι ἀληθὲς ὅτι π. χ. ὁ Händel καὶ ὁ Gluck ἴσως καὶ ἄλλοι, συνθέσαντες μελῳδίαν δι' ἕνα ὡρισμένον ᾆσμα, μετὰ ταῦτα μετέφεραν αὐτὴν ἄνευ ἀλλαγῶν εἰς ἕνα ἄλλο ᾆσμα, ἤτοι προσήρμοσαν εἰς τὴν μελῳδίαν ἐκείνην τελείως ἄλλας λέξεις, ἄλλας ἐννοίας· πράγματι δὲ ἡ θαυμασία μελῳδία τοῦ Händel εἰς τὴν σύνθεσίν του «ὁ Μεσσίας» «μᾶς ἐγεννήθη παιδίον» (denn uns ist ein Kind geboren) εἶχε συντεθῇ κατ' ἀρχὰς ἀπαραλλάκτως ὡς παράπονον εἰς τὸν ἔρωτα διὰ τὴν ἀστάθειάν του (εἰς τὸ μελόδραμά του «Ἄλκηστις»). Ἀλλὰ τὰ τοιαῦτα φαινόμενα ἀποδεικνύουν τὸ πολὺ μόνον ὅτι κατὰ τὴν ἄποψιν τοῦ μουσικοῦ συνθέτου ἡ μελῳδία δὲν ἀπέδιδε κυρίως τὴν ἔννοιαν τοῦ πρώτου κειμένου. Τὸ μουσικὸν ἐλατήριον ἑνὸς ἐπικηδείου ἐμβατηρίου τοῦ Beethoven, ἐὰν ἐνθυμοῦμαι καλῶς, τῆς λα-μείζονος συμφωνίας, ἐλήφθη κατὰ τὴν παράδοσιν ἀπὸ ἕνα ᾆσμα τῶν δρόμων τῆς Βιέννης! Δὲν θέλω νὰ τὸ ἀμφισβητήσω οὔτε στιγμήν· ἐγὼ ὁ ἴδιος ἀκούων πολλάκις πτηνὰ τοῦ δάσους λαλοῦντα καὶ μάλιστα μίαν φορὰν ῥητῶς ἀλέκτορα φωνάζοντα ἐνόμιζα, ὅπως ἔλεγα ἀμέσως εἰς τὸν σύντροφόν μου μουσικόν, ὅτι διακρίνω ὡρισμένον μουσικὸν ἐλατήριον τοῦ Beethoven, ἴσως δὲ εἶναι καὶ ὀρθόν· ὁ θαυμαστὴς αὐτὸς τῆς φύσεως Beethoven, ὁ διατρέχων τὰ δάση μὲ κάθε καιρόν, δὲν εἶναι ἀδύνατον νὰ ἔλαβεν ἔμπνευσιν καὶ ἀπὸ τὰ πτηνά. Ἀλλὰ ὅλα αὐτὰ τὰ δάνεια οὕτως εἰπεῖν δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ λάβουν ἰδιαιτέραν σημασίαν, διὰ ν' ἀποδείξουν τὸ ὀρθὸν τῆς φυσιολογικῆς καὶ μορφαρχικῆς θεωρίας· ἀπ' ἐναντίας ὁ Beethoven δανειζόμενος εἰς ὅλας αὐτὰς τὰς περιστάσεις, καὶ ἂν προϋποτεθοῦν ὄχι μόνον ὡς δυναταὶ ἀλλὰ καὶ ὡς πραγματικαί, εἶχε πάντως τὴν ἀντίληψιν ὅτι εὗρισκεν ἐκφραστικοὺς ἤχους καὶ δὲν ἀπεμιμεῖτο ἑπομένως ἁπλῶς εὐήχους τόνους τῆς φύσεως. Ἐγώ, ὁμιλήσας ἀνωτέρω περὶ τῶν μουσικῶν ἐλατηρίων καὶ τῆς σχέσεώς των πρὸς ψυχικὰς καταστάσεις, θεωρῶ τὴν ἑρμηνείαν αὐτὴν ὡς τὴν μόνην ὀρθὴν ἰδιαιτέρως προκειμένου καὶ περὶ τῶν δανείων, τὰ ὁποῖα εἶναι δυνατὸν νὰ ἔλαβεν ἀπὸ τὴν φύσιν ὁ Beethoven καὶ κάθε ἀληθὴς μουσικὸς συναισθανόμενος τὸν ἦχον.

Ἐννοεῖται ὅμως ὅτι ὁ τίτλος ἑνὸς μουσικοῦ τεμαχίου δὲν

καθορίζει τὸ εἶδος τῆς μουσικῆς συνθέσεως, οὔτε εἶναι δυνατὸν νὰ μεταβάλῃ αὐτὸ ἔστω καὶ κατὰ ἐλάχιστον. Ἡ συμφωνία τοῦ Beethoven εἰς δο-ἐλάσσονα (ἡ πέμπτη χρονολογικῶς) θὰ ἦτο καὶ θὰ ἔμενε «συμφωνία» καὶ ἐὰν δὲν ὠνόμαζεν αὐτὴν ὁ Beethoven «συμφωνίαν τῆς τύχης» (τῆς ἀτυχίας του κυρίως, ὅτι δηλαδὴ κυνδυνεύει νὰ χάσῃ τὴν ἀκοήν), τὸ Capriccio τοῦ Bach ἐπιγραφόμενον «εἰς τὴν ἀποδημίαν τοῦ φίλου» εἶναι καὶ μένει Capriccio κτλ. Ἀλλὰ ἡ ἐπιγραφὴ δὲν ἀφορᾷ καθόλου τὸ εἶδος τῆς συνθέσεως, ἀλλὰ τὸ περιεχόμενον τοῦ μουσικοῦ ἐλατηρίου· πρόκειται περὶ τῶν συναισθημάτων καὶ τῆς ψυχικῆς καταστάσεως τοῦ μουσικοῦ συνθέτου ἐξ αἰτίας τινὸς ὡρισμένης. Πρὸς τίνα σκοπὸν ὅμως ἆρα γε ὁ μουσικὸς συνθέτης μετέδωκε τὴν ἔννοιαν τοῦ μουσικοῦ ἐλατηρίου ὡς ἐπιγραφήν; Ἡ θέλησίς του! Ἀλλὰ διὰ τῆς ἐπιγραφῆς του διευκόλυνεν, ἐννοεῖται, τὴν κατανόησιν τοῦ τεμαχίου συγκεντρώνων ἐκ τῶν προτέρων τὴν προσοχήν ἐπὶ ὡρισμένου γεγονότος, μᾶλλον ὅτι τὰ ἔργα πρὸ πάντων τοῦ Beethoven ὁμιλοῦν τόσον ἀμέσως πρὸς τὴν ψυχὴν τοῦ ἀκροατοῦ, ὥστε δὲν εἶχον ἀνάγκην καμμίας ἐνδείξεως ἐκ τῶν προτέρων. Εἰς τὸ θέμα αὐτὸ θὰ ἐπανέλθω, τότε δὲ θὰ ὁμιλήσω καὶ περὶ τοῦ ζητήματος, ποῖα εἶναι τὰ ὅρια τῆς μουσικῆς κατὰ τὴν ἔκφρασιν ψυχικῶν ἢ πνευματικῶν καταστάσεων.

Τὸ μουσικὸν τεμάχιον, ἡ μουσική, εἶναι λοιπὸν ὁ τρόπος τῆς ἐκφράσεως ψυχικῶν (ἐσωτερικῶν) καταστάσεων τοῦ ἀνθρώπου διὰ τοῦ μέσου τῶν τόνων, τῶν ἤχων τῆς ἀνθρωπίνης φωνῆς ἢ τῆς ἀντικειμενικοποιήσεως αὐτῆς διὰ μουσικῶν ὀργάνων. Ὥστε ἡ ἀξία ἑνὸς μουσικοῦ τεμαχίου δὲν ἔγκειται κυρίως ἐν τῇ κανονικότητι καὶ ὀρθότητι τῆς συνθέσεώς του· ἡ ὀρθότης καὶ κανονικότης αὐτὴ εἶναι μόνον τὸ τεχνικὸν καὶ ἱστορικὸν μέρος αὐτοῦ. Ἀκριβῶς ἕνεκα τούτου εἶχε δίκαιον ὁ Mozart ἐπιστρέφων τὰς εἰς τὴν κρίσιν του ὑποβαλλομένας μουσικὰς συνθέσεις, ἐφ' ὅσον ἦσαν μόνον τεχνικῶς καλαί, σημειώνων ἐπ' αὐτῶν «δὲν ὑπάρχει τίποτε μέσα των». Συμβαίνει λοιπὸν εἰς τὴν μουσικὴν ὅτι συμβαίνει καὶ εἰς τὴν ζωγραφικήν· ἤτοι εἶναι μὲν δυνατὸν νὰ σχεδιάζῃ (νὰ ζωγραφίζῃ) κανεὶς ὀρθότατα (τ' ἀντικείμενα), νὰ μὴ λέγῃ (νὰ μὴ ἐκφράζῃ) ὅμως τίποτε, ἀντιστρόφως δὲ νὰ σχεδιάζῃ μὲν κάπως κακῶς, νὰ ἐκφράζῃ ὅμως πρά-

γματι. Εἶναι δυνατὸν (καὶ εἶναι πάντως ἐπιστημονικὴ ἀλήθεια) ὅτι ἡ ἀντίληψις τοῦ δεμένου, τοῦ θολοῦ, τοῦ καταπιέζοντος κτλ., τὴν ὁποίαν ἔχει κανεὶς ἀκούων τὴν ἐλάσσονα συγχορδίαν, προέρχεται ἐκ τοῦ ὅτι π. χ. εἰς τὴν δο-ἐλάσσονα συνηχεῖ καὶ ἡ λα-βεμείζων, εἶναι δυνατὸν ἐπίσης ἡ παραφωνία νὰ μὴ εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ διαλείπων ἦχος, ὁ ὁποῖος δὲν καταντᾷ εἰς σταθερὰν στάσιν, ὁ ὁποῖος ἄρα διαρκῶς κρατεῖται ἐν κινήσει, ἐν ἀνησυχίᾳ (ἐν ταραχῇ) καὶ κρατεῖ ἑπομένως καὶ τὸ ἀκουστικὸν νεῦρον ἐν τοιαύτῃ διαρκεῖ ταραχῇ (δὲν εἶναι οὕτως εἰπεῖν οὔτε ὑψηλὸς οὔτε χαμηλὸς τόνος). Ὅμως τὸ σπουδαῖον διὰ τὴν μουσικὴν εἶναι ὄχι ἡ φυσιολογία αὐτὴ τῆς ἐλάσσονος συγχορδίας καὶ τῆς παραφωνίας, ἀλλὰ τὸ ποῦ καὶ πότε γίνεται χρῆσις αὐτῶν, ἐὰν γίνεται ὀρθὴ χρῆσις των, ἤτοι χρῆσις αὐτῶν ὅπου πρέπει. Εἰς τὸ πρῶτον ἀλλέγρο τῆς τρίτης συμφωνίας τοῦ Beethoven (τῆς «ἡρωϊκῆς») ὑπάρχει μία ἐλεεινὴ παραφωνία, ἡ ὁποία κατὰ τὴν πρώτην ἐκτέλεσιν τῆς συμφωνίας ὑπὸ τοῦ παρευρισκομένου Riss, κατὰ τὴν διήγησιν αὐτοῦ τοῦ ἰδίου, θεωρηθεῖσα ὡς σφάλμα τοῦ ἐκτελοῦντος μουσικοῦ (τοῦ κεραύλου) καὶ τὴν ἀγανάκτησίν του διεγείρασα, ὀλίγον ἔλλειψε νὰ γίνῃ αἰτία νὰ δοκιμάσῃ αὐτὸς ὁ ἴδιος τὴν γιγαντιαίαν χεῖρα τοῦ Beethoven ἐπὶ τῆς παρειᾶς του. Ἡ παραφωνία ἐκείνη ἔχει τὸν λόγον της τὸν ἐσωτερικόν, τὸν ψυχικόν, ἀκριβῶς εἰς ἐκείνην τὴν ὡρισμένην θέσιν, τὸ αὐτὸ δὲ συμβαίνει καὶ ὅπου τυχὸν εἰς μουσικὰ τεμάχια ἁπαντοῦν παραφωνίαι. Εἰς μίαν ὡρισμένην δόνησιν τῶν νεύρων ἀνταποκρίνεται ἐν τῷ ἀνθρώπῳ ἀναποφεύκτως μία ὡρισμένη ψυχικὴ κατασταση, τότε ὅμως δὲν εἶναι ἀδιάφορον καὶ τὸ πῶς τὸ νευρικὸν σύστημα δονεῖται, ἀκριβῶς δὲ αὐτὸ ἀποτελεῖ τὴν τελευταίαν βάσιν (τὴν βιολογικήν, φυσιολογικὴν βάσιν) καὶ τοῦ μουσικοῦ ἐλατηρίου καὶ τοῦ ἐκ τοιούτων ἐλατηρίων συντιθεμένου θέματος καὶ τῆς ἐπεξεργασίας τοῦ θέματος αὐτοῦ ἢ τῶν διαφόρων ἐλατηρίων εἰς ἕνα ὅλον μουσικὸν τεμάχιον.

Κεφάλαιον τρίτον.

Κριτικὸς καθορισμὸς τῆς ἐννοίας «ὡραῖον».

Α. Οἱ ὅροι, ὑπὸ τοὺς ὁποίους γίνεται ἐκτίμησις.

Διὰ τῆς ἀναλύσεως τῆς γενικῆς ἀνθρωπίνης συνειδήσεως, ἡ ὁποία ἐκτιμᾷ τ' ἀντικείμενα ὡς «ὡραῖα» ἢ «ἄσχημα» καὶ τῆς συνειδήσεως τοῦ καλλιτέχνου, δηλαδὴ κυρίως τῶν καλλιτεχνημάτων, καταλήγω εἰς τὸ ἑπόμενον συμπέρασμα:

Ἡ ἀξία «ὡραῖον» ἀποδίδεται εἰς τ' ἀντικείμενα τῆς φύσεως καὶ τῆς καλλιτεχνίας, ἤτοι τ' ἀντικείμενα αὐτὰ κρίνονται ὡς «ὡραῖα» ἢ «ἄσχημα», καθ' ὅσον ἡ μορφὴ (τὸ σχῆμα, τὸ ἐξωτερικόν, τὸ εἰς τὰς αἰσθήσεις ὑποπίπτον μέρος των) ἐκλαμβάνεται ὡς ἡ ἀκριβὴς εἰς τὰς αἰσθήσεις ὑποπίπτουσα μορφὴ τοῦ περιεχομένου, τῆς ἐσωτερικῆς καταστάσεως, τῆς οὐσίας των, τῆς ἰδέας, τῆς παραστάσεως, τὴν ὁποίαν ἔχει ὁ ἄνθρωπος ἀπὸ αὐτά.

Καὶ ὅμως, ὡς φαίνεται, τὸ ἀποτέλεσμα αὐτὸ τῶν ἐρευνῶν μου δὲν εἶναι ἀκόμη τέλειον καὶ δὲν ἀποδίδει τελικὴν τὴν ἔννοιαν τοῦ «ὡραίου»· πρέπει νὰ κατανοηθοῦν καὶ αἱ περιπτώσεις ἐκεῖναι, κατὰ τὰς ὁποίας ὁμιλεῖ μὲν ἡ γενικὴ ἀνθρωπίνη καὶ ἡ εἰδικὴ συνείδησις τοῦ καλλιτέχνου περὶ «ὡραίου», αἱ ὁποῖαι ὅμως ἀναλυτικῶς δὲν ἦτο δυνατὸν νὰ ἐξηγηθοῦν. Ἐννοῶ ὡς τοιαύτας περιπτώσεις τὴν συμμετρίαν καὶ τὴν ἀναλογίαν εἰς τ' ἀντικείμενα, αἱ ὁποῖαι καὶ αὐταὶ ὀνομάζονται «ὡραῖαι», προσθέτω δὲ εἰς αὐτὰς τὰς περιπτώσεις καὶ τὴν ἑνότητα ἐν τῇ ποικιλίᾳ καὶ ἐξετάζω αὐτὰς ἰδιαιτέρως. Καθῆκον δὲ ἀντικειμενικῆς ἐρεύνης εἶναι κατὰ τὰς μεθοδολογικάς μου ἀρχάς, νὰ ἐξακριβώσω πρὸ πάντων τὴν οὐσίαν τῶν σχέσεων ἐκείνων, ἤτοι τῆς ἀναλογίας, τῆς ἑνότητος ἐν τῇ ποικιλίᾳ καὶ τῆς συμμετρίας, καὶ νὰ ἐρευνήσω τ' ἀντικείμενα αὐτὰ τὰ ἴδια ἐν σχέσει πρὸς τὴν ὑφὴν καὶ κατασκευήν των.

Αἱ ἔννοιαι «συμμετρία», «ἀναλογία» καὶ «ἑνότης ἐν τῇ ποικιλίᾳ» εἶναι ἀφῃρημέναι ἔννοιαι· ἐν τῇ φύσει ἀπαντοῦν μόνον

εἰδικαὶ περιπτώσεις τῆς συμμετρίας, τῆς ἀναλογίας καὶ τῆς ἑνότητος ἐν τῇ ποικιλίᾳ. Τὰ ὀργανικὰ προϊόντα τῆς φύσεως παρουσιάζουν εἰς τὴν κατασκευήν των ἢ ἀκτινοειδῆ ἢ διμερῆ συμμετρίαν, ταυτοχρόνως δὲ καὶ μίαν ὡρισμένην ἑνότητα ἐν τῇ ποικιλίᾳ τῶν μερῶν ἢ μελῶν, ἀπὸ τὰ ὁποῖα συνίστανται. Ἡ ἑνότης αὐτὴ εἶναι ἡ ὀ ρ γ α ν ι κ ὴ ἑ ν ό τ η ς ἐν τῇ ποικιλίᾳ τῶν οὐσιῶν καὶ τῶν μερῶν ἢ μελῶν, τὰ ὁποῖα ἐκτελοῦν ἰδιαιτέρας (ἢ καὶ τὰς αὐτὰς) ἐνεργείας. Ἡ ἀκτινοειδὴς συμμετρία ἁπαντᾷ εἰς τὰ κατώτερα ὀργανικὰ ὄντα καὶ συνίσταται ἐν τούτῳ ὅτι ὁ ὀργανισμὸς δι' ἑκάστης εὐθείας γραμμῆς διερχομένης διὰ τοῦ κέντρου αὐτοῦ, διαιρεῖται εἰς δύο ὅμοια μέρη. Ἡ διμερὴς συμμετρία εἶναι ἡ καθρεπτικὴ παράστασις τοῦ ἀριστεροῦ μέρους διὰ τοῦ δεξιοῦ (ἢ καὶ ἀντιστρόφως). Ἀλλὰ καὶ ἡ ἀναλογία δὲν εἶναι ἐν τῇ φύσει σχῆμα ἀφῃρημένον· εἶναι διάφορος εἰς διάφορα ὀργανικὰ ὄντα, διάφορος ὄχι μόνον π. χ. εἰς τοὺς ἀνθρώπους καὶ εἰς τοὺς πιθήκους, ἀλλὰ καὶ μεταξὺ τῶν ἀνθρώπων διάφορος εἰς τοὺς ἄνδρας καὶ γυναῖκας καὶ διάφορος εἰς τὰ παιδία καὶ εἰς τοὺς μεγάλους κτλ. Δὲν εἶναι ἀνάγκη ν' ἀπαριθμήσω ὅλα τὰ εἴδη τῶν ἀναλογιῶν, τὰ ὁποῖα παρουσιάζει ἡ φύσις. Σπουδαῖον καὶ ἀξιοσημείωτον εἶναι διὰ τὸ θέμα μου ὅτι καὶ ὁ ἄνθρωπος, ὁ ἐκτιμῶν τ' ἀντικείμενα ἐν σχέσει πρὸς τὴν συμμετρίαν, ἀναλογίαν καὶ τὴν ἑνότητα ἐν τῇ ποικιλίᾳ, δὲν ἐκτιμᾷ αὐτὰ σχηματικῶς, ὁρμώμενος ἀπὸ μίαν ἀφῃρημένην ἔννοιαν τῆς ἀναλογίας, τῆς συμμετρίας καὶ τῆς ἑνότητος ἐν τῇ ποικιλίᾳ, ἀλλὰ ζητεῖ νὰ εὕρῃ ἐν ἑκάστῳ εἴδει ἀντικειμένων τὴν εἰς αὐτὸ ἀνήκουσαν ὡρισμένην ἀναλογίαν κτλ. Δηλαδὴ π. χ. ἄνθρωπος μὲ τὰς ἀναλογίας τοῦ σώματος τοῦ πιθήκου δὲν λέγεται ποτὲ ὡραῖος, παιδὶ π. χ. τριῶν ἐτῶν μὲ τὰς ἀναλογίας τοῦ σώματος τοῦ τελείου ἀνθρώπου δὲν λέγεται ποτὲ ὡραῖον κτλ. Εἶναι μὲν ἀληθὲς ὅτι καὶ αἱ οἰκίαι κτίζονται κατὰ τὴν καθρεπτικὴν συμμετρίαν τοῦ δεξιοῦ καὶ ἀριστεροῦ μέρους, ἡ ὁποία εἶναι ἡ μορφὴ τῆς ἀποκρυσταλλώσεως ἀνωτέρου ὀργανικοῦ ὄντος· ἀλλὰ αὐτὸ συμβαίνει διότι εἰς τὰ ἔργα τῆς ἀρχιτεκτονικῆς δίδεται ἀνωτέρα ὀργανικὴ σημασία (ὡσὰν νὰ ἦσαν ἀνώτερα ὀργανικὰ ὄντα) καὶ ἕνεκα τῆς ὀπτικῆς συνηθείας τοῦ ἀνθρώπου, εἶναι ὅμως χαρακτηριστικὸν ὅτι ἀρχιτεκτονικὰ ἔργα καὶ μὲ κατεστραμμένην συμμετρίαν ἐκτιμῶνται ὡς «ὡραῖα»

πολλάκις μάλιστα μὲ κατεστραμμένην συμμετρίαν καὶ ὡς «ὡραιότερα»· ἡ συμμετρικὴ των ἐκτίμησις δὲν εἶναι ἐπομένως ἀναγκαία, τονίζω δὲ ὅτι ὑπάρχει καθρεπτικὴ συμμετρία καὶ εἰς πολλὰ εἴδη τῶν κρυστάλλων ἢ ἴσως σχεδὸν εἰς ὅλα.

Ἀπὸ τὰς ἐρεύνας αὐτὰς προκύπτει ὅτι συμμετρία, ἀναλογία καὶ ἑνότης ἐν τῇ ποικιλίᾳ· εἶναι ἑκάστοτε ὡρισμέναι, συγκεκριμέναι μορφαὶ (πρὸ πάντων) ὀργανικῶν (ζώντων) ὄντων, ἡ δὲ ἑκάστοτε ἐκτίμησις ἑνὸς σώματος ἐν σχέσει πρὸς τὴν ἀναλογίαν τῶν μερῶν του, τὴν συμμετρίαν του καὶ τὴν ἑνότητα ἐν τῇ ποικιλίᾳ, προϋποθέτει ὅτι ἐνσυνειδήτως ἢ ὑποσυνειδήτως ἐνορατικῶς ἐτέθη ὡς βάσις ἡ ὡρισμένη ἀναλογία, ἡ ὡρισμένη συμμετρία καὶ ἡ ὡρισμένη ἑνότης ἐν τῇ ποικιλίᾳ τοῦ εἴδους του. Ἐπομένως καὶ ἐνταῦθα πρόκειται κατὰ τελευταῖον λόγον περὶ μορφῆς καὶ οὐσίας, τῶν ὁποίων ἡ τελεία ἀνταπόκρισις λέγεται «ὡραία». Ἀφῃρημένη ἀναλογία (ἀναλογικότης) κτλ., ἤτοι σχῆμα ἕνα καὶ μόνον ἀπόλυτον ἀναλογίας κτλ. ὡς εὐχάριστον σχῆμα ἅπαξ διὰ παντὸς δι' ὅλα τὰ ὄντα, ὅπως ἐφαντάσθηκαν οἱ φυσιολόγοι καὶ οἱ ψυχολόγοι ὅτι τὸ ἀνεκάλυψαν (π.χ. τὴν χρυσῆν λεγομένην τομὴν κτλ.), δὲν ὑπάρχει.

Β. Αἱ ὑπάρχουσαι γνῶμαι περὶ τῆς ἐννοίας τοῦ «ὡραίου».

Ἡ λέξις «ὡραῖος» ἐκφράζει λοιπὸν κατὰ τὰς μέχρι τοῦδε ἀναλυτικὰς ἐρεύνας καὶ τοὺς καθορισμούς μου μίαν ὑφισταμένην σχέσιν (καὶ μάλιστα ρητῶς τὴν ἀκριβῶς ἀνταποκρινομένην σχέσιν) μεταξὺ τῆς μορφῆς, τοῦ σχήματος, τοῦ κατ' αἴσθησιν δεδομένου καὶ τῆς οὐσίας, τῆς ἰδέας τοῦ ἀντικειμένου. Ἀφήνω πρὸς τὸ παρὸν κατὰ μέρος τὸ ἀμέσως γεννώμενον ζήτημα, ποῦ εὑρίσκονται τὰ δύο αὐτὰ στοιχεῖα, ἤτοι συντόμως ἐκφραζόμενα, τὸ σχῆμα καὶ ἡ οὐσία, ἡ ἰδέα, τὰ ὁποῖα σχετίζων ὁ παρατηρητὴς ὀνομάζει τὸ ἀντικείμενον ἀνολόγως «ὡραῖον» ἢ «ἄσχημον». Τὸ ζήτημα εἶναι, ἐννοεῖται, σπουδαῖον καὶ θὰ ἐπανέλθω ἰδιαιτέρως εἰς αὐτό. Ἐν πρώτοις ὅμως τὸ σημασίαν ἔχον εἶναι ὅτι κατὰ τὴν ἐκτίμησιν ἀντικειμένου τινος ὡς «ὡραίου» δύο τινὰ λαμβάνονται ὑπ' ὄψιν, ἤτοι τὸ σχῆμα, τὸ εἰς τὰ αἰσθητή-

ρια ὑποπίπτον καὶ ἡ οὐσία, ἡ ἰδέα τοῦ ἀντικειμένου. Αὐτὴ ὅμως ἡ γνώμη δὲν πρεσβεύεται ἀπὸ ὅλους ὅσοι κατέγιναν μὲ τὸ πρόβλημα τοῦ «ὡραίου». Μόνον οἱ ὀπαδοὶ τῆς θεωρίας τῆς λεγομένης τῆς «ἐνσυναισθήσεως» (Einfühlungstheorie) εἶναι τῆς αὐτῆς γνώμης, διαφωνοῦντες μόνον κατὰ τὸ ζήτημα, ποῦ εἶναι τὰ δύο ἐκεῖνα στοιχεῖα, ἐὰν δηλαδὴ ἐν αὐτῷ τούτῳ τῷ ἀντικειμένῳ ἢ κάπως ἐν τῷ παρατηρητῇ, ζήτημα, τὸ ὁποῖον, ὅπως εἶπα, θὰ ἐρευνήσω ἰδιαιτέρως.

Τὰς ἐπιλοίπους ὑπαρχούσας γνώμας περὶ τοῦ «ὡραίου» περιλαμβάνω καὶ θεωρῶ ὑπὸ τὰς δύο ἑπομένας κατηγορίας. Ἡ μία σχετίζει τὸ «ὡραῖον» μόνον μὲ τὸ περιεχόμενον, τὴν οὐσίαν, τὴν ἰδέαν, ἡ ἄλλη μόνον μὲ τό σχῆμα, τὴν μορφήν, τὸ εἰς τὰ αἰσθητήρια ὑποπίπτον μέρος τοῦ ἀντικειμένου. Ἡ πρώτη ὅμως τῶν θεωριῶν αὐτῶν δὲν κατώρθωσε ποτὲ νὰ ὁρίσῃ ἀκριβῶς τὴν ἔννοιαν τοῦ «ὡραίου» ἢ ἠναγκάσθη νὰ λάβῃ ὑπ' ὄψιν καὶ τὸ σχῆμα, τὴν μορφήν, πάντως ὅμως πρόκειται περὶ μιᾶς μεταφυσικῆς ἀπόψεως τοῦ «ὡραίου», ἡ δὲ ἀνάπτυξις αὐτῆς ὀφείλεται κυρίως μόνον εἰς τὸν Πλάτωνα· ἐγὼ τὴν ἀφήνω κατὰ μέρος, ἀφοῦ εἶμαι κατ' ἀρχὴν τῆς γνώμης ὅτι ἡ ἐπιστήμη εἶναι δυνατὸν νὰ καταλήξῃ εἰς μεταφυσικήν, δὲν ἔχει ὅμως τὸ δικαίωμα μεθοδολογικῶς ν' ἀρχίζῃ μὲ μεταφυσικὰς κατασκευάς, συμμορφώνουσα τὰ γεγονότα πρὸς μεταφυσικὰς θεωρίας. Ἡ ἄλλη λοιπὸν θεωρία εἶναι θετικωτέρα· «ὡραῖον» σημαίνει κατ' αὐτὴν ὅτι ἕνα σχῆμα ὑποπίπτον εἰς τὰ αἰσθητήρια, σχῆμα ὀπτικὸν ἢ ἀκουστικόν, ἀρέσκει εἰς τὸν παρατηρητὴν ἢ ἀκούοντα ἁπλῶς ὡς σχῆμα. Κατὰ τῆς θεωρίας ὅμως αὐτῆς πάλιν ἔχω ν' ἀντιτείνω ὅλα ὅσα καθώρισα ἐρευνῶν τὸ ζήτημα τοῦ «ὡραίου» ἀναλυτικῶς· δὲν ὑπάρχει σχῆμα αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ καὶ δὲν ὑπάρχει σχῆμα, τὸ ὁποῖον ἀρέσκει αὐτὸ καθ' ἑαυτό, δηλαδὴ μόνον ὡς σχῆμα. Ναὶ μὲν λέγουν οἱ ὀπαδοὶ τῆς θεωρίας ἐκείνης ὅτι τὰ ζῷα ἐκτιμοῦν πράγματι τὰ σχήματα αὐτὰ καθ' ἑαυτά, ἁπλῶς ὡς σχήματα, ἀφοῦ δὲν εἶναι εἰς θέσιν νὰ γνωρίζουν καὶ τὴν οὐσίαν, νὰ ἔχουν ἰδέαν τοῦ ἀντικειμένου, ἐκτιμοῦν δὲ τὰ ζῷα πρὸ πάντων τὰ χρώματα ἁπλῶς ὡς χρώματα. Ἀλλὰ αὐτὸ σημαίνει πάλιν παραγνώρισιν καὶ παρεξήγησιν φαινομένων τινων τοῦ βίου τῶν ζώων. Δὲν εἶναι γεγονὸς

ὅτι δῆθεν τὸ θῆλυ «ἐκτιμᾷ» τὸ ποικίλον «γαμήλιον ἔνδυμα» τοῦ ἄρρενος, δὲν εἶναι γεγονὸς ὅτι δῆθεν αἱ μέλισσαι «ἐκτιμοῦν» τὰ χρώματα, δὲν εἶναι γεγονὸς ὅτι δῆθεν τὸ θῆλυ «ἐκτιμᾷ» δηλαδὴ εὑρίσκει «ὡραῖον» τὸ «ᾄσμα», δηλαδὴ κυρίως τοὺς τόνους τῆς φωνῆς τοῦ ἄρρενος κτλ. κτλ. Γεγονὸς εἶναι μόνον ὅτι διὰ τῶν χρωμάτων καὶ τῶν τόνων ἐκείνων τὸ θῆλυ ἀναγνωρίζει τὸ ἄρρεν ἢ ἡ μέλισσα εὑρίσκει τὸ μέλι. Καὶ αὐτὸς ἀκόμη ὁ τρόπος τῆς συμπεριφορᾶς τοῦ ταύρου κατὰ τοῦ κοκκίνου χρώματος δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐξηγηθῇ ἁπλῶς ὡς ἐκτίμησις τοῦ χρώματος κτλ. Πόσον ἀνωτέρα ἔπρεπε ἄλλωστε νὰ εἶναι ἡ μουσικὴ ἱκανότης τοῦ ἄλλοτε γειτονικοῦ μου σκύλου τοῦ κρεοπώλου, ὁ ὁποῖος ἀκούων τοὺς ἤχους τῶν μεταλλικῶν μουσικῶν ὀργάνων ἐν τῷ κήπῳ τοῦ γειτονεύοντος ἑστιατορίου, οὐρλίαζεν διαρκῶς, ἐνῷ ὁ κόσμος τῶν ἀνθρώπων τῶν ἐκεῖ συνηθροισμένων ἐχειροκρότει τὴν ὡς «ὡραίαν» ἐκτιμωμένην μουσικὴν αὐτήν; !

Ὁ θέλων νὰ σωφρονῇ εἶναι δυνατὸν νὰ ἔχῃ μόνον τὴν γνώμην ὅτι μόνον ὁ ἄνθρωπος ἐκτιμᾷ τ' ἀντικείμενα ὡς «ὡραῖα» ἢ ὡς «ἄσχημα»· ἡ ἰδέα τῆς βιολογικῆς ἐξελίξεως δὲν χάνει καθόλου τὴν σημασίαν της.

Γ. Ἡ ἔννοια «ὡραῖον», «ἄσχημον».

Συνοψίζω τὸ ἀποτέλεσμα τῶν ἀναλυτικῶν μου ἐρευνῶν περὶ «ὡραίου».

Ὁ ἄνθρωπος ἐκτιμᾷ τ' ἀντικείμενα τῆς φύσεως καὶ τῆς καλλιτεχνίας ὡς «ὡραῖα» ἢ ὡς «ἄσχημα», καθ' ὅσον εὑρίσκει ἢ δὲν εὑρίσκει εἰς αὐτὰ ἀκριβῆ ἀνταποκρινομένην σχέσιν μεταξὺ τοῦ σχήματος, τοῦ εἰς τὰ αἰσθητήρια ὑποπίπτοντος μέρους, καὶ τῆς οὐσίας των (τῆς ἰδέας, τοῦ περιεχομένου). «Ὡραῖον» σημαίνει λοιπὸν ὅτι ὑπάρχει ἁρμονία μεταξὺ σχήματος καὶ περιεχομένου (οὐσίας, ἰδέας) τοῦ ἀντικειμένου· τὸ δυσαρμονικὸν λέγεται «ἄσχημον». Ἡ ἔννοια, ἡ ἀξία «ὡραῖον» ἀποδίδει λοιπὸν ὄχι μίαν ποιότητα ἢ μίαν ἰδιότητα τοῦ ἀντικειμένου, ἀλλὰ γενικῶς μίαν κατάστασιν σχέσεως ἐν αὐτῷ, τὴν κατάστασιν μιᾶς ὡρισμένης σχέσεως μεταξὺ σχήματος καὶ οὐσίας (ἰδέας) τοῦ ἀντικει-

μένου. Εἰς τὸ ζήτημα τί εἶναι ἡ ἰδέα, ἡ οὐσία, καὶ ποῦ εἶναι, εἶπα ἤδη ὅτι θὰ ἐπανέλθω· πάντως ὅμως πρόκειται περὶ σχέσεως μεταξὺ σχήματος καὶ οὐσίας (ἰδέας) ἀποδιδομένων εἰς ἀντικείμενον. Ὅτι τὸ ἀντικείμενον τὸ ἐκτιμώμενον ὡς «ὡραῖον» ταυτοχρόνως καὶ ἀρέσκει, εἶναι γεγονός, εἶναι ὅμως καὶ ζήτημα πρὸς ἐξήγησιν καὶ θὰ ἐπανέλθω καὶ εἰς αὐτό.

Κεφάλαιον τέταρτον.

Ἡ ἔννοια τῆς καλλιτεχνίας.

Τὸ ἀποτέλεσμα τῶν ἀκριβῶν καὶ ἐκτενῶν ἀναλυτικῶν ἐρευνῶν μου περὶ τῆς καλλιτεχνίας εἶναι ἁπλοῦν καὶ δὲν ἐπιτρέπει πολλαπλῆν ἐξήγησιν. Ἡ ἐνέργεια, ἡ ὁποία ὀνομάζεται «καλλιτεχνία», ἐγεννήθη ἀπὸ τὴν πρόθεσιν, ἀπὸ μίαν τάσιν ἐνδόμυχον τοῦ ἀνθρώπου, νὰ δώσῃ εἰς μίαν ἰδέαν (εἰς ἕνα πνευματικὸν ἢ ψυχικὸν περιεχόμενον, εἰς μίαν ἔννοιαν ἢ εἰς ἕνα συναίσθημα) τελείως ἀνταποκρινομένην αἰσθητήν, εἰς τὰς αἰσθήσεις ὑποπίπτουσαν μορφήν, νὰ τὴν ἐκφράσῃ εἰς τελείως ἀνταποκρινομένας αἰσθητὰς μορφάς, εἰς αἰσθητὰ σχήματα, κατὰ αἰσθητὸν τρόπον. Τὰ προϊόντα τῆς καλλιτεχνίας, τελειοποιούμενα κατὰ τὴν ἐξέλιξιν σὺν τῷ χρόνῳ καὶ κατὰ τὰ ἔθνη, δὲν παρουσιάζουν νέαν ἀρχήν, νέαν ἔννοιαν τῆς καλλιτεχνίας, ἀλλὰ μόνον ἐφεύρεσιν καὶ τελειοποίησιν τῶν μέσων πρὸς παράστασιν καὶ ἔκφρασιν, πρὸς τούτοις δὲ καὶ προαγωγὴν τῶν ἀντικειμενικῶν γνώσεων περὶ μορφῶν καὶ σχημάτων τῶν ὄντων (πρὸ πάντων, τῆς ἀναλογίας καὶ τῆς συμμετρίας).

Καλλιτεχνία εἶναι λοιπὸν ἡ τάσις πρὸς παράστασιν ἢ ἔκφρασιν ἑνὸς περιεχομένου (μιᾶς ἐννοίας, ἑνὸς συναισθήματος) μὲ ἀκριβῶς ἀνταποκρινόμενα αἰσθητὰ μέσα, σχήματα, χρώματα, τόνους, λέξεις. Διὰ τῆς ἀναλύσεώς μου τῶν ἔργων τῆς καλλιτεχνίας κατεδείχθη ὅτι αἱ γραμμαί, τὰ χρώματα καὶ οἱ τόνοι ἀποτελοῦν μόνον τὰ μέσα πρὸς παράστασιν, πρὸς ἔκφρασιν τῆς

ἰδέας (τοῦ περιεχομένου, τῆς ἐννοίας ἢ τοῦ συναισθήματος) καὶ ὅτι δὲν ἔχουν σημασίαν αὐτὰ καθ' ἑαυτὰ λαμβανόμενα. Εἶναι ἄνευ νοήματος καὶ εἶναι σφάλμα, ὁσάκις γίνεται λόγος περὶ ὡραίων γραμμῶν καὶ ὡραίων χρωμάτων καὶ ὡραίων τόνων ἀσχέτως πρὸς ἰδέαν τινά· γραμμαὶ καὶ χρώματα καὶ τόνοι ἔχουν σημασίαν μόνον ἐν σχέσει πρὸς μίαν ἰδέαν.

Ἡ καλλιτεχνία δὲν ὑπῆρξεν λοιπὸν ποτὲ ἕνα παιγνίδιον διὰ γραμμῶν καὶ χρωμάτων καὶ τόνων. Αὐτὰ ἐχρησιμοποιήθησαν πάντοτε πρὸς παράστασιν ἢ ἔκφρασιν κατάλληλον ἑνὸς περιεχομένου, μιᾶς ἐννοίας, ἑνὸς συναισθήματος, μιᾶς ψυχικῆς διαθέσεως. Ἄτοπος δὲ τελείως εἶναι ἡ ἄποψις, κατὰ τὴν ὁποίαν καλλιτεχνία εἶναι πᾶν ὅ, τι εἶναι «κατόρθωμα» (Leistung). Ἡ καλλιτεχνία εἶναι, ἐννοεῖται, ἕνα κατόρθωμα, ἀλλὰ ἐν τῇ ἐννοίᾳ ὅτι ἐκεῖνο, εἰς τὸ ὁποῖον αὐτὴ ὡρισμένως τείνει, δὲν εἶναι κατορθωτὸν ἀπὸ ἕκαστον ἄνθρωπον, ἀκριβῶς λοιπὸν ὅπως καὶ πᾶσα ἄλλη δύσκολος πρᾶξις εἶναι κατόρθωμα. Ἐπίσης ὁ καθορισμὸς τῆς καλλιτεχνίας ὡς κατορθώματος, τὸ ὁποῖον παράγει ἕνα συναίσθημα, σημαντικὴν θέσιν καταλαμβάνον ἐν τῇ ψυχῇ (Gefühlserlebnis), δὲν ἔχει περισσοτέραν ἀξίαν· τοιαῦτα συναισθήματα ἔχει κανεὶς ἀντιλαμβανόμενος καὶ ἄλλων κατορθωμάτων. Ἡ καλλιτεχνία, «καλλιτεχνία» εἶναι ἕνα ὅλως ἰδιαίτερον κατόρθωμα· εἶναι τὸ κατόρθωμα ὅτι ἐπετεύχθη ἡ τάσις νὰ παρασταθῇ ἢ νὰ ἐκφρασθῇ ἕνα πνευματικὸν ἢ ψυχικὸν περιεχόμενον (μία ἔννοια ἢ ἕνα συναίσθημα) μὲ τελείως καὶ ἀκριβῶς ἀνταποκρινόμενον σχῆμα διὰ τὰς αἰσθήσεις.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΝ

Τὸ πλάτος τῆς ἀξίας «ὡραῖον»· τὸ ὑψηλόν, τὸ τραγικόν, τὸ κωμικόν, ἡ καλλιτεχνία καὶ τὸ ὡραῖον.

Κεφάλαιον πρῶτον

Τὸ εὐάρεστον, τὸ εὐχάριστον καὶ τὸ ὡραῖον

Ἤδη μόνη ἡ εἰς ὅλας τὰς γλώσσας ἁπαντῶσα ἔκφρασις «μοῦ ἀρέσκει, εἶναι ὡραῖον» ἢ «εἶναι ὡραῖον, μοῦ ἀρέσκει» ὑποδεικνύει πάντως μίαν σχέσιν μεταξὺ τοῦ «ὡραίου» καὶ τοῦ «εὐαρέστου» ἢ τοῦ «εὐχαρίστου». Καθορίζω ἐδῶ δι' ὀλίγων λέξεων τὴν σχέσιν αὐτήν.

Εὑρίσκω εὐχαρίστησιν ἢ εὐαρέσκειαν εἰς ἕνα οἱονδήποτε ἀντικείμενον σημαίνει εὑρίσκομαι εἰς μίαν ἰδιαιτέραν ψυχικὴν κατάστασιν, ἡ ὁποία προξενεῖται δι' ἑνὸς ἀντικειμένου. Ἀλλὰ μόλον ὅτι ἡ κατάστασίς μου ἐκείνη προξενεῖται διά τινων ἰδιοτήτων καὶ ποιοτήτων τοῦ ἀντικειμένου, μόλα ταῦτα δὲν ἐκτιμᾶται κυρίως τὸ ἀντικείμενον αὐτὸ καθ' ἑαυτό, ἀλλὰ ἡ κατάστασίς μου ἡ προξενουμένη δι' αὐτοῦ· τὸ πολὺ θεωρῶν αὐτὸ αἰτίαν τῆς καταστάσεώς μου ὀνομάζω αὐτὸ τὸ ἴδιον «εὐχάριστον» ἢ «καλὸν», κυρίως ὅμως εἶμαι ἐγὼ ὁ ἱκανοποιούμενος, καὶ εὑρίσκων «εὐχαρίστησιν» ἢ «εὐαρέσκειαν» εἰς τὸ ἀντικείμενον, κάτι «μοῦ εἶναι εὐχάριστον», «μ' εὐχαριστεῖ».

Ἡ ψυχολογικὴ αὐτὴ ἀνάλυσις λέγει λοιπὸν ὅτι αἱ ἔννοιαι «εὐάρεστον» καὶ «εὐχάριστον» εἶναι ἐν πρώτοις διάφοροι ἀπὸ τὴν ἔννοιαν «ὡραῖον». Αἱ πρῶται δύο ἔννοιαι ἐκφράζουν μίαν

ὡρισμένην κατάστασιν ὑφισταμένην εἰς ἕνα ἐγὼ ἢ μὲ ἄλλας λέξεις (ἐπειδὴ ἡ κατάστασις αὐτὴ γεννᾶται διὰ τοῦ ἀντικειμένου) μίαν σχέσιν μεταξὺ ἑνὸς ἀντικειμένου καὶ ἑνὸς ἐγὼ (μίαν ἐν αὐτῷ διὰ τοῦ ἀντικειμένου παραχθεῖσαν ψυχικὴν κατάστασιν), ἐνῷ ἡ ἔννοια «ὡραῖον», ὅπως εὑρέθη, ἐκφράζει μίαν κατάστασιν τοῦ ἀντικειμένου αὐτοῦ ἐν ἑαυτῷ ἤτοι τὴν κατάστασιν, κατὰ τὴν ὁποίαν ὑπάρχει μία ὡρισμένη σχέσις τῶν δύο στοιχείων του, τῆς μορφῆς, τοῦ σχήματος, καὶ τῆς οὐσίας, τῆς ἰδέας του. Ἀλλὰ πάλιν ἡ διαφορὰ αὐτὴ δὲν εἶναι τοιαύτη, ὥστε ν' ἀποκλείεται ἡ πρώτη σειρὰ τῶν ἐννοιῶν ἀπὸ τὴν ἄλλην ἔννοιαν, τὴν ἔννοιαν τοῦ «ὡραίου». Τὸ ἀντικείμενον, τὸ ὁποῖον εὑρίσκεται μὲ τὸ ὑποκείμενον, μ' ἕνα ἐγὼ, ἐν τῇ σχέσει τοῦ «εὐχαρίστου» καὶ τοῦ «εὐαρέστου», εἶναι δυνατὸν νὰ εἶναι, ἐννοεῖται, καὶ τὸ «ὡραῖον» λεγόμενον ἀντικείμενον καὶ μάλιστα ἀκριβῶς ἕνεκα τῆς «ὡραίας» λεγομένης καταστάσεώς του (ἤτοι τῆς ἀκριβοῦς ἀνταποκρίσεως τῆς μορφῆς, τοῦ σχήματος, πρὸς τὴν οὐσίαν, τὴν ἰδέαν ἐν αὐτῷ). Αὐτὸ σημαίνει ὅτι τὸ μὲν ἀντικείμενον, τὸ ὁποῖον εὑρίσκεται ἀπὸ ἕνα ἐγὼ «εὐχάριστον» καὶ «εὐάρεστον» δὲν εἶναι κατ' ἀρχὴν, δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ εἶναι καὶ τὸ «ὡραῖον» λεγόμενον ἀντικείμενον· ὑπάρχουν «εὐχάριστα» καὶ «εὐάρεστα» ἀντικείμενα, τὰ ὁποῖα δὲν εἶναι «ὡραῖα» ἀντικείμενα, ἀλλὰ τὸ «ὡραῖον» λεγόμενον ἀντικείμενον εἶναι πάντοτε ταυτοχρόνως καὶ «εὐχάριστον» καὶ «εὐάρεστον». Ἐννοεῖται ὅμως ὅτι πρέπει ν' ἀποδειχθῇ ὅτι πράγματι πάντοτε τὸ «ὡραῖον» εἶναι καὶ «εὐχάριστον» καὶ «εὐάρεστον» καὶ θὰ ἐπανέλθω εἰς τὸ ζήτημα, ἐδῶ ὅμως αὐτὸ εἶναι ἀδιάφορον.

Τὸ συμπέρασμα εἶναι ὅτι αἱ ἔννοιαι «εὐχάριστον», «εὐάρεστον», δὲν εἶναι καλαισθητικαὶ ἔννοιαι, ἐὰν μεταχειρισθῶ ἐκ συνθήκης, ὅπως ἔλεγα [1]), ἀντὶ τῆς λέξεως «ὡραῖος» τὴν ἔκφρασιν «καλαισθητικὴ ἀξία». Εὐχάριστον δὲν εἶναι μόνον τὸ ὡραῖον, τὸ ὡραῖον ὅμως εἶναι (πάντοτε) εὐχάριστον.

---

[1]) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 2 σημ.

Κεφάλαιον δεύτερον

Τὸ ὑψηλὸν καὶ τὸ ὡραῖον

Ἡ λέξις «ὑψηλὸν» χαρακτηρίζει ἀντικείμενόν τι αὐτὸ καθ' ἑαυτό. Εἶναι μὲν ἀληθὲς ὅτι ἡ ἀντιστοιχοῦσα λέξις ἐν τῇ γερμανικῇ γλώσσῃ, ἡ λέξις Erhaben, ἔχει ἐν συνόλῳ δύο σημασίας, οὕτως εἰπεῖν δύο πλευράς, τὴν σημασίαν τοῦ ὑψηλοῦ (τοῦ ὑψωμένου), ὑψηλὰ κειμένου ἀντικειμένου καὶ τοῦ ὑψώνοντος, ἐξυψώνοντος τὸ ὑποκείμενον (τὴν ψυχήν του). Ἀλλὰ ἡ κυρίως ἀντικειμενικὴ σημασία τῆς ἑλληνικῆς λέξεως «ὑψηλὸς» δὲν εἶναι ἀνάγκη ν' ἀποκλείῃ τὴν ὑποκειμενικὴν αὐτῆς πλευράν, ὅπως καὶ αἱ δύο πλευραὶ τῆς ἐννοίας τῆς γερμανικῆς λέξεως δὲν εἶναι ἀνάγκη ἐκ τῶν προτέρων ν' ἀποκλείουν ἡ μία τὴν ἄλλην. Δηλαδὴ πράγματι ὑπὸ τὸ «ὑψηλὸν» ἀντικείμενον ἐννοεῖται ἐδῶ ἐκεῖνο, τὸ ὁποῖον καὶ ὑψώνει (ἐξυψώνει) τὸ ὑποκείμενον. Θὰ ἐρευνήσω λοιπὸν τοὺς ὅρους, ὑπὸ τοὺς ὁποίους ἀντικείμενόν τι ὀνομάζεται «ὑψηλόν», διὰ νὰ καταστήσω καταληπτὸν τὸ «ὑψηλὸν» αὐτὸ καθ' ἑαυτό.

Γενικῶς ἀνεγνωρισμένον εἶναι ὅτι «ὑψηλόν» δηλαδὴ ὑψῶνον καὶ τὸν παρατηρητήν του ἢ γενικῶς καὶ τὸ ἐγὼ λέγεται ἐκεῖνο τὸ ἀντικείμενον τὸ ὁποῖον ὑπερεκχειλίζει οὕτως εἰπεῖν ἀπὸ δύναμιν ἢ ὄγκον, π. χ. ἕνας ἰσχυρὸς ποταμὸς ἢ καταρράκτης ἢ αἱ Ἄλπεις, ἀλλὰ καὶ μία συμφωνία τοῦ Beethoven κλπ. Ἡ φιλονεικία καὶ συζήτησις ἀρχίζει κατὰ τὴν ἐξήγησιν τῶν γεγονότων αὐτῶν. Οἱ μὲν δηλαδὴ λέγουν ὅτι τ' ἀντικείμενα αὐτὰ ὀνομάζει ὁ παρατηρῶν ἢ ὁ ἀκούων αὐτὰ ἄνθρωπος «ὑψηλά», διότι γεννοῦν ἐν αὐτῷ ὡρισμένας παραστάσεις, τὴν παράστασιν τοῦ ἀπείρου, τὴν παράστασιν τοῦ ὑπεραισθήτου κτλ. ἄλλοι δὲ λέγουν ὅτι ὁ ἄνθρωπος ὁ παρατηρῶν ἢ ἀκούων τ' ἀντικείμενα ἐκεῖνα ὀνομάζει αὐτὰ «ὑψηλὰ» ἕνεκα μιᾶς ἀμέσου φυσιολογικῆς ἢ ψυχολογικῆς ἐνεργείας αὐτῶν ἐπ' αὐτοῦ, ἤτοι ἕνεκα τῆς δι' αὐτῶν προξενουμένης περιστολῆς τῆς ζωϊκῆς κινήσεως, ἕνεκα περιστολῆς τοῦ θώρακος, βραδύνσεως τῆς ἀναπνοῆς καὶ φόβου κλπ. Ἀλλὰ ἐγὼ εἶμαι τῆς γνώμης ὅτι καὶ αἱ δύο θεωρίαι αὐταὶ δὲν ἐξηγοῦν ὀρθῶς τὸ «ὑψηλόν», ἰδοὺ δὲ οἱ λόγοι μου.

Πρῶτον, καὶ ἐὰν ἀκόμη παραδεχθῶ ὅτι ὀνομάζω «ὑψηλὸν» τὸ ἀπὸ δύναμιν καὶ βάρος καὶ ὄγκον, ὑπερεκχειλίζον, ἀντικείμενον ἕνεκα τῆς παραστάσεως τοῦ ἀπείρου, ἡ ὁποία γεννᾶται δι' αὐτοῦ ἐν ἐμοὶ ἢ ἕνεκα μιᾶς οἱασδήποτε ἐνεργείας φυσιολογικῆς καὶ ψυχικῆς, τὴν ὁποίαν τὸ ἀντικείμενον αὐτὸ ἐξασκεῖ ἐπ' ἐμοῦ, πάντοτε εἶναι τὸ ἀντικείμενον αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ ὁ φορεὺς τῶν αἰτιῶν τῶν παραστάσεων καὶ τῆς ψυχικῆς καταστάσεώς μου. Αὐτὴ ἡ ἐξακρίβωσις τοῦ πράγματος ἔχει μεγάλην σημασίαν, διότι ἐκεῖναι αἱ παραστάσεις καὶ ἐκεῖναι αἱ καταστάσεις αἱ σωματικαὶ καὶ ψυχικαὶ εἶναι δυνατὸν νὰ γεννηθοῦν ἐν ἐμοὶ (ἐν τῷ ὑποκειμένῳ) καὶ δι' αἰτιῶν, αἱ ὁποῖαι δὲν ὀνομάζονται «ὑψηλαί», μάλιστα δὲ γεννῶνται πολλάκις καὶ ἄνευ ἀντικειμενικοῦ αἰτίου π.χ. παθολογικῶς καὶ ψυχοπαθολογικῶς. Δεύτερον, καὶ ἐὰν ἀκόμη ἐκεῖναι αἱ ἐξηγήσεις τοῦ «ὑψηλοῦ» ἦσαν ὀρθαί, δὲν θὰ περιεῖχον μόλα ταῦτα τὴν τελικὴν ἐξήγησίν του, διότι ἔπρεπε νὰ ἐξηγηθῇ ἀμέσως καὶ τὸ διατί π. χ. ἡ παράστασις τοῦ ἀπείρου λέγεται «ὑψηλή», ἢ διατὶ αἱ ὡρισμέναι ἐκεῖναι φυσιολογικαὶ καὶ ψυχολογικαὶ καταστάσεις ἀναγκάζουν τὸ πνεῦμα νὰ ὁμιλῇ περὶ «ὑψηλῶν» ἀντικειμένων.

Τὸ συμπέρασμά μου εἶναι λοιπὸν εὐνόητον· ἔπρεπε νὰ ληφθοῦν ὑπ' ὄψιν καὶ τὰ δύο μαζύ, δηλαδὴ καὶ τὸ ἀντικείμενον αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ ὡς αἰτία τῆς καταστάσεώς μου ἢ τῶν παραστάσεών μου τοῦ ἀπείρου ἢ τοῦ ὑπεραισθήτου καὶ ἡ κατάστασίς μου (ἡ κατάστασις τοῦ ὑποκειμένου, τοῦ θεατοῦ ἢ ἀκροατοῦ) αὐτὴ καὶ αἱ παραστάσεις μου (αἱ παραστάσεις τοῦ ὑποκειμένου).

Λαμβάνω λοιπὸν ὑπ' ὄψιν πρῶτον τὸ ἀντικείμενον αὐτὸ καθ' ἑαυτό, ἀφοῦ αὐτὸ εἶναι ἡ αἰτία τῆς καταστάσεώς μου καὶ τῶν παραστάσεών μου. Ἐπειραματίσθην δὲ οὕτως εἰπεῖν καὶ μὲ φυσικὰ ἀντικείμενα καὶ μὲ ἔργα τῆς καλλιτεχνίας. Αἱ Ἄλπεις ὡς εἰκὼν μικρά, ὡς τοπεῖον ἐπὶ πίνακος εὑρίσκονται ἀπὸ τὸν θεατὴν «ὡραῖαι», ὄχι ὅμως καὶ «ὑψηλαί»· ἐπίσης δὲ τὴν ἐντύπωσιν αὐτὴν τοῦ «ὑψηλοῦ» δὲν ἔχει κανεὶς τόσον μακρόθεν θεώμενος αὐτάς, ὅσον ὁλοὲν πλησιάζων πρὸς αὐτὰς καὶ τέλος εὑρισκόμενος οὕτως εἰπεῖν ἐπὶ αὐτῶν (ἂς παραβληθῇ π.χ. ἡ ἐντύπωσις τῶν ἑλβετικῶν Ἄλπεων εἰς τὸν θεατὴν αὐτῶν ἀπὸ τὴν Ζυρίχην, ἀπὸ

τὸ Rigi καὶ ἀπὸ τὸ Gornergrad ἢ τὸ Jungfraujoch). Τὸ αὐτὸ ὅμως συμβαίνει καὶ μὲ τὸν πειραματιζόμενον π. χ. μὲ τὴν «missa solemnis» τοῦ Beethoven· ἡ ἐντύπωσις τοῦ «ὑψηλοῦ», ἡ ἐκτίμησίς της ὡς «ὑψηλῆς» γεννᾶται μόνον εἰς τὸν ἀκροώμενον αὐτὴν ἐκ τοῦ πλησίον, ἀπὸ ὡρισμένην τοπικὴν ἀπόστασιν, ἐνῷ εἰς τὸν μακρόθεν ἀκούοντα αὐτὴν γεννᾶται μόνον ἡ γενικὴ ἐντύπωσις κάτι τοῦ «ὡραίου», πολλάκις δὲ (ὅπου δὲν πρόκειται περὶ μελῳδίας) σχεδὸν καὶ ἡ ἐντύπωσις τοῦ τελείως ἀδιαφόρου. Ἑπομένως προδηλότατα πρόκειται περὶ ἀντικειμενικῆς δυνάμεως, περὶ ἀντικειμενικῆς βαρύτητος, περὶ ἀντικειμενικοῦ ὄγκου, τὰ ὁποῖα ὑπερβαίνουν τὸ μέτρον τὸ προσιτὸν εἰς τὸν ἄνθρωπον, ὁσάκις τὸ ἀντικείμενον ἐκτιμᾶται ὡς ὑψηλόν. Τώρα δὲ λαμβάνω ὑπ' ὄψιν καὶ τὴν κατάστασιν τοῦ ὑποκειμένου καὶ τὰς παραστάσεις του ὅταν παρατηρῇ ἀντικείμενον «ὑψηλὸν» λεγόμενον. Ἡ δύναμις ἐκείνη, ἡ βαρύτης καὶ ὁ ὄγκος τοῦ ἀντικειμένου ἐκπλήττει τὸν θεατὴν ἢ ἀκροατὴν καὶ τὸν ὑψώνει εἰς ἄγνωστα στρώματα, εἰς ἀγνώστους σφαίρας, δίδει εἰς αὐτὸν τὸ συναίσθημα δυνάμεως, βαρύτητος καὶ ὄγκου ἐσωτερικοῦ, ψυχικοῦ, μεγαλυτέρου τῶν προσωπικῶν του ψυχικῶν δυνάμεων. Ὁ θεατὴς ἢ ἀκροατὴς αὐτὸς δὲν ἔχει λοιπὸν κυρίως καμμίαν ὡρισμένην παράστασιν.

Ὁ καθορισμὸς αὐτὸς τῶν δύο πλευρῶν τῆς ἐννοίας «ὑψηλὸν» ταυτοχρόνως λαμβανομένων λέγει ὅτι ὁ ἄνθρωπος δὲν ἔχει τὴν ἀπαιτουμένην ἱκανότητα τῆς ὁράσεως καὶ τῆς ἀκοῆς, διὰ νὰ περιλάβῃ τὸ ἀντικείμενον, ὥστε δὲν εἶναι καὶ εἰς θέσιν ν' ἀντιληφθῇ, νὰ συναισθανθῇ τελείως καὶ τὸ περιεχόμενόν του, τὴν οὐσίαν του. Δὲν εἶναι ἑπομένως ὀρθὸν ὅτι ὁ ἀκροατὴς αὐτὸς ἢ θεατὴς ἔχει τὴν παράστασιν τοῦ ἀπείρου καὶ ὑπεραισθήτου, μᾶλλον ὅτι καὶ αὐταὶ αἱ λεγόμεναι παραστάσεις (ἄπειρον, αἰώνιον, ὑπεραίσθητον) εἶναι κυρίως ἀόριστοι, ἢ μᾶλλον δὲν εἶναι οὔτε ὡρισμέναι παραστάσεις οὔτε καὶ ὡρισμέναι ἔννοιαι.

Τὸ συμπέρασμα εἶναι λοιπὸν πρῶτον μὲν ὅτι τὸ ἀντικείμενον, τὸ ὁποῖον ἐκτιμᾶται ὡς «ὑψηλὸν», ὅπως καὶ τὸ ἁπλῶς ὡς «ὡραῖον» ἐκτιμώμενον, εἶναι ταυτοχρόνως καὶ σχῆμα, μορφή, καὶ περιεχόμενον, οὐσία ἢ ἰδέα ἢ συναίσθημα καὶ μάλιστα ἐν τελείᾳ ἀνταποκρίσει τῶν δύο αὐτῶν στοιχείων· δεύ-

τερον ὅμως ὅτι ἡ ἀνταπόκρισις αὐτὴ ὑποτίθεται μᾶλλον καὶ ἐπιβάλλεται κάπως εἰς τὸν ἀκροατὴν ἢ θεατὴν, παρὰ γίνεται συνειδητὴ καὶ κατανοητή. Ὁ ἄνθρωπος δὲν φαίνεται νὰ εἶναι εἰς θέσιν, δὲν φαίνεται νὰ εἶναι ἱκανὸς νὰ συλλάβῃ τὰς παρουσιαζομένας μορφὰς, τὸν ὄγκον, τὴν βαρύτητα καὶ δύναμιν καὶ νὰ εὕρῃ, νὰ συναισθανθῇ καὶ νὰ προσθέσῃ εἰς αὐτὰς τὸ περιεχόμενόν των· αἱ μορφαί, τὰ σχήματα ἐκεῖνα εἶναι πολὺ μεγάλα, πολὺ ἰσχυρὰ διὰ τὴν καταληπτικὴν τοῦ ἀνθρώπου δύναμιν, ὁ ἄνθρωπος κατανικᾶται ἀπὸ τὰς μορφὰς αὐτὰς καὶ ἐκθαμβοῦται, καταπλήττεται καὶ χάνει καὶ τὴν δύναμιν τῆς διανοίας, δὲν ἔχει δὲ καὶ τὴν ἀπαιτουμένην δύναμιν τοῦ συναισθήματος. Ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς δύναται μόνον νὰ μείνῃ ἔκθαμβος καὶ νὰ κλαίῃ· εἰς τὸ ζήτημα αὐτὸ θὰ ἐπανέλθω. Ὥστε τὸ «ὑψηλὸν» εἶναι κάτι τὸ ἐφηρμοσμένον «ὡραῖον», ἤτοι ἕνα ἀντικείμενον ὡρισμένου μὲν περιεχομένου καὶ ὡρισμένου σχήματος ἐν τελείᾳ ἀνταποκρίσει, τοῦ ὁποίου ὅμως τὸ μὲν σχῆμα, ἡ μορφὴ, εἶναι τελείως ἀπρόσιτος εἰς τὰς αἰσθήσεις τοῦ ἀνθρώπου, τὸ δὲ περιεχόμενον ὑπερβαίνει τὰς διανοητικὰς καὶ συναισθηματικάς του δυνάμεις· ἑπομένως καὶ ἡ σχέσις τῶν δύο αὐτῶν πλευρῶν τοῦ ἀντικειμένου ὑποτίθεται μᾶλλον ὡς σχέσις τελείως ἀνταποκρινομένων μερῶν καὶ ἐπιβάλλεται μᾶλλον εἰς τὸ πνεῦμα παρὰ κατανοεῖται. Διὰ νὰ ἐκφρασθῶ λοιπὸν συντόμως, τὸ «ὑψηλὸν» εἶναι «ὡραῖον», τὸ ὁποῖον ἐφηρμόσθη εἰς ἀπεράντους καὶ γιγαντιαίας, διὰ τὸν ἄνθρωπον ἀκαταλήπτους μορφὰς καὶ οὐσίας, ἰδέας, συναισθήματα.

Ὁ καθορισμός μου αὐτὸς τοῦ «ὑψηλοῦ» εὑρίσκει μίαν εἰδικωτέραν ὑποστήριξιν εἰς τὰς παρατηρήσεις τοῦ R. Wagner περὶ τῶν ἔργων τοῦ Beethoven· «πᾶσα προσπάθεια τοῦ νοῦ, τοῦ ὑπερηφάνου διὰ τὴν γνωστικήν του δύναμιν, λέγει ὁ Wagner, ματαιώνεται ἐνταῦθα (δηλαδὴ προκειμένου νὰ γίνῃ τελεία ἀντίληψις τῆς μουσικῆς τοῦ Beethoven) ἀμέσως εἰς τὴν μαγείαν τῆς κατανικήσεως τῆς φύσεώς μας· ἡ γνῶσις ὑποχωρεῖ ὁμολογοῦσα ὅτι ἔσφαλεν, ἐκ δὲ τῆς γιγαντιαίας χαρᾶς, ἡ ὁποία πηγάζει ἀπὸ τὴν ὁμολογίαν ἐκείνην, ἀγαλλιῶμεν ἐκ μέσης ψυχῆς, μόλον ὅτι ἡ τελείως καταγοητευμένη ἔκφρασις τοῦ προσώπου τοῦ ἀκροατοῦ ἐμφαίνει τόσον σοβαρῶς τὴν ἔκπληξίν του διὰ

τὴν ἀνικανότητα τῆς ὁράσεως καὶ τῆς διανοίας μας ἀπέναντι τοῦ ἀληθεστάτου αὐτοῦ κόσμου», ἢ αὐτολεξεὶ jeder Trotz der erkenntnisstolzen Vernunft bricht sich hier sofort an dem Zauber der Überwältigung unserer ganzen Natur; die Erkenntnis flieht mit dem Bekenntnis ihres Jrrtums und die ungeheure Freude dieses Bekenntnisses ist es, in welcher wir aus tiefster Seele aufjauchzen, so ernsthaft auch die gänzlich gefesselte Miene des Zuhörers sein Erstaunen über die Unfähigkeit unseres Sehens und Denkens gegenüber dieser wahrhaftigen Welt uns verrät [1]). Ὥστε κατὰ τὸν Wagner ἐν τούτῳ ἀκριβῶς συνίσταται ἡ ἔννοια τοῦ «ὑψηλοῦ» ὅτι ὁ νοῦς δὲν εἶναι εἰς θέσιν, ἀδυνατεῖ, νὰ περιλάβῃ τὸ ἀντικείμενον.

Ἐὰν ἤ, διὰ νὰ τὸ εἴπω ἐκ τῶν προτέρων, ὅτι τὸ ἀντικείμενον, τὸ ὁποῖον ἐκτιμᾶται ὡς «ὑψηλόν», διεγείρει ἐν τῷ ὑποκειμένῳ συναίσθημα ἰδιαιτέρου, ὡρισμένου εἴδους, θὰ τὸ καταδείξω καὶ θὰ τὸ ἀναπτύξω ἀργότερα. Ἐνταῦθα παρατηρῶ μόνον ὅτι, ὅπως καταφαίνεται πλέον ἐκ τῆς ἐννοίας, ἐκ τοῦ ὁρισμοῦ τοῦ «ὑψηλοῦ», ἦτο ἐσφαλμένη ἡ γνώμη, κατὰ τὴν ὁποίαν τὸ «ὑψηλὸν» ἀποτελεῖ τὴν ἀντίθεσιν τοῦ «ὡραίου». Ἡ γνώμη αὐτὴ εἶχεν ὡς βάσιν μίαν ἐσφαλμένην ἔννοιαν καὶ τοῦ «ὡραίου» καὶ τοῦ «ὑψηλοῦ». Ναὶ μὲν καὶ ὁ Wagner, τοῦ ὁποίου ὁ ὁρισμὸς τοῦ «ὑψηλοῦ» εἶναι οὕτως εἰπεῖν μία ὑποστήριξις τοῦ ἰδικοῦ μου, ἀντιπαρέβαλε μόλα ταῦτα τὸ «ὑψηλὸν» πρὸς τὸ «ὡραῖον»· ἀλλὰ καὶ αὐτὸς ἔχει δυστυχῶς ὡς βάσιν του τὴν ἐσφαλμένην γνώμην περὶ «ὡραίου», κατὰ τὴν ὁποίαν «ὡραῖον» εἶναι τὸ ὁρατικῶς αἰσθητῶς εὐάρεστον, καὶ ἀντιπαρατάττει εἰς αὐτὸ τὸ «ὑψηλὸν» ὡς μίαν ἰδιαιτέραν ἀξίαν ἀφορῶσαν τὴν μουσικήν. Δηλαδὴ ὀρθὴ εἶναι μόνον ἡ ἔννοια τοῦ «ὑψηλοῦ» παρὰ τῷ Wagner καὶ ὄχι καὶ τὰ ἐπίλοιπα τοῦ ὁρισμοῦ του, ἤτοι οὔτε ὅτι τὸ ὑψηλὸν ἀποτελεῖ τὴν ἀντίθεσιν τοῦ «ὡραίου, οὔτε ὅτι ἀποβλέπει μόνον πρὸς τὴν μουσικήν.

Ποία ἀξία πρέπει νὰ θεωρηθῇ ὡς ἡ ἀντίθεσις τοῦ «ὑψηλοῦ», θὰ φανῇ ἐκ τῆς ἐρεύνης τῶν ἄλλων ἀξιῶν.

---

1) Πρβλ. R. Wagner Ges. Schriften IX. σελ. 114.

Κεφάλαιον τρίτον

Τὸ κωμικὸν καὶ τὸ ὡραῖον

Ἐρευνῶ τὸ κωμικὸν ἀμέσως μετὰ τὸ ὑψηλὸν ἐκ προθέσεως· ἡ γλωσσικὴ χρῆσίς του τὸ ἀπαιτεῖ· ἡ γενικὴ ἀνθρωπίνη συνείδησις ὀνομάζει τὸ «κωμικὸν» λεγόμενον καὶ «παράδοξον» καὶ «περίεργον», «περίεργον» δὲ καὶ «παράδοξον» εἶναι ἀκριβῶς τὸ μὴ τελείως κατανοηθέν, τὸ μὴ τελείως καταληφθέν.

Ἐν τῇ ἐννοίᾳ λοιπὸν τοῦ «παραδόξου» καὶ «περιέργου» ὡς ἐπεξηγήσεων οὕτως εἰπεῖν τοῦ «κωμικοῦ» ὑπάρχει καὶ μία βάσις διὰ τὴν ἔρευναν τοῦ «κωμικοῦ», ἐνῷ ἡ λέξις «κωμικὸν» αὐτὴ καθ' ἑαυτὴν ἔχει μόνον μίαν ἱστορικὴν σημασίαν, ἐνδεικνύουσα ὅτι παρήχθη ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους «κώμους». Καὶ ὅμως συνήθως δὲν γίνεται προσπάθεια πρὸς ἐξακρίβωσιν τῆς ἐννοίας τοῦ «κωμικοῦ» ἐπὶ τῇ βάσει τῶν «περιέργων» καὶ «παραδόξων» ἀντικειμένων, τῶν ἰδιοτήτων των· οὔτε αἱ παλαιότεραι ἔρευναι περὶ αὐτῆς τὸ ἔπραξαν, αἱ ὁποῖαι κυρίως ἦσαν ἁπλαῖ κατασκευαὶ τῆς ἐννοίας τοῦ «κωμικοῦ» κατὰ πόθον, οὔτε καὶ αἱ νεώτεραι, αἱ ὁποῖαι προσπαθοῦν κυρίως νὰ ἐξηγήσουν τὸ «κωμικὸν» φυσιολογικῶς ἢ ψυχολογικῶς. Οἱ ὀπαδοὶ τῆς τελευταίας αὐτῆς ἀπόψεως λέγουν ὅτι περὶ «κωμικοῦ» ὁμιλεῖ τὸ ὑποκείμενον, ὅταν κυμαίνεται ταχέως μεταξὺ ἡδονῆς καὶ πόνου. Ἀλλὰ ἡ τοιαύτη ἐξήγησις παραβλέπει τὸ σπουδαιότερον, τὸ ὅτι δηλαδὴ ἔπρεπε νὰ γνωσθῇ κυρίως ἡ αἰτία τῆς τοιαύτης κυμάνσεως τοῦ ὑποκειμένου. Κατὰ τὴν γνώμην μου λοιπὸν τὸ πρῶτον καὶ κύριον εἶναι νὰ ἐξακριβωθοῦν καὶ νὰ γνωσθοῦν αἱ ἰδιότητες τοῦ ἀντικειμένου, τὸ ὁποῖον ἐκτιμᾶται ὑπὸ τοῦ ὑποκειμένου ὡς «κωμικόν».

Τ' ἀντικείμενα, τῶν ὁποίων γίνεται ἐκτίμησις ὡς «κωμικῶν, εἶναι δυνατὸν νὰ εἶναι σχήματα, συμβάντα, πράξεις καὶ ἐκφράσεις καὶ μάλιστα τόσον ἕνα ἕκαστον αὐτῶν κατ' ἰδίαν, ὅσον καὶ εἰς ἕνα σύμπλεγμα. Ἕνα τοιοῦτο σύμπλεγμα παρουσιάζει καὶ ἡ λεγομένη «κωμῳδία» ὡς ἡ δραματικὴ παράστασις τοῦ «κωμικοῦ» συμπλέγματος.

Ἀρχίζων τὴν ἀνάλυσίν μου τοῦ κωμικοῦ ἀντικειμένου μὲ

τὴν ἀνάλυσιν συμπλέγματος πολλῶν τοιούτων ἀντικειμένων, μὲ τὴν ἀνάλυσιν τῆς «κωμῳδίας», λαμβάνω ὑπ' ὄψιν τοὺς «Σφῆκας» τοῦ Ἀριστοφάνους [1]). Δύο πράγματα ἑλκύουν εἰς τὴν κωμῳ-

---

1) Διὰ νὰ διευκολύνω τὴν κατανόησιν τῆς ἀναλύσεώς μου συνοψίζω ἐνταῦθα τὸ περιεχόμενον τῶν «σφηκῶν».

Ὁ Φιλοκλέων εἶναι κατειλημμένος ἀπὸ μίαν καὶ μόνην τάσιν, ἀπὸ τὴν φιλοδικίαν (ἂς ληφθῇ ὑπ' ὄψιν καὶ ἡ σημασία τοῦ ὀνόματός του «φίλος τοῦ Κλέωνος», πρόκειται λοιπὸν περὶ προσωποποιήσεως τοῦ συστήματος, τὸ ὁποῖον ἤκμαζεν εὐρύτατα ἐν Ἀθήναις ὑπὸ τὸν δημαγωγὸν Κ λ έ ω ν α). Ὁ υἱός του Βδελυκλέων (ὁ «ἀποστρεφόμενος τὸν Κλέωνα») τὸν κλειδώνει εἰς ἕνα δωμάτιον ὡς ψυχοπαθῆ. Τὰ (γελοῖα) μέσα, τὰ ὁποῖα μεταχειρίζεται ὁ γέρων διὰ νὰ ἐκφύγῃ, δεικνύουν πόσον αὐτὸς εἶναι κατειλημμένος ἀπὸ τὴν ἐνέργειάν του ὡς «δικαστής». Θαυμάζουν δὲ καὶ οἱ συνάδελφοί του δικασταὶ (νὰ ληφθῇ ὑπ' ὄψιν ὅτι παρουσιάζονται ὡς «σφῆκες»), οἱ ὁποῖοι εἶχον σηκωθῆ ἤδη πολὺ πρὶν νὰ ἐξημερώσῃ διὰ νὰ μὴ χάσουν τυχὸν τὴν συνεδρίασιν καὶ ἑπομένως καὶ τὸν μισθόν των (τοὺς τρεῖς ὀβολούς), ὅτι ὁ Φιλοκλέων δὲν παρουσιάζεται καὶ θέλουν νὰ τὸν φέρουν. Ἀκριβῶς εἶχον ἀποκοιμηθῆ ὁ Βδελυκλέων καὶ οἱ φύλακες. Οἱ δικασταὶ (οἱ σφῆκες), οἱ συνάδελφοι τοῦ Φιλοκλέωνος, μανθάνουν ἀπ' αὐτὸν τὴν δυστυχίαν του διὰ τοῦ υἱοῦ του, τοῦ ὑπόσχονται βοήθειαν καὶ τὸν συμβουλεύουν ἐν πρώτοις νὰ καταβῇ κάτω διὰ τοῦ παραθύρου δι' ἑνὸς σχοινίου. Δυστυχῶς ἀκριβῶς τὴν στιγμὴν αὐτὴν ἐξυπνοῦν ὁ Βδελυκλέων καὶ οἱ φύλακες ἀπὸ τὸν θόρυβον τῶν «σφηκῶν»· τώρα δὲ συμβαίνει φιλονεικία· οἱ «σφῆκες» ἀπαιτοῦν τὴν ἐλευθερίαν τοῦ Φιλοκλέωνος, ὁ υἱός του ὅμως, ὁ Βδελυκλέων, τὸ ἀρνεῖται· ἡ ἔρις παύει διὰ τῆς γενικῆς συμφωνίας καὶ τῶν δύο κομμάτων, ὁ Φιλοκλέων ν' ἀποδείξῃ, ὅπως ἐπρότεινεν ὁ υἱός του, ὅτι εἶναι εὐτυχὴς διὰ τοῦ δικαστικοῦ του ἀξιώματος καὶ ὅτι ἑπομένως πρέπει ἀναγκαίως ν' ἀφεθῇ ἐλεύθερος. Ἀλλὰ ὁ Φιλοκλέων εἶναι ἄτυχος· ρητορεύει μὲν θαυμάσια ἀποδεικνύων ὅτι εἶναι εὐτυχὴς ὡς δικαστής, ἀλλὰ ὁ Βδελυκλέων ἁπαντᾷ τόσον εὐστόχως ὥστε οἱ δικασταί, οἱ σφῆκες, καταπείθονται ὅτι τὸ ἀξίωμα τοῦ δικαστοῦ, ὅπως αὐτὸ συμβαίνει νὰ ἐξασκῆται ἀπὸ τὸν Φιλοκλέωνα καὶ τοὺς συναδέλφους του, εἶναι ἀξίωμα καὶ κατάστασις δούλου. Ὁ Φιλοκλέων παύει λοιπὸν νὰ εἶναι δικαστής.

Ἡ περαιτέρω ἐξέλιξις τῆς κωμῳδίας εἶναι δυνατὸν νὰ παραλειφθῇ, ἤτοι ἡ δίκη τῶν σκύλων (ὁ σκύλος Λάβης, ὁ Ναύαρχος Λάχης, ἔκλεψεν ἀπὸ τὸ μαγειρεῖον τὸν σικελικὸν τυρόν, ὁ δὲ κυδαθηναϊκὸς σκύλος, ὁ Κλέων, ζητήσας νὰ μετάσχῃ τοῦ τυροῦ καὶ μὴ ἐπιτυχών, καταγγέλλει τὸν Λάβητα ὡς κλέπτην), ἡ διαπαιδαγώγησις τοῦ Φιλοκλέωνος διὰ τὸν ἀνώτερον κοινωνικὸν βίον κλπ. Μᾶλλον ἀναφέρω ὅτι μὲ τὴν μνημονευθεῖ-

δίαν αὐτὴν τὴν προσοχήν. Πρῶτον νομίζει κανεὶς ὅτι πρόκειται περὶ σοβαρᾶς πράξεως καὶ ὅμως ἔχει κανεὶς καὶ τὴν ἐντύπωσιν ὅτι ὑπονοεῖται κάτι ἄλλο, ἔχει κανεὶς τὸ συναίσθημα, τὴν ἀόριστον ἐκείνην μὴ ἀμέσως κατανοουμένην πεποίθησιν, ὅτι διὰ τοῦ δεδομένου, διὰ τῶν λεγομένων καὶ πραττομένων γίνεται ὑπαινιγμὸς ἑνὸς ἄλλου, ὅτι ἐν τῇ παρουσιαζομένῃ μορφῇ, ἡ ὁποία μόλα ταῦτα εἶναι ἡ τελεία μορφὴ τῶν λεγομένων καὶ πραττομένων, τοῦ ἀμέσως παρουσιαζομένου, ἐγκρύπτεται μία ἀσυμφωνία, ἕνα περιεχόμενον μὴ συμφωνοῦν πρὸς τὴν μορφὴν αὐτήν, ὅτι π.χ. ὑπὸ τὰς ἐκφερομένας λέξεις ἐγκρύπτεται κάτι ἄλλο. Δεύτερον δὲ ἡ «κωμικὴ» αὐτὴ ἐντύπωσις ὑπάρχει μόνον δι' ἐκεῖνον, ὁ ὁποῖος ἔχει ἀκριβῶς τὸ συναίσθημα ἐκεῖνο, τὴν ἀόριστον ἐκείνην μὴ ἀμέσως κατανοουμένην πεποίθησιν ὅτι εἰς τὰ λεγόμενα καὶ πραττόμενα ὑπάρχει κάτι, τὸ ὁποῖον δὲν συμφωνεῖ· διὰ τὸν μὴ ἔχοντα τὴν ἀόριστον ἐκείνην μὴ ἀμέσως κατανοουμένην πεποίθησιν μένει τὸ ὅλον ἀδιάφορον ἢ καὶ λαμβάνει χαρακτῆρα ἀνοησίας.

Τώρα ἀναλύω καὶ εἰδικὰ φαινόμενα, τὰ ὁποῖα λέγονται ἢ εὑρίσκονται «κωμικὰ» καὶ τὰ ὁποῖα διακρίνω κατὰ εἴδος.

Πρῶτον τὸ κωμικὸν διὰ τὴν ὅρασιν. Ὑπάρχουν κωμικὰ λεγόμενα ἀντικείμενα, κωμικὰ φαινόμενα διὰ τὴν αἴσθησιν, διὰ τὴν ὅρασιν· τοιαῦτα εἶναι π.χ. ἄνδρες ἐνδεδυμένοι ὡς γυναῖκες, ἄνδρες, οἱ ὁποῖοι ἔφεραν πλήρη γενειάδα καὶ συναντῶνται ἀπὸ τοὺς γνωστούς των αἰφνιδίως τελείως ξυρισμένοι, ἄνδρες μὲ κόμην γυναικείαν δι' ἀνθρώπους,οἱ ὁποῖοι δὲν εἶδαν ποτὲ τοιοῦτόν τι, ἐπίσης οἱ μαῦροι καὶ οἱ πίθηκοι δι' ἐκείνους, οἱ ὁποῖοι βλέπουν διὰ πρώτην φορὰν τοιούτους κλπ. Λέγεται ὅτι ἡ «κωμικὴ» ἐντύπωσις παράγεται εἰς τοιαύτας περιπτώσεις διὰ τῆς ἀντιθέσεως τῆς νέας ἐντυπώσεως πρὸς τὴν ἐντύπωσιν καὶ παράστασιν, τὴν ὁποίαν εἶχε κανεὶς μέχρι τῆς νέας περιπτώσεως περὶ τοῦ ἀντικειμένου. Ἡ ἐξήγησις αὐτὴ δὲν εἶναι ἐσφαλμένη, ἀλλὰ δὲν πρόκειται μόνον καὶ δὲν πρόκειται πάντοτε περὶ ἀντιθέσεως τῶν ἐντυπώσεων· δὲν ἔχει κανεὶς «κωμικὴν» ἐντύπωσιν, ὅταν βλέπει τοὺς γνωστούς του π.χ. μὲ νέα ἐνδύματα. Ὀρθότερον

σαν παραδεκτὴν γενομένην πρότασιν τοῦ Βδελυκλέωνος ἡ κωμῳδία ἤλλαξεν κυρίως τὸν χαρακτῆρα της, μετεβλήθη τρόπον τινὰ εἰς τραγῳδίαν.

θὰ εἶναι λοιπὸν νὰ λεχθῇ ὅτι ἡ «κωμικὴ» ἐντύπωσις ὑπάρχει ὁσάκις ἡ νέα παράστασις (τὸ σχῆμα, ἡ μορφὴ) ἀντιφάσκει εἰς τὴν μέχρι τοῦδε ἔννοιαν, τὴν ὁποίαν ἔχει κανεὶς ἀπὸ τὸ ἀντικείμενον· διὰ ν' ἀναφέρω τὸ δυσκολώτερον παράδειγμα, ὁ μαῦρος ἄνθρωπος ἢ ὁ πίθηκος εἶναι διὰ τὸν μὴ ἰδόντα ποτὲ τοιούτους μία μὴ ἀμέσως κατανοουμένη, δι' ἀορίστου ὅμως πεποιθήσεως ἀμέσως παραγομένη ἀντίφασις εἰς τὴν ἔννοιαν, τὴν ὁποίαν εἶχεν αὐτὸς ἀπὸ τὸν «ἄνθρωπον». Ἀκριβῶς ἕνεκα τούτου δὲ παύει ἡ «κωμικὴ» ἐντύπωσις ἅμα ὡς παραχθῇ νέα ἔννοια περὶ τοῦ ἀντικειμένου. Κωμικὸν διὰ τὴν ὅρασιν σημαίνει ἑπομένως στιγμιαίαν ἀσυμφωνίαν μεταξὺ τῆς ἐννοίας, τὴν ὁποίαν εἶχε κανεὶς ἀπὸ τὸ ἀντικείμενον, καὶ τῆς πρώτης ἐντυπώσεως ἐκ τῆς νέας μορφῆς αὐτοῦ. Δὲν πρέπει νὰ λησμονηθῇ ὅτι τελείως νέαι παραστάσεις, νέα ἀντικείμενα τῆς ὁράσεως, τὰ ὁποῖα δὲν ἐνθυμίζουν τίποτε γνωστόν, δὲν παράγουν κωμικὴν ἐντύπωσιν. Εἰς τὸ κωμικὸν διὰ τὴν ὅρασιν ἀνήκει, ἐννοεῖται, καὶ τὸ κωμικὸν κατὰ τὴν μίμησιν ἑνὸς ἄλλου, ἐφ' ὅσον ὁ μιμούμενος παραμένει καὶ αὐτὸς εἰς τὸ ἀπομιμηθέν· εἶναι κωμικὴ π. χ. ἡ ἐντύπωσις τὴν ὁποίαν προξενεῖ ὁ ἠθοποιός, ὁ ὁποῖος παριστάνων τὸν Hamlet δὲν ἀπεκδύεται οὕτως εἰπεῖν τελείως τὴν προσωπικότητα τὴν ἰδικήν του, τὸ αὐτὸ δὲ συμβαίνει καὶ κατὰ τὰς γελοιογραφίας.

Ἕνα δεύτερον εἶδος κωμικῶς ἐπιδρώντων φαινομένων ὠνομάσθη τὸ «κωμικὸν τῆς θέσεως» ἢ μᾶλλον «τῆς περιστάσεως». Π. χ. κατὰ τὴν σοβαρὰν σιωπὴν διαρκοῦντος τοῦ κηρύγματος ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ καὶ ἀκριβῶς κατὰ τὴν στιγμήν, κατὰ τὴν ὁποίαν ὁ κῆρυξ ἐκθέτει τὸν Ἰαουὲ (τὸν θεὸν τῆς παλαιᾶς γραφῆς) ὡς ὀργιζόμενον καὶ ἀστράπτοντα καὶ βροντῶντα κατὰ τῶν ἁμαρτωλῶν, πταρνίζεται ἕνας ἀπὸ τοὺς ἀκροατὰς παταγωδῶς. Ἀδιάφορον λοιπὸν ἐὰν τὰ τοιαῦτα φαινόμενα ἐκφράζονται καλῶς διὰ τοῦ ὅρου «κωμικὸν τῆς θέσεως» ἢ μᾶλλον «κωμικὸν τῆς περιστάσεως», τὸ σπουδαῖον εἶναι ὅτι διὰ νὰ καθορίσω τὴν ἔννοιαν τοῦ κωμικοῦ αὐτοῦ δι' ἀναλύσεως τοῦ παραδείγματός μου, προφανῶς ἀσήμαντον καὶ ἀβλαβὲς πτάρνισμα παρουσιάζεται στιγμιαίως ὡς αἰσθητοποίησις τῆς τρομερᾶς βροντῆς καὶ ἑπομένως

γεννᾶται καὶ μία ἀόριστος μὴ ἀμέσως κατανοουμένη πεποίθησις ὅτι ἡ τοιαύτη αἰσθητοποίησις περικλείει μίαν ἀντίφασιν μεταξὺ τοῦ δεδομένου καὶ τῆς ἰδέας.

Ἡ μεγαλυτέρα περιοχὴ τοῦ κωμικοῦ εὑρίσκεται εἰς τὰς λέξεις, εἰς τὸν λεγόμενον ἀ σ τ ε ϊ σ μ ό ν. Δὲν εἶναι δὲ οἱ ἀστεϊσμοὶ ὅλοι τοῦ αὐτοῦ εἴδους, εἶναι καὶ δύσκολος ἡ ταξινόμησις, ἡ συστηματοποίησίς των. Διὰ ν' ἀποφύγω ὅμως ἀκάρπους καὶ δευτερευούσης σημασίας συζητήσεις, ταξινομῶ αὐτοὺς κατὰ τρόπον λ ο γ ι κ ό ν, ἤτοι εἰς ἀστεϊσμοὺς δι' ὁλοκλήρων φράσεων ἢ καὶ ἁπλῶς διὰ κρίσεων δι' ἁπλῶν λέξεων καὶ εἰς ἀστεϊσμοὺς διὰ συμπερασμάτων.

Πρῶτον αἱ κ ω μ ι κ α ὶ κ ρ ί σ ε ι ς (ἢ ἐκφράσεις ἢ λέξεις). Εἰς ὅλας τὰς τοιαύτας περιπτώσεις πρόκειται περὶ συνειδητῆς ἢ ἀσυνειδήτου ἐκδοχῆς ἢ χρήσεως μιᾶς λέξεως εἰς ἐσφαλμένην σημασίαν ἢ ἕνεκα τῆς διπλῆς της σημασίας ἢ ἕνεκα τῆς ἠχητικῆς ὁμοιότητός της μὲ ἄλλην, π.χ. ὁ ἀστεϊσμὸς μὲ τοῦ «βασιλέως ὀφθαλμὸν» εἰς τοὺς Ἀχαρνεῖς τοῦ Ἀριστοφάνους (στιχ. 91) ἢ εἰς τὰς Ὄρνιθας (στιχ.815) ὁ ἀστεϊσμὸς μὲ τὴν λέξιν «Σπάρτην» ἢ ὁ κοινὸς ἀστεϊσμὸς «τρώγει λάχανα», ἢ ἠχητικῶς οἱ ἀστεϊσμοὶ μὲ τὰς λέξις χοῖρος-χῆρος κλπ.. Τοιούτου εἴδους εἶναι καὶ ὅλα τὰ διφορούμενα τὰ περιστρεφόμενα περὶ τὸν ἐρωτικὸν βίον· εἶναι δὲ ἀδιάφορον, ἐὰν ὁ ἀστεϊσμὸς ἐν τῇ κρίσει ἐκφράζεται διὰ μιᾶς λέξεως ἢ διὰ πολλῶν. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ ἐκφράσεις (κρίσεις), αἱ ὁποῖαι προξενοῦν κωμικὴν ἐντύπωσιν (ἐπήρειαν) χωρὶς νὰ εἶναι κυρίως ἀστεϊσμοί, ἡ κωμικὴ ἐντύπωσις προξενεῖται εἰς τοιαύτας περιπτώσεις ὄχι κυρίως διὰ τῆς κρίσεως αὐτῆς καθ' ἑαυτήν, ἀλλὰ διὰ τῆς ὑπ' αὐτῆς παραγομένης παραστάσεως, ἡ ὁποία παρουσιάζει ἰδιαιτέραν ἄτοπον μὲν ἀλλὰ ἐν πρώτοις μὴ ὡς τοιαύτην συνειδητὴν περίπτωσιν· ὁ Ἀλέξανδρος ἐγεννήθη ἐν ἀπουσίᾳ τῶν γονέων του, ἔλεγεν ἕνας ἱστορικὸς θέλων νὰ ἐκφράσῃ τὴν ἀπουσίαν τοῦ πατρός του μὲ ἐκφραστικωτέραν λέξιν (ἀντὶ λοιπόν: τοῦ γονέως του)· ἑπομένως εἰς τοιαύτας περιπτώσεις ἀστεϊσμῶν πρόκειται κυρίως περὶ «κωμικοῦ τῆς περιστάσεως», τῆς περιστάσεως ἐκφραζομένης διὰ λέξεων καὶ ὄχι παριστανομένης ἀμέσως ὀπτικῶς ἢ ἀκουστικῶς, ὅπως π.χ. εἰς τὸ ἀνωτέρω παράδειγμά μου τῆς βροντῆς καὶ τοῦ πταρνισμοῦ. Εἰς τὸ «κωμικὸν τῆς περιστάσεως» ἀνή-

κουν καὶ οἱ ἀστεϊσμοί, οἱ ὁποῖοι ἐμπεριέχουν ἀδύνατα φαινόμενα ἢ ταυτοχρόνως καὶ ἱστορικῶς ἐσφαλμένας πληροφορίας π. χ. ὁ Μωάμεθ, περιμείνας νὰ ἔλθῃ τὸ βουνὸν εἰς αὐτόν, ἀπεφάσισε τέλος νὰ ὑπάγῃ αὐτὸς εἰς αὐτό, τὸ δὲ σπουδαιότερον εἶναι ὅτι, κατὰ τὴν ἔκφρασιν ἐνθουσιασμένου ἱστορικοῦ, ὁ Ἀννίβας, ἀποφασίζων νὰ πατάξῃ τοὺς Ρωμαίους ἐν αὐτῇ τῇ Ἰταλίᾳ, εἶπεν ὅτι ἀφοῦ δὲν ἔρχεται τὸ βουνὸν εἰς τὸν Μωάμεθ, θὰ ὑπάγῃ ὁ Μωάμεθ εἰς τὸ βουνόν.

Δεύτερον τὰ κωμικὰ συμπεράσματα. Ἡ κωμικὴ ἐντύπωσις γεννᾶται εἰς τοιαύτας περιστάσεις, διότι τὸ συμπέρασμα, ὀρθὸν κυρίως καὶ κατὰ βάθος, δὲν προσαρμόζεται πρὸς τὴν περίστασιν καὶ ἀφήνει νὰ ὑπονοηθῇ τὸ σφάλμα του· ἐννοεῖται π. χ. ὅτι κάθε σπουδαία ἱστορικὴ κλῖμαξ εἶναι δυνατὸν νὰ σώζεται εἰς ἕνα μουσεῖον, ὁ ἱερεὺς λοιπὸν ὁμιλῶν περὶ τῆς κλίμακος, ἐπὶ τῆς ὁποίας εἰς τὸν ὕπνον τοῦ Ἰακώβου οἱ ἄγγελοι κατέβαινον καὶ ἀνέβαινον εἰς τὸν οὐρανόν, ἔλεγεν ὅτι ἡ κλῖμαξ αὐτὴ σώζεται ἀκόμη εἰς τὸ μουσεῖον εἰς τὰ Ἱεροσόλημα, ἢ διὰ ν' ἀναφέρω ἄλλο παράδειγμα, ἀκούων τις νὰ λέγουν, ὅτι ἡ ἀσχημία παραμορφώνει τὰ πρόσωπα ἀντέφασκε λέγων «ὄχι ὅμως καὶ τὰ ὡραῖα πρόσωπα». Τίποτε περισσότερον δὲν ἐμπεριέχει κυρίως τὸ σύνηθες παράδειγμα κωμικοῦ νοήματος, περὶ τοῦ ὁποίου γίνεται τόση φιλονεικία· κατὰ τὴν εἴσοδον τῆς ἁμαξοστοιχίας εἰς τὸν σταθμὸν ἀκούεται μία φωνὴ «Κύριε Θεόδωρε!», τὴν αὐτὴν δὲ στιγμὴν προβάλλει τυχαίως ἕνας ἐπιβάτης τὴν κεφαλήν του ἔξω τοῦ παραθύρου καὶ ἰδοὺ δέχεται ἕνα ράπισμα ἰσχυρότατον, ἀποσύρεται, τρέχει εἰς τὸν σταθμάρχην καὶ παραπονεῖται· ὁ σταθμάρχης: εἶσθε σεῖς ὁ κύριος Θεόδωρος; ὁ ραπισθείς: ὄχι! ὁ σταθμάρχης: τότε δὲν σᾶς ἐνδιαφέρει ἡ ὑπόθεσις. Ἀναμφιβόλως ἔχει ὁ σταθμάρχης δίκαιον, ἡ ὑπόθεσις δὲν ἐνδιαφέρει τὸν δυστυχῆ παραπονούμενον διὰ τὸ ράπισμα, ἀλλὰ ἡ ὑπόθεσις, τὸ πραγματικὸν ράπισμα; Τὸ αὐτὸ συνέβαινε καὶ εἰς τὴν βουλὴν τῆς Φραγκφούρτης, ὅτε ὁ βουλευτὴς διαμαρτυρόμενος κατὰ τῆς κυβερνήσεως ἐφώναζε «Θεέ μου, ἡ κυβέρνησις ποτὲ δὲν δίδει, ἀλλ' ἀφαιρεῖ κάτι διὰ νὰ δώσῃ κάτι, (ἡ κυβέρνησις εἶχεν ἀκριβῶς ἀποσύρει τὴν λογοκρισίαν καὶ ἀπεκατέστα τὴν ἐλευθερίαν τοῦ τύπου), ὄχι ἐπὶ τέλους, νὰ μὴ ἀφαιρῇ

διὰ νὰ δίδῃ, θέλομεν καὶ τὸν νόμον περὶ λογοκρισίας καὶ τὸν νόμον περὶ ἐλευθερίας τοῦ τύπου!»

Ἀπὸ τοὺς ἀναλυτικούς μου αὐτοὺς καθορισμοὺς περὶ τοῦ ἀστεϊσμοῦ καταφαίνεται ὅτι κατὰ τὸν ἀστεϊσμὸν πρόκειται πάντοτε περὶ χρήσεως μιᾶς ἐννοίας ἐν ἀκαταλλήλῳ λέξει, ἐν ἀκαταλλήλῳ θέσει ἢ περιοτάσει· αὐτὸς εἶναι ἑπομένως καὶ ὁ τρόπος, κατὰ τὸν ὁποῖον εἶναι δυνατὸν νὰ συνθέτῃ κανεὶς ἀστεϊσμούς, ἡ τέχνη τοῦ ἀστεϊσμοῦ· π.χ. ὁμιλοῦν κάπου περὶ τῆς δεισιδαιμονίας ὅτι φίδια, εὑρισκόμενα μέσα εἰς τὰς κατοικίας, φέρουν εὐτυχίαν· ὁ σύζυγος ἐρωτᾷ τότε τὴν γυναῖκα του, ἐσὺ τὶ λέγεις, γυναῖκα, εἰς αὐτό; Εἶναι μὲν ἀληθὲς ὅτι ὁ Freud [1]) προσδιορίζει ὡς τὴν τέχνην τοῦ ἀστεϊσμοῦ, ἐν μὲν τῷ ἀστεϊσμῷ μὲ μίαν λέξιν, τὴν σύμπτυξιν καὶ ἀντικατάστασιν (Verdichtung mit Ersatzbildung) ἐν δὲ τῷ ἀστεϊσμῷ μὲ νοήματα λογικά, σφάλματα, παραλογισμούς, ἔκφρασιν τοῦ νοήματος διὰ τοῦ ἀντιθέτου κτλ. Ἀλλὰ ἡ διάκρισις αὐτὴ δὲν εἶναι ἀναγκαία, δὲν εἶναι δὲ καὶ ὀρθὴ ἡ γνώμη ὅτι τὸ τεχνικὸν μέρος τοῦ ἀστεϊσμοῦ συνίσταται εἰς τὴν σύμπτυξιν λέξεων, εἰς παραλογισμοὺς κτλ.· σύμπτυξις γίνεται πολλάκις, χωρὶς νὰ ὑπάρχῃ ἀστεϊσμός, τὸ αὐτὸ δὲ συμβαίνει καὶ μὲ παραλογισμοὺς καὶ λογικὰ σφάλματα κτλ.. Ναὶ μὲν ὑπάρχει ἕνα σύνηθες παράδειγμα, κατὰ τὸ ὁποῖον ὁ ἀστεϊσμὸς φαίνεται νὰ συνίσταται εἰς τὴν σύμπτυξιν· ἕνας κατωτάτης τάξεως ἄνθρωπος, χειροῦργος ἥλων (τύλων) τοῦ ποδός, ὀνομαζόμενος Hirsch Hyacinth προσκαλεῖται, ὅπως διηγεῖται (πρβλ. H. Heine, die Bäder von Lucka), ἀπὸ τὸν Salomon Rothschild εἰς δεῖπνον ἐν τῇ οἰκογενείᾳ του, κάθηται εἰς τὴν τράπεζαν τιμητικώτατα πλησίον αὐτοῦ πρὸς τὰ δεξιά του καὶ εὑρίσκει ἀπ' αὐτὸν περιποίησιν ὡσὰν νὰ ἦτο ὅμοιός του ganz wie seines Gleichen, ganz familionär. Ἀλλὰ εἰς τὴν ἀμετάφραστον αὐτὴν λέξιν τὸ κωμικὸν συνίσταται εἰς τὸ ὑπονοούμενον, ὑπαινισσόμενον διὰ τοῦ περιεχομένου τῆς ἐννοίας της, χωρὶς νὰ εἶναι ἀνάγκη νὰ ληφθῇ ὑπ' ὄψιν ὅτι παράγεται διὰ συμπτύξεως δύο διαφόρων κατ' ἔννοιαν λέξεων (familiär καὶ millionär)· ὑπάρχουν παραδείγματα, εἰς τὰ ὁποῖα καταφαίνεται ὅτι τὸ κωμικὸν γεννᾶται ἀκριβῶς ἀν-

[1]) Πρβλ. Freud, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten.

τιθέτως ἕνεκα τῆς διαλύσεως τῆς συνεπτυγμένης λέξεως, ὁ σύζυγός μου εἶναι κτῆνος ἰατρός, ἔλεγε γερμανὶς κακῶς ὁμιλοῦσα τὴν ἑλληνικὴν καὶ συνιστῶσα τὸν κτηνίατρον σύζυγόν της. Ἐκ τοῦ παραδείγματος δὲ αὐτοῦ καταφαίνεται ἐπίσης ὅτι δὲν ὑπάρχει, δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ γίνεται διάκρισις μεταξὺ ἀστεϊσμοῦ μὲ πολεμικὸν χαρακτῆρα καὶ ἀστεϊσμοῦ μὲ ἀθῶον χαρακτῆρα· ὁ χαρακτὴρ τοῦ ἀστεϊσμοῦ δὲν ἀλλάσσει ποτέ, ἀλλάσσει μόνον ἡ πρόθεσις, μὲ τὴν ὁποίαν γίνεται ὁ ἀστεϊσμός. Ἐλέχθη ἐπίσης ὅτι ὁ ἀστεϊσμὸς εἶναι μία ἔκφρασις ἢ μᾶλλον ἕνας τρόπος τοῦ ἐκφράζεσθαι πρὸς ἐκδήλωσιν ὁμοιοτήτων δι' ἀνομοιοτήτων· ἀλλὰ ἡ ταιαύτη ἄποψις παραβλέπει ὅτι π.χ. ἡ φλογερὰ ἀγάπη καὶ ἡ ὀξεῖα ἢ κοπτερὰ γλῶσσα δὲν εἶναι ἐκφράσεις προξενοῦσαι κωμικὴν ἐντύπωσιν, ὅτι ὅμως π.χ. ἡ φλογερὰ ἢ ἡ φλέγουσα ἀγάπη λαμβάνει ἀμέσως κωμικὸν χαρακτῆρα ἅμα ὡς δοθῇ εἰς τὸν τρέφοντα αὐτὴν ἡ συμβουλὴ νὰ προσέχῃ νὰ μὴ καύσῃ τὰ ἐνδύματά του. Ἕνεκα τούτου δὲν ἐγκρίνω ἐγὼ καὶ τὴν γνώμην, κατὰ τὴν ὁποίαν ὁ ἀστεϊσμὸς εἶναι παιγνίδιον μὲ ἰδέας, μὲ κρίσεις, μὲ ἐννοίας· τὸ παίγνιον εἶναι φαινομενικόν, ὁ ἀστεϊσμὸς συνδέει ἢ ἀσυνειδήτως ἢ ἐκ προθέσεως, ἀλλὰ πάντοτε σοβαρῶς ξένας (μὴ ὁμοίας) ἐννοίας. Μόλα ταῦτα δὲν εἶναι ἀκριβὴς καὶ ὁ κλασσικὸς ὁρισμὸς τοῦ ἀστεϊσμοῦ ὁ δοθεὶς ἀπὸ τὸν Jean Paul, κατὰ τὸν ὁποῖον ὁ ἀστεϊσμὸς εἶναι ὁ μετημφιεσμένος ἱερεύς, ὁ ὁποῖος συζευγνύει, μαστροπεύει (kuppelt) ὅλα τὰ ζεύγη, πάντα ἄνδρα μὲ πᾶσαν γυναῖκα· ὑπάρχουν καὶ σύνδεσμοι ξένων ἐννοιῶν, ἑτερογενῶν ἰδεῶν, οἱ ὁποῖοι δὲν ἀποτελοῦν ἀστεϊσμόν. Ἡ γνώμη πάλιν, κατὰ τὴν ὁποίαν ὁ ἀστεϊσμὸς εἶναι ἐκεῖνος ὁ σύνδεσμος ἰδεῶν (ἐννοιῶν), διὰ τοῦ ὁποίου δι' ἀνοησίας ἐκφράζεται ἕνα νόημα, παραγνωρίζει τὸ γενονὸς ὅτι οἱ περισσότεροι ἀστεϊσμοί, ὅπως ἔχουν, ἐκφράζουν πράγματι ἕνα νόημα, δηλαδὴ δὲν εἶναι αὐτοὶ καθ' ἑαυτοὺς ἀνοησίαι· τὸ κλασσικὸν ἐκεῖνο παράδειγμα «familionär», ἢ «ὁ ἐπιλόγχιος πυρετὸς» ἢ ἡ «λαβιδοσκόπησις». (ἀντὶ βολιδοσκόπησις), παραδείγματα ἀστεϊσμοῦ, τὰ ὁποῖα πράγματι αὐτὰ καθ' ἑαυτὰ εἶναι ἀνοησίαι, δὲν ἀποτελοῦν τὸν κανόνα, οὔτε ἀποτελοῦν τὸν κανόνα διὰ τὴν μηχανικὴν τοῦ ἀστεϊσμοῦ· ὁ ἀστεϊσμὸς εἰς τὸ familionär ἐγκρύπτεται, ὅπως εἶπα, ἐν τῇ ἐννοίᾳ καὶ ἐν τῇ συνεχείᾳ τῆς διηγήσεως· δὲν εἶναι ἀστεϊσμὸς

ὅταν λέγῃ κανεὶς π. χ. περὶ τοῦ βασιλέως τῆς Ἀγγλίας ὅτι ὑπεδέχθη τὸν αὐτοκράτορα τῶν Ρώσσων πολὺ familionär· ἡ λέξις αὐτὴ καθ' ἑαυτὴν σημαίνει μόνον ἀγραμματοσύνην (λαβιδοσκόπησις) ἢ παραδρομὴν γλώσσης. Ἐπίσης δὲν εὑρίσκω ὅτι ἀντίφασις ἐννοιῶν ἀποτελεῖ χαρακτηριστικὸν τοῦ ἀστεϊσμοῦ· εἰς τοὺς περισσοτέρους ἀστεϊσμοὺς δὲν ὑπάρχει τοιαύτη ἀντίφασις· ὑπάρχουν μόνον ξέναι ἔννοιαι, ἑτερογενεῖς ἔννοιαι, αἱ ὁποῖαι συνδέονται ἢ συνυπάρχουν· τὸ ράπισμα εἰς τὸ ἀνωτέρω παράδειγμά μου ἦτο πράγματι προωρισμένον διὰ τὸν Θεόδωρον, δὲν ἐνδιέφερεν ἑπομένως λογικῶς τὸν ἄλλον, ἀλλὰ αὐτὸς ἀκριβῶς ὁ ἄλλος τὸ ἔλαβε, καὶ αὐτὸ ἀκριβῶς παραβλέπει εἰς τὴν ἀπόφασίν του ὁ κύριος σταθμάρχης λέγων εἰς αὐτὸν ὅτι δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐνδιαφέρεται διὰ ξένας ὑποθέσεις καὶ ἰδοὺ ὁ ἀστεϊσμὸς ἀπετελέσθη. Διὰ νὰ τὸ εἴπω συντόμως, ὅ,τι συνήθως ἐφευρίσκεται ὡς ἐξήγησις τοῦ ἀστεϊσμοῦ ἀποτελεῖ τὸ πολὺ ἢ ἕνα τυχαῖον ἢ ἴσως καὶ ἕνα σπουδαῖον χαρακτηριστικὸν τοῦ ἀστεϊσμοῦ, ὄχι ὅμως τὸ πραγματικὸν καὶ κύριον χαρακτηριστικὸν τῆς ἐννοίας καὶ τῆς τεχνικῆς κατασκευῆς τοῦ ἀστεϊσμοῦ. Δὲν ἀρνοῦμαι ὅτι ἐν τῷ ἀστεϊσμῷ εἶναι δυνατὸν νὰ εὑρεθοῦν ἀναλυτικῶς ὁμοιότητες καὶ ἀνομοιότητες ἐννοιῶν καὶ ἀντιφάσεις παραστάσεων καὶ νόημα καὶ ἀνοησία, νὰ τὸν συνοδεύουν δ' ἐπίσης καὶ ἐκθάμβωσις καὶ διαφωτισμὸς καὶ τὰ τοιαῦτα· ἀλλὰ δι' ὅλων αὐτῶν τῶν ἐξηγήσεων δὲν λέγεται τίποτε τὸ οὐσιῶδες διὰ τὸν ἀστεϊσμὸν ὡς ἀστεϊσμόν· ὁ ἀστεϊσμὸς εἶναι κατ' οὐσίαν καὶ τεχνικὴν κατασκευήν, ὅπως προσδιώρισα, μία ἔννοια, τῆς ὁποίας γίνεται ὑπαινιγμὸς ἐν ξένῳ λεκτικῷ ἐνδύματι, ἢ ἀντιστρόφως λέξις (κρίσις, ἔκφρασις) ξένην ἔννοιαν ὑπαινισσομένη.

Ὁ ἀστεϊσμὸς εἶναι συγγενὴς πρὸς τὴν εἰρωνείαν. Κατὰ τὴν εἰρωνείαν λέγει κανεὶς τὸ ἀντίθετον ἐκείνου, τὸ ὁποῖον θέλει νὰ εἴπῃ, ὁ δὲ ἀκούων τὸ ὑποθέτει πολλάκις μὲν μόνον ἐκ τοῦ τόνου καὶ τοῦ τρόπου τῆς ὁμιλίας τοῦ ὁμιλοῦντος, συνήθως ὅμως καὶ διὰ τῆς γνωριμίας του μὲ τὸ ἀντικείμενον τῆς ὁμιλίας. Ὥστε ὑπάρχει δι' ὅλης τῆς ὁμιλίας ἕνας λεπτὸς ὑπαινιγμὸς τῆς διαφωνίας μεταξὺ τοῦ λεγομένου καὶ τῆς ἀληθείας. Ὁσάκις ὁ ὁμιλῶν νομίζει ὅτι εἰρωνεύεται, τὰ λεγόμενά του ὅμως

ἀνταποκρίνονται πρὸς τὴν ἀντικειμενικότητα, τότε εὑρίσκεται ὁ ὁμιλῶν ἀκριβῶς ἐν κωμικῇ θέσει, ἀποτελεῖ οὕτως εἰπεῖν παράδειγμα διὰ τὴν περίπτωσιν τοῦ «κωμικοῦ τῆς περιστάσεως», ἡ ὁποία ὑπάρχει δι' ὅλους τοὺς δῆθεν σπουδαίους, δι' ὅλους τοὺς μεγαληγόρους· εἶναι ἡ κωμικότης τοῦ κούφου καὶ ἀγραμμάτου ἐκείνου, ὁ ὁποῖος θέλων νὰ δείξῃ ὅτι εἶναι πεπαιδευμένος καὶ ξεύρει ὅλα, στέκεται π.χ. πρὸ τοῦ ἀγάλματος τοῦ Ἀριστοτέλους καὶ ἐπιδεικνυόμενος φωνάζει «καὶ ποιὸς δὲν σὲ ξεύρει ζωγράφε μου Πλάτων!»

Τέλος ἐπιθυμῶ νὰ ἐξάρω τὸ κωμικόν, τὸ ὁποῖον ὑπάρχει εἰς τὸ ἁπλοϊκόν. Ἁπλοϊκὸν εἶναι ἐν πρώτοις τὸ φυσικόν· ὡς τοιοῦτον ὅμως τὸ ἁπλοϊκὸν δὲν εἶναι κωμικόν. Ὅταν τὸ παιδὶ λέγῃ εἰς τὴν φίλην τῆς μητρός του τὰ ὅσα κακὰ λέγει αὐτὴ ὄπισθέν της, ἢ ὅταν ὁ χωρικὸς λαμβάνῃ καὶ σφίγγῃ μὲ οἰκειότητα τὴν χεῖρα τῆς βασιλίσσης, τὰ τοιαῦτα φαινόμενα αὐτὰ καθ' ἑαυτὰ εἶναι ἁπλοϊκά, ἀλλὰ ὄχι καὶ κωμικά, τὸ κωμικὸν ὑπάρχει μόνον ἐν σχέσει πρὸς τὰς κοινωνικὰς συνθήκας διὰ τὸν γνωρίζοντα αὐτάς. Ἡ «ἁπλοϊκότης» ὡς κωμικὸν εἶναι ἑπομένως ἡ ἀντίφασις, ἡ διαφωνία μεταξὺ τοῦ φυσικοῦ καὶ τῆς ἀγνοουμένης συνθήκης, διαφωνία ὑποκινουμένη ἐν τῇ ψυχῇ τοῦ γνώστου τῶν συνθηκῶν αὐτῶν· ὁ χωρικὸς τοῦ παραδείγματός μου εἶναι ἁπλοϊκός, ἐν καλῇ φυσικῇ ἐννοίᾳ τῆς λέξεως, προξενεῖ ὅμως κωμικὴν ἐντύπωσιν εἰς ἄλλους, ἐνῷ ἕνας γνώστης τῶν συνθηκῶν, ἁπλοϊκῶς δὲ δῆθεν φερόμενος, εἶναι ἀναλόγως θρασὺς καὶ αὐθάδης, ἐφ' ὅσον δηλαδὴ ὁ χαρακτήρ του δὲν ἐγγυᾶται περὶ τοῦ ὕψους του ὑπεράνω τῶν συνθηκῶν. Ὑπάρχει λοιπὸν καὶ ψευδαπλοϊκότης, ὁ ὁποία οὐδέποτε παράγει κωμικὴν ἐντύπωσιν, ὅπως π. χ. εἰς τὴν περίπτωσιν, κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ κόρη, ἐπιπληχθεῖσα εἰς τὸ μουσεῖον ἀπὸ τὴν μητέρα της ὅτι παρατηρεῖ εἰκόνας παριστανούσας γυμνοὺς ἄνδρας, λέγει εἰς τὴν μητέρα της «ὑπάρχουν ἐδῶ πολλαὶ τοιαῦται εἰκόνες; ἅμα φθάσουμε νὰ μὲ τὸ εἴπῃς νὰ κλείσω τὰ μάτια μου!» Διακρίνω ὅμως ἀπὸ τὸ ψευδαπλοϊκὸν αὐτὸ τὸ λογικὸν ἁπλοϊκόν· τὸ λογικὸν ἁπλοϊκὸν εἶναι εἶδος τοῦ ἀληθοῦς ἁπλοϊκοῦ καὶ συνίσταται εἰς ἐξηγήσεις τῶν φαινομένων ἐκ τοῦ προχείρου εἰλημμένας καὶ ἀντιφασκούσας εἰς τὸ λογικόν, τὴν διάνοιαν· ὅταν οἱ πρωτόγονοι λαοὶ τῆς Ἀφρι-

κῆς εἶδον διὰ πρώτην φορὰν ἁμαξοστοιχίαν συρομένην ἀπὸ μηχανήν, ὁ ἡγεμών, ὁ βασιλεύς των, ἔδιδεν εἰς αὐτοὺς τὴν ἐξήγησιν ὅτι τ' ἄλογα εἶναι ἐντὸς τῆς μηχανῆς.

Ἀπὸ τὴν ἀναλυτικήν μου αὐτὴν ἔρευναν ὅλων τῶν εἰδῶν τοῦ κωμικοῦ πηγάζει πλέον ἡ ἔννοιά του. Ἀπεδείχθη ὅτι τὸ ἰδιαιτέρως λεγόμενον κωμικὸν καὶ τὸ ἰδιαιτέρως λεγόμενον ἀστεῖον δέν εἶναι διάφορα, διὰ δὲ τοῦ εἴδους τοῦ ἀστειϊσμοῦ, τὸ ὁποῖον ἐνεργεῖ ὄχι κυρίως διὰ τῆς λέξεως αὐτῆς καθ' ἑαυτήν, ἀλλὰ διὰ τῆς ὑπ' αὐτῆς παραγομένης παραστάσεως, κατεφάνη καὶ κατὰ τρόπον ἄμεσον ἡ στενὴ συνάφεια τοῦ ἀστειϊσμοῦ μὲ τὸ «κωμικὸν τῆς περιστάσεως» καὶ ἑπομένως καὶ γενικῶς μὲ τὸ κωμικόν [1]). Ἡ ἀξία «κωμικὸν» εἶναι μόνον γενικωτέρα ἔννοια τῆς ἀξίας «ἀστεῖον». Ἡ ἀξία «κωμικὸν» ἔχει τὰ ἴδια χαρακτηριστικὰ μὲ τὴν ἀξίαν «ἀστεῖον», μόνον μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι τὸ «ἀστεῖον» ἐργάζεται μὲ λέξεις, ἐνῷ τὸ ὑλικὸν τοῦ «κωμικοῦ» εἶναι πᾶν ὅ,τι δήποτε, ἤτοι καὶ σχήματα καὶ πράξεις καὶ στάσεις τῶν ἀντικειμένων κτλ..

Τ' ἀναλυτικῶς λοιπὸν εὑρεθέντα κοινὰ χαρακτηριστικὰ παντὸς εἴδους κωμικοῦ εἶναι τὰ ἑπόμενα· μία λέξις, ἢ μία κατάστασις, περίστασις, μία πρᾶξις, παρουσιάζει ἐν πρώτοις καὶ ἀμέσως κάτι τὸ ὅλον, τὸ ἐν ἑαυτῷ τέλειον καὶ ἁρμονικόν. Μόλα ταῦτα τὸ ὅλον αὐτὸ προξενεῖ ταυτοχρόνως καὶ τὴν αἰνιγματώδη οὕτως εἰπεῖν ἐντύπωσιν· ἐν τῷ παρατηρητῇ ἢ ἀκροατῇ γεννᾶται ἡ ἀόριστος, μὴ ἀμέσως καταληπτὴ πεποίθησις ὅτι ἐν ἐκείνῳ τῷ ὅλῳ ὑπάρχει κάτι, τὸ ὁποῖον δὲν συμφωνεῖ πρὸς τὰ λοιπὰ μέρη. Δὲν εἶναι ὀρθὴ ἡ γνώμη ὅτι κάτι περιμένεται, τὸ ὁποῖον καταδεικνύεται ὡς μηδὲν (Kant), οὔτε ὅτι εἰδικώτερον περιμένεται κάτι μεγάλον ἢ μικρὸν καὶ παρουσιάζεται τὸ ἀντίθετόν του (Th. Lipps), οὔτε ὅτι μία σοβαρὰ ἐντύπωσις μεταβάλλεται εἰς τὸ ἀντίθετόν της (Wundt κ. ἄ.)· τὰ τοιαῦτα, ὅπως ἀπέδειξα, δὲν παρουσιάζονται εἰς τὸ κωμικὸν ὡς τὸ κύριον χαρακτηριστικόν του· τὸ κωμικὸν ἀντικείμενον, μία λέξις, ἢ μία πρᾶξις κτλ. παράγει τὴν ἐντύπωσιν, παράγει τὴν ἀόρι-

---

[1]) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 86.

στον μὴ ἀμέσως κατανοουμένην πεποίθησιν (αἰνιγματωδῶς πως) ὅτι ἐν αὐτῷ, μὲ ὅλην τὴν φαινομενικῶς ἐν ἑαυτῷ ἱδρυμένην ὁλότητά του, ὑπάρχει μία ἀντίφασις [1]). Τὸ κωμικὸν εἶναι ἡ ἀμυδρῶς πως εἰς συνείδησιν ἐρχομένη δυσαρμονία ἐν τῷ ἀντικειμένῳ, ἐν τῷ ὁποίῳ ὑποκρύπτεται μία ἰδιαιτέρα οὐσία, ἰδέα, ἢ ἰδιαίτερον συναίσθημα μὴ κυρίως προσαρμοζόμενον πρὸς τὴν μορφήν του. Ἡ δυσαρμονία αὐτὴ πρέπει ὅμως ἀκριβῶς νὰ ὑπάρχῃ ἐν τῷ ἀντικειμένῳ μόνον ὡς ὑπαινιγμὸς καὶ νὰ γίνεται εἰς τὸν θεατὴν ἢ ἀκροατὴν ἀμυδρῶς πως συνειδητή. Ὅπου ἡ δυσαρμονία αὐτὴ δὲν ἔρχεται καθόλου εἰς τὴν συνείδησιν, ἐκεῖ δὲν ἔχει κανεὶς καὶ τὴν ἐντύπωσιν τοῦ κωμικοῦ, ἐκεῖ εὑρίσκει κανεὶς ἴσως τὸ ὡραῖον, ἀναλόγως τοῦ περιεχομένου του «χαρίεν» καὶ «χαριεντισμὸν» λεγόμενον. Πάλιν δὲ ὅπου ἀπεναντίας ἡ δυσαρμονία ἐκείνη ἔρχεται ἀμέσως καὶ καθαρὰ εἰς τὴν συνείδησιν, ἐκεῖ ὑπάρχει εἰς τὸ ὑποκείμενον ἀντὶ τῆς ἐντυπώσεως τοῦ κωμικοῦ ἀπ' εὐθείας τὸ συναίσθημα τῆς βδελυγμίας. Αὐτὸς εἶναι ἀκριβῶς ὁ λόγος, διὰ τὸν ὁποῖον ὁσάκις διὰ τῶν ἐξηγήσεων πρὸς κατανόησιν τοῦ κωμικοῦ ἐπέρχεται λύσις τοῦ κωμικοῦ, ἐπέρχεται ταυτοχρόνως καὶ ἀγανάκτησις [2]). Ἀκριβῶς δὲ δι' αὐτὸν τὸν λόγον ὁ ἀστεϊσμὸς

---

[1]) Ὁ Kräpelin, Zur Psychologie der Komik (ἐν τῷ περιοδικῷ τοῦ W. Wundt, Philosophische Studien τόμ. 2ος) ἐπλησίασεν εἰς τὴν ἀληθῆ ἔννοιαν τοῦ κωμικοῦ· κατ' αὐτὸν κωμικὸν εἶναι ἐκείνη ἡ ἀπροσδόκητος διανοητικὴ (intellectuelle) ἀντίφασις μεταξὺ τῆς παραστάσεως, τὴν ὁποίαν ἔχω ἀπὸ τὸ ἀντικείμενον, καὶ τοῦ ἀντικειμένου, ἡ ὁποία γεννᾷ ἐντός μου μίαν διαμάχην καλαισθητικῶν, ἠθικῶν καὶ λογικῶν συναισθημάτων. Τί ἡ κωμικὴ ἐντύπωσις γεννᾷ ἐν τῷ ὑποκειμένῳ θὰ ἐρευνήσω ἀργότερα· ἐνταῦθα σημειώνω μόνον ὅτι ὁ Kräpelin δὲν ἔλαβεν ὑπ' ὄψιν ὅτι ἡ ἀντίφασις ἐκείνη πρέπει νὰ γίνεται μόνον ἀμυδρῶς πως συνειδητή· πρβλ. τὸ κείμενόν μου.

[2]) Ἂς ληφθῇ ὑπ' ὄψιν ὁ τρόπος τῆς ἐργασίας τοῦ Ἀριστοφάνους· ὁσάκις θέλει νὰ κατανοηθῇ ἀπὸ ὅλους καὶ καλῶς, ἐκδύεται οὕτως εἰπεῖν τὴν κωμικὴν προσωπίδα· πρβλ. τὰς λέξεις του εἰς τοὺς Σφῆκας στιχ. 650 (656).

Χαλεπόν μεν καὶ δεινῆς γνώμης καὶ μείζονος ἢ 'πὶ τραγῳδοῖς (δηλαδή: ἕνα δύσκολον πρόβλημα, τὸ ὁποῖον ἀπαιτεῖ φρόνησιν, τὴν ὁποίαν σχεδὸν ἀδύνατον νὰ παρουσιάζῃ ἡ κωμῳδία, λέγει ὁ Βδελυκλέων

εἶναι ὅσον συντομώτερος τόσον καὶ καλύτερος, ὁ δὲ γέλως ὁ ἐπακολουθῶν σημαίνει ὅτι αὐτός, ὅπως καὶ γενικῶς τὸ κωμικόν, ἐνήργησεν ἀμέσως ἐπὶ τοῦ ὑποκειμένου [1]).

Τὸ κωμικὸν εἶναι λοιπὸν συντόμως ὁριζόμενον τὸ ἀμυδρῶς πως συνειδητὸν γενόμενον (τὸ ὑπονοούμενον καὶ ὑποτιθέμενον) δυσαρμονικὸν ἐν τῷ ἀπατηλῶς ὡς «ὡραίῳ» παρουσιαζομένῳ ἀντικειμένῳ. Τὸ κωμικὸν εἶναι ἑπομένως κάτι τὸ «ἄσχημον», τὸ ὁποῖον μόνον δὲν ἔρχεται ἀμέσως εἰς τὴν συνείδησιν ὡς τοιοῦτον, δὲν κατανοεῖται ἀμέσως ὡς τοιοῦτον. Ἡ ἀξία «κωμικὸν» εἶναι λοιπὸν μία ἐφηρμοσμένη ἰδιαιτέρα μορφὴ τῆς ἀξίας «ἄσχημον», εἶναι τὸ ἀμυδρῶς πως εἰς συνείδησιν ἐρχόμενον, εἰς ἕνα ἰδιαίτερον περιεχόμενον ἐφηρμοσμένον ἄσχημον. Ὥστε δὲν εἶναι ὀρθὴ ἡ γνώμη τοῦ Hegel καὶ τῆς σχολῆς του ὅτι τὸ «ἄσχημον» ἀποτελεῖ κατὰ τὴν ἀπαίτησιν τοῦ σχήματος τῆς διαλεκτικῆς (θέσις, ἀντίθεσις, σύνθεσις) τὸ μέσον μεταξὺ ὡραίου καὶ κωμικοῦ [2])· τὸ κωμικὸν εἶναι μὲν μία σύνθεσις τοῦ ὡραίου καὶ ἀσχήμου, ἀλλὰ ὄχι ὡς τὸ προϊὸν τῶν δύο, ἀλλὰ ὡς τὸ ἄσχημον ὑπὸ τὸ ἔνδυμα τοῦ ὡραίου, ὡς τὸ ἄσχημον τὸ παρουσιαζόμενον ὑπὸ τὸ ἀπατηλὸν σχῆμα ὡς ὡραῖον. Τὸ κωμικὸν εἶναι ἑπομένως, ὡς τὸ ἀμυδρῶς πως εἰς συνείδησιν ὑποπίπτον ἐφηρμοσμέ-

---

ἀρχόμενος τοῦ λόγου του διὰ νὰ δείξῃ τὴν τότε κατάπτωσιν τοῦ δικαστικοῦ ἀξιώματος)· εἰς τοιαύτας λοιπὸν περιστάσεις ἀπεκδύεται ὁ Ἀριστοφάνης τὴν προσωπίδα· πρβλ. αὐτόθι στίχ. 1070 (1080) ὅπου ὁ χορὸς (ἀκριβῶς οἱ δικασταὶ οἱ ὡς σφῆκες ἐνδεδυμένοι) στρεφόμενος πρὸς τοὺς ἀκροατὰς καὶ ἐξηγούμενος λέγει:

Εἴ τις ὑμῶν, ὦ θεαταί, τὴν ἐμὴν ἰδὼν φύσιν
εἶτα θαυμάζει μ' ὁρῶν μέσον διεσφηκωμένον,
ἤτις ἡμῶν ἡ 'πίνοια τῆσδε τῆς ἐγκεντρίδος,
ῥᾳδίως ἐγὼ διδάξω, κἂν ἄμουσος ᾖ τὸ πρὶν κτλ.

δηλαδὴ θὰ τοῦ εἴπω τί σημαίνει ἡ στολή μου.... Διὰ τῆς ἐξηγήσεώς του ὅμως ἐπέφερεν ὁ Ἀριστοφάνης ταυτοχρόνως καταστροφὴν τῆς κωμικῆς ἐντυπώσεως ὅπου αὐτὴ ἤδη ὑπῆρχε.

[1]) Περὶ τοῦ γέλωτος κατὰ τὸ κωμικὸν καὶ πρὸ πάντων κατὰ τὸν ἀστεϊσμὸν θὰ ὁμιλήσω κατωτέρω ἐν τῷ κεφαλαίῳ περὶ καλαισθητικῶν συναισθημάτων.

[2]) Πρβλ. Rosenkranz. Aesthetik des Hässlichen.

νον ἄσχημον, ἡ ἀντίθεσις τοῦ ὑψηλοῦ, ὡς τοῦ ἀμυδρῶς πως εἰς τὴν συνείδησιν ὑποπίπτοντος ἐφηρμοσμένου ὡραίου.

Κεφάλαιον τέταρτον.

Τὸ τραγικὸν καὶ τὸ ὡραῖον.

Ἐπίσης καὶ τὸ «τραγικὸν» ἀποτελεῖ μίαν ἀξίαν ἀποδιδομένην εἰς διάφορα ἀντικείμενα, τῆς ὁποίας ὅμως τὸ νόημα πρέπει ἐν πρώτοις νὰ καθορίσω. Εἶπα δὲ ἤδη εἰς τὴν εἰσαγωγὴν ὅτι ἡ μέθοδος τοῦ Ἀριστοτέλους, κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ ἔννοια τοῦ τραγικοῦ καὶ τῆς τραγῳδίας πρέπει νὰ εὑρεθῇ ἐκ τῆς συγκρίσεως περιωνύμων τραγῳδιῶν, δὲν εἶναι καλή [1]). Μεθοδολογικῶς ὀρθῶς τιθέμενον, τὸ πρῶτον ζήτημα εἶναι ν' ἀνακαλυφθοῦν οἱ ὅροι (αἱ συνθῆκαι), ὑπὸ τοὺς ὁποίους ἕνα ἀντικείμενον (εἰδικώτερον τὸ ἀντικείμενον τῆς τραγῳδίας) ἐκτιμᾶται ὡς «τραγικόν». Εἶναι ἀσήμαντον ὅτι ἡ λέξις «τραγικὸν» παρήχθη ἀπὸ τὴν λέξιν τραγῳδία· ἡ λέξις αὐτὴ παρήχθη ὅλως τυχαίως, ἀπὸ ἐξωτερικοὺς λόγους, ὥστε πρέπει νὰ ληφθῇ ὑπ' ὄψιν ὄχι ἡ λέξις, ἀλλὰ τὸ τί αὐτὴ θέλει νὰ ἐκφράσῃ, τὸ ὁποῖον, ἐννοεῖται, εἶναι ἀρχαιότερον τῆς λέξεως, διὰ τῆς ὁποίας ἔγινε μετὰ ταῦτα ὑπόδειξις αὐτοῦ. Ἡ λέξις «τραγῳδία», «τραγικὸν» παρήχθη, ὡς γνωστόν, ἀπὸ τὴν ἐνδυμασίαν τοῦ χοροῦ (ὁ χορὸς αὐτὸς παρουσίαζεν τραγομόρφους πᾶνας), ὁ ὁποῖος ἀνεπτύχθη εἰς δρᾶμα λεγόμενον τραγῳδίαν· ὁ χορὸς αὐτὸς ἔψαλλε στρεφόμενος (χορεύων) περὶ τὴν θυμέλην τοῦ θεοῦ Διονύσου τὸν λεγόμενον διθύραμβον, ἐπομένως τὸ σπουδαῖον εἶναι ὄχι τὸ ἔνδυμα τοῦ χοροῦ (τὸ τί παρουσιάζει αὐτός), ἀλλὰ τὸ περιεχόμενον τοῦ ψαλλομένου διθυράμβου. Εἶναι δὲ ἀδιάφορον ὅτι ἡ λέξις τραγῳδία

---

[1]) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 4. Ἐκ τῶν νεωτέρων τῶν ἐφαρμοσάντων τὴν μέθοδον τοῦ Ἀριστοτέλους ἰδιαιτέρως πρὸς κατανόησιν τοῦ τραγικοῦ ἀναφέρω τὸν Volkelt, Aesthetik des Tragischen, ὁ ὁποῖος ὅμως συμπληρώνει, λέγει, τὴν μέθοδον ἐκείνην μὲ τὴν ψυχολογικὴν μέθοδον, λαμβάνει δηλαδὴ ὑπ' ὄψιν καὶ τὴν ἐντύπωσιν, τὴν ὁποίαν προξενεῖ τὸ τραγικὸν ἐπὶ τοῦ θεατοῦ. Ὥστε κατὰ τοῦ Volkelt ἰσχύει ὅ,τι εἶπα καὶ κατὰ τῆς ψυχολογικῆς μεθόδου· πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 3.

ἔλαβεν ὀλίγον κατ' ὀλίγον καὶ γενικωτέραν κάπως ἔννοιαν. Ἡ ἀρχικὴ ὑπόθεσις διετηρήθη εἰς τὸ δρᾶμα τὸ λεγόμενον «τραγῳδία», εἶναι δὲ ἐπίσης ἀξιοσημείωτον ὅτι, ὅπου σήμερον σχεδὸν εἰς ὅλας τὰς εὐρωπαϊκὰς γλώσσας γίνεται χρῆσις τῆς λέξεως «τραγικόν», οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες μετεχειρίζοντο τὴν λέξιν «λυπηρός», «οἰκτρός».

Ἡ ἀνάλυσις λοιπὸν τοῦ διθυράμβου ἐκείνου, ὁ ὁποῖος ἐψάλλετο ὑπὸ τοῦ τραγικοῦ χοροῦ καὶ ὁ ὁποῖος ἐξέθετε καὶ ἐξύμνει τὰ πάθη, τὰ παθήματα τοῦ Διονύσου, δεικνύει ὅτι τὸ γεγονὸς τὸ λεγόμενον «τραγικὸν» εἶναι τὸ «λυπηρὸν» καὶ ὅτι πρόκειται περὶ τοῦ λυπηροῦ τοῦ πάσχοντος βίου ἐν τῷ ἀγῶνι του πρὸς ἐπικράτησιν. Εἶναι δὲ χαρακτηριστικὸν ὅτι εἰς καμμίαν γλῶσσαν πόνοι τοῦ σώματος ὡς τοιοῦτοι δὲν λέγονται «τραγικὰ» φαινόμενα, ἀλλὰ καὶ οὔτε φυσικαὶ καταστροφαὶ αὐταὶ καθ' ἑαυτὰς καὶ οὔτε καλλιτεχνικαὶ παραστάσεις παθῶν, ἁπλῶς ὡς καλλιτεχνικαὶ παραστάσεις ἐκτιμώμεναι, ὠνομάσθησάν ποτε καὶ ὀνομάζονται τραγικὰ φαινόμενα ἢ γεγονότα. Ὅπου καὶ εἰς τοιαύτας περιστάσεις γίνεται χρῆσις τῆς λέξεως (τῆς ἀξίας) «τραγικόν», ἐκεῖ λαμβάνεται πάντοτε ὑπ' ὄψιν ἐνσυνειδήτως ἢ ἀσυνειδήτως ὁ βίος ὡς τοιοῦτος.

Ἡ βάσις λοιπὸν τῆς ἐρεύνης περὶ τοῦ «τραγικοῦ» πρέπει νὰ εἶναι ἁπλῶς καὶ μόνον τὸ ἄμεσον γενονὸς τοῦ λυπηροῦ τοῦ πάσχοντος βίου ἐν τῷ ἀγῶνί του πρὸς ἐπικράτησιν καὶ νὰ γίνῃ προσπάθεια πρὸς ἀκριβῆ κατανόησιν αὐτοῦ. Ὅσα ἐλέχθησαν περὶ «τραγικοῦ», ὅτι δηλαδὴ παρουσιάζει μίαν ἀνωτέραν ἔριν, ἔριν ἀνωτέρας φύσεως, π. χ. ἔριν τῆς ἀνάγκης (τῆς ἀναγκαιότητος) κατὰ τῆς ἐλευθερίας, ἢ ἔριν πρὸς ἀποκατάστασιν τῆς «ἠθικῆς οὐσίας» ἢ τῆς «ἠθικῆς φύσεως» κτλ., ὅλα τὰ τοιαῦτα καὶ ἂν θὰ ἦσαν ἀκόμη ὀρθά, εἶναι δυνατὸν ν' ἀφοροῦν τὸ πολὺ τὸ κρυπτὸν (ἕνα κρυπτὸν) νόημα τῆς ὑποθέσεως τοῦ «τραγικοῦ» καὶ ὄχι τὴν ὕλην του αὐτὴν καθ' ἑαυτήν· ὥστε τὸ πρῶτον θὰ εἶναι ἡ ἐξακρίβωσις καὶ κατανόησις τῆς ὕλης αὐτῆς ἤτοι ἡ κατανόησις τοῦ λυπηροῦ τοῦ πάσχοντος βίου ἐν τῷ ἀγῶνι του πρὸς ἐπικράτησιν. Ὑπάρχουν μὲν πάλιν καὶ οἱ λέγοντες ὅτι δὲν πρόκειται περὶ τοῦ λυπηροῦ ἑνὸς ἁπλῶς πάσχοντος βίου, ἀλλὰ περὶ μεγάλου καὶ σοβαροῦ πάθους, περὶ

μεγάλης θλίψεως, ἢ ὅπως ἡ γνώμη αὐτὴ ἐκφράζεται πάντως ὀρθότερα, περὶ μεγάλου, ὑψηλοῦ θλιβομένου καὶ πάσχοντος βίου, περὶ μεγάλης, ὑψηλῆς πασχούσης προσωπικότητος, περὶ τοῦ πάθους καὶ τῆς θλίψεως ἑνὸς προσώπου, τὸ ὁποῖον ἐξέχει ὑπεράνω τῶν κοινῶν ἀνθρώπων κατά τι ἀξιόλογον. Ἀλλὰ ἡ γνώμη αὐτὴ δὲν ἔχει βάσιν· τὸ παιδίον τὸ ἀγωνιζόμενον κατὰ τοῦ τέλους του, π. χ. κατὰ μιᾶς οἱασδήποτε φυσικῆς ἢ ἄλλης καταστροφῆς, ἡ προσπάθειά του πρὸς ἀπολύτρωσιν, ὁ ἀγών του κατὰ τοῦ περιβάλλοντος, κατὰ τοῦ κινδύνου, ἡ θλῖψις καὶ τὰ πάθη του κατὰ τὸν ἀγῶνα αὐτόν, ἀποτελοῦν μίαν περίπτωσιν, εἰς τὴν ὁποίαν ὄχι μόνον πάντοτε γίνεται χρῆσις τῆς λέξεως τραγικόν, ἀλλὰ καὶ ἡ ὁποία δὲν εἶναι πάντως ὀλιγώτερον τραγικὴ μιᾶς ἀναλόγου περιπτώσεως ἐν τῷ βίῳ ἑνὸς οἱουδήποτε ἥρωος. Ὀρθότερον λοιπὸν θὰ εἶναι ἐκ τῶν προτέρων νὰ μὴ γίνῃ περιορισμὸς τῆς ἐννοίας τοῦ λυπηροῦ τοῦ πάσχοντος βίου ὡς τραγικοῦ, ἀλλὰ νὰ θεωρηθῇ ὡς εὐνόητον ὅτι, ἐπειδὴ κάθε πάθημα εἶναι ὑποκειμενικὴ κατάστασις, ἑπομένως καὶ τὸ πάθος καὶ ὁ ἀγὼν πρὸς ἐπικράτησιν πρέπει νὰ καταμετρῶνται πρὸς τὰς δυνάμεις τοῦ ἀγωνιζομένου καὶ πάσχοντος. Δηλαδὴ ὁ μόνος κανὼν εἶναι ὅτι τὸ πάθος, ἡ θλῖψις πρέπει νὰ εἶναι μεγάλη ἐν ἀναλογίᾳ πρὸς τὸν φορέα της καὶ ὁ ἀγὼν νὰ ὑπερβαίνῃ τὰς δυνάμεις τοῦ φορέως αὐτοῦ τοῦ πάθους. Ἐννοεῖται ὅμως ἐπίσης ὅτι ὁ φορεὺς αὐτὸς τοῦ πάθους (τῆς θλίψεως), ἀκριβῶς ἕνεκα τοῦ ἀγῶνος του κατὰ τῆς αἰτίας τοῦ πάθους, πρέπει ταυτοχρόνως νὰ θεωρηθῇ ὡς ἀνώτερος, ἰσχυρότερος τῆς θλίψεως καὶ ὡς γενναῖος καὶ ἀποφασισμένος ν' ἀναλάβῃ τὸν ἀγῶνα κατὰ τῆς αἰτίας της. Πρέπει, ὅπως θὰ δείξω ἀκόμη ἀκριβέστερα, νὰ ἐπέλθῃ ἀγὼν πρὸς ἀπομάκρυνσιν, πρὸς καταπάτησιν τῆς αἰτίας τῆς θλίψεως καὶ ἑπομένως αὐτῆς τῆς ἰδίας θλίψεως. Ὁ ἀγὼν δὲ αὐτὸς θὰ εἶναι μία προσπάθεια ἀνωτέρα τῶν δυνάμεων καὶ τῶν ἱκανοτήτων τοῦ προσώπου, καὶ ὅμως τὸ πρόσωπον αὐτὸ (ὁ φορεὺς τῆς θλίψεως, τοῦ πάθους, ὁ ἥρως) θὰ παρουσιάζεται ἀκριβῶς ἀποφασισμένος ν' ἀναλάβῃ τὸν ἀγῶνα, νὰ ὑποστῇ τὰ πάντα καὶ θὰ δεικνύεται ἱκανὸς νὰ ὑποφέρῃ τὰ πάντα καὶ νὰ μὴ χάσῃ

τὴν τόλμην, νὰ μὴ ὑποκύψῃ, νὰ μὴ ἐκφύγῃ δειλῶς τὸν ἀγῶνα, νὰ μὴ θελήσῃ νὰ ὑποχωρήσῃ.

Τὸ πρῶτον ζήτημα εἶναι λοιπὸν νὰ κατανοηθῇ ἡ γένεσις τοῦ πάθους, τῆς θλίψεως καὶ ἡ ἐξέλιξίς της. Τί σημαίνει ἡ ἔννοια πάθος καὶ θλῖψις τοῦ βίου ἐν ἀγῶνι καὶ δι' ἀγῶνος πρὸς ἐπικράτησιν καὶ διατὶ πάσχει, διατὶ θλίβεται, πότε πάσχει καὶ πότε θλίβεται ὁ βίος;

1. Τραγικὸν πάθος ἢ τραγικὴ θλῖψις.

Θέτω τὴν ἐρώτησιν γενικῶς: πότε πάσχει, πότε θλίβεται ὁ βίος ὡς βίος αὐτὸς καθ' ἑαυτόν;

Ὁ βίος εἶναι δυνατὸν νὰ θεωρηθῇ καὶ νὰ καθορισθῇ ὑπὸ δύο ἀπόψεις, β ι ο λ ο γ ι κ ῶ ς, ἁπλῶς μόνον ὡς φυσικὸν φαινόμενον καὶ ἠ θ ι κ ῶ ς ὡς ἐντολή, ὡς ὡρισμένη ἐντολὴ πρὸς ἐκπλήρωσιν. Κατὰ τὴν πρώτην ἄποψιν (ἁπλῶς βιολογικῶς) ὁ βίος εἶναι ἕνα φυσικὸν γεγονὸς συνιστάμενον ἀπὸ ὡρισμένας φυσικὰς εἰς ὅλα τὰ ζῶντα ὄντα κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἧττον κατὰ τὸν αὐτὸν τρόπον ἐκδηλουμένας ἐνεργείας, πρὸ πάντων τῆς πείνης καὶ τοῦ ἔρωτος. Ἐκ τοιαύτης ἀπόψεως θεωρούμενος, ὁ βίος πρέπει νὰ καθορισθῇ, ἐννοεῖται, ὡς τάσις πρὸς ἱκανοποίησιν τῆς ζωῆς, ὥστε βίος καὶ ἱκανοποίησις τῆς ζωῆς θὰ θεωρηθοῦν ὡς ἕνα καὶ τὸ αὐτό. Ἐννοεῖται ὅμως ὅτι ἕκαστος βίος, ὡς ἰδιαιτέρως ὡρισμένος βίος, ἔχει καὶ τὰ ἰδιάζοντά του χαρακτηριστικά, τὰ ἰδιώματά του, τὰ ὁποῖα καὶ αὐτὰ πρέπει νὰ θεωρηθοῦν ὡς τείνοντα πρὸς ἱκανοποίησιν. Κατὰ τὴν δευτέραν ἀνωτέρω μνημονευθεῖσαν περίπτωσιν, ἤτοι κατὰ τὴν ἐκτίμησιν τοῦ βίου ἀπὸ ἠθικῆς ἀπόψεως, θὰ γίνῃ καθορισμὸς τοῦ βίου ὡς ἐνεργείας πρὸς ἱκανοποίησιν μιᾶς ὡρισμένης, ἀπὸ τὴν βιολογικὴν ἔννοιαν τοῦ βίου μὴ ἀπαιτουμένης ἐντολῆς πρὸς ἐκτέλεσιν· ὁ ἀνθρώπινος βίος πρέπει κατὰ τὴν περίπτωσιν αὐτὴν νὰ θεωρηθῇ ὡς τὸ μέσον, ὡς ἡ ὁδὸς πρὸς πραγματοποίησιν μιᾶς ἰδιαιτέρας «ἠθικῆς» λεγομένης καταστάσεως.

Αἱ δύο αὐταὶ ἀπόψεις τοῦ ἀνθρωπίνου βίου ἐπιβάλλουν καὶ τὴν ἐκδοχὴν δύο πιθανῶν εἰδῶν πάθους, θλίψεως, τοῦ βίου.

Κατὰ τὴν πρώτην, ἤτοι τὴν βιολογικὴν ἄποψιν τοῦ βίου, ὁ βίος θὰ πάσχῃ, θὰ θλίβεται, ὅταν καὶ καθ' ὅσον δὲν ἱκανοποιεῖται ἡ ζωή, κατὰ τὴν δευτέραν, ἤτοι τὴν ἠθικὴν ἄποψιν τοῦ βίου, ὁ βίος θὰ πάσχῃ, ὅταν καὶ καθ' ὅσον δὲν ἱκανοποιεῖται ὁ ὡρισμένος κατὰ διάνοιαν συλληφθεὶς σκοπός. Ἀλλὰ πάλιν ὁ βίος, βιολογικῶς θεωρούμενος, ὅπως ἤδη ἀνέφερα, δὲν εἶναι ἁπλῶς καὶ μόνον τὸ ἀφῃρημένον σχῆμα τῆς πείνης καὶ τοῦ ἔρωτος· τοὐλάχιστον ὅσον ἀφορᾷ τοὺς ἀνθρώπους, ἕκαστος ἄνθρωπος εἶναι μία ἰδιαιτέρα ποιότης, δηλαδὴ μία ἰδιαιτέρα ἰδιότης, ἢ μᾶλλον, ἐφ' ὅσον οἱ ἄνθρωποι πρέπει νὰ θεωρηθοῦν ὡς ἔργα οἱονεὶ μωσαϊκὰ ἀπὸ διαφόρους (εἰς ὅλους κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἧττον κοινὰς) ἰδιότητας, ἡ ὑπεροχή, ἡ ἐπικράτησις μιᾶς ἰδιότητος. Κατὰ τοιαύτην ἔννοιαν εἶναι ἑπομένως πᾶς ἄνθρωπος μία ἰδιαιτέρα φύσις. Ὥστε ἡ βιολογικὴ ἔννοια τοῦ βίου ὡς τοῦ φυσικοῦ γεγονότος τοῦ συνισταμένου ἐν τῇ ἱκανοποιήσει τῆς ζωῆς πρέπει νὰ κατανοηθῇ ἰδιαιτέρως ἐν σχέσει πρὸς τὸν ἄνθρωπον κατὰ τρόπον, ὥστε ἱκανοποίησις τῆς ζωῆς νὰ μὴ σημαίνει ἁπλῶς καὶ μόνον τὴν ἱκανοποίησιν τῆς πείνης καὶ τοῦ ἔρωτος ἀλλά καὶ τὴν ἱκανοποίησιν τοῦ ἰδιάζοντος εἰς ἕνα ἕκαστον ἄνθρωπον, τῆς ἰδιαιτέρας ποιότητος, τῆς ἰδιαιτέρας ἰδιότητος ἑνὸς ἑκάστου ἀνθρώπου. Ἐν τοιαύτῃ δὲ περιπτώσει τὸ πάθος, ἡ θλῖψις, τοῦ βίου θὰ ἐπέρχεται, ἐννοεῖται, καὶ ὁσάκις δὲν ἱκανοποιεῖται ὁ ἰδιαίτερος αὐτὸς βίος· π.χ. ὁ ἐκ φύσεως ποιητὴς (ὁ γεννημένος ποιητής), ὁ ἐκ φύσεως κλέπτης (ὁ γεννημένος κλέπτης) θὰ πάσχουν, θὰ θλίβωνται, καθ' ὅσον δὲν θὰ εἶναι εἰς θέσιν (δὲν θὰ τοὺς ἐπιτρέπεται) νὰ ἱκανοποιήσουν τὴν ἰδιαιτέραν των αὐτὴν φύσιν. Ὥστε βιολογικὴ καὶ ἠθικὴ ἄποψις τοῦ βίου καὶ τοῦ πάθους, τῆς θλίψεως τοῦ βίου καταλήγουν κατὰ τελευταῖον λόγον εἰς τὸν αὐτὸν ὁρισμὸν τῆς θλίψεως, τοῦ πάθους τοῦ βίου· τυπικῶς ὑπάρχει πάντοτε μία καὶ ἡ αὐτὴ αἰτία τοῦ πάθους, τῆς θλίψεως τοῦ βίου, ἤτοι ἡ θλῖψις, τὸ πάθος ἔχει τὴν αἰτίαν του εἰς τὴν μὴ ἱκανοποίησιν τῆς ἰδιαιτέρας ἐντολῆς, ἡ ὁποία ἔπρεπε νὰ πραγματοποιηθῇ· ἡ ἰδιαιτέρα αὐτὴ ἐντολὴ εἶναι δυνατὸν νὰ εἶναι ἢ μία ἰδιαιτέρα φυσικὴ ποιότης, ἰδιαιτέρα φυσικὴ ἰδιότης, ἰδιαιτέρα φυσικὴ ὁρμὴ ἐν ἑκάστῳ ἀνθρώπῳ, ἢ ἡ ἰδιαιτέρα «ἠθικὴ» λεγομένη ἐντολή, τὴν ὁποίαν ἀδιάφορον πῶς οἰκειοποιεῖται ὁ ἄνθρωπος.

Ἕνας ὡρισμένος λοιπὸν βίος, ὁ ὁποῖος δὲν εἶναι εἰς θέσιν νὰ ἱκανοποιηθῇ κατὰ τὸν ἰδιάζοντα εἰς αὐτὸν τρόπον, πάσχει, θλίβεται. Ἡ πάθησις ὅμως αὐτὴ εἶναι ὄχι ἀπολύτως, ἀλλὰ ὑπὸ ὡρισμένους ὅρους ἀναγκαία· πάθος, θλῖψις, εἶναι μία ὑποκειμενικὴ κατάστασις. Ὥστε πρῶτον μὲν εἶναι ἀδιάφορον ποίαν γνώμην ἔχει ὁ παρατηρητὴς περὶ ἑνὸς βίου καὶ τοῦ πάθους του, δεύτερον δὲ τὸ πάθος, ἡ θλῖψις, γεννᾶται μόνον εἰς τὸν ἄνθρωπον, ὁ ὁποῖος ἔχει συνείδησιν τῆς περιοριζομένης, τῆς ἐμποδιζομένης ἱκανοποιήσεως τοῦ βίου του. Δηλαδή, πρῶτον, ὅτι π.χ. ἐγὼ οἰκτίρω, λυποῦμαι ἕνα ἄνθρωπον, διότι δὲν εἶναι εἰς θέσιν νὰ ἱκανοποιήσῃ τὸν βίον του, αὐτὸ δὲν εἶναι λόγος νὰ θλίβεται καὶ νὰ πάσχῃ καὶ ἐκεῖνος ὁ οἰκτιρόμενος ἄνθρωπος· ἕκαστος πρέπει νὰ λάβῃ συνείδησιν τῆς ἑαυτοῦ καταστάσεως. Δεύτερον, εἶναι τελείως ἀσήμαντον ὅτι κανεὶς ἐγκρίνει ἢ κατακρίνει τὴν θλῖψιν, τὸ πάθος ἑνὸς ἄλλου· ἕνας ἄνθρωπος εἶναι δυνατὸν νὰ θλίβεται, νὰ πάσχῃ, διότι δὲν δύναται νὰ πραγματοποιήσῃ ἕνα ἠθικὸν ἔργον, τὸ ὁποῖον αὐτὸς θεωρεῖ ὡς σκοπὸν τοῦ βίου του, ἢ μίαν ἰδιότητά του, μίαν οἱανδήποτε τάσιν του, τὴν ὁποίαν καὶ ἄλλοι εὑρίσκουν δικαίαν καὶ ὀρθήν, εἶναι δὲ δυνατὸν νὰ εὑρίσκῃ τὴν ἔγκρισιν καὶ ὅλων τῶν ἀνθρώπων· ἀλλὰ δὲν θλίβεται καὶ δὲν πάσχει ὀλιγώτερον αὐτοῦ ὁ ἄλλος, ὁ ὁποῖος πάσχει, θλίβεται, διότι π.χ. ἐκ γενετῆς ἔχων τὴν ἰσχυρὰν τάσιν νὰ κλέψῃ, θέλει νὰ κλέπτῃ καὶ δὲν εἶναι εἰς θέσιν, διότι εἶναι δεμένος. Ὁ κύριος λοιπὸν ὅρος διὰ νὰ ἐπέλθῃ, διὰ νὰ προξενηθῇ θλῖψις, πάθος εἰς ἕνα βίον εἶναι τὸ νὰ ἔχῃ ἔλθει εἰς συνείδησιν τοῦ ἀνθρώπου ὅτι εἰς τὴν πραγματοποίησιν τοῦ βίου του ἐγεννήθησαν ἐμπόδια. Ἡ ἐξωτερική, ἡ ὁρατὴ οὕτως εἰπεῖν ἀπόδειξις διὰ τὴν ὕπαρξιν τῆς τοιαύτης συνειδήσεως εἶναι ὁ ἀγών· ὁ ἄνθρωπος ἐκεῖνος ἀγωνίζεται κατὰ τῶν ἐμποδίων τῆς ἀναπτύξεώς του, ἀγωνίζεται, ἀδιαφορῶν τὸν θάνατον, διὰ ν' ἀπομακρύνῃ τὰ ἐμπόδια ἐκεῖνα, ἀγωνίζεται διὰ νὰ εἶναι εἰς θέσιν ν' ἀναπτύξῃ, νὰ ἱκανοποίησῃ τὴν ἰδιότητά του, τὴν φύσιν του, νὰ φθάσῃ τὸν σκοπόν του. Ἐξ ἄλλου πάλιν μόνον εἰς ἐκεῖνον τὸν ἄνθρωπον ὑπάρχει ἡ συνείδησις ὅτι ἐμποδίζεται, κωλύεται, καταπατεῖται ἡ ἀνάπτυξίς του, καὶ μόνον ἐκεῖνος ὁ ἄνθρωπος θ'

ἀναλάβῃ πράγματι τὸν ἀγῶνα πρὸς καταπολέμησιν τῶν ἐμποδίων ἐκείνων, εἰς τὸν ὁποῖον ὁ σκοπός, τὸν ὁποῖον θέλει νὰ πραγματοποιήσῃ, ἢ ἡ ἰδιότης, τὴν ὁποίαν θέλει ν' ἀναπτύξῃ καὶ διὰ τὴν ἀνάπτυξιν καὶ πραγματοποίησιν τῆς ὁποίας ἀγωνίζεται, ἔχουν γίνει ὁρμὴ ἀκαταμάχητος, ἐνεργοῦν ὡς φύσεις ἀκαταδάμαστοι, ἐνεργοῦν μὲ δύναμιν στοιχείων. Μία μικρὰ ποιητικὴ ἰδιότης, ἢ κλίσις πρὸς κλοπήν, ἢ συνήθης τάσις πρὸς κυριαρχίαν, ἢ συνήθης ἐρωτικὴ τάσις κτλ., ἰδιότητες, αἱ ὁποῖαι ἀπαντοῦν εἰς ὅλους τοὺς ἀνθρώπους, δὲν προξενοῦν, ἐὰν ἐμποδισθοῦν, θλῖψιν, πάθος τοῦ βίου καὶ δὲν γίνονται αἰτία ἀγῶνος πρὸς ἀπομάκρυνσιν τοῦ ἐμποδίου ἢ τῶν ἐμποδίων. Αἱ τάσεις αὐταὶ καὶ γενικῶς ὅλαι αἱ ἰδιότητες καὶ ποιότητες τοῦ βίου πρέπει νὰ ἔχουν φθάσει μίαν ὡρισμένην δύναμιν διὰ νὰ εἶναι εἰς θέσιν νὰ ἐκδηλωθοῦν ἀκριβῶς ὡς μία ὡρισμένη φύσις καὶ ποιότης ἑνὸς ὡρισμένου ἀνθρώπου, πρέπει νὰ ἔχουν γίνει δύναμις κυριαρχοῦσα τῶν λοιπῶν φαινομένων τοῦ βίου καὶ τῶν λοιπῶν ἰδιοτήτων, πρέπει νὰ ἔχουν λάβει χαρακτῆρα ἐκρήξεως, ἤ, ὅπως εἶπα, νὰ ἔχουν γίνει φύσις ἀκαταδάμαστος, ὁρμὴ ἀκαταμάχητος, νὰ ἐνεργοῦν μὲ δύναμιν στοιχείων.

Ἡ ἐν ἀγῶνι καὶ δι' ἀγῶνος ἐκδηλουμένη θλῖψις (τὸ τοιοῦτον πάθος) τοῦ βίου ὡς βίου συνίσταται λοιπὸν ἐν τούτῳ ὅτι ἡ ἱκανοποίησις τῆς ἰδιαιτέρας φύσεώς του ἐν ἑκάστῳ ἀνθρώπῳ εὑρίσκει ἐμπόδια, κωλύεται, ἔρχεται ὡς ἐμποδιζομένη εἰς τὴν συνείδησιν, ἡ δὲ ἰδιαιτέρα αὐτὴ φύσις τότε, ἕνεκα τῆς ἀκαταμαχήτου ὁρμητικῆς τάσεώς της, ἐξωθεῖ εἰς τὸν ἀγῶνα πρὸς ἀπομάκρυνσιν, πρὸς καταπάτησιν τῶν ἐμποδίων. «Εἶμαι ὅπως εἶμαι, ἀδυνατῶ νὰ εἶμαι ἄλλως, ἢ θὰ ἐπιτύχω ἢ θὰ ἐκλείψω!» αὐτὴ εἶναι τότε ἡ φωνὴ οὕτως εἰπεῖν τοῦ βίου αὐτοῦ.

Ἐδῶ γεννᾶται ἕνα ἰδιαίτερον ἐρώτημα· ἐπειδὴ δηλαδὴ ἡ τραγῳδία εἶναι, ὅπως εἶπα, κατ' ἀρχὴν μόνον δραματικὴ παράστασις τοῦ τραγικοῦ, παράστασις, ἐννοεῖται, ἀποτεινομένη εἰς θεατάς, πρέπει νὰ ἐξετασθῇ, ἐὰν πράγματι καὶ ἡ τραγῳδία ἔχει ὡς ὑπόθεσίν της πᾶσαν, ἤτοι ἀδιάφορον πῶς, ἀπὸ ποίαν αἰτίαν παραγομένην θλῖψιν, πᾶν πάθος τοῦ βίου. Τὸ ζήτημα αὐτὸ εἶναι δυνατὸν νὰ λυθῇ κατὰ δύο τρόπους, θεωρητικῶς κατ' ἀρχὴν καὶ ἀντικειμενικῶς διὰ τῶν μέχρι τοῦδε συγγραφεισῶν τραγῳδιῶν. Κατ'

ἀρχὴν λύεται τὸ ζήτημα σύντομα· προϋποτιθεμένου ὅτι ὁ ἄνθρωπος ἔχει ἐκ φύσεως καὶ ἀντικειμενικὸν καλλιτεχνικὸν ἐνδιαφέρον, ἐννοεῖται ὅτι παντὸς εἴδους θλίψεις, παντὸς εἴδους πάθη τοῦ βίου (δηλαδὴ ἀδιαφόρως πρὸς τὴν αἰτίαν των) καὶ ἀγῶνες πρὸς ἀπομάκρυνσίν των εἶναι δυνατὸν νὰ γίνουν εἰς ὑποθέσεις τραγῳδιῶν. Ἄλλωστε κάτι ὅμοιον συμβαίνει καὶ εἰς ἄλλα εἴδη καλλιτεχνίας· π. χ. ὁ κόσμος ὅλος κατακρίνει ἴσως τὸν μέθυσον, μόλα ταῦτα ἔγινεν ὁ μέθυσος πολλάκις ὑπόθεσις εἰκόνων καὶ μιάλιστα σπουδαίων καὶ μάλιστα τοιούτων, τὰς ὁποίας ὁ κόσμος ὅλος εὑρίσκει ὡραίας. Δὲν ὑπάρχει λοιπὸν ἐκ τῶν προτέρων λόγος, διὰ τὸν ὁποῖον ἡ τραγῳδία θὰ ἦτο δυνατὸν νὰ χρησιμοποιήσῃ ὡς ὑπόθεσιν μόνον ὡρισμένας (π.χ. μόνον ἐξ ἠθικῶν λόγων προερχομένας) θλίψεις. Ἄλλο ζήτημα εἶναι ὅμως, ἐὰν ἡ τραγῳδία ἔκαμε καὶ πράγματι χρῆσιν τῆς ἀρχῆς αὐτῆς. Ἐξετάζω λοιπὸν καὶ τὰς ὑποθέσεις τῶν διαφόρων τραγῳδιῶν, αἱ ὁποῖαι συνεγράφησαν καὶ ἀπέκτησαν τὸ ἐνδιαφέρον τῆς ἀνθρωπότητος. Εὑρίσκω δὲ ὅτι αἱ τραγῳδίαι, παριστάνουσαι θλῖψιν, πάθος βίου ἐν ἀγῶνι καὶ δι' ἀγῶνος, δὲν ἔλαβον ποτὲ ὑπ' ὄψιν τὴν αἰτίαν τῆς θλίψεως, τοῦ πάθους, καὶ ἐνεκρίθησαν μάλιστα ὡς ἀριστουργήματα τῆς καλλιτεχνίας, χωρὶς νὰ ληφθῇ ὑπ' ὄψιν ἡ αἰτία τῆς θλίψεως τοῦ βίου, τὸν ὁποῖον παριστάνουν. Ἂς ληφθοῦν ὑπ' ὄψιν αἱ γνωστότεραι τῶν τραγῳδιῶν διὰ νὰ ἐννοηθῇ τὸ πρᾶγμα καλῶς· ἡ Ἀντιγόνη π.χ. θλίβεται, πάσχει, διότι δὲν τῆς ἐπιτρέπεται νὰ ἐκδηλώσῃ εἰς τὸν ἀδελφόν της (τὸν ἐχθρὸν τῆς οἰκογενείας της) τὰς τελευταίας τιμάς, νὰ τὸν ἐνταφιάσῃ· ὁ Richard III (κατὰ τὸν Shakespeare) θλίβεται, πάσχει, διότι δὲν τοῦ ἐπιτρέπουν πλέον νὰ εἶναι βασιλεὺς (ἀξίωμα, τὸ ὁποῖον ἀπέκτησε διὰ ληστειῶν καὶ φόνων)· ὁ Hamlet (κατὰ τὸν Shakespeare) πάσχει ἐξ ἰδεολογίας ἕνεκα τῆς κακίας τῶν ἀνθρώπων, συγκεκριμένως, διότι δὲν εἶναι εἰς θέσιν νὰ φονεύσῃ τὴν μητέρα καὶ τὸν θεῖον του καὶ νὰ λάβῃ κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον ἐκδίκησιν διὰ τὸν ὑπ' αὐτῶν φονευθέντα (δηλητηριασθέντα) πατέρα του κτλ. Ναὶ μὲν δὲν ἔγινε ποτὲ δραματικὴ ἐπεξεργασία (δηλαδὴ δὲν ἐγράφη ἡ τραγῳδία) τοῦ πάθους, τῆς θλίψεως π.χ. ἑνὸς ἐκ γενετῆς (φυσικῶς) κακούργου, ὁ ὁποῖος κατέστη ἀκίνδυνος διὰ δεσμῶν καὶ δὲν εἶναι ἑπομένως εἰς θέσιν νὰ ἱκανοποιήσῃ

τὴν φύσιν του· ἀλλὰ αὐτὸ εἶναι ἀδιάφορον, διότι ἡ παράλειψις αὐτὴ τῆς ποιήσεως (τῆς τραγῳδίας) δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ ἔχῃ ὡς αἰτίαν της τὸ κακόηθες, τὸ ἀνήθικον τῆς αἰτίας τῆς θλίψεως τοῦ κακούργου· ὁ κακοῦργος ὁ πάσχων διὰ τῶν δεσμῶν δὲν εἶναι χειρότερος τοῦ Richard III, τοῦ ὁποίου ἡ θλῖψις τοῦ βίου μόλα ταῦτα ἐδραματοποιήθη.

Ὥστε πᾶσα θλῖψις, πᾶν πάθος τοῦ βίου, ζητοῦντος νὰ ἐπικρατήσῃ ἐν ἀγῶνι καὶ δι' ἀγῶνος, ἀνεξαρτήτως τῆς ὡς ἠθικῆς ἢ ὡς ἀνηθίκου ἐκτιμωμένης αἰτίας της, μόνον ὡς πάθος, ὡς θλῖψις ἑνὸς ἰδιαζόντως καὶ ὡρισμένως ἐκδηλουμένου βίου εἶναι δυνατὸν ν' ἀποτελέσῃ, πράγματι δὲ καὶ ἀπετέλεσε τὸ θέμα (τὴν ὑπόθεσιν) δράματος (τραγῳδίας).

Ἴσως εἶναι δυνατὸν νὰ νομίσῃ κανεὶς ὅτι, ὅπου ἡ αἰτία τῆς θλίψεως εἶναι ἀνήθικος, ἐκ τῆς δραματοποιήσεώς της πηγάζει κάτι τὸ ἠθικὸν καὶ ὅτι εἰς τοιαύτας τραγῳδίας τὸ τοιοῦτον συμπέρασμα εἶναι καὶ ἡ πρόθεσις (ὁ σκοπὸς) τοῦ ποιητοῦ, ἢ τῶν τραγῳδιῶν τοιούτου εἴδους. Ἀλλὰ ἡ τοιαύτη ἄποψις ἀφορᾷ φανερώτατα εἰς τὴν καταστροφὴν τοῦ φορέως τῆς θλίψεως (τοῦ ἥρωος)· εἰς τὸ ζήτημα δὲ αὐτὸ θὰ ἐπανέλθω, πρὸς τὸ παρὸν εἶναι ἀσήμαντον διὰ τὸ γεγονὸς τοῦ πάσχοντος βίου· ὁ βίος αὐτὸς θλίβεται ἕνεκα τῶν ἐμποδίων κατὰ τῆς ἀναπτύξεως τῆς ὡρισμένης φύσεώς του καὶ ἀγωνίζεται πρὸς ἀπομάκρυνσιν τῶν ἐμποδίων αὐτῶν.

Ὑπάρχουν δὲ τέσσαρες εἰδικαὶ περιπτώσεις τῆς θλίψεως τοῦ βίου ἐν τῇ προσπαθείᾳ, ἐν τῷ ἀγῶνι του πρὸς ἐπικράτησιν, αἱ ἑπόμεναι.

1. Ὁ ἄνθρωπος (ὡς βίος) θλίβεται, πάσχει, ὅταν (ἢ ἐὰν) ἀγωνίζεται κατὰ τοῦ θανάτου ἕνεκα τοῦ πόθου του πρὸς ζωὴν τοῦ ἐκδηλουμένου ὡς ἀκατιμαχήτου ὁρμῆς.

2. Ὁ ἄνθρωπος (ὡς βίος) θλίβεται, πάσχει, ὅταν (ἢ ἐὰν) δὲν τοῦ ἐπιτρέπεται (τοῦ ἀπαγορεύεται) ν' ἀναπτύξῃ (νὰ πραγματοποιήσῃ) τὴν ὡς ἀκαταμάχητον ὁρμὴν παρουσιαζομένην ἰδιότητά του.

3. Ὁ ἄνθρωπος (ὡς βίος) θλίβεται, πάσχει, ὅταν (ἢ ἐὰν) ἐκ λόγων αὐστηρᾶς αὐτοκριτικῆς ἐμποδίζεται ν' ἀναπτύξῃ (νὰ πραγματοποιήσῃ) τὴν ὡς ἀκαταμάχητον ὁρμὴν ἐκδηλουμένην ἰδιότητά του.

4. Ὁ ἄνθρωπος (ὡς βίος) θλίβεται, πάσχει, ὅταν (ἢ διότι) ἀκριβῶς ἱκανοποιῇ τὴν ὡς ἀκαταμάχητον ὁρμὴν ἐκδηλουμένην ἰδιότητά του.

Ὁ ἀκριβὴς αὐτὸς ὁρισμὸς ὅλων τῶν περιπτώσεων, κατὰ τὰς ὁποίας ἐμφανίζεται τὸ τραγικὸν τοῦ βίου, ἔχει ὡς βάσιν του τὸ φαινόμενον (τὴν πιθανότητα) ὅτι ὁ ἄνθρωπος, ἐφ' ὅσον ἐνεργεῖ ἢ ἐφ' ὅσον δὲν ἐνεργεῖ, εἶναι δυνατὸν νὰ περιέλθῃ (ἢ περιέρχεται) εἰς διαμάχην (διαφωνίαν) ἢ μὲ τὸν ἴδιον ἑαυτόν του ἢ μὲ τὸ περιβάλλον του. Ὁ καθημερινὸς βίος παρουσιάζει, ἀκριβῶς παρατηρούμενος, ἄπειρα παραδείγματα καὶ διὰ τὰς τέσσαρας ἐκείνας περιπτώσεις εἰς διαφόρους βαθμοὺς ἰσχυρᾶς ἐκφραστικότητος. Ἀναφέρω μερικὰ τοιαῦτα παραδείγματα, διὰ νὰ διευκολύνω τὴν κατανόησιν αὐτῶν. Πρὸς ὀρθὴν κατανόησιν τῆς πρώτης περιπτώσεως ἂς ληφθῇ ὑπ' ὄψιν ἐν πρώτοις ὁ ἀγών, ἡ πάλη, ἑκάστου ἀνθρώπου κατὰ τοῦ θανάτου, καθ' ὅσον πρὸ τοῦ θανάτου παρουσιάζεται τοιοῦτος ἀγών· δὲν ἐννοῶ δὲ τὴν ἁπλῆν ἀγωνίαν τοῦ θανάτου, ἀλλὰ τὸν ἀγῶνα κατὰ τοῦ θανάτου· πρὸ πάντων ὅμως γίνεται ὁ ἀγὼν αὐτὸς συνειδητός, ὅταν πρόκειται περὶ τοῦ ἀγῶνος ἑνὸς νέου ἀνθρώπου ποθοῦντος νὰ ζήσῃ καὶ νὰ κατορθώσῃ τὸ ἕνα καὶ τὸ ἄλλο καὶ προσπαθοῦντος οὕτως εἰπεῖν ἀποθνήσκων ν' ἀποφύγῃ τὸν θάνατον. Πρὸς καλὴν κατανόησιν τῆς δευτέρας περιπτώσεως ἂς ληφθῇ ὑπ' ὄψιν τὸ πλῆθος ἐκεῖνο διαφόρου εἴδους ἀνθρώπων, οἱ ὁποῖοι αἰωνίως παραπονοῦνται καὶ πάσχουν, διότι δὲν τοὺς ἐπετράπη ἢ δὲν εἶχον τὰ μέσα νὰ ἐκλέξουν τὸ ἐπάγγελμα, διὰ τὸ ὁποῖον ἡ φύσις των εἶχε τάσιν, ἢ ἂς ληφθῇ ὑπ' ὄψιν π.χ. ὁ ἐκ φύσεως μουσικός, ὁ ὁποῖος ἕνεκα ἑνὸς οἱουδήποτε ἀτυχήματος δὲν εἶναι πλέον εἰς θέσιν (ἢ καὶ δὲν τοῦ ἐπιτρέπεται) νὰ ἐργάζεται, νὰ ἐνεργῇ συμφώνως πρὸς τὴν ἐνδόμυχον τάσιν του. Πρὸς ὀρθὴν κατανόησιν τῆς τρίτης περιπτώσεως ἂς ληφθῇ ὑπ' ὄψιν ὁ πολὺ προσεκτικὸς ἐκεῖνος ἄνθρωπος, ὁ ὁποῖος προσπαθεῖ ἕνεκα αὐτοκριτικῆς νὰ καταπατήσῃ τὴν ἐκδήλωσιν μιᾶς οἱασδήποτε ἰσχυρᾶς ὁρμῆς του καὶ εὑρίσκεται ἐν αἰωνίῳ ἀγῶνι μὲ τὸν ἴδιον ἑαυτόν του. Τέλος πρὸς καλὴν κατανόησιν τῆς τετάρτης περιπτώσεως ἂς ληφθῇ ὑπ' ὄψιν ὁ ὄχι σπάνιος ἄνθρωπος, ὁ ὁποῖος οὕτως εἰπεῖν δι' ἑκάστης του πράξεως προξενεῖ ἐκ νέου τὴν δυσ-

τυχίαν του, μίαν κατάστασίν του, ἡ ὁποία γίνεται εἰς αὐτὸν συναισθητὴ ὡς δυστυχία, χωρὶς νὰ εἶναι εἰς θέσιν νὰ προλαμβάνῃ τοιαύτας πράξεις του, πράξεις πηγαζούσας ἐξ ὁρμῆς ἐνδομύχου.

Τώρα παρατηρῶ τὴν τραγῳδίαν. Ἐπειδή, ὅπως ἀπέδειξα [1]), κάθε πάσχων βίος ἐν ἀγῶνι πρὸς ἐπικράτησιν ἀδιακρίτως τῆς αἰτίας τοῦ πάθους εἶναι δυνατὸν νὰ γίνῃ θέμα (ὑπόθεσις) μιᾶς τραγῳδίας, ἐννοεῖται ὅτι πρέπει καὶ νὰ περιμένεται, ὅτι αἱ τέσσαρες ἐκεῖναι περιπτώσεις τῆς θλίψεως τοῦ βίου θὰ εὑρεθοῦν καὶ εἰς τὰς ὑποθέσεις τῶν τραγῳδιῶν. Αὐτὸ δὲ συμβαίνει καὶ πράγματι. Μόνον διὰ τὴν πρώτην περίπτωσιν τῶν θλίψεων, τὰς ὁποίας διέκρινα, δὲν ὑπάρχει καμμία αὐτοτελὴς καὶ τελεία τυπικὴ τραγῳδία· ἀλλὰ τὸ γεγονὸς αὐτὸ πρέπει ν' ἀποδοθῇ εἰς τὸ ὅτι οὔτε ἡ ὑπόθεσις θὰ ἦτο ἐκτενὴς πρὸς δραματοποίησιν, οὔτε καὶ θὰ προσείλκυεν ἀρκετὰ τὴν προσοχὴν καὶ τὸ ἐνδιαφέρον· ἄλλωστε ὑπάρχει ἀκριβῶς ἡ τραγῳδία τοῦ Clarence ἐν τῇ τραγῳδίᾳ Richard III τοῦ Shakespeare· ἂς ἀναγνωσθῇ ἐκεῖ ἡ παράστασις τοῦ ἀγῶνος μεταξὺ ζωῆς καὶ θανάτου· ὁ νέος αὐτὸς πρίγκηψ Clarence ἀγαπῶν ἐνδομύχως καὶ ὑπὲρ πᾶν ἄλλο τὴν ζωὴν ταράττεται καὶ μόνον ὑπὸ τῆς ἰδέας ὅτι εἶναι δυνατὸν ν' ἀποθάνῃ, ὅτι εἶναι δυνατὸν νὰ τὸν φονεύσουν· ὀνειρεύεται ὅτι πνίγεται καὶ ἐξυπνᾷ τεταραγμένος

«Θεέ μου, τί κακὸ μοῦ φάνηκε,
«νὰ πνίγεται κανείς!
«τί τρομερὸς μοῦ εἶναι τῶν νερῶν
«ὁ μαῦρος θόρυβος ἀκόμη!»

καὶ ἀμέσως βλέπει νὰ στέκωνται κοντά του δύο κακούργους (τοὺς δύο, τοὺς ὁποίους εἶχε στείλει ὁ Richard διὰ νὰ τὸν φονεύσουν)· πῶς τοὺς παρακαλεῖ νὰ τοῦ χαρίσουν τὴν ζωήν! τοὺς ὀνομάζει μὲ ἀβρότητα ἀδελφούς του, τὰ δύο καθάρματα, προσπαθεῖ νὰ διεγείρῃ ἠθικὴν συνείδησιν ἐντὸς των κτλ.

Διὰ τὰς τρεῖς ἄλλας περιπτώσεις τοῦ πάσχοντος βίου ἐν τῷ ἀγῶνί του περὶ ἐπικρατήσεως ὑπάρχουν κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ

[1]) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 101 κ. ἑ.

ἧττον τυπικαὶ τραγῳδίαι. Διακρίνω τοὺς ἑπομένους εἰς τὰς τρεῖς ἐκείνας περιπτώσεις ἀνταποκρινομένους τύπους τραγῳδίας.

Πρῶτος τύπος (ὁ ὁποῖος ἀνταποκρίνεται εἰς τὴν δευτέραν περίπτωσιν τῶν φαινομένων τοῦ βίου) ἡ τραγῳδία Ἀ ν τ ι γ ό ν η. Ἡ Ἀντιγόνη εἶναι (ὅπως τὴν παρουσιάζει ὁ Σ ο φ ο κ λ ῆ ς) ἡ προσωποποίησις τῆς ἰδέας τῆς ἀγάπης, καὶ τῆς ἀγάπης τοῦ ἐχθροῦ· «οὔ τοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν». Ἀλλὰ δὲν τῆς ἐπιτρέπεται ν' ἀσκήσῃ τὴν φύσιν της αὐτήν· οἱ ὑφιστάμενοι, οἱ κείμενοι νόμοι, ὁ βασιλεὺς Κρέων, εἶναι τὰ ἐμπόδια· αὐτὴ ὅμως δὲν εἶναι δυνατὸν ν' ἀλλάξῃ, πάσχει λοιπόν, θλίβεται καὶ ἱκανοποιοῦσα τὴν φύσιν της (ἐνταφιάζει, παραβαίνουσα τοὺς νόμους, τὸν ἐχθρὸν τῆς πατρίδος ἀδελφόν της) καταστρέφεται ἡ ἰδία, αὐτοκτονεῖ ἐν ἀπελπισίᾳ. Ὅμοία εἶναι γενικῶς καὶ κατὰ τὸ πνεῦμα καὶ ἡ ὑπόθεσις τῆς τραγῳδίας Π ρ ο μ η θ ε ὺ ς καὶ τῆς τραγῳδίας Richard III. Αἱ δύο αὐταὶ τραγῳδίαι εἶναι χαρακτηριστικαί· παριστάνουν ὅμοιον εἶδος πάθους, τὸ ὁποῖον ὅμως προέρχεται ἀπὸ δύο ἀκριβῶς ἀντιθέτους αἰτίας· ὁ Προμηθεὺς εἶναι ἡ προσωποποίησις τῆς φιλανθρωπίας, ὁ Richard ἡ προσωποποίησις τῆς σιδηρᾶς θελήσεως νὰ καταλάβῃ τὴν ἐξουσίαν, τὴν ἀρχήν, νὰ γίνῃ βασιλεύς, ἡ ὁποία θέλησις καὶ πραγματοποιεῖται διὰ φόνου καὶ σφαγῶν ἄνευ τῶν ἐλαχίστων ἐνδοιασμῶν, ἀλλὰ μόλις πραγματοποιηθεῖσα καὶ καταδιώκεται ἐκ νέου. Πάσχουν λοιπὸν καὶ οἱ δύο, ἤτοι καὶ ὁ Προμηθεὺς καὶ ὁ Ριχάρδος, διότι παρουσιάζονται ἐμπόδια εἰς τὴν μέχρι τοῦδε ἐνέργειάν των, ἐμπόδια εἰς τὴν κατὰ φύσιν αὐτῶν ἐνέργειαν.

Δεύτερος τύπος (ὁ ὁποῖος ἀνταποκρίνεται εἰς τὴν τρίτην περίπτωσιν τῶν φαινομένων τοῦ βίου) ἡ τραγῳδία H a m l e t. Ὁ Hamlet, ὁ ἰδεολόγος καὶ αἰσιόδοξος, παραλύει οὕτως εἰπεῖν, λαμβάνων πεῖραν τῆς κακίας τῶν ἀνθρώπων (ἀμέσως, τῆς κακίας τῆς μητρός του καὶ τοῦ θείου του, οἱ ὁποῖοι ἐφόνευσαν τὸν πατέρα του κτλ.), ἀλλὰ πάλιν ὄχι κατὰ τρόπον, ὥστε νὰ θελήσῃ ν' ἀφήσῃ τὰ πάντα καὶ ν' ἀποσυρθῇ ἀπὸ τὸν κόσμον· μᾶλλον ἔχει τὴν τάσιν νὰ διορθώσῃ ὅλα τὰ κακῶς ἔχοντα· ἀλλὰ πάλιν εὑρισκόμενος πρὸ ἀπεριορίστου κακίας, δὲν ξεύρει πῶς νὰ ἐνεργήσῃ· ἀρχίζει λοιπὸν ὁ ἀγὼν κατὰ τοῦ ἰδίου ἑαυτοῦ του· νὰ ἐνεργήσῃ ἢ νὰ μὴ ἐνεργήσῃ; πάσχει, θλίβεται, ἀναλαμβάνων δὲ τέλος τὸν

πόλεμον, τὸν ἀγῶνα κατὰ τῆς κακίας, πίπτει, καταστρέφεται ὁ ἴδιος ὡς ἀδυνατώτερος.

Τρίτος τύπος (ὁ ὁποῖος ἀνταποκρίνεται εἰς τὴν τετάρτην περίπτωσιν τῶν φαινομένων τοῦ πάσχοντος, τοῦ θλιβομένου βίου) ἡ τραγῳδία Οἰδίπους· αὐτὸς προξενεῖ τὴν θλῖψιν, τὸ πάθος αὐτὸς εἰς ἑαυτόν, θλίβεται, πάσχει ἀκριβῶς ἱκανοποιῶν τὴν φύσιν του, τὴν ἰδιότητά του· θέλει πάντως νὰ μάθῃ τὴν καταγωγήν του, καὶ ἂς προκύψῃ ὅ,τι θέλει, ἀλλὰ μανθάνων αὐτὴν μανθάνει ὅτι εἶναι ὁ φονεὺς τοῦ πατρός του καὶ ὁ σύζυγος τῆς μητρός του καὶ γίνεται θῦμα τῆς ἐρεύνης του, ἀντὶ νὰ φανῇ ἀνώτερος τῶν περιστάσεων.

2. Ἡ ἀναγκαιότης τῆς θλίψεως, τοῦ πάθους.

Ἡ θλῖψις, τὸ πάθος γεννᾶται λοιπόν, διὰ νὰ τὸ ἐπαναλάβω συντόμως, ἢ διότι ἐμποδίζεται ἡ ἱκανοποίησις τῆς ἰδιότητος (ἐν τοιαύτῃ δὲ σημασίᾳ: τῆς φύσεως) τοῦ ἀνθρώπου, ἡ ὁποία ἐκδηλώνεται ὡς ἀκαταμάχητος ὁρμή, ἢ ἀκριβῶς διότι ἱκανοποιεῖται· πάντοτε δὲ πρόκειται περὶ ἐμποδίων τιθεμένων ἢ ὑπὸ τοῦ περιβάλλοντος, ὅπως εἰς τὸν πρῶτον τύπον τῆς τραγῳδίας, ἢ καὶ ὑπὸ ἐσωτερικῶν ἀντιπάλων ἰδεῶν καὶ ὁρμῶν, ὅπως εἰς τὸν δεύτερον καὶ τρίτον τύπον τῆς τραγῳδίας.

Καὶ ὅμως ἡ διάκρισις αὐτὴ μεταξὺ δύο εἰδῶν ἐμποδίων δὲν πρέπει νὰ παρασύρῃ εἰς μίαν ἐσφαλμένην ἐξήγησιν τῶν αἰτιῶν τῆς θλίψεως ἑνὸς ὡρισμένου βίου ἐν τῷ ἀγῶνί του πρὸς ἐπικράτησιν. Ἡ θλῖψις προξενεῖται πάντοτε μόνον ἐκ τῶν ἔνδον, ἕνεκα τῆς ὡρισμένης φύσεως τοῦ πάσχοντος, οὐδέποτε ἔξωθεν, ἀπὸ τὸ περιβάλλον· τὸ περιβάλλον, ἀλλὰ καὶ αὐταὶ αἱ ἀντίπαλοι ἰδέαι καὶ ὁρμαί, δηλαδὴ γενικῶς τὰ ἐμπόδια πρὸς γένεσιν τῆς θλίψεως, εἶναι μόνον ἀφορμαὶ καὶ ὄχι αἰτίαι αὐτῆς. Θὰ ἐξηγηθῶ. Δὲν πρέπει νὰ λησμονῆται ὅτι, ὅπως καὶ ἐξέθηκα ἤδη, ἡ θλῖψις εἶναι μία κατάστασις ὑποκειμενικὴ καὶ ὅτι ἐπομένως τὸ ἐὰν πάσχῃ κανεὶς ἢ ὄχι ἐξαρτᾶται ὄχι ἀπὸ ἀφορμὰς δυναμένας νὰ παραγάγουν θλῖψιν, ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ὑποκειμενικὴν ἐντύπωσιν, τὴν ὁποίαν παράγουν αἱ ἀφορμαὶ ἐκεῖναι. Διὰ νὰ πά-

σχῃ, νὰ θλίβεται κανείς, πρέπει νὰ παραχθῇ ὡρισμένη στάσις τοῦ ἀνθρώπου ἀπέναντι τῶν ἀφορμῶν, αἱ ὁποῖαι εἶναι δυνατὸν νὰ παραγάγουν, νὰ προξενήσουν θλῖψιν, νὰ γίνουν αἰτίαι θλίψεως· τότε δὲ εἶναι ἀδιάφορον, ἐὰν αἱ ἀφορμαὶ ἐκεῖναι, τὰ ἐμπόδια, διὰ τῶν ὁποίων προκαλεῖται τὸ πάθος, ἡ θλῖψις, ἔρχονται ἔξωθεν ἢ ἐκ τῶν ἔνδον τοῦ ἀνθρώπου (ἐκ τῶν ἀντιπάλων ἰδεῶν καὶ ὁρμῶν του).

Ἡ ἑρμηνεία αὐτὴ τῶν αἰτιῶν τῆς θλίψεως εἶναι ψυχολογική, ἀνταποκρίνεται ὅμως εἰς αὐτήν, ὅπως ἔπρεπε καὶ νὰ περιμένεται, καὶ ἡ ἰδιαιτέρα ἀνάλυσις ὅλων τῶν περιπτώσεων τοῦ βίου, κατὰ τὰς ὁποίας ὁ βίος, ὁ ἄνθρωπος δηλαδή, πάσχει, θλίβεται, καὶ τῶν εἰς τὰς περιπτώσεις αὐτὰς ἀνταποκρινομένων δραματικῶν ὑποθέσεων. Εἰς τὸν τύπον Hamlet εἶναι τὸ πρᾶγμα φανερὸν αὐτὸ καθ' ἑαυτό· τὸ ἐμπόδιον τὸ παράγον τὴν θλῖψιν εἶναι μὲν ἡ ἀντίληψίς του περὶ κακίας τοῦ κόσμου, ἀλλὰ αὐτὴ δὲν θὰ εἶχε σημασίαν, ἐὰν αὐτὸς εἶχε τὴν δύναμιν πρὸς καταπολέμησίν της ἢ πρὸς ἀδιαφορίαν ἀπέναντί της· ἀπεναντίας ἡ ἀντίληψίς του περὶ κακίας τοῦ κόσμου γεννᾷ τώρα τὴν θλῖψιν, τὸ πάθος, ὁ Hamlet ἀπελπίζεται σχεδὸν ὅτι εἶναι δυνατὸν νὰ καθαρισθῇ ὁ κόσμος, ἀκόμη καὶ ὅτι εἶναι δυνατὸν νὰ συντελέσῃ εἰς τὴν ἐξιλέωσιν τοῦ φονευθέντος πατρός του, συγκρατούμενος ἐξ ἠθικῆς ἀπόψεως καὶ εἰς τὴν ὀργήν του καὶ τὴν τάσιν του νὰ φονεύσῃ τὴν μητέρα του. Ἐὰν ὁ Hamlet πρῶτον δὲν ἔδιδε εἰς τὴν πρᾶξιν τῆς μητρὸς καὶ τοῦ θείου του (ἐφόνευσαν τὸν πατέρα του) γενικὴν σημασίαν, σημασίαν τῆς κακίας ὅλων τῶν ἀνθρώπων, δεύτερον δὲ εἶχε τὴν ἐσωτερικὴν δύναμιν νὰ φονεύσῃ, ὅπως ὁ Ὀρέστης, τὴν μητέρα καὶ τὸν θεῖον του, ἐκδικούμενος κατὰ τοιοῦτον τρόπον τὸν πατέρα του, δὲν θὰ ἐθλίβετο, δὲν θὰ ἔπασχεν, ἢ θὰ συνῃσθάνετο μὲν ἀμέσως νέαν θλῖψιν διὰ τῆς ἠθικῆς του συνειδήσεως (τὸ βαθύτερον αὐτὸ νόημα τῶν Ἐρινύων, αἱ ὁποῖαι καταδιώκουν τὸν Ὀρέστην ὡς φονέα τῆς μητρός του), ἀλλὰ καὶ πάλιν ἀναλόγως τῆς ἀντιλήψεώς του ἢ θὰ εὕρισκε κάπως ἐκ νέου τὴν ἰσορροπίαν του (ὅπως ὁ Ὀρέστης), ἢ θὰ κατεστρέφετο θλιβόμενος τίς οἶδέ πως. Ἡ ἀναλυτικὴ αὐτὴ ἐξήγησις τοῦ πάθους τοῦ Hamlet ἰσχύει (mutatis mutandis) καὶ διὰ τὴν περίπτωσιν τοῦ Οἰδίποδος. Ἀλλὰ καὶ κατὰ τὴν περίπτωσιν τῆς Ἀντι-

γόνης (ἢ τοῦ Richard III ἢ τοῦ Προμηθέως) πρόκειται περὶ τῆς ἰδίας καταστάσεως· ἡ αἰτία τοῦ πάθους εὑρίσκεται κατὰ τελευταῖον λόγον ἐντὸς αὐτοῦ τοῦ ἥρωος· ἡ αἰτία αὐτὴ εἶναι ἡ ἀντίληψίς του περὶ τῶν ἐμποδίων, ἢ κυρίως ἡ δύναμις, μὲ τὴν ὁποίαν ἐμφανίζεται ἡ πρὸς ἱκανοποίησιν τείνουσα ἰδιότης του (ἡ φύσις του) ὡς ἀκαταμάχητος ὁρμή· ἐὰν ἡ Ἀντιγόνη, ἢ καὶ ὁ Richard III., ἢ ὁ Προμηθεύς, ἢ ὁ Ρωμαῖος καὶ ἡ Ἰουλιέτα θὰ ἦσαν εἰς θέσιν νὰ ὑπακούσουν εἰς τὰ ἐμπόδια, νὰ μεταβληθοῦν κατὰ τὴν ἀπαίτησιν τοῦ περιβάλλοντος, δηλαδὴ κατὰ βαθύτερον λόγον, ἐὰν ἡ ἰδιότης, τὴν ὁποίαν ἐμφανίζουν, ἡ ἐχθροφιλία, ἡ τάσις πρὸς ἰσχύν, ἡ φιλανθρωπία, ὁ ἔρως, δὲν ἦσαν ἀκαταμάχητοι ὁρμαί, τότε δὲν θὰ ἔπασχον· ἐννοεῖται ὅμως ὅτι τότε δὲν θὰ ἦσαν καὶ οἱ ὡρισμένοι ἐκεῖνοι χαρακτῆρες, αἱ ὡρισμέναι ἐκεῖναι φύσεις. Ὁ ὑποκύπτων εἰς ἄλλην θέλησιν ἢ δὲν εἶχεν ἰδικήν του ἰδιαιτέραν, ἡ ὁποία τείνει ὡς ἀκαταμάχητος ὁρμὴ πρὸς ἱκανοποίησιν, ἢ πάσχει, διότι ἀναγκάζεται νὰ ὑποκύψῃ, ἀλλὰ πάσχει ἀκριβῶς ἕνεκα τῆς φύσεώς του αὐτῆς τῆς ἀκαταμαχήτου, ἡ ὁποία τείνει πρὸς ἱκανοποίησιν, ἀλλὰ εὑρίσκει ἐμπόδια.

Εἶναι λοιπὸν φανερὸν ὅτι ἐμφανίζεται μὲν ἡ αἰτία τῆς θλίψεως, τοῦ πάθους, ὡς μία διαμάχη τοῦ ἀνθρώπου (τοῦ πάσχοντος ὑποκειμένου) ἢ μὲ τὸν ἑαυτόν του (τὰς ἀντιθέτους του ἰδέας καὶ ὁρμὰς ἢ ἰδιότητας) ἢ μὲ τὸ περιβάλλον του· ἀλλὰ ἡ διαμάχη αὐτὴ δὲν εἶναι κυρίως αἰτία, ἀλλὰ ἀφορμὴ πρὸς θλῖψιν. Ἡ αἰτία ἡ κυρία τῆς θλίψεως εἶναι ἡ ἰδιάζουσα φύσις τοῦ πάσχοντος ἀνθρώπου, τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ κυριαρχοῦσα φύσις του εἶναι ἀκαταμάχητος καὶ ὅτι τοῦ εἶναι ἀδύνατον νὰ προσαρμοσθῇ πρὸς ἄλλας ἀπαιτήσεις (ἰδικάς του ἢ τοῦ περιβάλλοντός του). Εἶμαι ὅπως εἶμαι, ἀδυνατῶ νὰ εἶμαι ἄλλως! Τὸ πάθος, ἡ θλῖψις (πᾶσα θλῖψις) εἶναι λοιπὸν ἐκ τῶν ἔνδον ἀναγκαία, ὁ ἄνθρωπος πάσχει, θλίβεται ἐξ ἐνδομύχου ἀνάγκης. Ὑπάρχει ἕνας μόνον τρόπος ὑπάρξεως, ἕνα μόνον εἶδος τοῦ βίου, διὰ τοῦ ὁποίου ἀποτρέπεται ὁ κίνδυνος ἐκεῖνος τῆς γενέσεως τῆς θλίψεως, ἤτοι ὁ τρόπος τῆς ὑπάρξεως, ὁ τρόπος τοῦ βίου τελείως ἄνευ ἐμποδίων, ἐννοεῖται, ὄχι διότι τὰ ἐμπόδια εἶναι ἡ αἰτία τῆς θλίψεως, ἀλλὰ διότι ἡ ἀνένδοτος καὶ ἀκαταμάχητος

ἐσωτερικὴ ἐκείνη τάσις ἡ πρὸς ἱκανοποίησιν τείνουσα δὲν θὰ εὕρισκε πρόσκρουμα καὶ δὲν θὰ ἐπήρχετο διαμάχη. Ὥστε τὸ τραγικὸν πάθος προϋποθέτει καὶ τὸν ἀμετάβλητον χαρακτῆρα τοῦ ἐμποδίου· τὸ ἐμπόδιον πρέπει νὰ μείνῃ ὡς ἐμπόδιον, ὅπως καὶ εἰς τὸν ἄνθρωπον ὡς τραγικὸν πρόσωπον προϋποτίθεται τὸ ἀμετάβλητον τῆς πρὸς ἱκανοποίησιν τεινούσης ἰδιότητός του, τὴν ὁποίαν ἕνεκα τούτου ἀκριβῶς ὠνόμασα τὴν ὡς ἀκαταμάχητον ὁρμὴν παρουσιαζομένην φύσιν του. Πλὴν τούτου προϋποτίθεται ἐπίσης ὅτι τὰ ἐμπόδια εἶναι ἰσχυρότερα ὄχι, ἐννοεῖται, τῆς ἰδιαζούσης φύσεως τοῦ ὡρισμένου βίου, ἀλλὰ τῶν δυνάμεων τοῦ βίου πρὸς διεξαγωγὴν τοῦ ἀγῶνος· διότι εὐθὺς ὡς αἱ δυνάμεις τοῦ βίου θεωρηθοῦν ἰσχυρότεραι τῶν ἐμποδίων, θὰ ἐπήρχετο ἡ καταπάτησις αὐτῶν καὶ τότε καὶ ἡ παῦσις τῆς θλίψεως. Τοὐλάχιστον ὑπάρχουν δύο περιπτώσεις· κατὰ τὴν μίαν εἶναι δυνατὸν νὰ ὑπερνικηθοῦν τὰ ἐμπόδια καὶ τότε θὰ παύσῃ ἡ θλῖψις, κατὰ τὴν ἄλλην τὰ ἐμπόδια εἶναι ἰσχυρότερα τῶν δυνάμεων τοῦ ἀγωνιζομένου βίου καὶ τότε δὲν θὰ παύσῃ ποτὲ ἡ θλῖψις. Τί θὰ γίνῃ τότε εἰς τοιαύτην περίστασιν, θὰ φανερωθῇ ἀμέσως διὰ τῆς περαιτέρω ἐρεύνης τοῦ ζητήματος.

3. Ἡ ἀναγκαιότης τῆς καταστροφῆς τοῦ ἥρωος.

Εὑρέθη λοιπὸν ὅτι ἡ θλῖψις τοῦ πάσχοντος βίου (ἀνθρώπου) εἶναι ἀναγκαία ἕνεκα τῆς ἰδιαζούσης ὡς ἀκαταμαχήτου ὁρμῆς ἐκδηλουμένης φύσεώς του, ἡ ὁποία οὔτε εἶναι δυνατὸν νὰ θεωρηθῇ ὡς μεταβλητή, ἐγνώσθη δὲ ὅτι καὶ τὰ ἐμπόδια δὲν ἐνδίδουν, πρέπει νὰ προϋποτεθοῦν ὡς μὴ ἐνδίδοντα. Τότε ὅμως τὰ δύο αὐτὰ γεγονότα ἐπιτρέπουν νὰ παραδεχθῇ κανεὶς μίαν μόνην περίπτωσιν, κατὰ τὴν ὁποίαν δύναται νὰ παύσῃ ἡ τοιαύτη θλῖψις, ἤτοι ἡ θλῖψις θὰ παύσῃ μόνον μὲ τὸν θάνατον τοῦ ἥρωος· ἐὰν δὲν ὑπῆρχε θάνατος, ἡ θλῖψις του, τὸ πάθος του θὰ ἦτο ἀτελεύτητον καὶ αἰώνιον.

Ὑπάρχει ἆρά γε ἔστω καὶ ὑποθετικῶς καὶ θλῖψις ἀτελεύτητος καὶ αἰωνία, δηλαδὴ κυρίως ἥρως φορεὺς τῆς θλίψεως

ἀγωνιζόμενος νὰ ἐπικρατήσῃ κατὰ τῶν ἐμποδίων, ἀγωνιζόμενος νὰ ὑπερνικήσῃ τὰς ἀνυπερβλήτους ἀντιστάσεις κατὰ τῆς πρὸς ἱκανοποίησιν τεινούσης φύσεώς του, μιᾶς ἰδιότητός του, ἡ ὁποία παρουσιάζεται ὡς ἀκαταμάχητος ὁρμή; Εἰς τὸ ζήτημα αὐτὸ θὰ ἐπανέλθω, δὲν ἐνδιαφέρει πρὸς τὸ παρὸν τὸ θέμα μου [1]). Ὁ συνήθης καὶ γνωστὸς φορεὺς τῆς θλίψεως, τοῦ πάθους, εἶναι ὁ ἄνθρωπος, ὃν ἀτομικὸν γεννώμενον καὶ ἀποθνῄσκον ἐν χρόνῳ· ἡ θλῖψις του λοιπὸν θὰ παύσῃ ἀναγκαίως μὲ τὸν θάνατόν του. Τὸ σπουδαῖον ὅμως εἶναι ὅτι καὶ ἡ θλῖψις αὐτὴ καθ' ἑαυτὴν θὰ ἐπιφέρῃ κατ' ἀνάγκην τὴν καταστροφήν του· ὁ ἥρως ἢ θὰ καταστραφῇ αὐτὸς ἐν ἑαυτῷ, καταντῶν οὕτως εἰπεῖν εἰς μηδέν, ἐξαντλούμενος ψυχικῶς καὶ πνευματικῶς, κατατρωγόμενος, κατασυντριβόμενος ἀπὸ τὴν δύναμιν τῆς θλίψεως, ἢ θὰ πέσῃ ἀγωνιζόμενος κατὰ τὴν διαμάχην κατὰ τῶν ἐμποδίων, ἀφοῦ, ὅπως εἶπα, τὰ ἐμπόδια πρέπει νὰ θεωρηθοῦν ὡς ἀνυπέρβλητα, ὡς ἰσχυρότερα τῶν δυνάμεων τοῦ ἥρωος [2]).

Ὁ ἥρως θὰ καταστραφῇ λοιπὸν κατ' ἀνάγκην ἐκ λόγων ἐσωτερικῶν, ἕνεκα τῆς θλίψεως, ἕνεκα μὴ ἱκανοποιήσεως τῆς ἰδιότητός του τῆς παρουσιαζομένης ὡς ἀκαταμαχήτου ὁρμῆς. Ναὶ μὲν ὑπάρχουν καὶ θλίψεις καὶ διαμάχαι, τῶν ὁποίων ὁ φορεὺς δὲν καταστρέφεται, αἱ ὁποῖαι ἀπεναντίας μεταβάλλονται εἰς εὐτυχίαν τοῦ φορέως. Ἀλλὰ ὁ σκοπὸς εἶναι ὄχι νὰ εὑρεθῇ κοινὸς παρονομαστὴς οὕτως εἰπεῖν δι' ὅλας τὰς περιπτώσεις θλίψεων, ἀλλὰ νὰ χωρισθοῦν τὰ ὅμοια ἀπὸ τ' ἀνόμοια. Πρέπει ἑπομένως νὰ γίνῃ διάκρισις μεταξὺ τῶν περιπτώσεων, κατὰ τὰς ὁποίας ἐκ τῆς θλίψεως καὶ τῆς διαμάχης ἐπέρχεται ἡ καταστροφὴ τοῦ ἥρωος, καὶ τῶν περιπτώσεων, κατὰ τὰς ὁποίας ἡ θλῖψις παύει καὶ ἐπέρχεται εὐτυχία, δηλαδὴ ἡ συνείδησις τῆς ἱκανοποιήσεως, καὶ νὰ εὑρεθῇ ὁ λόγος τοῦ τελευταίου αὐτοῦ φαινομένου.

Ὑπάρχουν τοὐλάχιστον εἰς δραματικὴν ἐπεξεργασίαν δύο εἴδη τῆς περιπτώσεως, κατὰ τὴν ὁποίαν ὁ ἥρως δὲν παρουσιά-

---

1) Πρβλ. τὰ ὅσα λέγω κατωτέρω περὶ τοῦ Φαύστου (Faust) καὶ τὰ ὅσα λέγω περὶ τῆς ἀνθρωπότητος εἰς τὸ σύγγραμμά μου «Φιλοσοφία Γενικὴ ἀντίληψις τοῦ κόσμου».

2) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 110

ζεται καταστρεφόμενος διὰ τῆς θλίψεως καὶ τῆς διαμάχης, ἤτοι ὁ τύπος Ὀρέστης καὶ ὁ τύπος Φαῦστος (Faust). Τὸ εἶδος τοῦ πάθους των, τῆς θλίψεώς των (καὶ τοῦ Ὀρέστου καὶ τοῦ Φαύστου) δὲν εἶναι ἄλλο τί νέον ἐκτὸς τῶν τεσσάρων εἰδῶν πάθους, θλίψεως, τὰ ὁποῖα διέκρινα ἐν τῷ βίῳ γενικῶς [1]) ὑπάρχει μόνον ἡ διαφορὰ ὅτι ἐκ τῆς θλίψεως δὲν ἐπέρχεται ἡ καιαστροφή. Ἡ ἐξήγησις ὅμως τοῦ φαινομένου αὐτοῦ εἶναι ἁπλῆ διὰ τὸν προσεκτικὸν παρατηρητήν. Ὁ Ὀρέστης δὲν καταστρέφεται, διότι ἀπολυτρώνεται ἀπὸ τὴν θλῖψίν του, ὁ δὲ Φαῦστος δὲν φαίνεται καταστρεφόμενος, διότι ἀλλάσσει διαρκῶς τὸ περιβάλλον του, στιγμιαίως μὲν οὕτως εἰπεῖν νικῶν, ἁπαντῶν ὅμως ἀμέσως νέα ἐμπόδια καὶ ἀναλαμβάνων ἐπομένως ἐκ νέου καὶ τὴν θλῖψιν. Δηλαδὴ εἰς τὴν περίπτωσιν τοῦ Ὀρέστου πρόκειται ὄχι περὶ ἀναγκαίας θλίψεως (περὶ θλίψεως κατ' ἀνάγκην) ἕνεκα ὡρισμένης ἰδιότητος, ὡρισμένου χαρακτῆρος, ἀλλὰ μόνον περὶ θλίψεως ἕνεκα παροδικῆς διαταράξεως ψυχικῆς (τῆς ψυχικῆς ἰσορροπίας). Ἡ περίπτωσις αὐτὴ δὲν ἀνήκει ἐπομένως εἰς τὴν τραγῳδίαν· ὁμοιάζει μὲ τὰς τραγικὰς περιπτώσεις μόνον κατὰ τὴν ἐξέλιξιν τῆς θλίψεως. Ἡ περίπτωσις τοῦ Φαύστου ἀπεναντίας εἶναι καθαρὰ τραγικὴ περίπτωσις· ἐνταῦθα πρόκειται περὶ θλίψεως καὶ διαμάχης μὲ τὸ περιβάλλον ἕνεκα ὡρισμένου ἀμεταβλήτου χαρακτῆρος (ἕνεκα μιᾶς ἰδιότητος, ἡ ὁποία ἐκδηλώνεται ὡς ἀκαταμάχητος ὁρμή), εἶναι δὲ ἀπάτη μόνον ὅτι δὲν καταστρέφεται, εἶναι ἀπάτη, διότι ἡ καταστροφὴ συμπίπτει οὕτως εἰπεῖν μὲ τὸν φυσικὸν θάνατον τοῦ γηράσαντος Φαύστου· αὐτὸ δὲ πάλιν συμβαίνει διότι, ὅπως εἶπα, ὁ ἥρως παρουσιάζεται νικῶν μὲν στιγμιαίως, ἀλλὰ καταντῶν ἀμέσως εἰς νέα ἐμπόδια καὶ ἀπολυτρούμενος διὰ τοῦ (φυσικοῦ) θανάτου του. Ὁ Φαῦστος εἶναι οὕτως εἰπεῖν ἡ τραγῳδία τῆς ἀνθρωπότητος, ἡ ὁποία τείνει πρὸς ὡρισμένα ἰδεώδη, νομίζει ὅτι ἐπιτυγχάνει κάτι καὶ ἀπαντᾶ νέας δυσκολίας κλπ. Τὸ ὅτι ὁ Goethe συγχωρεῖ εἰς τὸν Φαῦστον τὸν βίον του μετὰ τὸν θάνατόν του, δὲν ἔχει σχέσιν πλέον μὲ τὴν τραγῳδίαν, ἔχει τὸν λόγον του εἰς τὴν ἀντίληψιν τοῦ Goethe, κατὰ τὴν ὁποίαν

[1]) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 103.

τὸν τείνοντα πρὸς τὰ ἔμπροὸς
δυνάμεθα νὰ σώσωμεν [1])·

ἰδιαιτέρως ἡ ἀποκατάστασις τοῦ Φαύστου ἐν οὐρανῷ διὰ μεσολαβήσεως καὶ τῆς Μαργαρίτας πρέπει νὰ θεωρηθῇ ὡς σύμβολον μιᾶς ἀνωτέρας καταστάσεως τῆς ἀνθρωπότητος, ὡς παρηγορία οὕτως εἰπεῖν διὰ τὴν τραγικὴν κατάστασιν τῆς ἀνθρωπότητος ἐπὶ τῆς γῆς, ὁπότε ὁ τύπος Φαῦστος μεταβάλλεται, ἐννοεῖται, εἰς τὸν τύπον Ὀρέστην καὶ εἶναι ἐπίσης ἁπλῆ ἐκδήλωσις γνώμης ἐκ μέρους τοῦ Goethe, ὅτι τοιοῦτοι ἄνθρωποι, ὅπως ὁ Φαῦστος, ὅ,τι καὶ ἂν πράξουν, δὲν σφάλλουν, δὲν ἁμαρτάνουν.

Τὰ δράματα, τῶν ὁποίων ἡ ὑπόθεσις εἶναι ἡ ἀνθρωπίνη θλῖψις (θλῖψις τοῦ βίου), πρέπει ἄρα νὰ διακριθοῦν εἰς δράματα σοβαρὰ καὶ εἰς τραγῳδίας. Τὸ σοβαρὸν δρᾶμα ἔχει ὡς ὑπόθεσιν θλῖψιν ἕνεκα παροδικῆς ψυχικῆς ταραχῆς, ἕνεκα ταραχῆς τῆς ψυχικῆς ἰσορροπίας δι' ἐμποδίων, τὰ ὁποῖα εἶναι δυνατὸν νὰ λείψουν. Ἡ τραγῳδία ἀπεναντίας ἔχει ὡς ὑπόθεσιν θλῖψιν ἕνεκα ἀναποφεύκτου ἀγῶνος μεταξὺ ἀνενδότου χαρακτῆρος (ἰδιότητος ὡς ἀκαταμαχήτου ὁρμῆς παρουσιαζομένης) καὶ ἀμεταβλήτου περιβάλλοντος (ἐν τῇ σημασίᾳ καὶ τῶν ἀνενδότων ἀντιπάλων ἰδεῶν καὶ ὁρμῶν ἢ ἰδιοτήτων τοῦ φορέως τῆς θλίψεως). Τώρα ὅμως θέλω νὰ θέσω μίαν ἐρώτησιν· ὅλοι οἱ φιλόσοφοι ἐνόμισαν μέχρις ὥρας ὅτι ἐξηγοῦν τὸ βαθύτερον δῆθεν νόημα τῆς τραγῳδίας μὲ τὰς ἀξιολογικὰς ἐννοίας καλὸς καὶ κακός· ἐπιθυμῶ λοιπὸν νὰ ἐξετάσω, ἐὰν εἶναι δυνατὸν νὰ θεωρήσῃ κανεὶς ἀπὸ τὸ ἕνα μέρος τὸ περιβάλλον, τὴν ἀφορμὴν αὐτὴν πρὸς γένεσιν τῆς θλίψεως, καὶ ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος τὴν ὡς ἀκαταμάχητον ὁρμὴν παρουσιαζομένην ἰδιότητα τοῦ ἥρωος (τοῦ βίου), ἡ ὁποία καταντᾷ εἰς διαμάχην μὲ τὸ περιβάλλον καὶ προξενεῖ ἐπὶ τέλους τὴν καταστροφήν του, ὡς ἀντιθέσεις ἐν τῇ ἐννοίᾳ τοῦ καλοῦ καὶ τοῦ κακοῦ, ὁπότε καὶ ἡ διαμάχη θὰ λάβῃ χαρακτῆρα πολέμου τοῦ καλοῦ κατὰ τοῦ κακοῦ ἢ μᾶλλον τοῦ κακοῦ κατὰ τοῦ καλοῦ· τὸ περιβάλλον λεγόμενον θὰ εἶχε πάντοτε τὴν σημα-

[1]) Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen !

σίαν τοῦ καλοῦ. Ἀλλὰ ὁ ἄνευ προλήψεων καὶ προσεκτικὸς παρατηρητὴς ὅλων τῶν περιπτώσεων θλίψεως τοῦ βίου εὑρίσκει ἀμέσως ὅτι ὁ τρόπος ἐκεῖνος τῆς ἑρμηνείας εἶναι τελείως ἀβάσιμος τόσον εἰς τὰς περιπτώσεις τοῦ καθημερινοῦ βίου ὅσον καὶ εἰς τὰς περιπτώσεις τῆς δραματικῆς ἐπεξεργασίας των ὡς τραγῳδιῶν. Θὰ ἦτο ἴσως δυνατὸν νὰ νομίσῃ κανεὶς ὅτι ὁ Richard καὶ οἱ ἄνθρωποι (οἱ ἥρωες) τοῦ εἴδους του καταστρέφονται ὡς φορεῖς, ὡς ἀντιπρόσωποι τῆς κακίας, τῆς ἀρχῆς τοῦ κακοῦ, καὶ ὅτι ὑπερισχύει ἡ ἀρχὴ τοῦ καλοῦ (τὸ περιβάλλον, τὸ ὁποῖον εἶναι εἰς τοιαύτην περίπτωσιν ἡ ὑφισταμένη νόμιμος κοινωνικὴ διάταξις, εἰς τὴν τραγῳδίαν Richard III ἀντιπροσωπευομένη διὰ τοῦ Richmond). Ἀλλὰ ὁ τοιαύτην ἐξήγησιν δίδων εἰς τὴν τραγικὴν διαμάχην θὰ εὑρεθῇ ἀμέσως πρὸ ἀποτροπαίου συλλογισμοῦ ἐξηγῶν τὴν περίπτωσιν Ἀντιγόνην ἢ Προμηθέα καὶ τόσας ἄλλας παρομοίας. Ἡ φύσις τῆς Ἀντιγόνης εἶναι, ὅπως εἶπα, ἡ ἀγάπη, ἡ ἀγάπη καὶ τοῦ ἐχθροῦ (οὔ τοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν!), ἡ τοῦ Προμηθέως ἡ φιλανθρωπία κλπ.· αἱ φύσεις αὐταὶ ἔπρεπε νὰ θεωρηθοῦν κατὰ τὸ πνεῦμα τῆς ἑρμηνείας ἐκείνης ὡς τὸ κακόν· ἡ Ἀντιγόνη, ὁ Προμηθεὺς καὶ ὅσοι γενικῶς παριστάνουν θλῖψιν καὶ διαμάχην, ἀπὸ παρομοίαν αἰτίαν προξενουμένην, ἔπρεπε νὰ θεωρηθοῦν ὡς οἱ ἀντιπροσωπεύοντες τὴν ἀρχὴν τοῦ κακοῦ καὶ ν' ἀντιπαραταχθοῦν εἰς τὸν Κρέωνα ἢ τὸν Δία, τοὺς ἀντιπροσώπους αὐτοὺς τῆς ὑφισταμένης τάξεως τῶν πραγμάτων, ὡς τοὺς ἀντιπροσώπους τῆς ἀρχῆς τοῦ καλοῦ. Ἡ τοιαύτη ἐξήγησις θὰ ἦτο ὅμως καὶ εἶναι προδηλότατα ἐσφαλμένη, παράλογος καὶ ἄτοπος, κατὰ τοσοῦτο μᾶλλον, καθ' ὅσον ἐπὶ τέλους καὶ αὐτὸς ὁ Κρέων οἰκειοποιεῖται τὴν ἀντίληψιν τῆς Ἀντιγόνης, ὁ δὲ Ζεὺς γίνεται ὁ ἴδιος δίκαιος ἀπὸ τὴν στιγμήν, κατὰ τὴν ὁποίαν διατάττει τὴν ἀπελευθέρωσιν τοῦ δεσμώτου του Προμηθέως κλπ.. Εἶναι ἀπόδειξις τῆς ἀμηχανίας, εἰς τὴν ὁποίαν περιέρχονται κατὰ τὴν ἐξήγησιν καὶ τῆς Ἀντιγόνης ὅσοι ἐξηγοῦν τὴν τραγικὴν διαμάχην ὡς τὴν διαμάχην τοῦ κακοῦ κατὰ τοῦ καλοῦ ὅτι διακρίνουν μεταξὺ τοῦ περιεχομένου οὕτως εἰπεῖν τοῦ χαρακτῆρος τῆς Ἀντιγόνης, τοῦ Προμηθέως καὶ τῶν ὁμοίων των, ὁ ὁποῖος δὲν ὑποκύπτει εἰς τὴν ἔννοιαν τοῦ κακοῦ, καὶ τῆς πεισματώδους στάσεώς των ἀπέναντι τῶν ὑφισταμένων νόμων

καὶ ὁμιλοῦν περὶ ὑπεροψίας αὐτῶν (ἀκολουθοῦντες τὸν Ἀριστοτέλη, ὁ ὁποῖος χαρακτηρίζει τὴν στάσιν τῶν ἡρώων ὡς «ὕβριν»). Αἱ τοιαῦται ἐξηγήσεις δὲν εἶναι συμπεράσματα ἐξαγόμενα ἐκ τοῦ ἀντικειμένου αὐτοῦ καθ' ἑαυτό, οὔτε δὲ καὶ ἀντικειμενικαὶ ἐκτιμήσεις τῶν προσώπων· τὸν πολεμοῦντα πρὸς ἐπιτυχίαν ἑνὸς σκοποῦ κατὰ ἑνὸς ἀνενδότου καὶ ἰσχυροτάτου ἀντιπάλου εἶναι δυνατὸν νὰ ὀνομάζῃ «ὑβριστὴν» καὶ «ὑπερόπτην» μόνον τὸ ἄπειρον ἐκεῖνο πλῆθος τῶν χλιαρῶν κακῶν χαρακτήρων, οἱ ὁποῖοι λέγονται «οἱ φρόνιμοι».

Μάταιος εἶναι λοιπὸν καὶ ὁ κόπος τῶν ὀπαδῶν τῆς θεωρίας ἐκείνης τῶν θελόντων ν' ἀποδείξουν ὅτι ἡ καταστροφὴ τοῦ ἥρωος, τοῦ φορέως τῆς τραγικῆς θλίψεως, ἐπέρχεται ὡς τιμωρία. Ἐλέχθη π.χ. ὅτι τὴν καταστροφὴν ἀπαιτεῖ ἡ διὰ τῆς στάσεως καὶ τῶν πράξεων τοῦ ἥρωος προσβαλλομένη συνείδησις τοῦ θεατοῦ, ἢ ὅτι ἡ καταστροφή του γίνεται ἀναγκαία διὰ νὰ «νικήσῃ τὸ καλόν», ἢ γίνεται ἀναγκαία ἕνεκα τῆς «ποιητικῆς δικαιοσύνης», ἕνεκα τοῦ «τραγικοῦ παραπτώματος», ὡς «τιμωρία διὰ τὸ πταῖσμα», ὡς «τιμωρία διὰ τὴν ὑπεροψίαν», «τὴν ὕβριν» κλπ. Οἱ τοιαῦτα φρονοῦντες ὅμως παραβλέπουν ὅτι καταστρέφουν τὴν ἀναγκαιότητα τῆς ἑνότητος τοῦ χαρακτῆρος τοῦ ἥρωος, διότι ὁ συλλογισμός των εἶναι ἀναγκαίως, ὅτι θὰ ἦτο μὲν δυνατὸν νὰ ὑπερνικήσῃ ὁ ἥρως τὰ ἐμπόδια καὶ νὰ εὐτυχήσῃ, ὅτι ὅμως τὸ τοιοῦτον δὲν πρέπει νὰ ἐπιτραπῇ ἕνεκα τῶν ἀπαιτήσεων τῆς ἠθικῆς. Ἡ δυστυχὴς Ἀντιγόνη π. χ.!

Θέτω τὸ ζήτημα κατ' ἀρχήν. Ἴσως ἡ πρώτη βασικὴ ἔρευνα πρέπει ν' ἀφορᾷ τὸ δῆθεν ζήτημα, ἐὰν εἰς τὴν ποίησιν, εἰς τὴν τραγῳδίαν, ὑπάρχει ὡς βάσις της μία οἱαδήποτε ἄποψις γενικὴ τοῦ κόσμου. Ὁ συνδυασμὸς ὅμως αὐτὸς τῶν προβλημάτων πρὸς κατανόησιν τῆς καταστροφῆς τοῦ ἥρωος εἶναι ἐσφαλμένος. Ἕκαστος ἄνθρωπος ἔχει μίαν οἱανδήποτε ἄποψιν τοῦ κόσμου καὶ δὲν ὑπάρχει λόγος νὰ γίνεται ἐνταῦθα ἐξαίρεσις τοῦ ποιητοῦ. Ἐπίσης δὲν ὑπάρχει λόγος διὰ τὴν ἐκδοχὴν ὅτι ὁ ποιητὴς κατὰ τὴν διάπλασιν, τὴν κατασκευὴν τῶν χαρακτήρων τοῦ δράματος, τῆς τραγῳδίας του (τῶν ἡρώων του) δὲν θὰ ἐπηρεασθῇ ἀπὸ τὴν ἄποψιν, τὴν ὁποίαν ἔχει περὶ τοῦ κόσμου. Ἀπεναντίας ἀποδεικνύει σχεδὸν πᾶσα τραγῳδία τὴν συνιάφειαν

αὐτήν. Ἂς ληφθῇ ὑπ' ὄψιν ὡς τρανὴ ἀπόδειξις τῆς συναφείας αὐτῆς ἡ διαφορὰ τοῦ χαρακτῆρος τῆς «Ἰφιγενείας» κατὰ τὴν ἀντίληψιν τοῦ Εὐριπίδου καὶ κατὰ τὴν ἀντίληψιν τοῦ Goethe, ἢ ἡ διαφορὰ τοῦ χαρακτῆρος τοῦ «Ὀρέστου» εἰς τὸν Αἰσχύλον καὶ τοῦ «Hamlet» εἰς τὸν Shakespeare. Εἶναι μὲν ἀληθὲς ὅτι ὁ Shakespeare κατεσκεύασεν ὄχι μόνον τὸν χαρακτῆρα «Hamlet», ἀλλὰ καὶ τὸν χαρακτῆρα «Richard III». Ἀλλὰ ἡ τοιαύτη παρατήρησις θὰ εἶχε τότε μόνον νόημα, ἐὰν ἔλεγε κανεὶς ὅτι ἡ ἄποψις, τὴν ὁποίαν ἔχει ὁ Shakespeare περὶ κόσμου, εἶναι ἡ ἄποψις τοῦ χριστιανισμοῦ περὶ κόσμου καὶ βίου. Δηλαδὴ διὰ τὸν Shakespeare οἱ χαρακτῆρες «Hamlet» καὶ «Richard III.» δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ ἔχουν ἀντίθετον νόημα εἰς τὴν σημασίαν τοῦ «καλοῦ» καὶ «κακοῦ» καὶ δὲν ἔχουν ἀσφαλέστατα τοιοῦτον ἀντίθετον νόημα. Διὰ τὸν Shakespeare ὁ «Hamlet» εἶναι ὁ θρῆνος οὕτως εἰπεῖν τοῦ ἐξαπατηθέντος αἰσιοδόξου ἀνθρώπου, ὁ «Richard III.» εἶναι τὸ ᾄσμα τῶν ᾀσμάτων τῆς σιδηρᾶς ἀνενδότου θελήσεως. Ἢ μήπως νομίζει κανεὶς πράγματι ὅτι ὁ Σοφοκλῆς συνέλαβε τὸν χαρακτῆρα «Ἀντιγόνην» (οὔ τοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν!) διὰ νὰ τὴν θεωρήσῃ ὡς ὑβρίστριαν τῶν κειμένων νόμων καὶ νὰ τὴν θυσιάσῃ εἰς τὴν «αἰωνίαν δικαιοσύνην», δηλαδὴ νὰ τὴν καταστρέψῃ διὰ νὰ τὴν τιμωρήσῃ διὰ «ὕβριν» [1]); Ὁ μὴ ζητῶν παραδοξολογίας καὶ ὁ μὴ παραληρῶν ἕνεκα προκαταλήψεως εἶναι δυνατὸν νὰ ἔχῃ μίαν καὶ μόνην γνώμην περὶ τῆς Ἀντιγόνης τοῦ Σοφοκλέους· ἡ Ἀντιγόνη αὐτὴ ἐκπροσωπεῖ τὴν ὑψηλὴν αὐτοπεποίθησιν τῆς ἰδέας τῆς ἀγάπης, ἡ ὁποία καταστρέφει μὲν τὸν φορέα της ἕνεκα τῶν ἐμποδίων, τὰ ὁποῖα ἀπαντᾷ ἡ πραγματοποίησίς της ἐν τῷ κόσμῳ (ἡ Ἀντιγόνη εἰς ἀπαισιοδοξίαν καταντῶσα καὶ ἀπελπιζομένη αὐτοκτονεῖ), καταπείθει ὅμως μετὰ ταῦτα ὅλους, καὶ τοὺς ἀντιπάλους της· ἀγάπην κηρύττοντες ἀπέθανον, ἔπεσαν καὶ ἄλλοι πολλοί, μετὰ ταῦτα, ἀνε-

1 Σημαίνει τελείαν παραγνώρισιν ψυχολογικῆς ἀναγκαιότητος καὶ τῶν γεγονότων ὅτι κατὰ τὸν W. Wundt (πρβλ. τὸ σύγγραμμά του Völkerpsychologie II σελ. 523 καὶ III. σελ. 546) ἡ τραγῳδία δὲν ἀνέχεται ἥρωα, ὁ ὁποῖος εἶναι ἡ ἐνσάρκωσις τοῦ κακοῦ καὶ ὅμως νικᾷ.

γνωρίσθη δὲ καθ' ἑκάστην περισσότερον ἡ ἀγάπη πρὸς τοὺς ἀνθρώπους ἀνεξαιρέτως ὡς τὸ μόνον «καλόν».

Αἱ κοιναὶ ἔννοιαι «καλὸν» καὶ «κακὸν» δὲν ἔχουν λοιπὸν καμμίαν σημασίαν διὰ τὴν τραγικὴν ἐξέλιξιν. Ἡ φαινομενικὴ ἐξέλιξις τῆς τραγῳδίας Richard III., ἢ Mackbeth κ.τ.λ. δὲν πρέπει νὰ παραπλανᾷ. Λέγω ἡ φαινομενικὴ ἐξέλιξις, διότι ἡ μομφὴ «αἱμόσκυλος», ἡ ὁποία προσάπτεται εἰς τὸν Richard, εἶναι ἡ γνώμη τῶν βλαπτομένων διὰ τῆς ἐνεργείας του, ἔστω δὲ καὶ τῶν θεατῶν, ὑφίσταται δὲ μόνον ἐφ' ὅσον αὐτὸς ὁ ἴδιος ἀποτελεῖ ἀκόμη τὸ περιβάλλον εἰς τὰς τραγῳδίας Clarence, Hasting κλπ.· εἰς τὴν τετάρτην ὅμως πρᾶξιν ἀρχίζει ἡ τραγικὴ κατάστασις τοῦ Richard αὐτοῦ τοῦ ἰδίου καὶ τώρα πλέον αὐτὸς δὲν εἶναι «ὁ αἱμόσκυλος», τὸ «τέρας» τὸ «κάθαρμα» κλπ, ἀλλὰ ὁ γενικῶς θαυμαζόμενος, ἐκεῖνος, ὁ ὁποῖος διὰ νὰ φέρῃ εἰς νίκην τὴν θέλησίν του «μάχεται ὡς λέων». Παρουσιάζεται μὲν πρὸς στιγμὴν καὶ ὡς ἔχων τύψιν τῆς ἠθικῆς συνειδήσεως, ἀλλὰ ἡ τύψις αὐτὴ τῆς συνειδήσεως παριστάνει μόνον τὴν στιγμιαίαν ἐπίδρασιν, τὴν ὁποίαν ὑπέστη ὁ Richard III ὡς μέρος τῆς κοινῆς ἀνθρωπίνης φύσεως ἀπὸ τὰ ὅσα ἤκουσε κατὰ τὴν ἀνατροφήν του ὡς μικρὸς καὶ τὴν ὁποίαν ὅμως αὐτὸς κατεπάτησεν, ἔχων μίαν καὶ μόνην ἀνένδοτον θέλησιν ἢ νὰ νικήσῃ ἢ νὰ πέσῃ [1]). Εἶναι λοιπὸν ἐσφαλμένον ὅτι πολλοὶ προσεπάθησαν μάλιστα νὰ διακρίνουν τύπους τῆς τραγῳδίας καὶ τοῦ τραγικοῦ ἀναλόγως τοῦ τρόπου κατὰ τὸν ὁποῖον τὸ καλὸν δῆθεν ὑπερισχύει ἐν τῷ δράματι, ἐν τῇ τραγῳδίᾳ. Παρεγνωρίσθη ὅτι ὁσάκις ἐν τῇ τραγῳδίᾳ γίνεται λόγος περὶ τοῦ καλοῦ εἴτε ἀπὸ τὸν ἥρωα εἴτε ἀπὸ τὸ περιβάλλον του, αὐτὸ συμβαίνει μόνον κοινῶς ἀνθρωπίνως, ἐκ μέρους δὲ τοῦ ἥρωος μόνον στιγμιαίως καὶ δὲν

---

1) Εἶναι ἀξιοσημείωτοι αἱ λέξεις του

«ἕν' ἄλογον, ἕν' ἄλογον, βασίλειον δι' ἕνα ἄλογον!»

A horse! a horse! my kingdom for a horse!

φωνάζει ζητῶν ἄλογον, ἀφοῦ ἐφονεύθη εἰς τὴν μάχην τὸ ἰδικόν του, ἀλλὰ ὄχι διὰ νὰ δραπετεύσῃ, ἀλλὰ ὅπως λέγει ἐπιπλήττων ἐκεῖνον, ὁ ὁποῖος θέλει νὰ τοῦ δώσῃ τὸ ἄλογον

Slave, J have set my life upon a cast,
And J will stand the hazard of the die!

ἐξασκεῖ καμμίαν ροπὴν ἐπὶ τῆς ἐξελίξεως τῆς τραγικῆς καταστάσεως καὶ τῆς τραγῳδίας καὶ ὅτι ἡ ἐξέλιξις τοῦ τραγικοῦ συμβάντος καὶ τῆς τραγῳδίας ἐξαρτᾶται μόνον ἀπὸ τὴν φύσιν, τὸν χαρακτῆρα τοῦ φορέως τῆς τραγικῆς θλίψεως, τοῦ ἥρωος.

Ὁ ἐργαζόμενος ἀντικειμενικῶς, δηλαδή, ὁ ἐργαζόμενος, ὅπως ἔδειξα, μόνον μὲ τὴν τραγικὴν θλῖψιν, ἡ ὁποία εἶναι ἀναγκαία ὡς ἐκ τοῦ χαρακτῆρος, ὡς ἐκ τῆς φύσεως τοῦ φορέως της, ἐννοεῖ κατὰ τρόπον ἄμεσον ὅτι ἡ καταστροφὴ τοῦ φορέως τῆς θλίψεως, τοῦ ἥρωος, εἶναι αὐτὴ ἐν ἑαυτῇ ἐδραιωμένη· ἡ καταστροφὴ αὐτὴ εἶναι ἀναγκαία, ὅπως κατέδειξα, ἕνεκα τοῦ χαρακτῆρος, τῆς ἰδιότητος τοῦ ἥρωος, ἡ ὁποία ἐκδηλώνεται ὡς ἀκαταμάχητος ὁρμή, τείνει ἀνενδότως πρὸς ἱκανοποίησιν, ἀλλὰ εὑρίσκουσα (ἰσχυρότερα) ἀνένδοτα ἐμπόδια, ὁδηγεῖ αὐτὸν εἰς τὸν θάνατον, εἰς τὴν καταστροφήν. Ἑπομένως εἶναι ἐσφαλμένη καὶ ἡ γνώμη ὅτι ἡ καταστροφὴ τοῦ ἥρωος εἶναι δευτερευούσης σημασίας· ἀπεναντίας, ἡ καταστροφὴ τοῦ ἥρωος ἔχει πρωτεύουσαν σημασίαν, εἶναι ὄχι μόνον ἐν ἑαυτῇ ἀναγκαία ἐξ ἐνδομύχων λόγων [1]) ἀλλὰ καὶ ἀπόδειξις τῆς ἀληθείας τῆς τραγικῆς δράσεως καὶ θλίψεως· εἶναι δὲ ἀδιάφορον ἐὰν ἡ καταστροφὴ εἶναι θάνατος σωματικὸς ἢ μόνον πνευματικὴ καὶ ψυχικὴ κατάπτωσις.

4. Ὁ ἐνιαῖος χαρακτὴρ τοῦ τραγικοῦ γεγονότος καὶ ἡ καλαισθητική του σημασία.

Διὰ τῆς ἀναλυτικῆς αὐτῆς ὀρθῆς κατανοήσεως τοῦ τραγικοῦ γεγονότος γίνεται φανερὸν κατ' ἄμεσον τρόπον ἐπίσης καὶ τὸ ὅτι, ἀφοῦ ὅλαι αἱ τραγικαὶ θλίψεις γεννῶνται ἕνεκα τοῦ ὡρισμένου χαρακτῆρος, σφάλλουν οἱ διακρίνοντες τὰς τραγῳδίας εἰς τραγῳδίας τοῦ πεπρωμένου ἢ τῆς μοίρας καὶ τραγῳδίας τοῦ χαρακτῆρος, ἢ εἰς τραγῳδίας τοῦ δυστυχήματος καὶ εἰς τραγῳδίας τοῦ κακοῦ, ἢ καὶ εἰς τραγῳδίας τῆς θελήσεως καὶ τραγῳδίας τῆς διανοίας κλπ. Κατὰ τὰς τοιαύτας διακρίσεις δὲν λαμβάνεται ὑπ' ὄψιν ὅτι τὸ λεγόμενον πεπρωμένον εἶναι ἡ ἀντικειμενικοποίησις

[1]) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 110 κ. ἑ.

τῆς ψυχικῆς ἀναγκαιότητος καὶ τῆς ἀναγκαιότητος τοῦ περιβάλλοντος καὶ ὅτι δὲν ὑπάρχει καὶ τυχαία διαμάχη μεταξὺ τοῦ ἥρωος καὶ τοῦ περιβάλλοντός του, ἀφοῦ πάντως ἡ αἰτία τῆς διαμάχης εἶναι ὁ χαρακτήρ του, ἡ ὡς ἀκαταμάχητος ὁρμὴ ἐκδηλουμένη ἰδιότης του. Ἐπειδὴ δὲ πρόκειται περὶ ἀναγκαιότητος τοῦ ἀγῶνος καὶ τῆς θλίψεως, ἡ ὁποία πηγάζει ἐκ τοῦ χαρακτῆρος τοῦ ἥρωος, ἐννοεῖται ὅτι, ὅπως κατέδειξα καὶ ἰδιαιτέρως, καὶ αἱ ἔννοιαι καλὸν καὶ κακὸν καὶ προσπίπτον δυστύχημα καὶ τὰ τοιαῦτα εἶναι τελείως ἄνευ σημασίας. Ἐξ ἄλλου ἡ διάκρισις τῆς ἐσωτερικῆς ἐκείνης ἀνάγκης εἰς ἀνάγκην τῆς θελήσεως, τῆς διανοίας, τῆς φαντασίας καὶ τίς οἶδε εἰς ποίας ἄλλας ἀνάγκας, εἶναι ἀδύνατος· ὁ ἥρως εἶναι ἄνθρωπος ζῶν ὡς ψυχὴ ἐνιαία καὶ ὄχι ἄτομον κατασκευασθὲν κατὰ ψυχολογικὴν ἀνάλυσιν, μόλον ὅτι εἶναι δυνατὸν νὰ ἐξαίρεται εἰς τὸν χαρακτῆρα τὸ ἕνα ἢ τὸ ἄλλο τῶν συστατικῶν στοιχείων του.

Ἐὰν δὲ πᾶν τραγικὸν γεγονὸς προέρχεται ἐκ τοῦ χαρακτῆρος τοῦ φορέως τῆς τραγικῆς θλίψεως, ἐὰν πᾶσα τραγικὴ θλῖψις καὶ καταστροφὴ τοῦ ἥρωος πηγάζει ἀναγκαίως ἐκ τοῦ χαρακτῆρός του, ἐκ τῆς ὡς ἀκαταμαχήτου ὁρμῆς ἐκδηλουμένης ἰδιότητός του, ἡ ὁποία δὲν ἐνδίδει εἰς τὰς ἀπαιτήσεις τοῦ περιβάλλοντος, τότε εἶναι γνωστὸν πλέον κατὰ τρόπον ἄμεσον καὶ τὸ νόημα τοῦ «τραγικοῦ» ὡς ἀξίας ἀποδιδομένης εἰς ἕνα πρόσωπον (ἄνθρωπον), εἰς ἕνα βίον. Πρῶτον· ὁ «ἥρως» ἐνεργεῖ, ὅπως ἀπεδείχθη, ἐξ ἐνδομύχου ἀνάγκης, συμφώνως πρὸς τὴν ἐνδόμυχον ὁρμήν του, τὴν ὡς ἀκαταμάχητον ὁρμὴν ἐκδηλουμένην ἰδιότητά του· εἶμαι ὅπως εἶμαι, ἀδυνατῶ νὰ εἶμαι ἄλλως! Διὰ νὰ ἐκφρασθῶ ἀναλυτικῶς· ὁ ἥρως δεικνύεται, ἀποκαλύπτεται, εἰς τὰς πράξεις του (μορφή, σχῆμα τῆς ἀποκρυσταλλώσεως) τελείως σύμφωνα μὲ τὴν οὐσίαν του, ἤτοι μὲ τὸν χαρακτῆρα, μὲ τὴν ὡς ἀκαταμάχητον ὁρμὴν παρουσιαζομένην ἰδιότητά του· ὁ ἥρως παρουσιάζει ἑπομένως ὡς ἥρως τοῦ τραγικοῦ γεγονότος τελείαν ἁρμονίαν μεταξὺ οὐσίας καὶ μορφῆς. Ἡ τοιαύτη ἁρμονία εἶναι, ὅπως ἔδειξαν αἱ ἀναλυτικαί μου ἔρευναι, ἡ ἀξία «ὡραῖον», ὥστε ὁ ἥρως παριστάνει ὡς π ρ ό σ ω π ο ν δ ρ ῶ ν μίαν ὡραιότητα. Ἴσως ἀπαντᾷ ἡ ἁρμονία μὲ τὰς σκέψεις, μὲ τὴν ἐσωτερικὴν τάσιν καὶ εἰς ἄλλους ἀνθρώπους, πάντως δὲ καὶ εἰς ὅλους τοὺς ἀνθρώ-

πους κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἧττον, ἀλλὰ ὑπάρχει μία διαφορὰ μεταξὺ τοῦ πλήθους αὐτοῦ τῶν ἀνθρώπων καὶ τοῦ ἥρωος τοῦ τραγικοῦ συμβάντος· ἐνῷ ὁ χαρακτὴρ τοῦ κοινοῦ ἀνθρώπου ἐνδίδει εἰς τὰς ἀπαιτήσεις τοῦ περιβάλλοντος, προσαρμόζεται πρὸς αὐτάς, ὁ χαρακτὴρ τοῦ ἥρωος, τοῦ φορέως τῆς τραγικῆς θλίψεως, εἶναι τελείως ἐνιαῖος, εἶναι ὁρμὴ ἀκαταμάχητος ἐνιαία, (εἶμαι ὅπως εἶμαι, ἀδυνατῶ νὰ εἶμαι ἄλλως!), ὥστε καὶ δέν ἐνδίδει, δὲν προσαρμόζεται εἰς τὰς περιστάσεις, δὲν μεταβάλλεται. Δεύτερον· ὁ ἥρως θλίβεται, πάσχει καί, μὴ ἐνδίδων, ἑπομένως καὶ πίπτει, καταστρέφεται, ὅπως καὶ κατέδειξα, ἐξ ἐνδομύχου ἀνάγκης, ὅπως δ' ἔλεγα, ἕνεκα τοῦ ἀμεταβλήτου καὶ τοῦ περιβάλλοντος. Ἡ πτῶσις, ἡ καταστροφὴ ὅμως αὐτὴ τοῦ ἥρωος παρουσιάζει, καλῶς θεωρουμένη, κάτι τὸ δυσαρμονικόν· τὸ ἀποφασισμένον, τὸ σταθερόν, ὁ ἐνιαῖος ἄνθρωπος, ὁ ἄνθρωπος, τοῦ ὁποίου πᾶσα πρᾶξις εἶναι ἀπαύγασμα τοῦ ἐνιαίου ὡρισμένου χαρακτῆρος του, ὁ ἄνθρωπος ὁ λέγων «εἶμαι ὅπως εἶμαι, ἀδυνατῶ νὰ εἶμαι ἄλλως!», αὐτὴ ἡ ὡραιότης ἀνθρωπίνης δράσεως, ἡ δύναμις τοῦ χαρακτῆρος, ἀναλαμβάνοντος τὸν ἀγῶνα κατὰ τοῦ κόσμου πρὸς ἐπικράτησιν, καταστρέφεται, δὲν ἐπιτυγχάνει, ζῇ καὶ βασιλεύει οὕτως εἰπεῖν ὁ ἀόριστος, ὁ ὑποχωρητικός, ὁ πρὸς πάντα ἄνεμον στρεφόμενος. Εἶναι λοιπὸν πρόδηλον ὅτι τὸ «τραγικὸν» ὡς ἀξία εἶναι ἀξία ἀσχημίας, τὸ τραγικὸν εἶναι τὸ ἄσχημον τοῦ βίου· ὁ βίος (ὁ ἄνθρωπος), ὁ ὁποῖος ἀκριβῶς ἔπρεπε ν' ἀναπτύσσεται, καταστρέφεται.

Ἡ κρίσις αὐτὴ κατὰ τὴν ὁποίαν ὁ ἥρως εἶναι ὁ μόνος κυρίως ἄξιος νὰ ἐπιζήσῃ καὶ ν' ἀναπτυχθῇ, δὲν λαμβάνει, ἐννοεῖται, ὑπ' ὄψιν, καὶ ὅπως κατέδειξα, οὔτε καὶ πρέπει νὰ λαμβάνῃ ὑπ' ὄψιν συνήθεις ἠθικὰς ἐκτιμήσεις, ἀλλὰ ἔχει ὡς βάσιν της τὴν ἰδέαν τῆς ὡραιότητος τοῦ βίου τοῦ ἥρωος. Ὅτι δὲ πράγματι καὶ ὁ θεατὴς τοῦ τραγικοῦ γεγονότος ἔχει πάντοτε (καὶ εἰς αὐτὴν ἀκόμη τὴν περίπτωσιν «Richard») τὴν αὐτὴν ἐντύπωσιν, θὰ φανῇ ἀργότερα, ὅταν θὰ ἐξετάσω τὰ συναισθήματα, τὰ ὁποῖα γεννῶνται εἰς αὐτόν, ὅταν ἀκούῃ ἢ βλέπῃ τραγικὸν συμβάν. Πρὸς τὸ παρόν, ἐκ τῶν λεχθέντων γίνεται φανερὸν ὅτι ἐσφαλμένως ἐθεωρήθη τὸ τραγικὸν ὡς ἡ ἀντίθεσις τοῦ κωμικοῦ· δὲν ἔχει ἀπολύτως καμμίαν σημασίαν ὅτι τὸ μὲν κωμικὸν προξενεῖ

γέλωτα, τὸ δὲ τραγικὸν κλαῦμα· ἀργότερα θ' ἀναπτύξω καὶ θὰ ἐξηγήσω τὸ ἀληθὲς καὶ βαθὺ νόημα τοῦ γέλωτος αὐτοῦ καὶ τοῦ κλαύματος. Τὸ νόημα τοῦ τραγικοῦ, εἰς τὸ ὁποῖον καταλήγουν αἱ ἀναλυτικαί μου ἔρευναι ἐπιτρέπει μίαν μόνην ἐκδοχήν, ὅσον ἀφορᾷ εἰς τὴν ἀντίθεσιν τοῦ τραγικοῦ· ἡ ἀντίθεσίς του εἶναι ἡ «εὐτυχία» ἐκλαμβανομένη ὡς καλαισθητικὴ ἀξία ἀνάλογος πρὸς τὸ τραγικόν, δηλαδὴ ὡς ἡ ἀνάπτυξις καὶ ζωὴ τοῦ ἀξίαν ἔχοντος βίου, τοῦ βίου, ὁ ὁποῖος ὑφίσταται καὶ ἐξελίσσεται ἐν ἑαυτῷ κατὰ τὸν νόμον τῆς ὡραιότητος.

Κεφάλαιον πέμπτον

Τὸ καλὸν καὶ τὸ κακὸν καὶ τὸ ὡραῖον.

Πρέπει νὰ ἐρευνήσω ἐν πρώτοις ἰδιαιτέρως καὶ τὰς ἀξίας «καλὸν» καὶ «κακόν», ἕνεκα τοῦ πολυσημάντου καὶ ἀκαθορίστου τοῦ νοήματός των, διὰ νὰ εἶναι δυνατὸν νὰ καθορισθῇ ὀρθῶς ἡ σχέσις των πρὸς τὴν ἀξίαν «ὡραῖον».

Δύο ἔννοιαι εἶναι δυνατὸν νὰ δοθοῦν εἰς τὴν λέξιν «καλόν», ὁσάκις γίνεται χρῆσις αὐτῆς πρὸς ἐκτίμησιν ἠθικὴν λεγομένην τῶν πράξεων τῶν ἀνθρώπων, ἤτοι ἡ κοινὴ ἠθικὴ ἔννοια καὶ ἡ φιλοσοφικὴ ἠθικὴ ἔννοια. Κατὰ τὴν κοινὴν ἠθικὴν ἔννοιαν αὐτῆς δὲν λαμβάνεται ὑπ' ὄψιν τὸ περιεχόμενον τοῦ νόμου· κατὰ ἔθνη καὶ ἐποχὰς ἐνεφανίσθησαν αἱ τελείως ἀντίθετοι ἀντιλήψεις ὡς ἠθικοὶ νόμοι· διὰ τὴν κοινὴν ἀντίληψιν ἀρκεῖ μόνον ὅτι οἱ διάφοροι νόμοι παρουσιάζονται ὡς θεία διαταγή, θεία θέλησις, ὁ κοινὸς ἄνθρωπος σέβεται ἕνα οἱονδήποτε νόμον καὶ προσπαθεῖ νὰ τὸν πραγματοποιήσῃ ἀκριβῶς καὶ μόνον διότι αὐτὸς εἶναι δῆθεν θεία διαταγὴ καὶ θέλησις. Τὸ «καλὸν» εἶναι λοιπὸν εἰς τοιαύτην περίπτωσιν τὸ σύμφωνον πρὸς τὴν θείαν διαταγήν, πρὸς τὴν θείαν θέλησιν. Ἀπεναντίας κατὰ τὴν φιλοσοφικὴν ἠθικὴν ὑπάρχει (ἔπρεπε νὰ ὑπάρχει, νὰ θεωρηθῇ ὡς ὑπάρχων) νόμος διαρρυθμίζων τὰς πράξεις τῶν ἀνθρώπων αὐτὸς καθ' ἑαυτὸν ἰσχύων, «καλὸν» δὲ εἶναι ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει ὅ,τι συμφωνεῖ πρὸς τὸν νόμον αὐτὸν ἢ ὅ,τι πηγάζει ἀπὸ αὐτόν.

Ἐκ τῆς συντόμου αὐτῆς ἐξηγήσεως τῶν δύο δυνατῶν ἐν-

νοιῶν τοῦ «καλοῦ», ἐννοεῖται ὡς ἠθικῆς ἀξίας [1]) καταφαίνεται, ὅτι τὸ «καλὸν» καὶ τὸ «ὡραῖον» εἶναι τελείως ἄσχετοι ἔννοιαι· τὸ «καλὸν» χαρακτηρίζει μίαν πρᾶξιν ὡς σύμφωνον πρὸς ἕνα νόμον ἢ πρὸς μίαν ἀντίληψιν ἑνὸς οἱουδήποτε νόμου, τὸ «ὡραῖον» χαρακτηρίζει ἕνα ἀντικείμενον ὡς ἔχον τελείαν ἀνταπόκρισιν, τελείαν συμφωνίαν μεταξὺ τοῦ σχήματος, ἤτοι τῆς μορφῆς τῆς εἰς τὰς αἰσθήσεις ὑποπιπτούσης ὑπάρξεως, καὶ τῆς οὐσίας, τῆς ἰδέας του. Τὸ ζήτημα, εἰς τὸ ὁποῖον, ὅπως εἶπα, θὰ ἐπανέλθω καὶ πρέπει νὰ ἐπανέλθω, τὸ σπουδαῖον ζήτημα, ποῦ εἶναι ἡ ἰδέα, εἶναι πράγματι ἐν τῷ ἀντικειμένῳ, ὡς οὐσία αὐτοῦ ἢ εἶναι κάτι ψυχικὸν ἢ πνευματικὸν ἐν τῷ ὑποκειμένῳ (ἐν τῷ θεατῇ τοῦ «ὡραῖον» λεγομένου ἀντικειμένου) προβαλλόμενον εἰς τὸ ἀντικείμενον (ἐνσυνηδημένον εἰς τὸ ἀντικείμενον) καὶ θεωρούμενον ὡς ἡ οὐσία αὐτοῦ, τὸ ζήτημα αὐτὸ δὲν ἔχει οὐδεμίαν σχέσιν μὲ τὴν διαφορὰν ἐκείνην μεταξὺ «καλοῦ» καὶ «ὡραίου». Δὲν εἶναι ὅμως ἀδύνατον αἱ δύο ἔννοιαι νὰ εἶναι συγγενεῖς, καθ' ὅσον τὸ λεγόμενον «καλὸν» ἐν τῇ φιλοσοφικῇ του ἐννοίᾳ εἶναι δυνατὸν ὡς ἐκ τῆς φύσεως τοῦ νόμου νὰ παριστάνῃ τὴν αὐτὴν σχέσιν ἐν τῷ ὑποκειμένῳ, τὴν ὁποίαν ἐνδεικνύει τὸ «ὡραῖον» ἐν τῷ ἀντικειμένῳ· τότε δὲ τὸ «καλὸν» καὶ «ὡραῖον» θὰ εἶναι δύο μορφαὶ μιᾶς ἐννοίας ἐκ τῆς αὐτῆς πηγῆς· ἀλλὰ τὸ ζήτημα αὐτό, μόνον ὡς ὑπόθεσις δυνατὴ ἐκφραζόμενον, δὲν ἐνδιαφέρει τὸ θέμα μου ἐνταῦθα [2]).

Κεφάλαιον ἕκτον

Ἡ καλλιτεχνία καὶ τὸ ὡραῖον.

Ὅτι ἡ καλλιτεχνία σχετίζεται στενώτατα μὲ τὴν ἐκτίμησιν τῶν ἀντικειμένων ὡς «ὡραίων» (μὲ τὴν καλαισθητικὴν ἐκτίμησιν αὐτῶν), αὐτὸ καταφαίνεται ἐκ τῆς ἐννοίας της, τὴν ὁποίαν ἐσχημάτισα διὰ τῶν ἀναλυτικῶν μου ἐρευνῶν περὶ τῆς καλλιτεχνίας [3]).

---

1) Πρβλ. τὸ σύγγραμμά μου «Φιλοσοφία.Γενικὴ ἄποψις τοῦ κόσμου».
2) Πρβλ. τὴν ἄνωθι σημ.
3) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 73 κ.ἑ.

Ἐγνώσθη ὅτι καλλιτεχνία εἶναι ἡ παράστασις ἢ ἡ ἔκφρασις μιᾶς ἰδέας (μιᾶς ἐννοίας ἢ ἑνὸς συναισθήματος) διὰ τελείως ἀνταποκρινομένων αἰσθητῶν μέσων, ἐγνώσθη δ' ἐπίσης ὅτι «ὡραῖον» λέγεται τὸ ἀντικείμενον τὸ παρουσιάζον τὴν τελείαν αὐτὴν ἀνταπόκρισιν. Πλὴν τούτου ὅμως εἶναι χαρακτηριστικὸν καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι πᾶν ἔργον τῆς καλλιτεχνίας, ἐφ' ὅσον ἐκπληρώνει πράγματι τὴν ἔννοιάν της ἐκτιμᾶται κατὰ τρόπον ἄμεσον ὡς «ὡραῖον» καὶ μάλιστα, ὅπως κατέδειξα, ἀκόμη καὶ τότε, ὅπότε ὡς ὑπόθεσις χρησιμοποιεῖται τὸ συνήθως «ἄσχημον» λεγόμενον, ὅταν δηλαδὴ παριστάνεται ἢ ἐκφράζεται τὸ «ἄσχημον».

Εἶναι λοιπὸν φανερὸν ὅτι ἐπὶ τῇ βάσει τῶν ἐρευνῶν μου μία μόνη γνώμη εἶναι δυνατὸν νὰ ὑπάρχῃ ἐπὶ τοῦ ζητήματος τῆς σχέσεως μεταξὺ καλλιτεχνίας καὶ τῆς ἀξίας «ὡραῖον», ἡ γνώμη δηλαδὴ ὅτι ἡ καλλιτεχνία εἶναι ἡ δημιουργὸς τάσις πρὸς πραγματοποίησιν τῆς σχέσεως, ἡ ὁποία ἐκφράζεται διὰ τῆς ἀξίας «ὡραῖον». Εἶναι χαρακτηριστικὸν ὅτι, ὅπως καὶ πρὸ ὀλίγου ἀνέφερα, καὶ αὐτὸ ἀκόμη τὸ συνήθως «ἄσχημον» λεγόμενον, π.χ. ὁ μέθυσος μὲ τὰ ἰδιάζοντα χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου του καὶ τοῦ τρόπου τῆς συμπεριφορᾶς του, ὡς εἰκών, ἢ ὡς διήγησις, ὡς ἔργον τῆς καλλιτεχνίας, λέγεται (ἐννοεῖται ἀναλόγως τῆς ἐπιτυχίας) «ὡραῖον», ὁ δὲ λόγος τῆς ἐκτιμήσεως αὐτῆς εἶναι ὅτι ἀκριβῶς δὲν πρόκειται περὶ τοῦ μεθύσου, ἀλλὰ περὶ τῆς ἀκριβοῦς, τελείας παραστάσεως καὶ ἐκφράσεως τῆς ψυχῆς τοῦ μεθύσου διὰ τῶν ἀντιστοιχούντων φαινομένων τοῦ σώματος καὶ τῆς ἐνεργείας του. Δὲν εἰσέρχομαι δὲ πλέον εἰς κριτικὴν τῆς γνώμης, κατὰ τὴν ὁποίαν πρέπει νὰ γίνεται διάκρισις τῆς μουσικῆς ἀπὸ τὴν ἐπίλοιπον καλλιτεχνίαν καὶ ὅτι ἡ μὲν μουσικὴ ἔχει σχέσιν μὲ τὸ «ὑψηλόν», αἱ δὲ λοιπαὶ καλλιτεχνίαι μὲ τὸ «ὡραῖον»· ὡμίλησα ἤδη περὶ τοῦ ζητήματος αὐτοῦ [1]) καὶ κατέδειξα ὅτι πᾶν ἔργον τῆς καλλιτεχνίας, ὅπως καὶ ἡ φύσις, εἶναι δυνατὸν νὰ ἐκτιμηθοῦν ἀναλόγως καὶ ὡς «ὡραῖον» καὶ ὡς «ὑψηλόν».

Συντομίας χάριν μεταχειριζόμενος διὰ τὴν ἀξίαν «ὡραῖον»

1) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 81.

τὴν συνθηματικήν, ὅπως εἶπα, ἔκφρασιν «καλαισθητικὴ ἀξία», εἶναι δυνατὸν νὰ ἐκφράσω τὴν σχέσιν ἐκείνην μεταξὺ καλλιτεχνίας καὶ τοῦ «ὡραίου» λέγων ὅτι ἡ καλλιτεχνία εἶναι ὁ καλαισθητικὸς (ὁ κατὰ τὴν σχέσιν ἢ τὸν νόμον «ὡραῖον») τρόπος τῆς παραστάσεως καὶ ἐκφράσεως τῶν ἀντικειμένων. Εἶναι μὲν ἀληθὲς ὅτι διακρίνουν τινὲς νεωστὶ μεταξὺ ἔργων τῆς καλλιτεχνίας πρὸ πάντων καλαισθητικῶν καὶ ἔργων, τῆς καλλιτεχνίας, τὰ ὁποῖα ἐξυπηρετοῦν ἄλλους σκοποὺς π. χ. τὴν ἱστορίαν, ἢ τὴν θρησκείαν [2]), οἱ ὀπαδοὶ τῆς γνώμης αὐτῆς λέγουν ὅτι ὑπάρχουν ἀνώτατα ἔργα τῆς καλλιτεχνίας, τὰ ὁποῖα πρέπει νὰ ἐκτιμηθοῦν ὄχι καλαισθητικῶς, ἀλλὰ ὡς ἐκ τοῦ περιεχομένου των ὡς θρησκευτικά, ὡς ἠθικά, ὡς πολιτικὰ ἀντικείμενα κτλ. Ἀλλὰ ἡ τοιαύτη διάκρισις συγχέει κυρίως ἀντικείμενον τῆς καλλιτεχνίας καὶ τρόπον τῆς ἐργασίας τῆς καλλιτεχνίας. Ἐννοεῖται ὅτι, ὅπως θὰ δείξω, ἡ καλλιτεχνία εἶναι δυνατὸν νὰ ἔχῃ ὡς περιεχόμενον τὸ τραγικόν, τὸ κωμικόν, τὸ ὑψηλὸν ἢ καὶ ἁπλῶς ἕνα ὡραῖον ἄνδρα ἢ τὴν ὡραίαν γυναῖκα ἢ τοπεῖον «ὡραῖον» λεγόμενον, τὰ δὲ τοιαῦτα ἔργα τῆς καλλιτεχνίας εἶναι πράγματι πρὸ πάντων καλαισθητικά. Ἀλλὰ αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι τὸ καλλιτεχνικὸν ἔργον τὸ παριστάνον π.χ. τὴν μητροπάρθενον ἢ τὸν ἐνταφιασμὸν τοῦ Ἰησοῦ (pietá) δὲν πρέπει νὰ ἐκτιμηθῇ, καθ' ὅσον καλλιτεχνικὸν ἔργον, καλαισθητικῶς. Τὸ «ὡραῖον» ἤτοι τὸ «καλαισθητικὸν» εἶναι, ὅπως εἶπα, νόμος, ἐκφράζων σχέσιν μεταξὺ μορφῆς καὶ ἰδέας τοῦ ἀντικειμένου καὶ δὲν εἶναι δυνατόν, νὰ γίνῃ διάκρισις μεταξὺ ἔργων καλλιτεχνικῶν καλαισθητικῶς κρινομένων καὶ ἔργων καλλιτεχνίας μόνον κατὰ τὸ περιεχόμενον κρινομένων. Διὰ νὰ ἰσχύῃ ἡ τοιαύτη διάκρισις ἔπρεπε ν' ἀποδειχθῇ ἐν πρώτοις ὅτι π.χ. πᾶσα παράστασις θρησκευτικοῦ περιεχομένου αὐτὴ καθ' ἑαυτὴν εἶναι καὶ καλλιτεχνικὴ παράστασις καὶ ὅτι εἰς τὰ λεγόμενα καλαισθητικὰ ἔργα τῆς καλλιτεχνίας δὲν ὑπάρχει οἱονδήποτε περιεχόμενον. Ἀπεναντίας δὲν ὑπάρχει καλλιτέχνημα ἄνευ ἑνὸς οἱουδήποτε περιεχομένου, ὄχι δὲ πᾶσα, οἱα-

---

[2]) Πρβλ. π.χ. Utitz, Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft, 1914.

δήποτε παράστασις ἑνὸς π.χ. θρησκευτικοῦ ἢ ἱστορικοῦ περιεχομένου (θρησκευτικῆς ὑποθέσεως κτλ.) ἀποτελεῖ καλλιτεχνικὸν ἔργον, ἀλλὰ μόνον ἡ παράστασις ἢ ἡ ἔκφρασίς του διὰ μέσων, διὰ σημείων εἰς τὴν αἴσθησιν ὑποπιπτόντων τελείως καὶ ἀκριβῶς ἐκφραζόντων αὐτό. Τότε δ' ἐννοεῖται ἐξ ἑαυτοῦ ὅτι ἕνα ἔργον ἀνεξαρτήτως τοῦ εἴδους τοῦ περιεχομένου ἀποτελεῖ καλλιτεχνίαν μόνον κατὰ τοσοῦτον, καθ' ὅσον ἡ ἀξία του εἶναι ἀξία καλαισθητική. Ἤτοι εἰς τὸ καλλιτεχνικὸν ἔργον δὲν λαμβάνεται ὑπ' ὄψιν μόνον τὸ περιεχόμενόν του ὡς τοιοῦτον, ἀλλ' οὔτε καὶ ἡ μορφὴ (τὰ σχήματά του, τὰ χρώματά του, οἱ τόνοι του κτλ.) ἀπολύτως ὡς τοιαύτη· ἕνα ἔργον εἶναι καλλιτεχνικόν, ἐφ' ὅσον τὸ περιεχόμενόν του ἐκδηλώνεται εἰς τὰς αἰσθήσεις διὰ τῶν αἰσθητῶν μέσων, ἢ ἀντιστρόφως ἐφ' ὅσον διὰ τῶν μέσων ἐκείνων παράγεται κάτι ὡρισμένον ψυχικόν. Δὲν ἀλλάσσει τὸ πρόβλημα διὰ τοῦ γεγονότος ὅτι ἐν τῷ βίῳ τοῦ ἀνθρώπου καὶ ἐν τῇ φύσει ὑπάρχουν καὶ γεγονότα καὶ ἀντικείμενα ἔχοντα αὐτὰ καθ' ἑαυτὰ μίαν καλαισθητικὴν ἀξίαν, ἤτοι τὸ τραγικόν, τὸ κωμικόν, τὸ ὑψηλόν, καὶ τὰ ὁποῖα γίνονται καὶ αὐτὰ ἀντικείμενα καλλιτεχνικῆς ἐπεξεργασίας. Δὲν εἶναι δυνατὸν λοιπὸν νὰ ἐγκρίνω καὶ τὴν διάκρισιν τῶν ἀντικειμένων εἰς «ὡραῖα», εἰς «καλαισθητικὰ» καὶ εἰς «καλλιτεχνίας», ἀλλὰ οὔτε καὶ τὴν διάκρισιν εἰς «ὡραῖα», ὡς τὴν ἐκδήλωσιν τῆς ἀδολωτάτης καὶ καθαρωτάτης μορφῆς τοῦ καλαισθητικοῦ, καὶ εἰς «καλλιτεχνίας», ὡς τὴν ἐκδήλωσιν τῆς συμμετοχῆς εἰς τὸ καλαισθητικόν. Δὲν πρέπει νὰ λησμονῆται ὅτι, ὅπως κατεδείχθη, ἡ λέξις «καλαισθητικὸν» ἀντικαθιστᾷ συνθηματικῶς τὴν λέξιν «ὡραῖον», ἐκφράζει ἑπομένως μίαν ὡρισμένην σχέσιν, τὴν σχέσιν τὴν τελείως ἀνταποκρινομένην μεταξὺ τῆς αἰσθηματικῶς (κατ' αἴσθησιν) διδομένης μορφῆς καὶ τοῦ περιεχομένου (τῆς οὐσίας, τῆς ἰδέας) τοῦ ἀντικειμένου.

Ὁ θέλων νὰ ἐκφράζεται ὀρθῶς πρέπει νὰ λέγῃ ὅτι «ὡραῖον» εἶναι ἡ ἀξία ἡ ἀποδιδομένη εἰς κάθε ἀντικείμενον, ἐν τῷ ὁποίῳ μορφὴ (σχῆμα) καὶ περιεχόμενον (οὐσία, ἰδέα) συμφωνοῦν τελείως, «καλλιτεχνία» δὲ εἶναι ἡ ἐνέργεια πρὸς δημιουργίαν (πρὸς ἀναδημιουργικὴν παράστασιν, ἔκφρα-

σιν) ἀντικειμένων κατὰ τὸ μέτρον, κατὰ τὸν νόμον ἐκείνης τῆς σχέσεως. Οἱ λέγοντες ὅτι ἡ καλλιτεχνία, τοὐλάχιστον ὅπως φαίνεται σήμερα, δὲν ἔχει τίποτε τὸ κοινὸν μὲ τὸ ὡραῖον, ὅτι ἡ καλλιτεχνία τείνει πλέον μόνον εἰς τὸ νὰ ἐκφράσῃ κάτι ψυχικόν, πνευματικόν, ἢ ὅτι ἡ καλλιτεχνία εἶναι ὁ τρόπος τῆς ἐκδηλώσεως ἑνὸς ἐνδιαφέροντος προσώπου, μιᾶς προσωπικότητος ἐνδιαφερούσης κτλ., ὅλοι αὐτοὶ παραγνωρίζουν τελείως τὸ πρόβλημα, περὶ τοῦ ὁποίου ὁμιλοῦν. Δὲν εἶπα καὶ δὲν λέγω, ἐννοεῖται, καὶ οὔτε πρέπει νὰ νομίζῃ κανεὶς ὅτι ἡ καλλιτεχνία παριστάνει ἢ ἐκφράζει «τὸ ὡραῖον»· «ὡραῖον» ὡς κάτι οὐσιαστικὸν δὲν ὑπάρχει· λέγω μόνον ὅτι «ὡραῖον» εἶναι, τὸ ἐπαναλαμβάνω, μόνον μία λέξις δηλοῦσα, ὅπως ἀπεδείχθη, μίαν ὡρισμένην σχέσιν, τὴν τελείως ἀνταποκρινομένην σχέσιν μεταξὺ τῆς μορφῆς καὶ τοῦ περιεχομένου (τῆς οὐσίας, τῆς ἰδέας) τοῦ ἀντικειμένου καὶ ὅτι ἡ καλλιτεχνία ἐργάζεται συμφώνως πρὸς τὸν νόμον αὐτόν, δηλαδὴ προσπαθεῖ νὰ εὕρῃ διὰ μίαν ἔννοιαν ἢ δι' ἕνα συναίσθημα, τὰ ὁποῖα θέλει νὰ παραστήσῃ, ἢ νὰ ἐκφράσῃ, ἢ νὰ διεγείρῃ ἐν τῷ θεατῇ ἢ ἀκροατῇ, τὴν ἀνάλογον, τὴν τελείως ἀνταποκρινομένην μορφήν· ἀκριβῶς δὲ μόνον τότε, δηλαδὴ ὅταν τοῦτο ἐπιτευχθῇ, ὀνομάζεται τὸ ἔργον της καὶ ὡραῖον καὶ εἶναι καὶ καλλιτεχνία. Ἡ καλλιτεχνία ὅλων τῶν ἐποχῶν καὶ ὄχι μόνον δῆθεν ἡ σημερινὴ παριστάνει καὶ ἐκφράζει (προσπαθεῖ νὰ παραστήσῃ καὶ νὰ ἐκφράσῃ) ἕνα οἱονδήποτε περιεχόμενον, μίαν ἔννοιαν ἢ ἕνα συναίσθημα. Εἶναι μὲν ἀληθὲς ὅτι ἡ πρὶν καλλιτεχνία παρίστανε ἰδεώδη σώματα γυναικὸς κατὰ ὡρισμένην συμμετρίαν καὶ ἀναλογίαν, ἐνῷ σήμερα, ὅπως λέγουν, ἡ τοιαύτη ἐνέργεια ἔπαυσεν, ὁ δὲ καλλιτέχνης προσπαθεῖ δῆθεν μόνον νὰ παραστήσῃ τὸ ἐκφραστικόν, τὸ ἐνδιαφέρον κτλ. Ἀλλὰ οἱ λέγοντες αὐτὰ ἂς προσέξουν καλύτερα καὶ θὰ εὕρουν ὅτι τὸ γυναικεῖον ἐκεῖνο ἰδεῶδες ἦτο ἀκριβῶς ἡ παράστασις τοῦ «ὡραίου γυναικείου σώματος» ὡς τύπου γυναικείου καὶ μάλιστα ἑκάστοτε συνδεδεμένου καὶ μὲ ἄλλην ἔννοιαν, π.χ. τὴν ἔννοιαν τῆς ἀδόλου παρθενίας, τὴν ἔννοιαν τῆς γυναικὸς μητρός, τὴν ἔννοιαν τῆς παραπλανούσης πόρνης κτλ. Πάντοτε λοιπὸν πρόκειται περὶ ἑνὸς ὡρισμένου περιεχομένου, τὸ ὁποῖον παριστάνεται ἢ ἐκφράζεται ἢ διεγείρεται ἐν τῷ ἀκροατῇ ἢ θεατῇ κατὰ τὸν νόμον «ὡραῖον», ἤτοι διὰ

σχημάτων καὶ χρωμάτων ἢ τόνων ἀνταποκρινομένων εἰς τὸ περιεχόμενον, ἀποδιδόντων αὐτὸ τελείως καὶ ὀρθῶς. Ἐκεῖνο λοιπόν, τὸ ὁποῖον σήμερα δῆθεν δὲν λαμβάνεται ὑπ' ὄψιν, δὲν εἶναι ὁ νόμος «ὡραῖον» (τελεία συμφωνία μεταξὺ μορφῆς καὶ περιεχομένου), ἀλλὰ ἴσως τὸ ἕνα ἢ τὸ ἄλλο περιεχόμενον, τὸ ὁποῖον ἐνδιέφερε μὲν ἄλλοτε, δὲν ἐνδιαφέρει ὅμως σήμερα.

Ἡ καλλιτεχνία λοιπὸν εἶναι κατ' ἀρχὴν αἰωνίως ἡ αὐτή. Καλλιτέχνημα εἶναι, ὅπως εὑρέθη διὰ τῶν ἀναλυτικῶν μου ἐρευνῶν [1]), ὄχι ἕνα σχῆμα, μία μορφὴ ἁπλῶς ὡς μορφὴ ἢ ὡς σχῆμα, οὔτε δὲ καὶ περιεχόμενον ἁπλῶς ὡς περιεχόμενον, ἀλλὰ τελείως ἀνταποκρινομένη σχέσις μεταξὺ ἐκφραζομένου ἢ παριστανομένου ἢ διεγειρομένου περιεχομένου (μιᾶς ἐννοίας, ἑνὸς συναισθήματος) καὶ ἐκφράζοντος ἢ παριστάνοντος μέσου (σχημάτων χρωμάτων, τόνων). Ἕνα καλλιτέχνημα εἶναι δυνατὸν νὰ ἐκτιμηθῇ ὡς ὡραῖον ἀπὸ μὴ ἐννοοῦντα π. χ. ἕνεκα μόνον τῆς αἴγλης τῶν χρωμάτων του, ἢ ἀντιθέτως μόνον ἕνεκα τοῦ θρησκευτικοῦ π.χ. περιεχομένου του (διότι ἴσως παριστάνει π.χ. τὴν μητροπάρθενον), ἀλλὰ δὲν πταίει ἀκριβῶς ἡ καλλιτεχνία, ἀλλὰ ὁ θεατής· πταίει ὁ ἀκροατὴς ἢ ὁ θεατής, ἐὰν προσέχει μόνον εἰς τὸ ἕνα τῶν δύο στοιχείων [2]), πρᾶγμα, τὸ ὁποῖον κυρίως ἔπρεπε νὰ θεωρηθῇ καὶ καθ' ἑαυτὸ ὡς ἀδύνατον [3]), ἐννοεῖται δὲ ὅτι τὸ ἐλατήριον τῆς καλλιτεχνίας πραγματοποιεῖται καὶ τὸ ἔργον της εἶναι «ὡραῖον», μόνον καθ' ὅσον πράγματι ἡ πρὸς ἔκφρασιν ἢ παράστασιν ἢ διέγερσιν ληφθεῖσα ὑπόθεσις (τὸ περιεχόμενον, ἡ ἔννοια ἢ τὸ συναίσθημα) ἐκφράζεται ἢ παριστάνεται διὰ τελείως ἀνταποκρινομένων αἰσθητῶν μέσων.

Ἡ σχέσις λοιπὸν τῆς καλλιτεχνίας πρὸς τὴν ἀξίαν «ὡραῖον» εἶναι ἡ ἑπομένη· καλλιτεχνία καὶ φύσις εἶναι τ' ἀντικείμενα, τὰ ὁποῖα ἐκτιμῶνται ὡς «ὡραῖα» καὶ μάλιστα ἐνῷ ἡ φύσις περιλαμβάνει καὶ ἀντικείμενα, τὰ ὁποῖα εἶναι δυνατὸν νὰ ἐκτιμη-

---

[1]) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 73 κ. ἑ.

[2]) Πρβλ. κατωτέρω ἐν τῷ κεφαλ. περὶ ἐξελίξεως τοῦ πνεύματος τοῦ ἐκτιμῶντος τ' ἀντικείμενα ὡς «ὡραῖα».

[3]) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 57 κ. ἑ. τὰ ὅσα εἶπα περὶ τόνου καὶ σελ. 73 περὶ χρωμάτων καὶ γραμμῶν.

θοῦν καὶ ὡς «ἄσχημα» (π.χ. μία «ἄσχημος» γυναῖκα), ἡ καλλιτεχνία ὡς καλλιτεχνία ἀποτελεῖται μόνον ἀπὸ ἔργα, τὰ ὁποῖα πρέπει νὰ ἐκτιμηθοῦν ὡς «ὡραῖα», ἢ μὲ ἄλλας λέξεις τὰ ἔργα τῆς καλλιτεχνίας ὡς καλλιτεχνίας εἶναι μόνον «ὡραῖα», διότι δὲν πρόκειται οὔτε ἁπλῶς περὶ τοῦ περιεχομένου (τῆς ὑποθέσεως), οὔτε ἁπλῶς περὶ τῶν σχημάτων τῶν αἰσθητῶν, ἀλλὰ περὶ τῆς τελείας συμφωνίας αὐτῶν, ἡ ὁποία προσάπτει τότε εἰς τὸ ἔργον ἐκεῖνο καὶ τὴν ἐκτίμησιν «ὡραῖον». Ὥστε ἐνταῦθα παρουσιάζεται καὶ ἕνα μέτρον, ἕνα κριτήριον πρὸς κρίσιν παντὸς ὅ,τι παρουσιάζεται ὡς καλλιτεχνία ἀπὸ τῆς πρώτης καλλιτεχνικῆς λεγομένης ἐνεργείας τοῦ πρωτογόνου ἀνθρώπου καὶ ἀπὸ τῶν γραμμῶν, τὰς ὁποίας σύρουν παιδία, νομίζοντα π.χ. ὅτι ζωγραφίζουν ἄνθρωπον, μέχρι τῶν σχημάτων, τὰ ὁποῖα ἐδημιούργησεν ὁ Φειδίας εἰς τὸν πανελλήνιον Δία του, ὁ Ραφαὴλ εἰς τὴν Σιξτινικὴν λεγομένην Μητροπάρθενόν του κτλ.. Διὰ τοῦ κριτηρίου αὐτοῦ χωρίζονται αἱ ἁπλαῖ προσπάθειαι πρὸς καλλιτεχνικὴν ἀπόδοσιν τῶν πραγμάτων καὶ συμβαινόντων ἀπὸ τὴν καλλιτεχνίαν καὶ ἡ καλλιτεχνία ἀπὸ τὴν ψευδοκαλλιτεχνίαν. Τὸ κριτήριον αὐτὸ ἐξάγεται ἀπὸ τοὺς ἀνωτέρω καθορισμούς μου καὶ εἶναι τὸ ἑπόμενον· ἐν τῇ ἀληθεῖ (πραγματικῇ) καλλιτεχνίᾳ παριστάνεται ἢ ἐκφράζεται ἢ διεγείρεται ἕνα περιεχόμενον (μία ἔννοια ἢ ἕνα συναίσθημα) μὲ τελείως ἀνταποκρινόμενα μέσα (μορφάς, σχήματα, χρώματα, τόνους, λέξεις), οὕτως ὥστε καὶ ὁ καλλιτέχνης καὶ ὁ θεατὴς ἢ ὁ ἀκροατὴς νὰ ἔχουν ἐκ τοῦ ἔργου τὴν αὐτὴν ἐντύπωσιν, τὴν αὐτὴν ἀντίληψιν [1]· ψευδοκαλλιτεχνία εἶναι ἡ ἀπομίμησις τῶν ἐξωτερικῶν στοιχείων τῆς καλλιτεχνίας, προσπάθεια δὲ ἁπλῆ καλλιτεχνικὴ ἢ μὴ «ὡραῖον» ἔργον τῆς καλλιτεχνίας εἶναι ἡ ἀνεπιτυχὴς καλλιτεχνικὴ ἐνέργεια.

Κεφάλαιον ἕβδομον

Σύστημα τῶν καλαισθητικῶν ἀξιῶν.

Εἶχα ἐπιχειρήσει νὰ διασαφηνίσω τὸ «ὡραῖον» καὶ τὴν «καλλιτεχνίαν» καὶ μάλιστα καὶ τὰ δύο ὁμοῦ, ἐν συναφείᾳ, ὄχι διότι

[1] Θὰ ἐπανέλθω εἰς τὸ ζήτημα αὐτὸ ἐν τῷ προσεχεῖ μέρει ἐν τῷ πρώτῳ κεφαλ. β.

προϋπέθετα τὴν ταυτότητα ἢ ὁμοιότητά των, ἀλλὰ διότι ἡ συνάφειά των παρουσιάζεται κατὰ τρόπον ἄμεσον καὶ εἰς αὐτὴν ἀκόμη τὴν ἁπλῆν γενικὴν ἐκτίμησιν τῶν καλλιτεχνημάτων ὡς «ὡραίων». Ἐκ τῶν ὑστέρων, δηλαδὴ διὰ τῆς ἐρεύνης μου, κατεδείχθη ὅτι ἡ συνάφεια αὐτὴ εἶναι ἀκόμη πολὺ στενωτέρα ὡς βασιζομένη ἐν τῇ φύσει τῆς καλλιτεχνίας, ἤτοι ὅτι «καλλιτεχνία» εἶναι ἡ ἐκ προθέσεως πραγματοποίησις τῆς σχέσεως ἐκείνης τῆς λεγομένης «ὡραῖον». Κατεδείχθη δὲ καὶ ὅτι ἡ ἀξία «ὡραῖον», τὴν ὁποίαν, μεταχειριζόμενος μίαν συνήθη ἔκφρασιν, ὠνόμασα ὡς ἐκ συνθήκης «καλαισθητικὴν ἀξίαν», περιλαμβάνει καὶ ἄλλας εἰδικωτέρας ἀξίας. Θέτων ἐπομένως ὡς βάσιν τὸ ἀποτέλεσμα τῶν ἐρευνῶν μου ὅτι «ὡραῖον» καὶ «ὡραιότης» σημαίνει τὴν τελείαν ἀνταπόκρισιν, τὴν τελείαν ἁρμονίαν, τὴν ὑφισταμένην μεταξὺ σχήματος (μορφῆς) καὶ οὐσίας, ἰδέας (ἑνὸς ψυχικοῦ περιεχομένου, μιᾶς ἐννοίας ἢ ἑνὸς συναισθήματος) ἐν τῷ ἀντικειμένῳ, εἶναι δυνατὸν νὰ συστηματοποιήσω εὐκόλως ὅλας τὰς καλαισθητικὰς ἀξίας ἀναλόγως τῆς συγγενείας των μὲ τὴν ἀξίαν «ὡραῖον» ὡς τὴν γενικὴν ἔννοιαν.

Κατὰ ταῦτα λοιπὸν καλαισθητικαὶ εἶναι ὄχι μόνον αἱ ἀξίαι, τὰς ὁποίας ἠρεύνησα ἰδιαιτέρως καὶ εὗρῆκα ὡς τοιαύτας, ἤτοι τὸ «ὑψηλόν», τὸ «κωμικόν», τὸ «τραγικόν», ἀλλὰ καὶ πᾶσα ἄλλη ἀξία, καθ' ὅσον ἐκφράζει μίαν οἱανδήποτε σχέσιν μεταξὺ σχήματος καὶ ψυχικοῦ περιεχομένου (μορφῆς καὶ οὐσίας) ἑνὸς ἀντικειμένου. Ὥστε καλαισθητικαὶ εἶναι καὶ αἱ ἀξίαι, αἱ ὁποῖαι ἀποδίδουν, ὅπως ἡ ἀξία «τραγικόν», τὴν σχέσιν μεταξὺ σχήματος (μορφῆς) καὶ μιᾶς ἰδιαιτέρας, ὡρισμένης ἰδέας (ἑνὸς ὡρισμένου ψυχικοῦ περιεχομένου) ἐν τῷ ἀντικειμένῳ, π.χ. ἡ ἀξία «μεγαλοπρεπὲς» κτλ. ἢ «ὠμὸν» κτλ. Πρὸς κατανόησιν τῆς καλαισθητικῆς ἀξίας τῆς λέξεως «ὠμός», τὴν ὁποίαν ἀνέφερα ἐπίτηδες, διότι εἶναι δυνατὸν νὰ ἐκληφθῇ καὶ ὡς ἠθικὴ ἀξία, ἂς ληφθῇ ὑπ' ὄψιν ὅτι «ὠμὸν» θηρίον αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ δὲν ὑπάρχει· «ὠμὸν» εἶναι τὸ θηρίον κατ' ἀνθρωπίνην ἀντίληψιν, ὁ δὲ ἄνθρωπος, «ὠμὸς» λεγόμενος, παρουσιάζει ἀνθρωπίνην μορφὴν περικλείουσαν ἰδιότητα, ἡ ὁποία ἀνήκει εἰς θηρίον καὶ ὄχι εἰς ἄνθρωπον. Ἐκτὸς τούτου ἀπέδειξα ἤδη εἰς τὰ ἔμπροσθεν ὅτι καὶ αἱ ἀξίαι «συμμετρικόν», «ἀναλογικόν», «ἐνιαῖον

ἐν τῇ ποικιλίᾳ» καὶ ἡ ἀντίθεσίς του «μονότονον» εἶναι ἐπίσης καλαισθητικαὶ ἀξίαι, διότι σημαίνουν μορφὰς ἐγκλειούσας ὡρισμένον περιεχόμενον. Ἐννοεῖται δὲ ὅτι ἡ ἰδιότης τῶν τοιούτων ἀντικειμένων, π. χ. τοῦ «μονοτόνου», νὰ προξενοῦν «ἀηδίαν» ἢ παρομοίαν ψυχικὴν κατάστασιν, δὲν πρέπει νὰ συγχέεται μὲ τὴν ἀξίαν των αὐτὴν καθ' ἑαυτήν. Διὰ νὰ τὸ εἴπω ὡς γενικῶς ἰσχύοντα κανόνα, τὰ συναισθήματα, τὰ ὁποῖα παράγονται ἐν τῷ ἀνθρώπῳ (θεατῇ ἢ ἀκροατῇ) ἀπὸ τὰ καλαισθητικῶς ἐκτιμώμενα ἀντικείμενα εἶναι μὲν καὶ αὐτὰ μία ἰδιαιτέρα πηγὴ ἐκτιμήσεως, πηγὴ ἀξιῶν (ὀνομάζω π. χ. ἀντικείμενόν τι «εὐχάριστον», «εὐάρεστον», «ἀηδὲς» κτλ.), αἱ τοιαῦται ὅμως ἀξίαι, ὅπως εἶπα καὶ ἐν τοῖς ἔμπροσθεν, δὲν ἔχουν καλαισθητικὴν σημασίαν.

Πλὴν τούτου ἀπέδειξα ἐπίσης ὅτι ἡ ἐκτίμησις ὡς «ὡραῖον», «ἄσχημον» εἶναι τελείως τυπικὴ γενική, ἐνῷ αἱ ἐκτιμήσεις ὡς «ὑψηλόν», «κωμικὸν» καὶ «τραγικὸν» παράγονται δι' ἐφαρμογῆς τοῦ τύπου «ὡραῖον» ἢ «ἄσχημον» ἐπὶ ὡρισμένων εἰδικωτέρων ἢ γενικωτέρων περιεχομένων. Συντόμως ἀποτελεῖται λοιπὸν ὁ ἑπόμενος πίναξ τῶν καλαισθητικῶν ἀξιῶν, καθιστῶν τὸ ζήτημα καταληπτότερον.

	τυπικαὶ (τύποι)			ὡραῖον	ἄσχημον
Καλαισθητικαὶ ἀξίαι	ἐφηρμοσμέναι	γενικαὶ		ὑψηλόν	κωμικὸν
				μεγαλοπρεπὲς	τερατῶδες
				εἰδυλλιακὸν	ἀσθενὲς
				κτλ.	κτλ.
		εἰδικαὶ		εὐτυχὴς (βίος)	τραγικὸς (βίος)

Θὰ ἐθεώρουν τὴν ἀξίαν «νόστιμον» ὡς τὴν μετάβασιν ἀπὸ τὸ «ὡραῖον» εἰς τὸ «ἄσχημον» καὶ τὴν ἀξίαν «ἐνδιαφέρον» ὡς τὴν μετάβασιν ἀπὸ τὸ «ὑψηλὸν» εἰς τὸ «κωμικόν», ἐὰν αἱ λέξεις «νόστιμον» καὶ «ἐνδιαφέρον» δὲν ἦσαν κυρίως λέξεις ἐνδεικνύουσαι ὑποκειμενικὴν διάθεσιν ἀπέναντι τοῦ ἀντικειμένου· καὶ ὅμως ἡ γλῶσσα δὲν ἔχει ἄλλας λέξεις πρὸς ἔνδειξιν τῆς ὑπονοουμένης σχέσεως ἐν τῷ ἀντικειμένῳ αὐτῷ καθ' ἑαυτό.

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟΝ

Ὁ βαθμὸς τῆς πραγματικότητος τοῦ ὡραίου καὶ τὸ οὐσιῶδες ἐν τῇ καλλιτεχνίᾳ.

Κεφάλαιον πρῶτον

Ἡ ἀντικειμενικότης τοῦ ὡραίου ἐν τῇ φύσει καὶ τῇ καλλιτεχνίᾳ.

Α. Κατανόησις τῆς συστάσεως τῶν ἀντικειμένων αὐτῶν καθ' ἑαυτά.

Αἱ μέχρι τοῦδε ἔρευναί μου κατέληξαν εἰς τὸ συμπέρασμα ὅτι αἱ ἀξίαι «ὡραῖον» καὶ «ἄσχημον» δὲν δεικνύουν ἁπλῶς μόνον μίαν μορφὴν (ἕνα σχῆμα), οὔτε ὅμως καὶ ἁπλῶς μόνον ἕνα ψυχικὸν περιεχόμενον, ἀλλὰ τὴν τελείαν συμφωνίαν ἢ τὴν ἀσυμφωνίαν, τὴν ἁρμονίαν ἢ δυσαρμονίαν μεταξὺ μορφῆς (σχήματος) καὶ περιεχομένου. Τώρα λοιπὸν ἐπανέρχομαι εἰς τὸ ζήτημα, τὸ ὁποῖον πολλάκις ἀνέφερα εἰς τὰ προηγούμενα.

Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι τὸ σχῆμα, ἡ μορφή, ὑπάρχει ἐν τῷ ἀντικειμένῳ, εἶναι ἀντικειμενικὴ ὕπαρξις ἀσχέτως πρὸς ἕνα ὑποκείμενον [1]). Τὸ σχῆμα, ἡ μορφὴ τοῦ ἀντικειμένου εἶναι ἡ κατὰ χῶρον διάκρισίς του ἀπὸ ἄλλο ἀντικείμενον, εἶναι τὸ ὅριόν του ἐν τῷ χώρῳ καὶ ἀποτελεῖ ἑπομένως ἕνα συστατικὸν τοῦ ἀν-

---

[1]) Ἐδῶ δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ ληφθῇ ὑπ' ὄψιν ἡ λεγομένη ὑποκειμενικὴ ἰδεοκρατία τοῦ Fichte.

τικειμένου αὐτοῦ καθ' ἑαυτό. Δὲν εἶναι ὅμως τόσον ἁπλοῦν τὸ ζήτημα ὅσον ἀφορᾷ τὴν ὕπαρξιν, τὸν τόπον τῆς ὑπάρξεως τοῦ περιεχομένου τοῦ ἀντικειμένου, τῆς λεγομένης οὐσίας του, τῆς ὑπάρξεώς του, ἡ ὁποία ἀνταποκρίνεται εἰς τὴν ἀπὸ τὸν ἄνθρωπον σχηματιζομένην ἔννοιαν περὶ αὐτοῦ. Παραδέχομαι δὲ ὅτι ὑπάρχουν μόνον δύο λογικαὶ πιθανότητες ὡς πρὸς τὸ ζήτημα αὐτό. Ἡ μία εἶναι ὅτι τὸ λεγόμενον περιεχόμενον (καὶ αὐτὴ ἀκόμη ἡ λεγομένη οὐσία) τοῦ ἀντικειμένου εἶναι μία ἰδέα, μία ἔννοια, μία ἀντίληψις τοῦ ὑποκειμένου (τοῦ ἀνθρώπου, τοῦ παρατηροῦντος τ' ἀντικείμενα, τὸν κόσμον) καὶ ὅτι τὸ ὑποκείμενον αὐτὸ μεταβιβάζει τὴν ἔννοιαν, τὴν ἰδέαν, τὴν ἀντίληψίν του εἰς τὸ ἀντικείμενον, εἰς τὸ σχῆμα, εἰς τὸν περιωρισμένον χῶρον, τὴν θεωρεῖ ὡς ὑπάρχουσαν ἐν τῷ ἀντικειμένῳ, τὴν «ἐνσυναισθάνεται» ἐν τῷ ἀντικειμένῳ, ἐν τῷ σχήματι ἐκείνῳ. Ἡ ἄλλη λογικῶς δυνατὴ ὑπόθεσις εἶναι ὅτι τὸ λεγόμενον περιεχόμενον τῆς μορφῆς, τοῦ σχήματος, εἶναι ἡ οὐσία τοῦ ἀντικειμένου, ἡ ὁποία ὑπάρχει αὐτὴ καθ' ἑαυτὴν καὶ ὅτι τὸ ὑποκείμενον τὴν ἀνακαλύπτει ἐν τῷ ἀντικειμένῳ διὰ τῆς γνωστικῆς του ἐνεργείας.

Ἐπιθυμῶ λοιπὸν καὶ προτίθεμαι νὰ ἐξετάσω τὰς δύο αὐτὰς ὑποθέσεις αὐστηρῶς ἀντικειμενικῶς, δηλαδὴ ὄχι κατασκευάζων ἀντικείμενα καὶ ἰδέας, ἀλλὰ προσπαθῶν ν' ἀναλύσω καὶ καταστήσω καταληπτὰ τ' ἀντικείμενα αὐτὰ καθ' ἑαυτά. Τ'ἀντικείμενα αὐτὰ εἶναι ἡ φύσις, τὰ φυσικὰ ἀντικείμενα, καὶ τὰ καλλιτεχνήματα, τὰ ἔργα τῆς καλλιτεχνίας.

α) Τὰ φυσικὰ ἀντικείμενα.

Οἱονδήποτε σχῆμα ἔχον φυσικὸν ἀντικείμενον παρουσιάζει μίαν φάσιν ἀποκρυσταλλώσεως, ἕνα εἶδος ἀποκρυσταλλώσεως, ἢ τῆς λεγομένης ἀψύχου, ἀνοργάνου ὕλης, ἢ τοῦ πλάσματος, τῆς ζώσης, τῆς ἐμψύχου λεγομένης ὕλης. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ἐν τῇ φύσει εἰς ἑκάστην μορφήν, εἰς ἕκαστον σχῆμα τῶν ὄντων, ἐν γενικωτάτῃ ἐννοίᾳ τῆς λέξεως κατὰ φυσικὸν τρόπον θεωρουμένων, προδηλότατα ἀνταποκρίνεται μία ἰδιαιτέρα «οὐσία», μία ἰδιαιτέρα «ὕλη», μία ἰδιαιτέρα ἰδιότης μιᾶς οἱασδήποτε φύσεως κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἧττον ὁρατὴ καὶ καθαρά, φανερά. Σα-

φέστατα καταφαίνεται αὐτὸ εἰς τὰ ζῶα· τὰ ζῶα εἶναι διάφορα κατὰ εἴδη καὶ γένη, διάφορα δὲ πάλιν εἶναι καὶ ζῶον καὶ ἄνθρωπος καὶ οἱ ἄνθρωποι κατὰ γένη καὶ ἄτομα (πάντως καὶ κατὰ τὰς ἀνθρωποφυλάς), εἶναι διάφοροι κατὰ τὸ σχῆμα, κατὰ μορφήν, εἶναι ὅμως διάφοροι καὶ κατὰ τὸ ἰδιάζον τῆς φύσεως [1]). Ὥστε ἐν τῇ φύσει πᾶσα μορφή, πᾶν σχῆμα ὑφίσταται μὲ μίαν νέαν οὐσίαν καὶ πᾶσα ἰδιαιτέρα οὐσία μὲ μίαν νέαν μορφήν, ὑπὸ ἕνα νέον σχῆμα. Ὅτι συμπτωματικῶς συμβαίνει νὰ ἔχῃ τὸ πρᾶγμα καὶ ἄλλως, π.χ. νὰ παρουσιασθῇ ἕνα ὂν μᾶλλον ζῶον ὑπὸ ἀνθρωπίνην μορφὴν (οἱ ἠλίθιοι), αὐτὸ καὶ τὰ παρόμοια φαινόμενα τῆς φύσεως ἔχουν μόνον τὴν σημασίαν ὅτι ἡ τάσις τῆς φύσεως πρὸς ἀποκρυσταλλωσιν ματαιώνεται δι' ἐμποδίων. Ὅπου ὅμως ἡ τάσις αὐτὴ ἐπιτυγχάνει, ἐκεῖ ἐκδηλώνεται ἑκάστη ἰδιαιτέρα οὐσία ἢ ἰδιότης ὑπὸ μίαν ἰδιαιτέραν μορφὴν ὑπάρξεως καὶ ἀντιστρόφως ἑκάστη διάφορος μορφὴ ἐγκλείει καὶ ἕνα ἰδιαίτερον ἐσωτερικόν, οὕτως εἰπεῖν ἕνα ἰδιαίτερον περιεχόμενον, μίαν ἰδιαιτέραν οὐσίαν, ἰδιαιτέραν ἰδιότητα, ἰδιαιτέραν φύσιν. Ἀρκεῖ μόνον νὰ παρατηρήσῃ κανεὶς προσεκτικῶς καὶ θ' ἀνακαλύψῃ ὅτι π.χ. αἱ πνευματικαὶ καὶ ψυχικαὶ διαφοραί, ἀλλὰ καὶ αἱ ὁμοιότητες μεταξὺ τῶν ἀνθρώπων ἐκδηλώνονται καὶ εἰς διαφορὰς ἢ ὁμοιότητας σωματικὰς ἐξωτερικάς, ἔστω καὶ εἰς ἐλαχίστας, ἤτοι καὶ εἰς αὐτὸ ἀκόμη τὸ βάδισμα, τὸν γέλωτα, τὰς κινήσεις κτλ..

Ἀπὸ τὸν τρόπον αὐτὸν τῆς ἐνεργείας οὕτως εἰπεῖν τῆς φύσεως ἐξάγεται ὅτι ἡ φύσις, διὰ νὰ ὁμιλήσω ἐν γενικαῖς γραμμαῖς, ἀποκρυσταλλώνει εἴδη οὐσιῶν ἢ εἴδη ἰδιοτήτων εἰς εἴδη μορφῶν, σχημάτων, αἱ δὲ ἔννοιαι τοῦ ἀνθρώπου εἶναι τὰ εἴδη αὐτά, αἱ οὐσίαι καὶ αἱ ἰδιότητες αὐταὶ κατὰ εἴδη. Ὥστε ἐν σχέσει πρὸς τὰ προϊόντα τῆς φύσεως, ἤτοι ὅσον ἀφορᾷ τὰ φυσικὰ ἀντικείμενα, ὄχι μόνον τὰ σχήματα, αἱ μορφαί, εἶναι ἀντικειμενικαὶ ὑπάρξεις, ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν ἔννοιαν, τὴν ὁποίαν ἔχει ὁ ἄνθρωπος περὶ τῶν ἀντικειμένων αὐτῶν, εἰς τὸ περιεχόμενον αὐτὸ οὕτως εἰπεῖν τῶν μορφῶν τῶν ἀντικειμένων, ἀνταποκρίνεται

---

1) Πρβλ. τὸ σύγγραμμά μου «Αἱ θετικαὶ βάσεις τῆς φιλοσοφίας τῆς φύσεως».

ἡ οὐσία των, ἡ ἰδιότης των, ὡς ὕπαρξις ἀντικειμενική, ἐν τῷ ἀνθρώπῳ εἰς συνείδησιν ἐρχομένη. Ὑπάρχει ὅμως καὶ μία ἄλλη περίπτωσις, κατὰ τὴν ὁποίαν ὁ ἄνθρωπος ἐκτιμᾷ τὴν φύσιν ὡς «ὡραίαν», ἡ περίπτωσις, κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ τὴν βάσιν ἀποτελοῦσα ἰδέα (μία ἔννοια ἢ ἕνα συναίσθημα), ἡ ὁποία θεωρεῖται ὡς ἐνυπάρχουσα ἐν τῷ ἀντικειμένῳ, ἢ ἀποδίδεται εἰς τὴν μορφήν, τὸ σχῆμα, δὲν φαίνεται ἐν πρώτοις ν' ἀποτελῇ τὴν οὐσίαν ἢ τὴν ἰδιότητα (τὴν φυσικὴν) τῆς ἀντικειμενικῶς παρουσιαζομένης μορφῆς· ὁ ἄνθρωπος ἐκτιμᾷ π.χ. ἕνα δένδρον, ἕνα καὶ μόνον εἰς μίαν ἐκτεταμένην καὶ ξηρὰν χώραν, ὡς μονῆρες καὶ ἐγκαταλελειμμένον (ὡσὰν λοιπὸν νὰ ἐπρόκειτο περὶ ἀνθρώπου)· ἂς ληφθῇ δὲ ὑπ' ὄψιν ὡς παράδειγμα ἐπίσης καὶ ἡ σημασία, ἡ ὁποία δίδεται εἰς τὰς κυπαρίσσους ὡς στολισμὸν τῶν νεκροταφείων. Ἀλλά, εἰς τοιαύτας περιπτώσεις, πρῶτον μὲν δὲν πρόκειται, ὡς φαίνεται, κυρίως περὶ ἐκτιμήσεως τῶν ἀντικειμένων αὐτῶν τῆς φύσεως αὐτῶν καθ' ἑαυτὰ ὡς «ὡραίων» ἢ «ἀσχήμων»· εἶναι φανερώτατον ὅτι ἡ μορφή των συνδέεται μὲ ἕνα συναίσθημα, τὸ ὁποῖον γεννᾶται δι' ἐκείνης τῆς μορφῆς ἐν τῷ θεατῇ· δεύτερον δὲ πάλιν ἡ ἐκτίμησις αὐτὴ τῆς κυπαρίσσου π.χ. μὲ τὸ ὡρισμένον χρῶμα καὶ τὸ ὡρισμένον σχῆμά της ἐντὸς τῶν νεκροταφείων καὶ ὄχι ἄλλου τυχαίου δένδρου ὡς «ὡραίου» σημαίνει ὅτι ἡ κυπάρισσος αὐτὴ ὡς διεγείρουσα ὡρισμένον συναίσθημα λαμβάνει ἀξίαν παραστατικὴν ἑνὸς ἄλλου ὡρισμένου ὄντος, ὅτι δηλαδὴ δι' ἐκείνου τοῦ χρώματος καὶ σχήματος ὁ θεατὴς φέρεται εἰς μίαν ἄλλην, εἰς μίαν πραγματικὴν ἀντικειμενικότητα, εἰς ἕνα πραγματικὸν ἀντικείμενον, τὸ ὁποῖον εἶναι αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ μορφή, σχῆμα καὶ οὐσία (ἐκεῖνο τὸ συναίσθημα), ἀφοῦ τὸ συναίσθημα (ἐνταῦθα τὸ συναίσθημα τοῦ πένθους) αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ εἶναι οὔτε «ὡραῖον» οὔτε «ἄσχημον». Δὲν πρέπει ἐπίσης νὰ παραγνωρισθῇ ἡ σπουδαιότης τοῦ γεγονότος ὅτι, ὅπως θὰ δείξω ἀκόμη κατωτέρω, ἡ ἰδέα, τὴν ὁποίαν ἐνσυναισθάνεται κανεὶς εἰς τοιαύτας περιστάσεις εἰς τὴν ἀντικειμενικὴν μορφήν, π.χ. εἰς τὴν κυπάρισσον (καὶ ἰδιαιτέρως τῶν μνημάτων), δὲν εἶναι αὐθαίρετος ὑποκειμενική, ἀφοῦ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἐνσυναισθανθῇ κανεὶς ἄλλο συναίσθημα.

β) Τὰ καλλιτεχνήματα.

Τὸ παράδειγμα τῆς κυπαρίσσου πλησίον ἑνὸς μνήματος καὶ ἡ ἐξήγησις, τὴν ὁποίαν ἔδωσα εἰς τὴν ἐκτίμησίν της ὡς «ὡραίας» εἰς τοιαύτας περιστάσεις μὲ ὁδηγοῦν τώρα καὶ εἰς ἔρευναν τῶν καλλιτεχνημάτων. Ὁ λόγος τῆς συναφείας αὐτῆς εἶναι ὅτι, ὅπως ἐννοεῖ ὁ προσέχων τὸν νοῦν ἀμέσως, ἡ ἐκτίμησις ἐκείνη τῆς κυπαρίσσου δὲν ἀφορᾷ πλέον τὸ ἀμέσως παρουσιαζόμενον φυσικὸν ἀντικείμενον, ἀλλὰ αὐτὸ οὕτως εἰπεῖν ὡς καλλιτέχνημα. Θὰ γίνω ἀμέσως καταληπτότερος.

Ἤδη διὰ τῶν ἀναλυτικῶν μου ἐρευνῶν περὶ τῆς καλλιτεχνίας ἔγινε φανερὸν [1]) ὅτι ὁ καλλιτέχνης, ἐφευρίσκων σχήματα, μορφὰς καὶ χρωματισμοὺς ἢ συνδέσμους καὶ συνδυασμοὺς τόνων καὶ ἤχων, ἐργάζεται ἔχων ὑπ' ὄψιν, κατ' ἀνάγκην, μίαν ἰδέαν (ἕνα πνευματικὸν ἢ ψυχικὸν περιεχόμενον, τὸ ὁποῖον θεωρεῖ αὐτὸς οὕτως εἰπεῖν ὡς τὴν οὐσίαν, ἡ ὁποία θέλει νὰ ἐκδηλωθῇ) καὶ ὅτι, ἐννοεῖται, κατ' ἀνάγκην καὶ ὁ θεατὴς ἢ ἀκροατὴς τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἔργου, ἐφ' ὅσον δὲν καταλαμβάνει, δὲν εὑρίσκει τὴν βασικὴν ἐκείνην ἰδέαν ἢ δὲν τὴν ζῇ ἐντός του, δὲν «ἐννοεῖ» τὸ καλλιτέχνημα καὶ δὲν τὸ οἰκειοποιεῖται ἐσωτερικῶς. Δηλαδὴ ἐν ἑκάστῳ καλλιτεχνήματι ὑπάρχει δι' ὅλους τοὺς θεατὰς ἢ ἀκροατὰς μία μορφὴ (ἕνα σχῆμα αἰσθητὸν) καὶ μία καὶ ἡ αὐτὴ βασικὴ ἰδέα, ἡ ὁποία ἀνταποκρίνεται εἰς τὴν μορφὴν ἐκείνην, ἐκφραζομένη ἢ παριστανομένη ὑπ' αὐτῆς. Ἡ ἰδέα αὐτὴ εἶναι ἀναγκαίως ἐκείνη, ἡ ὁποία ἐνεψύχωσε καὶ τὸν καλλιτέχνην κατὰ τὴν ἐφεύρεσιν τῶν σχημάτων, διότι καὶ τὰ σχήματα, αἱ γραμμαί, τὰ χρώματα, οἱ τόνοι καὶ οἱ ἦχοι, γενικῶς αἱ μορφαὶ αἱ αἰσθηταί, τὰς ὁποίας μεταχειρίζεται ὁ καλλιτέχνης πρὸς ἔκφρασιν ἢ παράστασιν τῆς ἰδέας, ἡ ὁποία τὸν ἐμψυχώνει, δὲν εἶναι αὐθαίρετοι. Ἐπειδὴ ὁ καλλιτέχνης δὲν εἶναι εἰς θέσιν νὰ παραγάγῃ τελείως νέας μορφάς, ἐπειδὴ δηλαδὴ ἐργάζεται κατ' ἀνάγκην μὲ τὰς ὑπὸ τῆς φύσεως παρεχομένας μορφὰς καὶ ἐπειδὴ αἱ μορφαί, τὰς ὁποίας ἡ φύσις παράγει καὶ παρουσιάζει, ὅπως κατεδείχθη εἰς τὰ ἔμπροσθεν, καὶ ὅπως ἔδειξα ὁμιλῶν εἰδικώτερον περὶ τόνων

[1]) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 73 κ. ἑ. καὶ 122 κ. ἑ.

καὶ ἤχων [1]) εἶναι φαινόμενα κρυσταλλοποιήσεως, δηλαδὴ εἶναι αἱ ἑκάστοτε μορφαὶ ἰδιαιτέρων οὐσιῶν, ἰδιαιτέρων ἰδιοτήτων (π.χ. αἱ γραμμαὶ τοῦ προσώπου εἶναι διάφοροι ὅταν γελᾷ κανεὶς καὶ διάφοροι ὅταν κλαίῃ), ἐννοεῖται ὅτι καὶ αἱ μορφαὶ (τὰ σχήματα), διὰ τῶν ὁποίων ὁ καλλιτέχνης προσπαθεῖ νὰ ἐκφράσῃ ἢ παραστήσῃ μίαν ἰδέαν, εἶναι φυσικώτατα ἐκ τῶν προτέρων ὡρισμέναι μορφαὶ ὡρισμένων οὐσιῶν, ὡρισμένων ἰδιοτήτων φυσικῶν. Ὥστε ὁ καλλιτέχνης, παριστάνων ἢ ἐκφράζων ἢ προσπαθῶν νὰ διεγείρῃ αἰσθητῶς μίαν ἰδέαν, δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἐκλέγῃ καὶ νὰ συνδυάζῃ τὰ σχήματά του αὐθαιρέτως. Πρὸς ὀρθὴν καὶ σαφῆ κατανόησιν τοῦ ζητήματος αὐτοῦ θὰ φέρω ὡς παράδειγμα τὸ πλέον ἀφῃρημένον καλλιτεχνικὸν ἔργον, τὸ ὁποῖον ἀκριβῶς ἕνεκα τῆς ἰδιότητός του αὐτῆς ἀποτελεῖ καὶ τὴν ἰσχυροτέραν ἀπόδειξιν, ἐννοῶ τὴν μουσικήν· ἀναλύων αὐτὴν εἰς τὰ προηγούμενα ἔχω ἀποδείξει ὅτι ὁ ἦχος (συνήθως «τόνος» λεγόμενος) καὶ ἔτι περισσότερον τὸ λεγόμενον «μουσικὸν ἐλατήριον», καὶ ἡ «μουσικὴ ἰδέα» ἔχει ὕπαρξιν ἐν πρώτοις καὶ κυρίως διὰ τῆς φωνῆς τοῦ ἀνθρώπου· ἡ φωνὴ τοῦ ἀνθρώπου ἐκφράζει διὰ τῶν ἤχων της, οἱ ὁποῖοι μεταβάλλονται διαφοροτρόπως, ἀλλὰ φυσικῶς (ὡς ἀποκρυσταλλώσεις), ἐσωτερικὰ πάθη, ἐσωτερικὰς διαθέσεις, ἐσωτερικὴν (ψυχικὴν) κατάστασιν· ὥστε, ὅπως καὶ πρὶν ἔλεγα, ὁ ἄνθρωπος ἐννοεῖ τὴν μουσικὴν οὕτως εἰπεῖν διὰ τῆς φωνῆς του, ὁ δὲ μουσικός, ἐκλέγων ἤχους, ὕψος καὶ βάθος ἤχων, συνδυασμοὺς ἤχων, ἐφευρίσκων μουσικὸν ἐλατήριον κτλ., εἶναι κατ' ἀνάγκην δεδεσμευμένος διὰ τῆς φυσικῆς σημασίας, τὴν ὁποίαν ἔχει ὁ ἕνας ἢ ὁ ἄλλος ἦχος διὰ τῆς ἀνθρωπίνης φωνῆς· ἡ κλαίουσα μουσικὴ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ εἶναι ἀπηρτισμένη ἀπὸ ἤχους τῆς γελώσης ἀνθρωπίνης φωνῆς.

Εἶναι λοιπὸν φανερὸν ὅτι τὰ καλλιτεχνήματα δὲν ἐμπεριέχουν μὲν τὴν οὐσίαν αὐτὴν καθ' ἑαυτήν, ἤτοι πραγματικῶς, ἐντός των, ἀφοῦ δὲν πρόκειται περὶ τῆς πραγματικότητος τοῦ φυσικοῦ ἀντικειμένου, τοῦ ἀντικειμένου ὡς προϊόντος τῆς φύσεως· ἔχουν ὅμως μίαν βασικὴν ἰδέαν, ἡ ὁποία ἐνδεικνύει μίαν φυσικὴν ἀντικειμενικὴν οὐσίαν ἢ ἰδιότη-

[1]) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 56 κ. ἑ.

τα. Εἶναι δὲ ἀδιάφορον, ἐὰν ὁ καλλιτέχνης, παριστάνων τὴν ἰδέαν ἢ ἐκφράζων αὐτὴν ἢ καὶ ἀμέσως διεγείρων αὐτὴν ἐν τῷ θεατῇ ἢ ἀκροατῇ, μεταχειρίζεται πράγματι π. χ. τὰ σχήματα σκύλων τρεχόντων ἢ μόνον γραμμὰς ἐν κινήσει οὕτως εἰπεῖν τὴν μίαν διαδεχομένην τὴν ἄλλην, ὡς νὰ ἐπρόκειτο κάπως περὶ τῆς κινήσεως μόνον τῶν ποδῶν, τῶν σκελῶν τῶν σκύλων.

Β. Ἀνασκευὴ τῶν καλαισθητικῶν θεωριῶν τῆς ἐνσυναισθήσεως καὶ τοῦ συνειρμοῦ.

Τὸ συμπέρασμα, εἰς τὸ ὁποῖον κατέληξα, πρέπει νὰ θεωρηθῇ ταυτοχρόνως καὶ ὡς ἀνασκευὴ τῆς καλαισθητικῆς θεωρίας τῆς ἐνσυναισθήσεως (Einfühlungstheorie), ἤτοι περιφραστικῶς τῆς θεωρίας τῆς προβολῆς τοῦ συναισθήματος εἰς τ' ἀντικείμενα, καὶ τῆς θεωρίας τοῦ συνειρμοῦ (Assoziationstheorie) ἐν τῇ συγχρόνῳ καλαισθητικῇ ἐν Γερμανίᾳ καὶ ἀλλαχοῦ.

Ἡ θεωρία τῆς καλαισθητικῆς ἐνσυναισθήσεως παραδέχεται μὲν καὶ αὐτὴ ὅτι κατὰ τὴν ἐκτίμησιν ἑνὸς ἀντικειμένου ὡς «ὡραίου» (κατὰ τὴν «καλαισθητικὴν» ἐκτίμησιν) λαμβάνονται ὑπ' ὄψιν δύο παράγοντες, ἤτοι καὶ ἡ μορφή, τὸ σχῆμα, καὶ τὸ περιεχόμενον (ἡ οὐσία, ἡ ἰδέα), ἀλλὰ παραδέχεται ὅτι τὸ περιεχόμενον αὐτὸ εἶναι πράγματι μόνον μία ἰδέα (ἔννοια ἢ συναίσθημα) τοῦ θεατοῦ ἢ ἀκροατοῦ, ἡ ὁποία δι' ἐνσυναισθήσεως αὐτῆς ἐν τῷ ἀντικειμένῳ νομίζεται ὡς ὑπάρχουσα ἐν αὐτῷ ὡς ἡ οὐσία του, ἡ ἰδιότης του. Ὁ θεατὴς καὶ ὁ ἀκροατής, γενικῶς τὸ ὑποκείμενον, παραδέχεται ὅτι τὸ παρουσιαζόμενον αἰσθητὸν σχῆμα εἶναι σχῆμα διὰ τὴν ἰδέαν, τὴν ὁποίαν ὅμως αὐτὸς κυρίως συλλαμβάνει, ἡ ὁποία παριστάνει κυρίως ἰδικήν του ψυχικὴν κατάστασιν· τὸ ὑποκείμενον ἀντιλαμβάνεται (ὑποθέτει, φαντάζεται) τὸ ἀντικείμενον ὡς εὑρισκόμενον εἰς μίαν ἰδιαιτέραν κατάστασιν, ἢ ὡς ἔχον μίαν ἰδιάζουσαν φύσιν (οὐσίαν, ἰδιότητα), ἡ κατάστασις ὅμως ἢ ἡ φύσις αὐτὴ εἶναι κυρίως ἡ κατάστασις, εἰς τὴν ὁποίαν εὑρίσκεται, εἰς τὴν ὁποίαν μετατίθεται παρατηρῶν τὸ ἀντικείμενον αὐτὸς ὁ ἴδιος· δηλαδὴ τὸ ὑποκείμενον μεταβιβάζει τὸ στιγμιαίως γεννώμενον περιεχόμενόν του, τὴν ψυχικήν του κατά-

στασιν, τὰ συναισθήματά του, εἰς τὸ ἀντικείμενον, τὸ ὁποῖον αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ εἶναι μόνον σχῆμα.

Ἡ τοιαύτη ἀντίληψις εἶναι ἡ σπουδαιοτέρα ἐξήγησις τῆς καλαισθητικῆς ἐκτιμήσεως ἀπὸ τῆς ἐποχῆς τῆς λεγομένης ρωμαντικῆς τάσεως[1]) ἢ κυρίως ἤδη ἀπὸ τοῦ Πλωτίνου, εἶναι ὅμως ἀβάσιμος. Ἡ θεωρία αὐτὴ πρέπει πρῶτον καὶ ἀφ' ἑαυτῆς νὰ ὁμολογήσῃ ὅτι ἡ ἐνσυναίσθησις λεγομένη (die Einfühlung) τοῦ ὑποκειμένου ἐν τῷ ἀντικειμένῳ δὲν συμβαίνει αὐθαιρέτως· τὸ ὑποκείμενον εἶναι δεδεσμευμένον, ἀναγκάζεται διὰ τοῦ ἀντικειμενικῶς παρουσιαζομένου σχήματος, πῶς καὶ τί νὰ ἐνσυναισθανθῇ ἐν αὐτῷ. Ἐν τοιαύτῃ ὅμως περιπτώσει, δὲν γεννᾶται πλέον ζήτημα, ἐὰν ἡ οὐσία ἢ ἡ ἰδιότης λεγομένη τοῦ ἀντικειμένου εἶναι ἡ δι' ἐνσυναισθήσεως ἐντὸς αὐτοῦ μετατιθεμένη ψυχικὴ κατάστασις τοῦ θεατοῦ ἢ ἀκροατοῦ, ἢ εἶναι πράγματι ἡ οὐσία, ἡ ἰδιότης τοῦ ἀντικειμένου αὐτὴ καθ' ἑαυτήν, τὴν ὁποίαν ὁ θεατὴς ἢ ὁ ἀκροατὴς γνωστικῶς ἀνακαλύπτει. Θεωρῶ ἀνόητον νὰ λέγεται ὅτι π.χ. ὡρισμέναι διαστολαὶ ἢ συστολαὶ τῶν γραμμῶν τοῦ προσώπου ἑνὸς ἀνθρώπου καὶ ἡ ὡρισμένη θέσις ἢ στάσις τοῦ σώματός του δὲν εἶναι αἱ γραμμαὶ καὶ ἡ στάσις τῆς ὑπερηφανείας ἢ τῆς ταπεινοφροσύνης, ἢ ὅτι ἡ ὡρισμένη φωνὴ «ἄ!», τὴν ὁποίαν ἀκούω, δὲν ἔχει αὐτὴ καθ' ἑαυτὴν σχέσιν μὲ χαράν, δὲν εἶναι αὐτὴ καθ' ἑαυτὴν ἡ ἀποκρυστάλλωσις τοῦ συναισθήματος τῆς χαρᾶς, ἀλλὰ ὅτι τὸ ὑποκείμενον, ὁ θεατὴς ἢ ὁ ἀκροατής, ἐμψυχώνει τὰς γραμμὰς ἐκείνας διὰ τῆς ὑποτιθεμένης ὑπ' αὐτοῦ ἐννοίας τῆς ὑπερηφανείας, ἢ τὴν ὡρισμένην ἐκείνην φωνὴν «ἄ!» διὰ τῆς ἰδέας τῆς χαρᾶς. Ἡ θεωρία τῆς ἐνσυναισθήσεως θὰ εἶχε τότε μόνον νόημα, ἐὰν θὰ ἦτο δυνατόν, νὰ ἐνσυναισθανθῇ τὸ ὑποκείμενον παντοῦ, εἰς ὅλα τὰ σχήματα καὶ εἰς ὅλας

---

[1]) Ὁ Novalis, Gesammelte Schriften 1837 III σελ. 99 λέγει ὅτι ὅπως ὁ τυφλὸς γεννηθεὶς δὲν μανθάνει νὰ βλέπῃ χρώματα καὶ ἐὰν ἀκόμη τοῦ διηγεῖται κανεὶς τόσα καθ' ἑκάστην περὶ χρωμάτων... οὕτω δὲν θὰ ἐννοήσῃ καὶ κανεὶς τὴν φύσιν καλαισθητικῶς, ὁ ὁποῖος δὲν θ' ἀναμείξῃ τὸν ἑαυτόν του (sich vermischt) διὰ μέσου τοῦ συναισθήματος μὲ τὰ φυσικὰ ἀντικείμενα, μὲ τὰ ὄντα τῆς φύσεως, δὲν θὰ συναισθανθῇ οὕτως εἰπεῖν τὸν ἑαυτόν του ἐντὸς τῶν ὄντων αὐτῶν (sich gleichsam in sie hineinfühlt).

τὰς ἀκουομένας «ἄ!» φωνὰς ἐλευθέρως καὶ αὐθαιρέτως ὅ,τι θέλει. Καὶ ὅμως ἄλλως ἔχουν τὰ πράγματα· διὰ τοῦ ὡρισμένου ἤχου τοῦ ἀκουομένου «ἄ!» εἶναι ὁ ἀκούων ἠναγκασμένος νὰ τὸ ἐκλάβῃ μόνον ἢ ὡς φωνὴν χαρᾶς ἢ ἀναλόγως μόνον ὡς φωνὴν πόνου κτλ.· εἶναι δὲ ἠναγκασμένος ὁ ἀκούων αὐτός, διότι, ὅπως ἤδη κατέδειξα, πᾶσα ψυχικὴ κατάστασις, ἐφ' ὅσον ἐνεργεῖ τὸ φωνητικὸν μέσον, ἐκδηλώνεται διὰ μιᾶς ὡρισμένης ἠχητικῆς μορφῆς, ἤ, ὅπως ἔλεγα, ἀποκρυσταλλώνεται εἰς ὡρισμένον ἦχον τῆς φωνῆς.

Ὥστε γίνεται ἀναγνώρισις τῆς φωνῆς ἢ τῶν γραμμῶν ἐκείνων τοῦ προσώπου ὡς ἐκδηλώσεων τοῦ ὡρισμένου περιεχομένου· ἡ φωνὴ ἐκείνη ἢ αἱ γραμμαὶ εἶναι αἱ αἰσθηταὶ ἀποκρυσταλλώσεις τοῦ ὡρισμένου περιεχομένου (ἤ, ἐφ' ὅσον πρόκειται περὶ ἠθοποιοῦ, εἶναι, ἐννοεῖται, αἱ ἀπομιμήσεις του). Ναὶ μὲν λέγεται ὅτι διὰ τὸν παῖδα ἡ φύσις εἶναι παιδική, διὰ τὸν θεὸν ὅμως θεία, τὸ δὲ γεγονὸς αὐτὸ θεωρεῖται ὡς στήριγμα τῆς θεωρίας τῆς ἐνσυναισθήσεως, ἀλλὰ πρόκειται περὶ παρεξηγήσεως· δὲν γίνεται ἀρκετὴ διάκρισις μεταξὺ γνώσεως τῆς φύσεως καὶ καλαισθητικῆς ἐκτιμήσεως αὐτῆς. Θὰ ὁμιλήσω ἐν παραδείγματι διὰ νὰ καταστήσω τὸ ζήτημα καθαρόν· ὁ γεωλόγος H e i m, ὁ περιώνυμος γνώστης τῶν Ἄλπεων, ἐξηγοῦσέ ποτε πρὸ τῶν προσκεκλημένων καθηγητῶν τοῦ Πανεπιστημίου καὶ τῆς ὁμοσπονδιακῆς (ἑλβετικῆς) πολυτεχνικῆς ἀνωτέρας Σχολῆς ἐν Ζυρίχῃ τὸ ὑπὸ τὴν ὁδηγίαν του, ὡς νομίζω, κατασκευασθὲν ἐκ γύψου ἀνάγλυφον τοῦ ὄρους Säntis· ἀκούων λοιπὸν αὐτόν, δεικνύοντα τὴν μίαν ἢ τὴν ἄλλην γεωλογικὴν διαστρωμάτωσιν, ν' ἀναφωνῇ «θαυμασία!», «ὡραιοτάτη!», ἐνῷ δι' ἡμᾶς τοὺς ἐπιλοίπους ἡ στρωμάτωσις αὐτὴ ἦτο οὕτως εἰπεῖν γῆ, πέτρα καὶ οὐδὲν ἄλλο, καὶ ἐρωτήσας, τί ὀνομάζει εἰς τὰ στρώματα αὐτὰ «ὡραῖον» καὶ «θαυμάσιον», ἔλαβα τὴν ἀπάντησιν ὅτι πρόκειται ἐνταῦθα περὶ τοῦ σπανίου σχεδὸν φαινομένου τῆς (ἐλλείψει ἐξωτερικῶν ἐμποδίων) τελείως ἐ π ι τ ε υ χ θ ε ί σ η ς ἀ π ο κ ρ υ σ τ α λ λ ώ σ ε ω ς τ ῆ ς μ ι ᾶ ς ἢ τ ῆ ς ἄ λ λ η ς ὕ λ η ς, περὶ τῆς τελείας καταστάσεως τῆς μιᾶς ἢ τῆς ἄλλης διαστρωματώσεως. Ἁπλούστερον εἶναι πάντως ἕνα ἄλλο παράδειγμα· παρατηρῶν ἄλογον ἑνὸς ἀξιωματικοῦ καὶ ὀνομάζων αὐτὸ «ὡραῖον» εἰς τὸν παρευρισκόμενον

φίλον μου ἀξιωματικὸν τοῦ ἱππικοῦ, ἔλαβα τὴν ἀπάντησιν ὅτι αὐτὸ ἢ ἐκεῖνο τὸ μέρος του, αἱ κνῆμαι του, οἱ πόδες του, δὲν ἦσαν ὅπως ἔπρεπε νὰ εἶναι εἰς τὸ εἶδος αὐτὸ καὶ ὅτι τὸ ἐν λόγῳ ἄλογον ἦτο μὲν καλόν, ἀλλὰ ὄχι καὶ ὡραῖον. Δηλαδὴ ἡ καλαισθητικὴ ἐκτίμησις τῆς φύσεως π.χ. ὑπὸ τοῦ παιδὸς διαφέρει μὲν πράγματι ἀπὸ τὴν ἐκτίμησίν της ὑπὸ τοῦ θεοῦ, ἀλλὰ μόνον διότι ὁ παῖς δὲν ἔχει τὰς ἀπαιτουμένας ἀντικειμενικὰς γνώσεις καὶ δὲν ἔχει ἑπομένως καὶ τὴν ὀρθὴν ἐκτίμησιν.

Θὰ ἦτο δυνατὸν ἴσως νὰ εἴπῃ κανεὶς ὅτι ἡ θεωρία τῆς ἐνσυναισθήσεως ἰσχύει πάντως κατὰ τὴν ἐκτίμησιν ἁπλῶν γραμμῶν, χρωμάτων καὶ τόνων καὶ ὅτι εἰς τοιαύτας περιστάσεις ὑποβοηθεῖται καὶ ἀπὸ τὴν θεωρίαν τοῦ συνειρμοῦ. Ἀλλὰ ἡ μὲν θεωρία τῆς ἐνσυναισθήσεως εἶναι περιττὴ καὶ εἰς τοιαύτας περιπτώσεις, ἡ δὲ θεωρία τοῦ συνειρμοῦ δὲν ἔχει καλυτέρας βάσεις ἐκείνης. Ἂς ληφθῇ πάλιν ὑπ' ὄψιν ἡ σειρὰ τῶν καμπύλων γραμμῶν ἡ λεγομένη ὁ «τρέχων σκύλος» [1]). Εἶναι μὲν ἀληθὲς ὅτι κατὰ τὴν τοιαύτην ἐκτίμησιν αὐτῶν, ἤτοι κατὰ τὴν ἐκτίμησιν αὐτῶν ὡς κινήσεως καὶ ζωῆς, ἐπέρχεται συνδυασμὸς τῶν αἰσθητῶν γραμμῶν μὲ τὴν παράστασιν τῆς κινήσεως· ἀλλὰ δὲν πρόκειται περὶ ἐνσυναισθήσεως, διότι ἡ κίνησις ὑπάρχει πράγματι εἰς τὰς γραμμάς, ἔστω καὶ μόνον ἕνεκα ὀπτικῆς ἀπάτης, ἡ δὲ θεωρία τοῦ συνειρμοῦ θὰ ἐξήγει μὲν τὴν γένεσιν τῆς παραστάσεως τῆς κινήσεως διὰ τῶν γραμμῶν ἐκείνων, ἀφοῦ καὶ τὸ ὄνομα «ὁ τρέχων σκύλος», τὸ ὁποῖον δίδεται (ἐὰν δὲν ἀπατῶμαι τοὐλάχιστον γερμανιστὶ) εἰς τὸ σχῆμα ἐκεῖνο τῶν γραμμῶν, ἐγεννήθη πάντως ἐκ τοῦ σχήματος τοῦ προκαλοῦντος τὴν παράστασιν οὕτως εἰπεῖν τῶν ποδῶν τοῦ τρέχοντος σκύλου, ἀλλὰ δὲν θὰ ἤρκει διὰ νὰ ἐξηγηθῇ ἡ ἐκτίμησις τῶν γραμμῶν ὡς «ὡραίων»· ἔπρεπε νὰ εὑρεθῇ ἰδιαίτερος λόγος, διὰ τὸν ὁποῖον ἡ διὰ συνειρμοῦ μὲ τὰς γραμμὰς παραγομένη παράστασις τοῦ τρέχοντος σκύλου παράγει καὶ τὴν ἐκτίμησιν «ὡραῖον».

---

[1]) Ὅτι ἡ συμμετρία καὶ ἡ ἀναλογία δὲν εἶναι ἀφῃρημένα σχήματα, ἀλλὰ σχῆμα, μορφὴ καὶ οὐσία ἑκάστοτε, τὸ κατέδειξα ἤδη· πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 68 κ. ἑ.

Γ. Ὁ διπλοῦς τρόπος τῆς ἐκτιμήσεως τῶν ἀντικειμένων ὡς «ὡραίων».

Ἐπαναλαμβάνω συντόμως ὅσα ἀπέδειξα μέχρι τοῦδε· τὸ ἀντικείμενον τῆς καλαισθητικῆς ἐκτιμήσεως εἶναι αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ οὐσία (περιεχόμενον) καὶ μορφὴ (σχῆμα). Τὰ φυσικὰ ἀντικείμενα (ὅ,τι παράγει ἡ φύσις) εἶναι αὐτὰ καθ' ἑαυτὰ μορφὴ καὶ οὐσία, εἶναι φαινόμενα ἀποκρυσταλλώσεως μιᾶς ὡρισμένης οὐσίας, ὡρισμένης ἰδιότητος εἰς ὡρισμένην μορφήν, ἡ δὲ ἐκτίμησις αὐτῶν ὡς «ὡραίων» ἢ «ἀσχήμων» ὑπὸ τοῦ ἀνθρώπου συμβαίνει ἀναλόγως τῆς κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἧττον τελείας, ἐπιτυχοῦς, καθαρᾶς κατ' εἶδος ἀποκρυσταλλώσεως. Ἔδειξα ὅμως ἐπίσης ὅτι τὰ φυσικὰ ἀντικείμενα ἐκτιμῶνται καλαισθητικῶς καὶ μόνον ὡς σχήματα, ὡς μορφαὶ θεωρούμενα, ἡ κυπάρισσος π.χ. ὄχι ὡς τὸ εἰδικὸν φυσικὸν προϊόν, ἀλλὰ ὡς πένθος καὶ πενθοῦσα μορφὴ ἐκλαμβανομένη· ἡ τοιαύτη ἐκτίμησις δὲν ἀφορᾷ τὴν κατὰ φύσιν ἐκτίμησιν, διότι ἡ οὐσία, ἡ ἰδιότης, ἡ ὁποία ἀποδίδεται εἰς τὰ φυσικὰ αὐτὰ ἀντικείμενα κατὰ τὴν τοιαύτην καλαισθητικήν των ἐκτίμησιν, ὡς ἐκ τῆς φύσεώς των, δὲν εἶναι δυνατὸν ν' ἀνήκῃ εἰς αὐτὰ ὡς ἡ οὐσία των ἢ φυσικὴ (π.χ. ἡ ἰδιότης τοῦ πένθους δὲν εἶναι δυνατὸν ν' ἀνήκῃ εἰς τὴν κυπάρισσον τοῦ παραδείγματός μου).

Τὸ νόημα τῆς τοιαύτης καλαισθητικῆς ἐκτιμήσεως τῶν προϊόντων τῆς φύσεως εὑρέθη ἔπειτα κατὰ τὴν ἔρευναν τῶν καλλιτεχνημάτων. Τὸ καλλιτέχνημα δὲν εἶναι (δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ εἶναι) αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ καὶ οὐσία, εἶναι μόνον ἡ μορφὴ μιᾶς οὐσίας, μιᾶς ἰδιότητος. Ἡ καλλιτεχνία ἀναπαριστᾷ, παρουσιάζει μόνον ἐξωτερικὰ (τὰ ἐξωτερικὰ) σημεῖα, ἐργάζεται μόνον μὲ τὴν μορφήν, τὰ σχήματα, ἀντικειμενικῶν φυσικῶν φαινομένων, τὰ ὁποῖα ὡς πραγματικὰ ὄντα καὶ πραγματικαὶ καταστάσεις (ὡς μορφὴ καὶ οὐσία ἢ ἰδιότης ταυτοχρόνως) δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ δημιουργηθοῦν ἀπὸ τὴν καλλιτεχνίαν. Τὸ νόημα τῆς καλαισθητικῆς ἐκτιμήσεως τῶν καλλιτεχνημάτων, ἀλλὰ καὶ τῶν φυσικῶν ἀντικειμένων λαμβανομένων ὑπ' ὄψιν ὡς ἁπλῶν σχημάτων (π.χ. τῆς κυπαρίσσου εἰς τὰ μνήματα) εἶναι, ὅπως ἀπέδειξα, ὅτι τὸ σχῆμα, ἡ μορφή, ὁδηγεῖ τὸν θεατὴν ἢ

(ἐὰν πρόκειται περὶ τόνων ἢ ἤχων, περὶ μουσικῆς ἢ ποιήσεως) τὸν ἀκροατὴν εἰς τὴν φυσικὴν πραγματικότητα. Τὸ καλλιτέχνημα εἶναι «ὡραῖον» ὡς ἐπιτυχὴς λύσις τοῦ τρόπου αὐτοῦ τῆς δημιουργίας, δηλαδὴ ὡς ἡ ἐπιτευχθεῖσα μετάθεσις πνευματικὴ ἢ ψυχικὴ τοῦ θεατοῦ ἢ ἀκροατοῦ εἰς τὴν ἀντικειμενικὴν πραγματικότητα, ἡ ὁποία εἶναι αὐτὴ καθ' ἑαυτὴν μορφή, σχῆμα καὶ οὐσία ἢ ἰδιότης ταυτοχρόνως.

Ὑπάρχουν ἄρα δύο τρόποι καλαισθητικῆς ἐκτιμήσεως. Ἡ πρώτη εἶναι ἡ ἄ μ ε σ ο ς ἢ ἡ ἀπ' εὐθείας· αὐτὴ ἀφορᾷ τ' ἀντικείμενα ὡς τοιαῦτα, ὅπως ἔχουν ὡς σχήματα, ὡς μορφαὶ καὶ περιεχόμενον (οὐσίαι) καὶ ἀπονέμει εἰς αὐτὰ τὴν ἀξίαν «ὡραῖον» ἢ «ἄσχημον» ἀναλόγως τῆς τελείας ἀποκρυσταλλώσεώς των εἰς τὸ εἶδος των. Ἡ δευτέρα εἶναι ἡ σ υ μ β ο λ ι κ ὴ ἐκτίμησις· αὐτὴ δὲν ἀφορᾷ τὸ ἀντικείμενον αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ κυρίως, ἀλλὰ τὸν ἐπιτυχῆ ἢ ἀνεπιτυχῆ τρόπον τῆς παραστάσεως ἢ ἐκφράσεως ἢ διεγέρσεως τῆς οὐσίας, τῆς ἰδιότητος, τῆς ἰδέας, τοῦ ὑπονοουμένου περιεχομένου, δι' αἰσθητῶν σχημάτων, αἰσθητῶν μορφῶν.

Ἡ λέξις «σύμβολον», καὶ «συμβολικὴ παράστασις ἢ ἔκφρασις», ἄρα καὶ «συμβολικὴ ἐκτίμησις» πρέπει νὰ ληφθῇ ὡς τρόπος παραστάσεως ἢ ἐκφράσεως καὶ καλαισθητικῆς ἐκτιμήσεως ἀντικειμένων ὑπὸ ὅλως ἰδιάζουσαν καὶ ὡρισμένην σημασίαν, ἀκριβῶς ὑπὸ τὴν ἄνωθι ἐκτεθεῖσαν σημασίαν. Δηλαδὴ μία παράστασις ἢ ἔκφρασις εἶναι τότε μόνον συμβολικὴ ὑπὸ κ α λ α ι σ θ η τ ι κ ὴ ν ἔ ν ν ο ι α ν, ὅταν ἡ μορφὴ ἡ ὑποπίπτουσα εἰς τὰς αἰσθήσεις δύναται ν' ἀποτελέσῃ, μὲ τὴν ὑποβαλλομένην εἰς αὐτὴν ἰδέαν ὡς οὐσίαν ἢ ἰδιότητα, ἕνα πραγματικὸν φυσικὸν ἀντικείμενον κατά τινα τρόπον ἀποκρυσταλλώσεως. Ὥστε ἡ γενικὴ σημασία, τὴν ὁποίαν ἔχει ἡ λέξις σύμβολον εἰς τὴν γλῶσσαν, π.χ. φανερώτατα εἰς τὴν θρησκείαν, ἡ ὁποία θεωρεῖ τὸν λέοντα ἢ τὸν ἀετὸν κτλ. ὡς τὸν ἕνα ἢ τὸν ἄλλον ἀπόστολον, δὲν λαμβάνεται ἐνταῦθα ὑπ' ὄψιν.

Δ. Ἡ θετικὴ ἀντικειμενικὴ πραγματικότης τοῦ ὡραίου καὶ ὁ νόμος τῆς ὡραιότητος.

Ἡ φύσις εἶναι διὰ μὲν τὸν παῖδα παιδική, διὰ δὲ τὸν θεὸν θεία, δηλαδὴ κατὰ τὴν ἐξήγησιν, τὴν ὁποίαν συνάγω ἀπὸ τὰς

ἐρεύνας μου, ἄνευ πλούτου τῆς ἰδίας ψυχῆς, τοῦ ἰδίου πνεύματος, δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ εὕρῃ κανεὶς ὡραιότητα εἰς τ' ἀντικείμενα, πλοῦτος δὲ τῆς ψυχῆς καὶ τοῦ πνεύματος εἶναι ἡ τελεία ἀνάπτυξις ὅλων τῶν δυνατῶν ψυχικῶν καταστάσεων καὶ ἡ γνῶσις ἡ τελεία τῶν ἀντικειμένων. Ἑπομένως κατὰ τὰς ἐρεύνας μου ἡ ὡραιότης εἶναι μία θετικὴ κατάστασις εἰς τὰ πραγματικὰ ἀντικείμενα, μία θετικὴ ἀντικειμενικὴ σχέσις μεταξὺ τῆς οὐσίας καὶ τῆς μορφῆς τοῦ ἀντικειμένου ἐν τῇ πραγματικότητι. Διὰ ν' ἀναφέρω τὸν «ὡραῖον» λεγόμενον ἄνθρωπον ὡς παράδειγμα ἁπλούστατον, ἀπεδείχθη διὰ τῶν ἐρευνῶν μου ὅτι ἡ τοιαύτη ἐκτίμησίς του ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν διάκρισίν του ἀπὸ τὴν μορφήν, τὰ σχήματα, τῶν λοιπῶν ζώων· ἰδιαιτέρως ἡ ὡραιότης τοῦ ἀνδρὸς καὶ ἡ ὡραιότης τῆς γυναικὸς ὑφίσταται διὰ τῆς μορφικῆς διακρίσεως τοῦ ἀνδρὸς ἀπὸ τὴν γυναῖκα. Ἀπόλυτος «ὡραιότης», τὸ «ὡραῖον» αὐτὸ καθ' ἑαυτό, ἑπομένως, δὲν ὑπάρχει, τὸ «ὡραῖον» εἶναι μόνον μία λέξις ἐκφράζουσα μίαν θετικὴν ὡρισμένην σχέσιν μεταξὺ τῆς οὐσίας, τῆς ἰδιότητος καὶ τῆς μορφῆς, τοῦ σχήματος τῶν διαφόρων ἀντικειμένων. Ὥστε ὑπάρχει μόνον, ἀλλ' ἀκριβῶς ὑπάρχει, π.χ. μία θετικὴ πραγματικὴ ἀνδρικὴ καὶ μία θετικὴ πραγματικὴ γυναικεία ἀνθρωπίνη ὡραιότης ὡς μία ἰδιάζουσα καὶ ὡρισμένη σχέσις τῆς οὐσίας, τῆς ἰδιότητος, καὶ τῆς μορφῆς «ἄνθρωπος-γυναῖκα» καὶ «ἄνθρωπος-ἄνδρας». Δηλαδὴ κυρίως ὑπάρχει ἐν πρώτοις μία γυναικεία ἢ ἀνδρικὴ ὡραιότης, κατὰ τὰς ἀνθρωποφυλάς, ἀλλὰ ἕνεκα τῆς διαφορᾶς μεταξὺ ζώου καὶ ἀνθρώπου ὑπάρχει ὑπεράνω τῆς διαφορᾶς ἐκείνης καὶ μία γενικὴ ἀνθρωπίνη γυναικεία καὶ μία γενικὴ ἀνθρωπίνη ἀνδρικὴ ὡραιότης.

Ἑπομένως ἡ κρίσις (ἡ ἐκτίμησις) «ὡραῖον» καὶ «ἄσχημον», τὴν ὁποίαν ὁ ἄνθρωπος (ὁ θεατὴς ἢ ὁ ἀκροατὴς) ἀποφαίνεται περὶ τῶν ἀντικειμένων, δὲν εἶναι κατὰ κανένα τρόπον ὑποκειμενική, ἐννοεῖται, ἐφ' ὅσον λαμβάνεται ὑπ' ὄψιν ἡ φύσις τῆς κρίσεως ὡς τοιαύτη [1]). Ὁ Kant καὶ οἱ ὀπαδοὶ τῆς ἀπόψεως ὅτι ἡ κρίσις «ὡραῖον» εἶναι ὑπο-

[1]) Περὶ τοῦ κρίνοντος (ἐκτιμῶντος) προσώπου ὁμιλῶ ἀργότερα· πρβλ. κατωτέρω ἐν τῷ τετάρτῳ μέρει τὸ δεύτερον κεφάλαιον.

κειμενική, ὅτι δηλαδὴ ἐκφράζει μίαν ὑποκειμενικὴν (καὶ ἂν ἀκόμη κατὰ τὸν Kant τὴν αὐτὴν γενικὴν ἀνθρωπίνην) κατάστασιν, ἀπατῶνται· ἀπέδειξα δὲ καὶ ὅτι οἱ καθορισμοί των δὲν βασίζονται ἐπὶ τῆς ἀντικειμενικῆς ἐρεύνης τοῦ προβλήματος, ἀλλὰ εἶναι συμπεράσματα ἀπὸ ἑτερογενεῖς ἀντιλήψεις.

Τὸ συμπέρασμα τῶν ἐρευνῶν μου ὅτι τὸ «ὡραῖον» εἶναι λέξις ἐκφράζουσα μίαν πραγματικὴν σχέσιν ἐν τῷ ἀντικειμένῳ, ἀδιάφορον ἐὰν ὁ ἄνθρωπος τὴν γνωρίζει ἢ ὄχι ἑκάστοτε, ἀναιρεῖ ἑπομένως ὡς ἐσφαλμένην καὶ τὴν γενικῶς διαδεδομένην γνώμην ὅτι ἡ ἰδέα περὶ ὡραίου μεταβάλλεται ἢ ὅτι περὶ ὡραίου δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ γίνεται συζήτησις (de gustibus non disputandum). Ἡ τοιαύτη γνώμη συγχέει δύο διάφορα ζητήματα, ἤτοι τὸ ὡραῖον ὡς τὴν ἀντικειμενικὴν σχέσιν μεταξὺ μορφῆς, σχήματος, καὶ οὐσίας, ἢ ἰδιότητος τοῦ ἀντικειμένου καὶ τὰς βαθμίδας τῆς ἐκτιμήσεως τῶν ἀντικειμένων ὡς «ὡραίων» κατὰ τὴν ἐξέλιξιν τῆς ἀνθρωπότητος. Εἰς τὸ ζήτημα αὐτὸ θὰ ἐπανέλθω. Ὅσον ἀφορᾷ ὅμως τὸ «ὡραῖον» ὡς ἕνα εἶδος ἐκτιμήσεως τῶν ἀντικειμένων, ἀπεδείχθη πλέον ὅτι ἡ ἁρμονία αὐτὴ (τὸ ὡραῖον) ἡ ὑφισταμένη μεταξὺ μορφῆς καὶ οὐσίας ἢ ἰδιότητος τοῦ ἀντικειμένου εἶναι ἀντικειμενικὴ καὶ ὅτι δὲν εἶναι δυνατὸν ν' ἀλλάξῃ μὲ τὴν ἐξέλιξιν τοῦ ἀνθρωπίνου πνεύματος, ἀλλάζει δηλ. ἐξελίσσεται ἡ διορατικότης τοῦ ἀνθρωπίνου πνεύματος, ὅπως καὶ ἐπὶ τοῦ γνωσιολογικοῦ πεδίου δὲν ἀλλάσσει κυρίως ἡ «ἀλήθεια», ἀλλὰ κατὰ τὴν ἐξέλιξιν τοῦ πνεύματος ἀπορρίπτεται τὸ πρὶν ὡς ἀληθὲς θεωρηθὲν καὶ διὰ τῆς ἐξελίξεως ὡς ψευδὲς καὶ ἐσφαλμένον ἀποδεικνυόμενον. Δηλαδὴ ὅπως θὰ ὑπῆρχε μία καὶ μόνη «ἀλήθεια», μία ἀληθὴς ἀντίληψις δι' ἕκαστον ἀντικείμενον τῆς γνώσεως καὶ μάλιστα καὶ εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς, ἐὰν ἡ γνωστικὴ ἰδιότης τοῦ ἀνθρώπου θὰ ἦτο τελεία εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς καὶ θὰ ἦτο δυνατὸν ν' ἀντιληφθῇ τ' ἀντικείμενα τελείως καὶ καθ' ὅλα, κατὰ τὸν αὐτὸν τρόπον θὰ ὑπῆρχε μόνον μία καὶ ἡ αὐτὴ γενικὴ ἐκτίμησις ἑνὸς ἀντικειμένου ὡς «ὡραίου», ἐὰν αὐτὸ θὰ ἦτο τελείως γνωστὸν κατὰ τὸν τύπον τὸν φυσικὸν τῆς μορφῆς, τοῦ σχήματος, καὶ τῆς οὐσίας, τῆς ἰδιότητός του, καὶ ἐὰν ὁ ἄνθρωπος δὲν θὰ ἐπηρεάζετο κατὰ τὴν ἐκτίμησιν τῶν ἀντικειμένων διὰ τῆς προσωπικῆς του συστάσεως.

Ὑπάρχει λοιπὸν, μία σχέσις ἀντικειμενική, μία σχέσις ὑφισταμένη ἐν αὐτῷ τῷ ἀντικειμένῳ τῆς φύσεως μεταξὺ τῆς μορφῆς, τοῦ σχήματός του, καὶ τῆς οὐσίας ἢ τῆς ἰδιότητός του, μία σχέσις, ἡ ὁποία, ἐφ' ὅσον εἶναι ἡ σχέσις τῆς φυσικῆς του ἀποκρυσταλλώσεως τῆς τελείως ἐπιτευχθείσης, ἐκφράζεται διὰ τῆς λέξεως (τῆς ἀξίας) «ὡραῖον». Πράγματι δὲ ἀπέδειξα δι' ὀλίγων ὅτι ἐν τῇ φύσει ὑπάρχει μία τάσις πρὸς ἀποκρυστάλλωσιν πάσης οὐσίας, πάσης ἰδιότητος εἰς μίαν μορφὴν ἰδιαιτέραν καὶ ἰδιάζουσαν. Ἐὰν ἑπομένως τὸ «ὡραῖον» εἶναι ἡ λέξις ἡ ἐκφράζουσα τὴν τελείαν ἀνταπόκρισιν μεταξὺ μορφῆς καὶ περιεχομένου (οὐσίας, ἰδιότητος, ἐννοίας καὶ συναισθήματος), ἤτοι τὴν τελείαν ἐπιτυχίαν τῆς ἀποκρυσταλλώσεως, τότε ἐννοεῖται ὅτι εἶναι δυνατὸν νὰ εἴπω ὅτι ὑπάρχει ἐν τῇ φύσει ἕνας νόμος «ὡραιότητος». Μόνον πρέπει νὰ νοηθῶ καλῶς. Ἐν τῇ φύσει ὑπάρχει πράγματι μόνον ἡ τάσις πρὸς ἀποκρυσταλλωσιν, ὄχι δὲ ἀναγκαίως καὶ ἡ ἐπιτυχία τῆς ἀποκρυσταλλώσεως, ὥστε δὲν πρόκειται κυρίως περὶ ἀδιασπάστου φυσικοῦ νόμου· ἡ τάσις ὅμως αὐτὴ ἐν τῇ φύσει λαμβάνει ἐν τῷ ἀνθρωπίνῳ πνεύματι σημασίαν νόμου, τοῦ νόμου τῆς ὡραιότητος[1]).

Κεφάλαιον δεύτερον

Ἡ φύσις ἡ τὸ οὐσιῶδες μέρος τῆς καλλιτεχνίας.

Ἀπεδείχθη ἐν τοῖς ἔμπροσθεν διὰ τῶν ἀναλυτικῶν μου ἐρευνῶν ὅτι ἡ σχέσις ἡ ἐκφραζομένη διὰ τῆς λέξεως (τῆς ἀξίας) «ὡραῖον» ἐφαρμόζεται καὶ πραγματοποιεῖται διὰ τῆς καλλιτεχνίας. Ἡ καλλιτεχνία εἶναι ἑπομένως ἡ δημιουργὸς τάσις τοῦ ἀνθρώπου ἀκριβῶς πρὸς πραγματοποίησιν τῆς φυσικῆς ἐκείνης σχέσεως μεταξὺ μορφῆς καὶ περιεχομένου τῶν ἀντικειμένων. Μὲ ἄλλας λέξεις, ἡ καλλιτεχνία εἶναι, ὅπως ἔλεγα, ἡ παράστασις καὶ ἔκφρασις τῶν ἀντικειμένων κατὰ καλαισθητικὸν τρόπον, ἤτοι κατὰ «τὸν νόμον τῆς ὡραιότητος». Ἔχω λοιπὸν λόγον νὰ εἴπω ὅτι ἡ τάσις ἐκεί-

1) Πρβλ. τὸ σύγγραμμά μου «Φιλοσοφία. Γενικὴ ἄποψις τοῦ κόσμου».

νη ἐν τῇ φύσει ἡ λεγομένη ἀποκρυσταλλωτική, ἤτοι ἡ τάσις ἡ ἐπιζητοῦσα νὰ παρουσιασθῇ πᾶσα οὐσία καὶ πᾶσα ἰδιότης καὶ εἰς ἰδιάζουσαν ἰδιαιτέραν μορφήν, ἐρχομένη ἐν τῷ ἀνθρώπῳ εἰς συνείδησιν τῆς ὑπάρξεώς της, λαμβάνει ἐν αὐτῷ καὶ μορφὴν ἐπιτακτικοῦ νόμου καὶ ὠθεῖ τὸν ἄνθρωπον εἰς καλλιτεχνίαν [1]). Ἡ καλλιτεχνία εἶναι ἑπομένως διὰ τὸν ἄνθρωπον ἕνα ἔργον πρὸς ἐκπλήρωσιν, θέμα πρὸς λύσιν, τὸ θέμα ἀκριβῶς, τὸ πᾶν, ὅλα τὰ φαινόμενα καὶ φυσικὰ καὶ ἀνθρώπινα νὰ λάβουν τὴν τελείαν των μορφήν, νὰ παραχθοῦν, νὰ δημιουργηθοῦν οὕτως εἰπεῖν ἐκ νέου, λαμβάνοντα μορφὴν συμφώνως πρὸς τὴν διὰ τῆς ἀξίας «ὡραῖον» ἐκφραζομένην σχέσιν μεταξὺ μορφῆς, σχήματος, καὶ οὐσίας ἢ ἰδιότητος· διὰ τῆς καλλιτεχνίας τείνει ὁ ἄνθρωπος νὰ δώσῃ εἰς ἕνα περιεχόμενον (εἰς μίαν ἔννοιαν ἢ ἕνα συναίσθημα) μίαν τελείως ἀνταποκρινομένην μορφήν, νὰ ἐκφράσῃ τὸ περιεχόμενον ἐκεῖνο εἰς τελείως ἀνταποκρινομένας μορφάς, ἢ νὰ διεγείρῃ τὸ περιεχόμενον (τὴν ἔννοιαν, τὸ συναίσθημα) ἐν τῷ ἀνθρώπῳ τέλειον συμφώνως πρὸς τὴν τελείαν του μορφήν.

Ἐν τῷ ἔργῳ αὐτῷ, πρὸς ἐκτέλεσιν τοῦ ὁποίου φύσει τείνει ὁ ἄνθρωπος, συνίσταται, ἐννοεῖται πλέον, καὶ ἡ φύσις καὶ τὸ οὐσιῶδες μέρος τῆς καλλιτεχνίας. Δηλαδὴ καλλιτεχνία εἶναι ἡ διὰ τελείως ἀνταποκρινομένων μέσων (μορφῶν, σχημάτων, τόνων, χρωμάτων) παράστασις καὶ ἔκφρασις ἢ διέγερσις ἑνὸς ψυχικοῦ ἢ πνευματικοῦ περιεχομένου. Καλλιτεχνία ὑπάρχει ἑπομένως μόνον ἐφ' ὅσον ἐκπληρώνεται τὸ ἔργον αὐτό, ὥστε ἐν αὐτῷ συνίσταται κατ' ἀνάγκην καὶ ἡ φύσις της, τὸ οὐσιῶδες μέρος της· αὐτὸ δὲ εἶναι καὶ εὐνόητον· ἐπειδὴ ἡ καλλιτεχνία παρήχθη ἐξ ἐκείνου τοῦ θέματος, ἐξ ἐκείνης τῆς τάσεως, δηλαδὴ ἐπειδὴ παρήχθη διὰ ν' ἀποτελεσθῇ τὸ ἔργον ἐκεῖνο, ἐννοεῖται ὅτι καὶ ὑπάρχει καὶ ὑφίσταται ὡς τὸ θέμα, τὸ ἔργον αὐτό, ἤτοι τὸ ἔργον, τὸ θέμα αὐτὸ ἀποτελεῖ τὴν φύσιν της, τὸ οὐσιῶδες μέρος της.

Γνωρίζω κάλλιστα ὅτι ἡ φύσις, τὸ οὐσιῶδες μέρος τῆς καλ-

---

[1]) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 123 καὶ 124.

λιτεχνίας ἔτυχε μέχρι τοῦδε ἄλλων ὁρισμῶν, ἀλλὰ εἶναι πλέον εὔκολον ν' ἀποδείξω ὅτι οἱ ὁρισμοὶ αὐτοὶ πρῶτον μὲν σφάλλουν μεθοδολογικῶς, δεύτερον δὲ καὶ ἀπολύτως δὲν εἶναι ὀρθοί. Τὸ ἀποδεικνύω σύντομα, λαμβάνων ὑπ' ὄψιν τοὺς ἀνωτέρω δοθέντας ὁρισμοὺς τῆς καλλιτεχνίας.

Κατὰ τὴν παλαιοτάτην γνώμην ἡ καλλιτεχνία ἔχει ὡς θέμα τὴν ἀπομίμησιν τῶν πραγμάτων, εἶναι ἑπομένως κατ' οὐσίαν μίμησις. Ἡ γνώμη αὐτὴ ὅμως ἐγεννήθη ἐσφαλμένως ἐκ τοῦ φαινομένου ὅτι ἡ καλλιτεχνία δὲν δημιουργεῖ τίποτε ἀπολύτως νέον καὶ δὲν εἶναι εἰς θέσιν νὰ δημιουργῇ ἀπολύτως νέα πράγματα· δὲν ἔλαβεν ὅμως ὑπ' ὄψιν ὅτι μόλα ταῦτα ἡ καλλιτεχνία δὲν ἀπεμιμήθη τὰ πράγματα ποτὲ ὅπως ἔχουν, ὅτι πάντοτε τὰ διορθώνει καὶ ὅτι ἐξ ὑπαρχόντων μὲν στοιχείων, ἀλλὰ κατὰ νέον τρόπον συνδεομένων, δημιουργεῖ κυρίως νέα ἀντικείμενα, δίδει εἰς τὰ ἀντικείμενα οὕτως εἰπεῖν μίαν ἰδιαιτέραν διασκευήν. Κατὰ μίαν ἄλλην γνώμην ἡ καλλιτεχνία ἔχει ὡς θέμα τὴν παράστασιν τοῦ ὡραίου. Ἡ γνώμη αὐτὴ θεωρεῖ κάπως ἀπερισκέπτως τὸ ἐπίθετον τὸ ἀπονεμόμενον εἰς τὰ καλλιτεχνήματα («ὡραῖον» !) ὡς τὸ ἀντικείμενον τῆς παραστάσεως ἢ ἐκφράσεώς των. Ἀπεναντίας ἀπέδειξα ὅτι δὲν ὑπάρχει κάτι «τὸ ὡραῖον» αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ ὡς ἀντικείμενον, ἀλλὰ ὅτι τ' ἀντικείμενα εἶναι «ὡραῖα» ἀναλόγως τῆς σχέσεως τῆς μορφῆς, τοῦ σχήματός των, πρὸς τὴν οὐσίαν, τὴν ἰδιότητά των, καὶ ὅτι καὶ τὸ καλλιτέχνημα τότε ἀκριβῶς εἶναι καλλιτέχνημα ἐφ' ὅσον παρουσιάζει ἐπιτυχῆ συνδυασμὸν μορφῆς καὶ περιεχομένου, συνδυασμὸν ἐκφραζόμενον διὰ τῆς ἀξίας «ὡραῖον». Κατὰ μίαν τρίτην γνώμην καλλιτεχνία εἶναι ἡ ἐνέργεια τοῦ ἀνθρώπου, διὰ τῆς ὁποίας παράγεται καὶ προάγεται ἡ καλαισθητικὴ ἀπόλαυσις. Ἡ θεωρία αὐτὴ συγχέει καλλιτεχνίαν καὶ συναίσθημα, παραγόμενον ἐν τῷ θεατῇ ἢ ἀκροατῇ τοῦ καλλιτεχνήματος, δηλαδὴ συγχέει φύσιν, οὐσιῶδες μέρος, τῆς καλλιτεχνίας καὶ ἀκολουθίαν, ἀποτέλεσμα τῆς ἐνεργείας τῆς καλλιτεχνίας ἐπὶ τοῦ παρατηρητοῦ. Συγγενὴς μὲ τὴν θεωρίαν αὐτὴν εἶναι ἡ γνώμη ὅτι καλλιτεχνία καὶ παιγνίδια εἶναι φαινόμενα συγγενοῦς φύσεως. Ἡ γνώμη αὐτὴ ἀπαντᾷ ἤδη παρὰ Π λ ά τ ω ν ι, νεωστὶ ἔλαβε μόνον ὁριστικωτέραν διαμόρφωσιν· τὸ γενικὸν ἐλατήριον καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς εἶναι, λέγουν, ἡ τάσις πρὸς ἐνέρ-

γειαν, χωρὶς νὰ εἶναι ἐνέργεια, αὐτὴ δὲ ἡ τάσις ἔχει μεγάλην σημασίαν καὶ διὰ τὸ παιγνίδιον, μόλον ὅτι ἡ καλλιτεχνικὴ ἐνέργεια ἀπομακρύνεται ἔπειτα ἀπὸ τὸ παιγνίδιον [1]). Ἀλλὰ αἱ τοιαῦται γνῶμαι καὶ ἀντιλήψεις περὶ καλλιτεχνίας παραγνωρίζουν πρῶτον μὲν ὅτι ἡ ἀπόλαυσις, ἡ παραγομένη εἰς τὸν θεατὴν ἢ ἀκροατὴν τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἔργου καὶ κατὰ τὸ παιγνίδιον εἰς τὸν παίζοντα, δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ θεωρηθῇ ὡς οὐσιῶδες στοιχεῖον, ἀφοῦ παρουσιάζεται παντοῦ ὅπου ὁ ἄνθρωπος ἐνεργεῖ ἐξ ἰδίας τάσεως π.χ. καὶ εἰς τὸν ἐπιστήμονα καὶ ἐρευνητήν· θὰ ἐπανέλθω καὶ πάλιν εἰς τὸ ζήτημα αὐτό· δεύτερον δὲ διὰ τῆς ἀπόψεως ἐκείνης, κατὰ τὴν ὁποίαν καλλιτεχνία καὶ παιγνίδι εἶναι συγγενεῖς ἐνέργειαι, παραγνωρίζεται ὅτι ἡ καλλιτεχνία δὲν εἶναι διασκέδασις, ἀλλὰ σοβαρὰ ἐνασχόλησις, ὡς τοιαύτη δὲ πάλιν δὲν εἶναι ἐκδήλωσις μιᾶς ἁπλῆς τάσεως πρὸς ἐνέργειαν, ὁπότε θὰ ἦτο κάπως συγγενὴς μὲ τὸ παιγνίδιον, ἀλλά, ὅπως π.χ. καὶ ἡ ἐπιστήμη, μία τελείως καθωρισμένη τάσις πρὸς ἐνέργειαν, εἶναι τάσις πρὸς διάπλασιν, πρὸς αἰσθητήν, εἰς τὰς αἰσθήσεις ὑποπίπτουσαν, παράστασιν ἢ ἔκφρασιν, ἢ δι' αἰσθητῶν μέσων διέγερσιν πνευματικῶν καὶ ψυχικῶν περιεχομένων, ὅπως καὶ ἡ ἐπιστήμη εἶναι τάσις πρὸς γνῶσιν κτλ. Λέγεται μὲν ὅτι μόλα ταῦτα ὑπάρχει μία συγγένεια μεταξὺ καλλιτεχνίας καὶ παιγνιδίου· καὶ τὰ δύο φαινόμενα, λέγουν, εὑρίσκονται ἔξω ἀπὸ τὸν συνήθη βίον, τὸν ἐπιδιώκοντα ἕνα ὡρισμένον πρακτικὸν σκοπόν, ὁ δὲ ἄνθρωπος παραδίδεται καὶ εἰς τὰ δύο, ἤτοι καὶ εἰς τὴν καλλιτεχνίαν καὶ εἰς τὸ παιγνίδιον, μόνον καὶ μόνον ἕνεκα τῆς ἡδονῆς, ἡ ὁποία προξενεῖται δι' αὐτῶν [2]). Ἀλλὰ ὅσοι σκέπτονται κατὰ τοιοῦτον τρόπον ἐκφράζουν γνώμας μὴ ἐχούσας βάσεις· πρῶτον μὲν ὑπάρχουν καὶ ἐπιστῆμαι, αἱ ὁποῖαι εὑρίσκονται τελείως ἔξω τοῦ συνήθους βίου, τοῦ ἐπιδιώκοντος σκοποὺς πρακτικούς (π.χ. καθαρώτατα ἡ θεωρία τῆς γνώσεως)· δεύτερον δὲ καὶ ἡ ἡδονὴ καὶ ἡ ἀπόλαυσις εἶναι καὶ αὐτή, ὅπως ἤδη

---

1) Πρβλ. K. Groos, Spiele der Tiere, δευτέρα ἔκδ. 1907, σελ. 318 καὶ Spiele der Menschen, σελ. 508.

2) Πρβλ. K. Groos, Der ästhejische Genuss σελ. 13, καὶ K. Lange, Das Wesen der Kunst, 1907, σελ. 612 κ. ἀ.

ἀνέφερα, ἐπακολούθημα καὶ τῆς ἐπιστήμης καὶ πάσης ἐνεργείας ἐξ ἰδίας προαιρέσεως τοῦ ἐργαζομένου. Δὲν πρέπει νὰ παραγνωρίζεται τὸ οὐσιῶδες· καλλιτεχνία καὶ παιγνίδιον εἶναι κατ᾽ ἀρχὴν δύο διάφορα φαινόμενα καὶ ἕνεκα τῆς τάσεώς των καὶ ἕνεκα τοῦ ἔργου, τοῦ θέματός των. Ἡ διάκρισις, τὴν ὁποίαν κάμνει ὁ W. Wundt μεταξὺ καλλιτεχνίας καὶ παιγνιδίου, ὅτι δηλαδὴ ἡ φαντασία εἶναι διὰ μὲν τὸ παιγνίδιον ἐπουσιώδης, διὰ δὲ τὴν καλλιτεχνίαν ἀκριβῶς ἡ κεντρικὴ ψυχικὴ ἐνέργεια [1]), δὲν ἀποδίδει τὴν οὐσιώδη διαφορὰν μεταξὺ καλλιτεχνίας καὶ παιγνιδίου, δὲν εἶναι δὲ καὶ ὀρθή· ἡ φαντασία ἔχει σημασίαν καὶ διὰ τὸ παιγνίδιον. Μία τετάρτη θεωρία περὶ τῆς φύσεως, τοῦ οὐσιώδους γνωρίσματος, τῆς καλλιτεχνίας παραδέχεται ὅτι ἡ καλλιτεχνία εἶναι ἡ παράστασις τοῦ ἀνθρωπίνως ἀξιοσημάντου. Ἀλλὰ ἡ γνώμη αὐτὴ δὲν περιέχει ὁρισμὸν τῆς φύσεως τῆς καλλιτεχνίας, ἐκφράζει μᾶλλον μίαν οὕτως εἰπεῖν πλατωνικὴν ἀπάντησιν, ἀφορῶσαν τὸ ἀντικείμενον τῆς καλλιτεχνικῆς ἐνεργείας, ἤτοι τὴν ἀπάντησιν, κατὰ τὴν ὁποίαν τὸ ἀντικείμενον τῆς καλλιτεχνίας ἀποτελεῖται μόνον ἀπὸ ὅ,τι εἶναι ἀνθρωπίνως ἀξιοσήμαντον, ἐγὼ δὲ θ᾽ ἀποδείξω ἀργότερα ὅτι ἡ τοιαύτη ἀπάντησις εἶναι αὐθαίρετος καὶ ἐσφαλμένη. Ὑπάρχει δὲ καὶ πέμπτη θεωρία περὶ τῆς φύσεως τῆς καλλιτεχνίας· κατ᾽ αὐτήν, τὴν ὀνομαζομένην θεωρίαν τῆς αὐταπάτης, καλλιτεχνία εἶναι ἡ ἐνέργεια, διὰ τῆς ὁποίας παρέχεται εἰς τὸν ἄνθρωπον μία, ἐπὶ αὐταπάτης βασιζομένη καὶ παντὸς πρακτικοῦ ἐνδιαφέροντος ἀπηλλαγμένη, ἡδονή. Ἀλλὰ ἡ θεωρία αὐτή, παρουσιάζουσα τὰ στοιχεῖα τῆς τρίτης καὶ τετάρτης θεωρίας, παρουσιάζει καὶ τὰ σφάλματα αὐτῶν, περὶ τῶν ὁποίων ὠμίλησα· τὸ νέον ἐν τῇ θεωρίᾳ αὐτῇ εἶναι μόνον ἡ λεγομένη αὐταπάτη, δηλαδὴ ἡ ἀντίληψις, κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ ἀπόλαυσις ἡ προξενουμένη διὰ τοῦ καλλιτεχνήματος παράγεται δι᾽ αὐταπάτης τοῦ θεατοῦ, ὁ ὁποῖος ἐκλαμβάνει τὸ καλλιτέχνημα, αὐτὸς ἑαυτὸν ἀπατῶν, ὡς φύσιν, ἐνῷ γνωρίζει κάλλιστα ὅτι εἶναι π.χ. μάρμαρον καὶ γραμμαὶ καὶ χρώματα κτλ.· ἀλλὰ τὸ νέον αὐτὸ στοιχεῖον εἰς

[1]) Πρβλ. W. Wundt, Völkerpsychologie III. Die Kunst, δευτέρα ἔκδ. 1908, σελ. 85.

τὴν θεωρίαν δὲν ἀφορᾷ τὴν οὐσίαν τῆς καλλιτεχνίας, ἐξηγεῖ μόνον τὸ πῶς παράγεται ἡ ἀπόλαυσις διὰ τῆς καλλιτεχνίας, εἰς δὲ τὸ ζήτημα αὐτὸ θὰ ἐπανέλθω ἀργότερα. Ὑπάρχει δὲ τέλος καὶ μία ἁπλουστάτη γνώμη περὶ τῆς οὐσίας τῆς καλλιτεχνίας· καλλιτεχνία εἶναι κατὰ τὴν γνώμην αὐτὴν ἡ ἐνέργεια, διὰ τῆς ὁποίας γίνεται ἀνακοίνωσις εἰς ἄλλους τῶν συναισθημάτων, τὰ ὁποῖα ἔζησεν ὁ ἴδιος ὁ καλλιτεχνῶν [1]· ἀλλὰ ἡ θεωρία αὐτὴ παραγνωρίζει τὸ σπουδαιότερον πρᾶγμα· ὄχι ἡ ἀνακοίνωσις, ἀλλὰ ὁ τρόπος τῆς ἀνακοινώσεως ἀποδίδει τὸ διήγημα π.χ. εἰς καλλιτέχνημα· ἕκαστος εἶναι δυνατὸν νὰ διηγηθῇ π.χ. τὸν ἔρωτά του, καλλιτέχνημα εἶναι ὅμως μόνον ἡ διήγησις, ἂς εἴπω, τοῦ Goethe. Τέλος ἀναφέρω ἰδιαιτέρως μίαν θεωρίαν, ἐκ τῶν νεωτάτων, περὶ τῆς φύσεως τῆς καλλιτεχνίας, ἡ ὁποία, παρακάμπτουσα οὕτως εἰπεῖν, πλησιάζει τὴν ἰδικήν μου ἀντίληψιν περὶ τῆς φύσεως τῆς καλλιτεχνίας. Ἐννοῶ τὴν θεωρίαν τοῦ Croce, ὁ ὁποῖος, ὁρίζων τὴν καλλιτεχνίαν ἐν πρώτοις ὡς ἐνόρασιν, ὁμιλεῖ μὲν κυρίως φυσικώτατα περὶ τοῦ τρόπου τῆς ἐργασίας τοῦ καλλιτέχνου καὶ ὄχι περὶ τῆς φύσεως τῆς καλλιτεχνίας, λέγων ὅμως μετὰ ταῦτα συμπληρωματικῶς ὅτι ἐνόρασιν ὀνομάζει τὴν ἑνότητα ἐν τῇ ποικιλίᾳ περιπίπτει μὲν πάλιν εἰς τὸ σφάλμα ὅτι συνδέει δύο ἐννοίας τελείως διαφόρους, ἀλλὰ καταλήγει κάπως εἰς τὴν ἀντίληψιν ὅτι ἡ καλλιτεχνία εἶναι ἀδιασπάστως μορφὴ καὶ περιεχόμενον ταυτοχρόνως. Ἐὰν λοιπὸν ἡ τελευταία αὐτὴ γνώμη τοῦ Croce ὑπονοῇ ὅτι ὁ τελείως ἀνταποκρινόμενος συνδυασμὸς περιεχομένου (ἐννοίας, συναισθήματος) καὶ μορφῆς, σχήματος, ἀποτελεῖ ἕνα θέμα, ὡς λύσις τοῦ ὁποίου παρουσιάζεται ἡ καλλιτεχνία καὶ ὅτι ἐν τῇ λύσει τοῦ θέματος αὐτοῦ συνίσταται ἡ φύσις τῆς καλλιτεχνίας, τότε, ἐννοεῖται, δὲν ὑπάρχει διαφορὰ μεταξὺ τοῦ ὁρισμοῦ, εἰς τὸν ὁποῖον κατέληξαν αἱ ἔρευναί μου περὶ τῆς φύσεως τῆς καλλιτεχνίας, καὶ τῆς γνώμης ἐκείνης.

Συνοψίζων λέγω λοιπὸν ὅτι καὶ μεθοδολογικῶς καὶ κατὰ περιεχόμενον αἱ ἔρευναί μου δὲν ἐπιτρέπουν καμμίαν ἀμφιβολίαν περὶ τοῦ ζητήματος τῆς φύσεως τῆς καλλιτεχνίας, περὶ τοῦ οὐσιώ-

[1] Παρομοίαν γνώμην ἐκφράζει καὶ ὁ Zola, λέγων ὅτι une oeuvre d'art est un coin de la nature vu à travers un tempérament.

δους θέματος, τοῦ οὐσιώδους ἔργου, τὸ ὁποῖον ἐκπληροῖ· ἤτοι ἡ καλλιτεχνία τείνει ὅπως παραστήσῃ, διαπλάσῃ, ἐκφράσῃ, διεγείρῃ, δημιουργήσῃ ἀντικείμενον κατὰ τὴν σχέσιν τὴν ἐκφραζομένην ἐν τῇ λέξει (τῇ ἀξίᾳ) «ὡραῖον», «ὡραιότης», δηλαδὴ κατὰ τὸν νόμον τῆς ἁρμονικῆς σχέσεως μεταξὺ μορφῆς καὶ περιεχομένου (ἐννοίας ἢ συναισθήματος). Δὲν εἶναι δὲ πλέον δυνατὸν νὰ παρεξηγηθῶ· δὲν λέγω ὅτι ἡ καλλιτεχνία εἶναι ἡ παράστασις τοῦ ὡραίου, ἀλλὰ ὅτι ἡ καλλιτεχνία παριστάνει, ἐκφράζει, συντόμως δημιουργεῖ κατὰ τὸν νόμον τῆς «ὡραιότητος», κατὰ τὴν ἀπαίτησιν τῆς ἀξίας «ὡραῖον», κατὰ τὸ ἐκφραζόμενον ὑπ' αὐτῆς [1]). Ἐκ τῶν ὁρισμῶν δὲ αὐτῶν, εἰς τοὺς ὁποίους καταλήγω γίνεται κατάδηλον ὅτι ἡ καλλιτεχνία εἶναι ἕνα ὡρισμένον ἐξαιρετικὸν ἔργον τοῦ ἀνθρώπου. Εἶναι φαντασικὰ τὰ ὅσα ἐλέχθησαν περὶ καλλιτεχνίας τῶν ζώων, ἀλλὰ δὲν θὰ εἰσέλθω πλέον εἰς συζήτησιν τοιούτου προβλήματος, δὲν ἀρνοῦμαι ὅμως ὅτι ὁ ἄνθρωπος εἶναι δυνατὸν νὰ ἐκτιμήσῃ ἔργα τινὰ τῶν ζώων (π.χ. τὸν γαμήλιον κῆπον τοῦ πτηνοῦ τοῦ λεγομένου κηπουροῦ καὶ τὰς ἀρχιτεκτονικὰς κατασκευὰς ἄλλων ζώων) ὡς καλλιτεχνήματα.

Κεφάλαιον τρίτον

Τὸ ἀντικείμενον τῆς καλλιτεχνίας.

Ὡς βάσις θὰ τεθῇ λοιπὸν ἡ ἐξακρίβωσίς μου ὅτι ἡ φύσις τῆς καλλιτεχνίας συνίσταται εἰς τὸ νὰ ἐργάζεται κατὰ τὴν καλαισθητικὴν σχέσιν, ὅτι δηλαδὴ καλλιτέχνημα σημαίνει ἔργον παριστάνον ἁρμονικὴν σχέσιν μεταξὺ τῆς αἰσθητῆς μορφῆς καὶ τοῦ περιεχομένου, τὸ ὁποῖον ἐπιδιώκει ὁ ἐργαζόμενος νὰ παραστήσῃ ἢ νὰ ἐκφράσῃ ἢ νὰ διεγείρῃ ἐν τῷ ἀκροατῇ ἢ θεατῇ. Ἡ ἔννοια αὐτὴ τῆς καλλιτεχνίας εἶναι ἡ σύνοψις τῶν ἀναλυτικῶν μου ἐρευνῶν περὶ τοῦ ἐλατηρίου τῆς γενέσεως τῆς καλλιτεχνίας καὶ περὶ τῶν διαφόρων μορφῶν της κατὰ τὴν ἐξέλιξίν της. Διὰ τῆς

[1]) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 124 κ. ἑ.

ἐννοίας ὅμως αὐτῆς λαμβάνει καὶ τὸ ζήτημα, τί εἶναι τὸ ἀντικείμενον τῆς καλλιτεχνίας, τί ἀποτελεῖ τὸ ἀντικείμενόν της, ὡρισμένην κατεύθυνσιν καὶ εὑρίσκει μίαν τελείως ὡρισμένην λύσιν, χωρὶς νὰ εἶναι δυνατὸν νὰ μεσολαβήσουν ἄτοποι θεωρητικαὶ κατασκευαί. Ἤτοι ἀντικείμενα καλλιτεχνικῆς ἐπεξεργασίας, μὲ ἄλλας λέξεις θέματα τῆς καλλιτεχνίας εἶναι δυνατὸν ν' ἀποτελέσουν ἀπεριορίστως ὅλα τὰ φαινόμενα καὶ ἀντικείμενα τῆς φύσεως καὶ ὅλα τὰ φαινόμενα καὶ ἀντικείμενα τοῦ ἀνθρωπίνου βίου ἰδιαιτέρως. Ὁ καθορισμὸς αὐτὸς εἶναι ἀντικειμενικός. Οὔτε ἐκ τῆς ἐννοίας τῆς καλλιτεχνίας, ἀλλ' οὔτε καὶ ἐκ τῆς πράξεως, ἐκ τοῦ ἱστορικοῦ βίου, τῆς καλλιτεχνίας πηγάζει οἱοσδήποτε περιορισμὸς τοῦ θέματός της, ἢ μᾶλλον διὰ νὰ τὸ εἴπω θετικῷ τῷ τρόπῳ, ὁ καθορισμὸς ἐκεῖνος τοῦ θέματος τῆς καλλιτεχνίας εἶναι τὸ προϊὸν τῆς ἐννοίας της καὶ ἀνταποκρίνεται εἰς τὸν πραγματικὸν βίον της ἀνὰ τοὺς αἰῶνας.

Πρῶτον, ἐὰν ἡ καλλιτεχνία, «καλλιτεχνία», εἶναι, ὅπως δεικνύουν αἱ ἀναλυτικαί μου ἔρευναι, ἡ ἐργασία συμφώνως πρὸς τὴν σχέσιν τὴν ἐκδηλουμένην εἰς τὴν ἀξίαν «ὡραῖον», «ὡραιότης», τότε ἐννοεῖται οἰκοθεν ὅτι δὲν ὑπάρχει ἄλλος περιορισμὸς κατὰ τὴν ἐκλογὴν τοῦ θέματος ἐκτὸς τῆς ἀπαιτήσεως,τὸ θέμα νὰ εἶναι δυνατὸν νὰ παρασταθῇ ἢ νὰ ἐκφρασθῇ συμφώνως πρὸς τὴν ἀξίαν ἐκείνην. Αἱ ὑποθέσεις, ἤτοι τὰ θέματα, τ' ἀντικείμενα τῆς ἐπεξεργασίας τῆς καλλιτεχνίας (π.χ. ἡ Μητροπάρθενος, ἡ συνουσία τῆς Λήδας μὲ τὸν κύκνον, οἱ δεσμῶται τοῦ Καλαί, ἡ αὐτοκτονία ἐξ ἀτυχοῦς ἔρωτος κτλ.) εἶναι δυνατὸν νὰ ὀνομάζωνται κοινῶς ἠθικά, ἀνήθικα, καλὰ ἢ κακά, θρησκευτικὰ ἢ πατριωτικά, τραγικά, κωμικά, ὑψηλὰ ἢ ὅπως δήποτε ἄλλως. Ἀλλὰ τὴν καλλιτεχνίαν δὲν ἐνδιαφέρει κυρίως ἡ κοινὴ αὐτὴ εἰδικὴ σημασία τῶν ἀντικειμένων· ἡ καλλιτεχνία ἐνδιαφέρεται μόνον διὰ τὸ ἔργον της, ἤτοι νὰ ἀναδημιουργήσῃ, νὰ παραστήσῃ ἢ ἐκφράσῃ τὰ φαινόμενα ἐκεῖνα τῆς φύσεως καὶ τοῦ ἀνθρωπίνου βίου κατὰ τρόπον τελείας ἀποδόσεως τοῦ ἐπιδιωκομένου περιεχομένου δι' αἰσθητῶν μορφῶν (χρωμάτων, γραμμῶν, λέξεων, τόνων), ἤτοι συμφώνως πρὸς τὴν σχέσιν τὴν ἐκφραζομένην διὰ τῆς ἀξίας «ὡραῖον». Ἡ καλλιτεχνία ἐκπληροῖ, οὕτως εἰπεῖν, τὸν προορισμόν της, ἤτοι ἀνταποκρίνεται πρὸς τὴν φύσιν της, τὴν ἔννοιάν

της, εὑρίσκουσα τὰς ἀκριβεῖς μορφὰς (σχήματα, χρώματα, ἤχους, λέξεις) διὰ τῶν ὁποίων π.χ. ὁ μέθυσος ἀναπαριστάνεται ἐν ὅλῃ τῇ ἰδιαζούσῃ καταστάσει του δι' ἕκαστον θεατήν, ἐπιβαλλομένη μάλιστα εἰς τὸν θεατὴν αὐτὸν νὰ ὀνομάσῃ τὸ ἔργον της (καθ' ὅσον εἶναι ἐπιτυχὲς) «ὡραῖον», μόλον ὅτι αὐτὸς κατακρίνει τὸν μέθυσον καὶ ἀποδοκιμάζει τὸν τρόπον τοῦ βίου του.

Πράγματι δὲ καὶ ἱστορικῶς ἡ καλλιτεχνία δὲν παρημέλησε κανένα φαινόμενον καὶ ἀντικείμενον τῆς φύσεως καὶ κανένα φαινόμενον καὶ ἀντικείμενον τοῦ ἀνθρωπίνου βίου, τὸ ὁποῖον ἦτο δυνατὸν ν' ἀναδημιουργηθῇ καὶ νὰ λάβῃ τελείαν μορφὴν συμφώνως πρὸς τὴν σχέσιν τὴν ἐκδηλουμένην διὰ τῆς ἀξίας «ὡραῖον», ἤτοι συμφώνως πρὸς τὴν φύσιν τῆς καλλιτεχνίας ὡς ὡρισμένης ἐνεργείας. Ἡ καλλιτεχνία δὲν διέκρινέ ποτε μεταξὺ σημαντικοῦ καὶ ἀσημάντου, ἠθικοῦ καὶ ἀνηθίκου λεγομένου θέματος, ἔμεινε πιστὴ εἰς τὴν διὰ τῶν αἰώνων διήκουσαν ἔννοιάν της, ἐφευρίσκουσα μόνον νέους τρόπους καὶ νέα μέσα πρὸς τελείαν παράστασιν καὶ ἔκφρασιν τῶν ἐννοιῶν καὶ συναισθημάτων, πρὸς τελείαν ἀπόδοσιν τοῦ ὅ,τι θέλει νὰ παραστήσῃ ἢ νὰ ἐκφράσῃ.

Εἶναι λοιπὸν ἐσφαλμένη ἡ ἀντίληψις τῶν λεγόντων ὅτι ἡ καλλιτεχνία πρέπει νὰ ἔχῃ ὡς θέματα μόνον τὸ ἠθικόν, ἢ μόνον τὸ ἀνθρωπίνως σημαντικόν, ἢ μόνον τὸ ὡραῖον. Οἱ τοιοῦτοι περιορισμοὶ τοῦ θέματος τῆς καλλιτεχνίας εἶναι τελείως αὐθαίρετοι, ὁ δὲ περιορισμός, ὁ ὁμιλῶν περὶ τοῦ ὡραίου ὡς θέματος τῆς καλλιτεχνίας, παραγνωρίζει καὶ τὴν σημασίαν, τὴν ἔννοιαν τοῦ ὡραίου καὶ τὸ ἔργον τῆς καλλιτεχνίας [1]). Δὲν ἀρνοῦμαι δὲ ὅτι μία ἀνθρωπίνη ἐνέργεια γενικῆς ἰδιότητος εἶναι δυνατὸν νὰ τεθῇ εἰς τὴν ὑπηρεσίαν εἰδικοῦ καὶ ἰδιαιτέρου σκοποῦ, χωρὶς νὰ χάσῃ τὸ ἰδιάζον της ὡς ὡρισμένη ἐνέργεια, δὲν ἀρνοῦμαι λοιπὸν ὅτι εἶναι δυνατὸν νὰ τεθῇ ἡ «καλλιτεχνία» εἰς τὴν ὑπηρεσίαν τοῦ «ἠθικοῦ» λεγομένου καὶ τοῦ ἀνθρωπίνως σημαντικοῦ, ἀπαγορευομένης τῆς ἐλευθέρας ἐκλογῆς τοῦ θέματος. Ἀλλὰ εἰς τοιαύτας περιπτώσεις ὁ κίνδυνος ὅτι ἡ μία αὐθαιρεσία θὰ

1) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 123 κ. ἑ. καὶ 150 κ. ἑ.

προξενήσῃ τὴν ἄλλην ἢ καὶ ἄλλας, θὰ εἶναι μεγαλύτερος τοῦ ἐπιδιωκομένου δῆθεν καλοῦ· θὰ εἶναι αὐθαίρετος τόσον ὁ καθορισμὸς τοῦ λεγομένου ἠθικοῦ ἀντικειμένου ὅσον καὶ τοῦ ἀνθρωπίνως σημαντικοῦ καὶ ἔτι αὐθαιρετώτερος τότε καὶ ὁ περιορισμὸς τῆς ἐνεργείας τῆς καλλιτεχνίας. Οὕτως ἢ ἄλλως ὅμως θὰ πρόκειται περὶ αὐθαιρέτου περιορισμοῦ τῆς καλλιτεχνίας κατὰ τὴν ἐλευθέραν ἐκλογὴν τοῦ θέματός της.

Εἶναι ἄλλο ζήτημα, ἄσχετον τελείως πρὸς τὴν ἔννοιαν τῆς καλλιτεχνίας, ἐὰν ἡ καλλιτεχνία εἶχεν ὡς ὑποθέσεις, ὡς θέματα, εἰς ὅλας τὰς ἐποχὰς καὶ εἰς ὅλους τοὺς καλλιτέχνας τὰ αὐτὰ φαινόμενα τῆς φύσεως καὶ τὰ αὐτὰ φαινόμενα καὶ τὰς αὐτὰς καταστάσεις τοῦ ἀνθρωπίνου βίου. Τὸ ζήτημα αὐτὸ ἀφορᾷ ὄχι πλέον τὴν καλλιτεχνίαν ὡς τοιαύτην, ἀλλὰ ἐν μέρει μὲν τὴν διάθεσιν, τὴν ἰδιοσυστασίαν τοῦ καλλιτέχνου, ἐν μέρει δὲ τὸ ἐνδιαφέρον, τὰς ἀνάγκας καὶ τὴν κατάστασιν τῆς κοινωνίας, ἐν τῇ ὁποίᾳ ἐργάζεται ὁ καλλιτέχνης. Αὐτὸ δὲ εἶναι εὐνόητον καὶ ἔχει καὶ βάσιν ψυχολογικὴν ἀσφαλῆ. Οὔτε εἶναι δυνατὸν νὰ ἐργάζεται κανείς, ἐξ ἰδίας θελήσεως καὶ ἐλευθέρως ἐκλέγων, μὲ θέματα, τὰ ὁποῖα δὲν τὸν ἐνδιαφέρουν, διὰ τὰ ὁποῖα δὲν ἔχει κλίσιν φυσικήν, οὔτε εἶναι δυνατὸν ν᾽ ἀποσπάσῃ κανεὶς τὴν κοινωνίαν ἀποτόμως ἀπὸ τ᾽ ἀντικείμενα, τὰ ὁποῖα τὴν ἐνδιαφέρουν, τὰ ὁποῖα τὴν ἀπασχολοῦν στιγμιαίως (ἐντὸς μιᾶς ἐποχῆς). Ὁ καλλιτέχνης π. χ. ὁ ὁποῖος εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ πέμπτου αἰῶνος ἐν Ἀθήναις, ἐνδιαφερόμενος διὰ τὴν τύχην τῶν πτωχῶν ἢ καὶ ἁπλῶς τῶν κοινῶν ἀνθρώπων, θὰ ἐξέλεγε τὰς ὑποθέσεις διὰ τὴν καλλιτεχνίαν του ἐντὸς αὐτοῦ τοῦ περιβάλλοντος, θὰ ἱκανοποιοῦσε μὲν τὴν ἰδικήν του κλίσιν, θὰ εἰργάζετο ὅμως κυρίως διὰ μεταγενεστέρας γενεὰς καὶ ὄχι διὰ τὴν γενεὰν ἐκείνην τῶν μαραθωνομάχων· ἢ διὰ ν᾽ ἀναφέρω ἄλλο παράδειγμα, τὸ ἰδιάζον τοῦ πνεύματος καὶ τῆς ψυχῆς τοῦ Goethe δὲν ἦτο δυνατὸν νὰ ἐπιτρέψῃ εἰς αὐτὸν νὰ φαντασθῇ τὴν Ἰφιγένειαν μὲ τὰς ἰδιότητας, τὰς ὁποίας ἀποδίδει εἰς αὐτὴν ὁ Εὐριπίδης κλπ.. Αἰωνία ὅμως μένει ἡ ἔννοια τῆς καλλιτεχνίας· πάντοτε καὶ παντοῦ, ἀσχέτως πρὸς τὴν ὑπόθεσίν της, ἡ καλλιτεχνία τείνει πρὸς ἕνα καὶ μόνον ἔργον, ἤτοι νὰ ἐφεύρῃ μορφάς, (σχήματα, χρώματα, λέξεις, τόνους, ἤ-

χους), τελείως καὶ ἀκριβῶς παριστανούσας ἢ ἐκφραζούσας τὸ περιεχόμενον (τὴν ἔννοιαν τὸ συναίσθημα) ἤτοι τὸ ὅ,τι ἐξέλεξεν ὁ καλλιτέχνης πρὸς παράστασιν ἢ ἔκφρασιν.

Κεφάλαιον τέταρτον

Ὁ Νόμος τῆς καλλιτεχνίας.

Ἡ ἐπιτευχθεῖσα ὀρθὴ κατανόησις τῆς φύσεως τῆς καλλιτεχνίας λύει πλέον καὶ ἕνα παλαιὸν πρόβλημα, ἀντικείμενον αἰωνίας ἔριδος καὶ διαφωνίας, τὸ πρόβλημα τοῦ νόμου τῆς καλλιτεχνίας.

Τὸ πρόβλημα αὐτὸ ἔχει δύο μορφάς· ἐν πρώτοις ζητεῖται συνήθως ἐὰν ἡ καλλιτεχνία ὑπόκειται εἰς νόμους, ἀναγνωρίζῃ νόμους, πρέπει ν᾽ ἀναγνωρίζῃ νόμους, δεύτερον δέ, ἐὰν ὑποτεθῇ ὅτι αὐτὸ συμβαίνει, ζητεῖται τίνες εἶναι οἱ νόμοι αὐτοί. Καὶ ὅμως αὐτὴ ἡ σειρὰ τῶν ἐρωτήσεων, ἡ συνήθης, εἶναι ἐσφαλμένη· διὰ τὸν ὀρθῶς διανοούμενον ἡ πρώτη ἐρώτησις εἶναι, ἐὰν ὑπάρχουν νόμοι, εἰς τοὺς ὁποίους ὑποκύπτει ἢ πρέπει νὰ ὑποκύψῃ ἡ καλλιτεχνία ὡς ἐκ τῆς φύσεώς της ἢ ὄχι· εἶναι δὲ αὐτὸ ἡ πρώτη ἐρώτησις, διότι, ἐὰν ὑπάρχουν νόμοι διὰ τὴν καλλιτεχνίαν ὡς ἐκ τῆς φύσεώς της, τότε δὲν γεννᾶται πλέον ζήτημα, ἐὰν ἡ καλλιτεχνία ἀναγνωρίζῃ, ἢ πρέπει ν᾽ ἀναγνωρίζῃ νόμους ἢ ὄχι.

Ἡ ἐρώτησις, ἐὰν ὑπάρχουν νόμοι, εἰς τοὺς ὁποίους ὑποκύπτει ἡ καλλιτεχνία ὡς ἐκ τῆς φύσεώς της, δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ παρεξηγηθῇ· δὲν πρόκειται περὶ ἐξευρέσεως νόμων, ἀλλὰ περὶ κατανοήσεως τῆς φύσεως τῆς καλλιτεχνίας, ἡ δὲ ὀρθὴ κατανόησις τῆς φύσεώς της δεικνύει ὅτι ὑπάρχουν νόμοι διέποντες αὐτήν. Αἱ ἀναλυτικαί μου ἔρευναι ἀπέδειξαν ὅτι ἡ καλλιτεχνία εἶναι ἡ ἐκ προθέσεως πραγματοποίησις τῆς τάσεως τῆς φύσεως πρὸς ἀποκρυστάλλωσιν, ἢ διὰ νὰ τὸ εἴπω κατὰ τὸν ἄλλον τρόπον, καλλιτεχνία εἶναι παράστασις, διάπλασις καὶ ἔκφρασις κατὰ τὴν σχέσιν τὴν ἐκφραζομένην ἀπὸ τὴν ἀξίαν «ὡραῖον». Ἐὰν ὅμως εἶναι τοιαύτη ἡ φύσις τῆς καλλιτεχνίας, τότε αὐτὸ σημαίνει ταυτοχρόνως καὶ ὡρισμένους νόμους διέποντας τὴν ὕπαρξίν της. Δηλαδὴ εἶναι φανερὸν ὅτι ἡ καλλιτεχνία δὲν δημιουργεῖ μίαν

τελείως ἀνύπαρκτον καὶ ἄγνωστον φύσιν καὶ ἀνυπάρκτους καὶ ἀγνώστους καταστάσεις τοῦ ἀνθρωπίνου βίου, ἀλλὰ διορθώνει οὕτως εἰπεῖν τὰ ὑπάρχοντα, ἀναδημιουργοῦσα αὐτά, παριστάνει καὶ ἐκφράζει αὐτὰ κατὰ τὴν ἀπαίτησιν τῆς ἀξίας «ὡραῖον», ἢ μὲ ἄλλας λέξεις, πραγματοποιοῦσα τὴν φυσικὴν τάσιν πρὸς ἀποκρυστάλλωσιν. Πράγματι δὲ καὶ γενικῶς ὁ νοῦς τοῦ ἀνθρώπου δὲν εἶναι εἰς θέσιν νὰ ἐφεύρῃ μίαν τελείως νέαν φύσιν καὶ τελείως νέας καταστάσεις τοῦ ἀνθρωπίνου βίου, ἀλλὰ καταρτίζει, φαντάζεται νέαν φύσιν καὶ νέας καταστάσεις, ἐκ τῶν ὑπαρχόντων στοιχείων συνδέων αὐτὰ κατά τινα ὡρισμένην διάθεσιν. Ἡ ὡρισμένη αὐτὴ διάθεσις εἶναι διὰ τὸν καλλιτέχνην ὁ νόμος «ὡραῖον».

Ἀπὸ τὸν χαρακτηρισμὸν αὐτὸν τοῦ ἔργου τῆς καλλιτεχνίας ἕπεται λοιπὸν ὅτι ὑπάρχουν δύο εἰδῶν κανόνες διέποντες τὴν ὕπαρξίν της, ἤτοι *συνθῆκαι* (ὅροι) καὶ *νόμοι*.

Αἱ συνθῆκαι ἢ οἱ ὅροι οἱ διέποντες τὴν ὕπαρξιν τῆς καλλιτεχνίας πηγάζουν ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι αὐτὴ (ὅπως καὶ τὸ ἀνθρώπινον πνεῦμα γενικῶς) φέρει οὕτως εἰπεῖν *τὰ δεσμὰ* τῆς ἐννομίας τῆς φύσεως καὶ τῶν φαινομένων τοῦ ἀνθρωπίνου βίου. Οἱ ὅροι λοιπὸν αὐτοὶ εἶναι οἱ ἑπόμενοι.

α) Ἡ καλλιτεχνία πρέπει *νὰ τηρῇ τοὺς νόμους, οἱ ὁποῖοι δεσπόζουν εἰς τὴν φύσιν καὶ εἰς τὸν ἀνθρώπινον βίον*· δὲν ἐπιτρέπεται εἰς αὐτὴν ν' ἀγνοῇ τοὺς νόμους αὐτούς, ἐὰν θέλῃ *νὰ εἶναι «κατανοητὴ» ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους*, ἀπὸ τὸ ἀνθρώπινον πνεῦμα. Τὸ νὰ μὴ θελήσῃ ἡ καλλιτεχνία νὰ τηρήσῃ τοὺς νόμους αὐτοὺς δὲν θὰ ἐσήμαινε κατανίκησιν τῆς φύσεως καὶ τῶν φυσικῶν περιορισμῶν τοῦ ἀνθρωπίνου πνεύματος, τῆς διανοίας τοῦ ἀνθρώπου, ἀλλὰ μόνον προσπάθειαν οὕτως εἰπεῖν, ὅπως «γίνῃ μία τρύπα στὸ νερό». Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος ὁ καταδικάζων ὑπερηφάνους ἐκφράσεις νεωτέρων τινῶν, ἔστω καὶ διασήμων καλλιτεχνῶν (π. χ. τοῦ Hodler), κατὰ τὰς ὁποίας ἡ καλλιτεχνία εἶναι τελείως διάφορος τῆς φύσεως καὶ τὰ τοιαῦτα. Τὸ ἁπλούστερον παράδειγμα πρὸς καλὴν κατανόησιν τοῦ ζητήματος παρουσιάζει ἡ μουσική· τὸ ἀνθρώπινον οὗ δὲν εἶναι εἰς θέσιν ν' ἀντιληφθῇ καλῶς τὸ ἕνα τέταρτον τοῦ τόνου, ὥστε ὁ μουσικὸς ὁ συνθέτων εἰς τέταρτα τοῦ τόνου θ' ἀπετύγχανε μὴ εὑρίσκων ἀκροατάς, οἱ ὁποῖοι

νὰ τὸν ἀντιλαμβάνωνται, νὰ τὸν «ἐννοοῦν». Παρόμοιόν τι συμβαίνει καὶ διὰ τὴν σχέσιν τῆς ἀνθρωπίνης διανοίας πρὸς ἀναπαραστάσεις τῆς φύσεως διὰ τῆς καλλιτεχνίας. Ὥστε ἡ παραμέλησις, ἢ μὴ τήρησις τῶν νόμων τῆς φύσεως ἐν τῇ καλλιτεχνίᾳ δὲν θὰ ἦτο μὲν κατὰ τῆς ἀπαιτήσεως τοῦ νόμου «ὡραῖον», ἀλλὰ θὰ προσέκρουε, θὰ ἀντέκειτο πρὸς τὴν ἀνθρωπίνην διάνοιαν, τὴν ἀνθρωπίνην ἀντιληπτικὴν ἱκανότητα, θὰ ἐσήμαινε ματαίαν ἐργασίαν. Πρέπει νὰ ληφθῇ ὡς βάσις ἡ ἐπιδεκτικότης τῆς ἀνθρωπίνης διανοίας· διὰ ν' ἀναφέρω ἁπλούστατον παράδειγμα, ὁ ὁμιλῶν εἰς γλῶσσαν ἰδίας ἐφευρέσεως πρὸς ἀνθρώπους ἀγνοοῦντας αὐτήν, ἀποτυγχάνει τοῦ σποποῦ του.

Δὲν πρέπει λοιπὸν νὰ λησμονῆται ὅτι ὁ ἄνθρωπος ἀντιλαμβάνεται τὴν φύσιν (τὸν κόσμον) ἀκριβῶς μόνον ὑπὸ ὡρισμένους γνωστοὺς ὅρους. Αὐτὸ δὲ ἰσχύει δι ὅλας τὰς προσκρούσεις πρὸς τὴν ἀνθρωπίνην διάνοιαν· ἤτοι καὶ τὰς ἀφορώσας εἰς τὴν φύσιν καὶ τὰς ἀφορώσας εἰς τὴν ἱστορίαν. Ἐκφράζομαι ὁριστικώτερον διὰ παραδειγμάτων. Ἡ παράστασις π. χ. τῆς γεννήσεως τοῦ Ἰησοῦ εἶναι δυνατὴ ὡς συμβαινούσης καὶ ἐπὶ τῶν Ἄλπεων, ἢ κάπου ἐντὸς τῶν χιόνων τῆς Σουηδίας καὶ ἐν τῇ φάτνῃ τῆς Βηθλεέμ, μὴ εὑρίσκουσα ἐν πρώτοις κανένα περιορισμὸν ἀπὸ τὴν ἀπαίτησιν τῆς ἀξίας «ὡραῖον», ὡς μὴ διαφωνοῦσα πρὸς αὐτήν, μόλον ὅτι θὰ ἐπροτίμα κανεὶς ἴσως νὰ γίνεται κάθε γέννησις ἐντὸς ἑνὸς θερμοῦ δωματίου· ἀλλὰ εἶναι πρόσκρουσις πρὸς τὴν ἱστορικὴν παράδοσιν καὶ ἐπομένως πρὸς τὴν ἱστορικὴν διάνοιαν, δὲν ὑπάρχει δὲ καὶ κανεὶς ἰδιαίτερος λόγος, ὁ ὁποῖος νὰ δίδῃ μίαν κάπως ἰδιαιτέραν ἀξίαν εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Uhde, ἡ ὁποία παριστάνει τὴν γέννησιν τοῦ Ἰησοῦ ἀκριβῶς ἐντὸς τῶν χιόνων τοῦ βορρᾶ. Παράδειγμα προσκρούσεως πρὸς τὴν γνωστικὴν ἱκανότητα τοῦ ἀνθρώπου λαμβανόμενον ἀπὸ τὴν φύσιν εἶναι αἱ παραστάσεις τοπείων τῆς φύσεως ἄνευ σκιᾶς· καὶ ἐὰν μὲν ἐπρόκειτο περὶ τῶν εἰκόνων τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων ἐπὶ δοχείων, θὰ ἦτο δυνατὸν νὰ εὑρεθῇ αἰτιολογία διὰ τοιαύτας παραστάσεις ἄνευ σκιᾶς, αἱ εἰκόνες δὲ αὐταὶ εἶναι καὶ πράγματι καταληπταὶ ὡς σκιαγραφήματα ἢ ὡς αἱ περιθωριακαὶ γραμμαὶ τοιούτων σκιαγραφημάτων· ἀλλὰ τοπεῖα τῆς φύσεως ἄνευ σκιᾶς εἶναι σχεδὸν τελείως ἀπρόσιτα ἢ δυσκόλως προσιτὰ εἰς τὴν ἀντίληψιν διὰ

τῆς ὁράσεως. Ἐννοεῖται ὅμως ὅτι καὶ ἡ σκιά, διὰ νὰ μὴ καταντήσῃ καὶ αὐτὴ πρόσκρουσις πρὸς τὴν διάνοιαν, πρέπει νὰ τηρῇ τὰ φυσικά της ὅρια. Ὑπάρχουν δὲ καὶ ἄλλοι τόσοι νόμοι τῆς φύσεως, οἱ ὁποῖοι πρέπει νὰ τηρῶνται καὶ αὐτοὶ ὡς ἀπαίτησις τῆς διανοίας. Εἶναι ἀξιοσημείωτον ὅτι ὁ Ραφαὴλ παριστάνει τὴν Μητροπάρθενον μὲ τὸ παιδίον Χριστὸν εἰς τὰς ἀγκάλας της προβαίνουσαν ἐπὶ νεφελῶν, ἢ ὅτι γενικῶς ἐφευρέθη ἡ ἰδέα τῶν πτερωτῶν ἀνθρώπων (τῶν ἀγγέλων κλπ.) διὰ νὰ καταστῇ δυνατὴ κατὰ φυσικὸν τρόπον ἡ ἄνοδος καὶ ἡ κάθοδος ἐν τῇ ἀτμοσφαίρᾳ.

Εἶναι ἐσφαλμένη ἡ γνώμη, κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ πλαστικὴ τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων παραβαλλομένη πρὸς τὴν αἰγυπτιακὴν σημαίνει ἀπελευθέρωσιν ἀπὸ τὸν νόμον τῆς ἰσορροπίας. Τοιαύτη ἀπελευθέρωσις θὰ ἦτο δυνατή, ἐὰν πρῶτος ὁ νοῦς τοῦ ἀνθρώπου θὰ κατώρθωνεν ν᾽ ἀντιλαμβάνεται τὴν φύσιν καὶ ἄνευ ἰσορροπίας εἰς τ᾽ἀντικείμενα· ὁ νόμος τῆς ἰσορροπίας ἀποτελεῖ, ἀπεναντίας, μίαν κατάστασιν τῶν ἀντικειμένων, τὴν ὁποίαν ἀντιλαμβάνονται, ἐννοεῖται, καὶ αἱ αἰσθήσεις καὶ ἡ ὁποία ἀποτελεῖ μίαν βάσιν τῶν παραστάσεων τῶν πραγμάτων ὑπὸ τοῦ ἀνθρωπίνου νοῦ. Ὁλόκληρος ἡ γνώμη ἐκείνη βασίζεται ἐπὶ ἁπλῆς παρεξηγήσεως τοῦ γεγονότος ὅτι ἡ ἑλληνικὴ γλυπτικὴ παριστάνει ζωήν, ἡ αἰγυπτιακὴ θάνατον, ἡ ἑλληνικὴ ἐνέργειαν καὶ κίνησιν, ἡ αἰγυπτιακὴ στάσιν ἁπλῆν, εἶναι δὲ ἀξιοσημείωτον ὅτι ἡ ἀρχαία ἑλληνικὴ πλαστικὴ παρουσιάζει καὶ αὐτὸν ἀκόμη τὸν θάνατον ἐν ἐνεργείᾳ, ἐν ζωῇ.

β) Δεύτερος ὅρος, ὑπὸ τὸν ὁποῖον διεξάγεται καὶ πρέπει νὰ διεξάγεται ἡ καλλιτεχνικὴ ἐνέργεια, εἶναι ὅτι τὸ καλλιτέχνημα παριστάνει καὶ πρέπει νὰ παριστάνῃ ἐν ἑαυτῷ κάτι ὅλον, αὐτὸ καθ᾽ ἑαυτὸ ὑφιστάμενον καὶ ὀργανικόν. Ὁ ὅρος αὐτὸς εἶναι τὸ ἐπακόλουθον τοῦ πρώτου ὅρου, κατὰ τὸν ὁποῖον ἡ καλλιτεχνία πρέπει ν᾽ ἀποφεύγῃ τὴν πρόσκρουσιν πρὸς τὴν διάνοιαν, πρὸς τὸν νοῦν. Ἀλλὰ ἡ ἔννοια τοῦ ὀργανικοῦ ὅλου δὲν πρέπει νὰ περιορισθῇ μόνον εἰς τὴν παράστασιν ὀργανικῶν λεγομένων φυσικῶν ἀντικειμένων· ὀργανικὸν ὅλον ἀποτελεῖ καὶ πᾶν φαινόμενον, τὸ ὁποῖον εἶναι κατ᾽ ἀνάγκην ἐν ἑαυτῷ ἑνιαῖον. Ἐξηγοῦμαι σαφέστερα· εἶναι σφάλμα π. χ. ὅταν γί-

νεται παράστασις μιᾶς κεφαλῆς ἄνευ σώματος ὡς τελείου ζῶντος ὄντος, μάλιστα δὲ καὶ μιᾶς τοιαύτης ζώσης κεφαλῆς ἐχούσης συμφυεῖς ἓξ ἢ τόσας ἄλλας πτέρυγας. Αἱ τοιαῦται παραστάσεις εἶναι γεννήματα τερατώδους φαντασίας, ἡ ὁποία προσκρούει πρὸς τὴν διάνοιαν, πρὸς τὴν φυσικὴν ἀντίληψιν τοῦ ἀνθρώπου.

Μὲ τοιαύτας παραστάσεις ὁμοιάζει ὅμως καὶ πᾶσα λέξις ἢ ἔκφρασις, ἡ ὁποία δὲν πηγάζει ἀναγκαίως ἀπὸ τὸν χαρακτῆρα ἑνὸς προσώπου, ἐπίσης δὲ καὶ πᾶσα πρᾶξις καὶ πᾶσα στάσις τοῦ σώματος, αἱ ὁποῖαι δὲν εἶναι φαινόμενα ἑνὸς προσώπου ἀπὸ ὀργανικὴν ἀναγκαιότητα. Θὰ ἔσφαλλε π. χ. ὁ Σοφοκλῆς ἐάν, ἀφοῦ ἐθεώρησε τὴν Ἀντιγόνην ὡς ἐκπροσώπησιν τῆς ἀγάπης καὶ τοῦ ἐχθροῦ ἀκόμη, τὴν παρουσίαζεν ὡς συνωμοτοῦσαν κατὰ τῶν ἐχθρῶν καὶ ἐμποδίων της πρὸς ἐπιτυχίαν τοῦ σκοποῦ της, ἤτοι διὰ νὰ ἐπιτύχῃ τὴν ταφὴν τοῦ ἐχθροῦ τῆς πατρίδος της ἀδελφοῦ της. Εἶχε λοιπὸν δίκαιον ὁ Jean Paul νὰ λέγῃ, εἰς τὸν διάβολον ὁ ποιητής, ὁ ὁποῖος θέτει εἰς τὸ στόμα τοῦ ἑνὸς ἢ τοῦ ἄλλου τῶν χαρακτήρων του (τῶν προσώπων τοῦ δράματος, ἢ τοῦ ἔπους του) εἰς μίαν δεδομένην περίπτωσιν τὸ ναὶ ἢ τὸ ὄχι αὐθαιρέτως μόνον καὶ μόνον διὰ νὰ σώσῃ τὴν κατάστασιν. Δηλαδὴ ὁ ἅπαξ συλληφθεὶς καὶ καθορισθεὶς χαρακτὴρ δὲν εἶναι δυνατὸν πλέον νὰ ὁμιλῇ καὶ νὰ ἐνεργῇ ἀναλόγως τῶν ἀναγκῶν τοῦ ποιητοῦ· ὁ χαρακτὴρ αὐτὸς θὰ ὁμιλῇ καὶ θὰ ἐνεργῇ ὀργανικῶς ἀπὸ ἐσωτερικὴν ἀνάγκην. Ὁ ποιητὴς εἶναι δυνατὸν νὰ ἐκλέξῃ τοὺς χαρακτῆράς του εἰς τὴν ἀρχήν, δὲν τοῦ ἐπιτρέπεται ὅμως ν' ἀλλάξῃ τοὺς συλληφθέντας χαρακτῆρας κατὰ τὴν συνέχειαν τοῦ δράματος, τὸ ὁποῖον θὰ συνέβαινεν ἅμα ὡς ἔθετεν εἰς τὸ στόμα των ναὶ ἢ ὄχι, τὸ ὁποῖον αὐτοὶ ὡς ὡρισμένοι χαρακτῆρες ἀκριβῶς δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ εἴπουν.

γ) Εἰς τοὺς δύο αὐτοὺς πρώτους ὅρους προστίθεται ὡς τρίτος ἡ ἀνάγκη τεχνικῶν γνώσεων. Αἱ τεχνικαὶ γνώσεις δὲν εἶναι καὶ αὐταὶ κυρίως ἀπολύτως ἀναγκαῖαι διὰ τὸ καλλιτέχνημα ὡς τοιοῦτον· ἕνα καλλιτέχνημα εἶναι πράγματι καλλιτέχνημα καὶ ἐὰν ἀκόμη π. χ. μία τράπεζα, ἢ ἕνα ἀνθρώπινον σῶμα εἶναι κάπως κακῶς σχεδιασμένον, ἢ ἐὰν αἱ συμμετρίαι καὶ αἱ ἀναλογίαι δὲν εἶναι κατὰ πάντα ὀρθαί· ἀντιστρόφως ἡ ὀρθῶς σχεδιασθεῖσα τράπεζα ἢ τὸ καθ' ὅλα συμμετρικῶς καὶ ἀναλογικῶς σχημα-

τισθὲν σῶμα ἀπέχουν αὐτὰ καθ' ἑαυτὰ ἀκόμη πολὺ τοῦ νὰ εἶναι καλλιτεχνήματα. Καὶ ὅμως αἱ τεχνικαὶ γνώσεις ἀνήκουν εἰς τὴν ἔννοιαν τοῦ τελείου καλλιτεχνήματος, εἶναι δὲ καὶ ἀπαίτησις τοῦ πρώτου ὅρου, κατὰ τὸν ὁποῖον πρέπει ν' ἀποφεύγωνται αἱ προσκρούσεις πρὸς τὴν διάνοιαν, πρὸς τὴν φυσικὴν ἀντίληψιν τοῦ νοῦ. Ἐννοεῖται ὅμως ὅτι δὲν συμπεριλαμβάνονται εἰς τὸν κανόνα αὐτὸν αἱ παραβάσεις ἀπὸ τὴν φυσικὴν μορφὴν τῶν ἀντικειμένων, τὰς ὁποίας ὁ καλλιτέχνης διαπράττει ἐν γνώσει καὶ συνειδήσει διὰ νὰ ἐκφράσῃ μίαν οἱανδήποτε ἰδέαν (ἔννοιαν ἢ συναίσθημα)· εἶναι γνωστὸν π. χ. ὅτι εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Σιξτινικῆς Μητροπαρθένου τοῦ Ραφαὴλ καὶ ἡ ἀπόστασις τῶν ὀφθαλμῶν τῆς μητρὸς καὶ ἡ κεφαλὴ τοῦ παιδὸς Ἰησοῦ παρουσιάζουν μίαν ὄχι φυσικήν, κανονικὴν κατάστασιν· τὸ τοιοῦτον δὲν σημαίνει, ἐννοεῖται, ἀτέλειαν τεχνικῶν γνώσεων, ἀλλὰ σκόπιμον μεταβολὴν καὶ σκόπιμον παρεκτροπήν. Ὁ Ραφαὴλ εἶχε κατὰ νοῦν τὸ βλέμμα καὶ τὴν γενικὴν ἔκφρασιν τοῦ προσώπου καὶ τοῦ παιδὸς καὶ τῆς μητρός του.

Οἱ τρεῖς αὐτοὶ ὅροι εἶναι, τονίζω καὶ πάλιν, μόνον προϋποθέσεις διὰ τὴν καλλιτεχνικὴν ἐνέργειαν καὶ μάλιστα, ὅπως εἶπα, διότι ἡ καλλιτεχνία ἐργάζεται κατ' ἀνάγκην μόνον μὲ τὴν ὑπάρχουσαν φύσιν, μὲ τὰ μέρη της, μὲ τὰ σχήματά της, καὶ διότι ὁ νοῦς τοῦ ἀνθρώπου ἀγνοεῖ τελείως ἄλλας οὕτως εἰπεῖν δυνατὰς φύσεις, ἀντιλαμβάνεται δὲ τὰ πράγματα κατ' ἀνάγκην μόνον συμφώνως πρὸς τὴν ὑπάρχουσαν φύσιν. Οἱ ὅροι λοιπὸν ἐκεῖνοι δὲν ἀποτελοῦν, ἐννοεῖται, τὴν φύσιν τῆς καλλιτεχνίας καὶ τοῦ καλλιτεχνήματος. Τὴν φύσιν τῆς καλλιτεχνίας ἔχω ἤδη καθορίσει ἐπὶ τῇ βάσει τῶν ἀνωτέρω γενομένων ἀναλυτικῶν ἐρευνῶν τῶν καλλιτεχνημάτων ὡς τὴν ἱκανοποίησιν τῆς ἀπαιτήσεως τῆς σχέσεως, ἡ ὁποία ἐκδηλώνεται εἰς τὴν ἀξίαν «ὡραῖον», δηλαδὴ ὡς παράστασιν, διάπλασιν καὶ ἔκφρασιν ἢ διέγερσιν μιᾶς ἰδέας (ἐννοίας, συναισθήματος) δι' αἰσθητῶν σχημάτων τελείως ἀνταποκρινομένων, τελείως ἀποδιδόντων τὴν ἰδέαν ἐκείνην. Ὥστε ἀκόμη καὶ βιβλίον ἐπιστημονικὸν εἶναι δυνατὸν νὰ θεωρηθῇ ὑπὸ τοιαύτην ἄποψιν ὡς καλλιτέχνημα. Ἐκ τῆς φύσεως ὅμως αὐτῆς τῆς καλλιτεχνίας ἀπορρέει, ὡς φαίνεται, καὶ ἡ ὕπαρξις ἑνὸς νόμου, ὁ ὁποῖος διακανονίζει τὴν καλλιτεχνικὴν ἐνέργειαν, τὴν

καλλιτεχνίαν, καὶ διὰ τοῦ ὁποίου μόνον γίνεται τὸ ἔργον καλλιτέχνημα. Δὲν πρέπει νὰ λησμονηθῇ ὅτι κατὰ τὸ πόρισμα τῶν ἐρευνῶν μου ἡ φύσις τῆς καλλιτεχνίας συνίσταται ἀκριβῶς ἐν τούτῳ ὅτι αὐτή, ὅπως καὶ πρὸ ὀλίγου ἀνέφερα, πραγματοποιεῖ ἐκ προθέσεως καὶ τελείως τὴν τάσιν ἐν τῇ φύσει πρὸς ἀποκρυστάλλωσιν, μὲ ἄλλας λέξεις ὅτι ἡ καλλιτεχνία ἱκανοποιεῖ τὴν ἀπαίτησιν τῆς σχέσεως τῆς ἐκφραζομένης ἐν τῇ ἀξίᾳ «ὡραῖον», ἐφευρίσκουσα, διαμορφώνουσα τὰ σχήματα κατὰ τρόπον, ὥστε τὸ περιεχόμενον, ἡ ἰδέα (ἔννοια, συναίσθημα), νὰ παριστάνεται καὶ ἐκφράζεται, νὰ διεγείρεται κατὰ πάντα ὀρθῶς. Τότε ὅμως ἐννοεῖται ἐπίσης ὅτι ὁ νόμος τῆς καλλιτεχνικῆς ἐνεργείας, τῆς καλλιτεχνίας, ὡς ἐκ τῆς φύσεώς της, εἶναι ἡ ἐξιδανίκευσις τοῦ φυσικοῦ πραγματικοῦ. Ἤτοι τὸ φυσικὸν πραγματικὸν παρουσιάζει τάσιν πρὸς ἀποκρυστάλλωσιν, πρὸς καταρτισμὸν κατ' ἀνταπόκρισιν τῆς μορφῆς εἰς τὴν ἰδέαν, ἀλλὰ τάσιν μὴ πραγματοποιουμένην ἕνεκα ἐμποδίων· ἡ καλλιτεχνία λοιπὸν εἶναι ἐκείνη ἡ ἐνέργεια, διὰ τῆς ὁποίας ἡ ἰδέα παριστάνεται, ἐκφράζεται ἢ διεγείρεται, γενικῶς ἀναδημιουργεῖται κατὰ τὴν τελείαν καὶ καθαρὰν ἀποκρυστάλλωσίν της, ὅπως ἔπρεπε νὰ εἶναι, ὅπως θὰ ἦτο, ἐὰν δὲν ὑπῆρχον ἐμπόδια κατὰ τὴν ἀποκρυστάλλωσιν.

Ἀπὸ τὴν ὀρθὴν αὐτὴν κατανόησιν τῆς οὐσίας καὶ ἑπομένως καὶ τοῦ νόμου τῆς καλλιτεχνίας ἕπεται πλέον ἀφ' ἑαυτοῦ ὅτι ἡ λεγομένη φυσιαρχία (Naturalismus) ἐν τῇ καλλιτεχνίᾳ, ὡς νόμος αὐτῆς, ἀντιφάσκει εἰς τὴν φύσιν της. Ἡ καλλιτεχνία δὲν εἶναι ἀντιγραφὴ τοῦ ἀντικειμενικῶς ὑπάρχοντος μὲ τὰς ἐλλείψεις του κατὰ τὴν τυχαίαν διαμόρφωσιν καὶ διάπλασίν του διὰ διαφόρων ἐμποδίων. Ἀλλὰ ἡ καλλιτεχνία δὲν εἶναι καὶ ἰδεαρχία ἁπλῆ καὶ ἀπόλυτος (Idealismus), ὅπως τὸ θέλουν ἄλλοι, δὲν εἶναι δὲ καὶ πραγματαρχία ἁπλῆ (Realismus). Τὸ ἔργον τῆς καλλιτεχνίας, ἡ καλλιτεχνία, δὲν παρουσιάζει οὔτε ἕνα τελείως νέον κόσμον, ἀλλ' οὔτε καὶ ἀντιγραφὴν τοῦ ὑφισταμένου κόσμου, τῆς ὑφισταμένης φύσεως εἰς οἱονδήποτε βαθμόν. Μᾶλλον κατέληξα εἰς τὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ καλλιτεχνία ἐργάζεται μὲ τὸ πραγματικὸν κατὰ τρόπον, ὥστε τὸ πραγματικὸν αὐτὸ οὕτως εἰπεῖν νὰ ἐξιδανικεύεται, νὰ διορθώνεται καὶ ἐμφανίζεται ἐν τῇ τελείᾳ καὶ ὀρθῇ (τῇ μὴ

δι' ἐμποδίων καταστραφείσῃ) ἀποκρυσταλλώσει του, μὲ ἄλλας λέξεις, κατὰ τὴν ἀπαίτησιν τῆς σχέσεως τῆς ἐκφραζομένης διὰ τῆς ἀξίας «ὡραῖον», ἐν τελείᾳ ἀνταποκρίσει μεταξὺ περιεχομένου (ἰδέας) καὶ μορφῆς. Ἐλέχθη ὅτι ὁ Schiller εἶναι ἰδεαρχικὸς καλλιτέχνης, ἐνῷ ὁ Goethe, ὁ Shakespeare καὶ οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες καλλιτέχναι εἶναι πραγματαρχικοὶ καλλιτέχναι, ἡ διάκρισις δὲ αὐτὴ ἔγινε καὶ μὲ σκοπὸν ἀποδοκιμαστικὸν τοῦ Schiller καὶ ἐπιδοκιμαστικὸν τῶν ἄλλων. Ἐγὼ ὅμως συνάγω ἐξ ὅσων εἶπα περὶ τῆς φύσεως καὶ τοῦ νόμου τῆς καλλιτεχνίας ὅτι ἡ μὲν ἐπιδοκιμασία ἐκείνη θὰ ἐσήμαινε κυρίως μομφήν, ἡ δὲ ἀποδοκιμασία ἡ ἐκφραζομένη κατὰ τοῦ Schiller εἶναι τελείως παράλογος καὶ ἄδικος. Δηλαδὴ πράγματι οὔτε ὁ Schiller εἰργάσθη μὲ ἰδεολογικοὺς λεγομένους τύπους, οὔτε οἱ ἄλλοι ἁπλῶς μὲ τὴν ὑπάρχουσαν πραγματικότητα. Ὁ θέλων νὰ ἐπιμείνῃ εἰς τὴν γνώμην ἐκείνην τῆς καλλιτεχνικῆς διαφορᾶς μεταξὺ Schiller π. χ. καὶ Goethe πρέπει ν' ἀποδείξῃ ὅτι π. χ. ὁ χαρακτὴρ Maria Stuart ἀπέχει τῆς πραγματικότητος περισσότερον τῶν χαρακτήρων π. χ. Ἰφιγένεια ἢ Egmond, ἢ ὅτι ἀντιστρόφως ὁ Egmond ἢ ἕνας οἱοσδήποτε ἄλλος χαρακτὴρ τοῦ Goethe εἶναι πλησιέστερος πρὸς τὴν πραγματικότητα παρὰ οἱοσδήποτε χαρακτὴρ τῆς δημιουργίας τοῦ Schiller. Ἡ τοιαύτη ὅμως ἀπόδειξις δὲν θὰ ἐπιτύχῃ ποτέ. Λέγεται μὲν ὅτι οἱ χαρακτῆρες τοῦ Schiller εἶναι ἀντιπρόσωποι ἰδεῶν, δὲν πρέπει ὅμως νὰ λησμονῆται ὅτι καὶ ὅλοι οἱ χαρακτῆρες π. χ. γυναικῶν, τοὺς ὁποίους ἔπλασεν ὁ Goethe, εἶναι καλύτεροι (ἐνιαῖοι καὶ τελειότεροι) «τῶν ἐν τῇ πραγματικότητι ἁπαντώντων» [1]). Θὰ νοηθῇ τὸ πρᾶγμα ἔτι καλύτερα, ἐὰν ληφθῇ ὑπ' ὄψιν ἡ διαφορὰ μεταξὺ τοῦ ἱστορικοῦ πραγματικοῦ ἀνθρώπου Egmond καὶ τοῦ Egmond, ὅπως τὸν παρουσιάζει (δηλαδὴ ὅπως τὸν διαπλάττει) ὁ Goethe εἰς τὸ δρᾶμα του (εἰς τὴν τραγῳδίαν του), ἢ ἐὰν παραβληθῇ ὁ ἱστορικῶς πραγματικὸς ἄνθρωπος Richard III μὲ τὸν Richard III τῆς τραγῳδίας τοῦ Shakespeare.

Ὁ τρόπος λοιπὸν κατὰ τὸν ὁποῖον ἐργάζεται ἡ καλλιτεχνία

---

[1]) Πρβλ. Goethes Gesprache mit Eckermann 22 Ὀκτωβρ. 1828.

εἶναι ἡ ἰδεαρχία ἐν τῇ πραγματικότητι· ἡ πραγματικότης ἐξιδανικεύεται, λαμβάνει ἰδεαρχικὴν μορφήν, τὸ ἱστορικὸν πρόσωπον π. χ. Richard III, τὸ συνιστάμενον ὄχι μόνον ἀπὸ τὴν σιδηρὰν θέλησιν, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τόσας ἄλλας ἰδιότητας κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἧττον ἐπισκιαζούσας τὴν ἐνέργειαν τῆς θελήσεως, καθαρίζεται, ἀπελευθερώνεται διὰ τοῦ Shakespeare ἀπὸ αὐτὰς τὰς ἄλλας ἰδιότητας καὶ λάμπει μόνον ὡς ἡ ἀποκρυστάλλωσις τῆς σιδηρᾶς ἀνενδότου θελήσεως.

Ἰδεαρχία ἐν τῇ πραγματικότητι, ἐξιδανίκευσις τῆς πραγματικότητος εἶναι λοιπὸν ὁ νόμος ὁ διέπων τὴν καλλιτεχνικὴν ἐνέργειαν, ὡς ἐκ τῆς φύσεώς της, εἰ δὲ μὴ ἀποτυγχάνει οὕτως εἰπεῖν αὐτὴ ἑαυτήν. Ἡ καλλιτεχνία πηγάζει, ὅπως ἐγνώσθη εἰς τὰ ἔμπροσθεν [1]), ἀπὸ μίαν ἰδεολογικὴν τάσιν τοῦ ἀνθρώπου, τὴν τάσιν, τὴν ὥθησιν, τὴν ὁποίαν αἰσθάνεται ὁ ἄνθρωπος ἐντός του πρὸς πραγματοποίησιν τῆς τάσεως τῆς φύσεως πρὸς ἀποκρυστάλλωσιν, δηλαδὴ ὁ ἄνθρωπος τείνει ἐκ φύσεως, ὅπως εὑρέθη διὰ τῶν ἐρευνῶν μου, πρὸς ἀναδημιουργίαν ὅλων τῶν φαινομένων, ἤτοι καὶ τῶν τῆς φύσεως καὶ τῶν τοῦ βίου, συμφώνως πρὸς τὸν νόμον τῆς ὡραιότητος. Λύεται ἑπομένως ἐξ ἑαυτοῦ ὀρθῶς τιθέμενον τὸ πολυθρύλητον ἐκεῖνο πρόβλημα, τὸ πρόβλημα, ἐὰν ἡ καλλιτεχνία ἀναγνωρίζῃ νόμους, ἐὰν εἶναι δυνατὸν καὶ πρέπῃ νὰ ἐπιβληθοῦν νόμοι καὶ εἰς τὴν καλλιτεχνικὴν ἐνέργειαν. Τὸ συμπέρασμα τῶν ἐρευνῶν μου εἶναι ὅτι πρέπει νὰ γίνεται λόγος περὶ νόμου διέποντος τὴν ὕπαρξιν καὶ ἐνέργειαν τῆς καλλιτεχνίας, πρόκειται ὅμως ὄχι περὶ μιᾶς αὐθαιρεσίας, ἡ ὁποία ἐπιβάλλει εἰς τὴν καλλιτεχνίαν νόμους, ἀλλὰ περὶ νόμου, ὁ ὁποῖος πηγάζει ἐκ τῆς φύσεως τῆς καλλιτεχνίας, ὁ ὁποῖος διέπει τὴν καλλιτεχνικὴν ἐνέργειαν ἔνδοθεν ὡς ἐκδήλωσις τῆς φύσεώς της, ὡς ὁ τρόπος τῆς καλλιτεχνικῆς ἐνεργείας, καὶ τὸν ὁποῖον ἑπομένως αὐτὴ ἀσυνειδήτως μὲν ἀκολουθεῖ καὶ ἐφαρμόζει, πρέπει δὲ ν' ἀναγνωρίσῃ εὐθὺς ὡς λάβῃ οὕτως εἰπεῖν συνείδησιν αὐτὴ ἑαυτῆς.

Κατὰ τὴν περίπτωσιν αὐτήν, καθ' ὅσον δηλαδὴ συνάγεται ὅτι ὑπάρχει νόμος διέπων τὰ ἔργα τῆς καλλιτεχνίας, τὴν καλλιτεχνίαν, γεννᾶται ἀμέσως ζήτημα νέον καὶ σπουδαῖον, τὸ ὁποῖον πρέπει

---

[1]) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 146.

νὰ ληφθῇ ὑπ' ὄψιν. Ἐὰν διέπῃ ἴδιος νόμος τὴν καλλιτεχνίαν, τότε ὑπάρχει κατ' ἀνάγκην καὶ ἰδεῶδες καλλιτέχνημα· ἕνα ὡρισμένον ἀντικείμενον, διὰ ν' ἀναφέρω τὸ ἁπλούστατον, π. χ. μία ὡραία παρθένος μὲ ἀκριβῶς ὡρισμένας ψυχικὰς ἰδιότητας, παριστανομένη κατὰ τὴν ἀπαίτησιν τῆς σχέσεως τῆς ἐκφραζομένης διὰ τῆς ἀξίας «ὡραῖον» (ἑπομένως ὡς καλλιτέχνημα) δὲν ἔπρεπε νὰ εἶναι δυνατὸν νὰ παρασταθῇ ἄλλως παρὰ κατὰ ἕνα καὶ τὸν αὐτὸν τρόπον. Ἀπεναντίας ὅμως ἡ ἱστορία τῆς καλλιτεχνίας φαίνεται νὰ εἶναι ἡ προφανεστάτη ἀνασκευὴ τῆς τοιαύτης ἀντιλήψεως, πράγματι δὲ γίνεται συνήθως καὶ ἄρνησις αὐτῆς. Ἀλλὰ ἡ ἱστορία αὐτὴ τῆς καλλιτεχνίας πρέπει νὰ κριθῇ ὀρθῶς· δὲν πρέπει δηλαδὴ νὰ παραβλέπεται ὅτι ἐν τῇ ἱστορίᾳ τῆς καλλιτεχνίας δὲν ὑπάρχει οὔτε ἕνα παράδειγμα διὰ καλλιτεχνήματα, τὰ ὁποῖα παριστάνουν ἕνα ἀντικείμενον ἀκριβῶς μὲ τὰς αὐτὰς ὡρισμένας ἰδιότητας, κατὰ τὴν αὐτὴν ὡρισμένην ἀντίληψιν· ὑπάρχουν μὲν π.χ. πολλαὶ παραστάσεις τοῦ ἐνταφιασμοῦ τοῦ Χριστοῦ, ἀλλὰ καμμία δὲν παριστάνει τὴν αὐτὴν στιγμὴν τῆς πράξεως, τὴν αὐτὴν θέσιν τοῦ Χριστοῦ, τὴν αὐτὴν ἀντίληψιν τῆς προσωπικῆς ἐκφράσεως αὐτοῦ κτλ. αἱ δὲ ἀντιλήψεις ὅλαι αὐταὶ ὄχι μόνον εἶναι δυναταί, ἀλλὰ εἶναι δυνατὴ καὶ ἡ διαφωνία πρὸς αὐτάς. Μόλα ταῦτα ὑπάρχει εἷς ὅλας τὰς παραστάσεις αὐτὰς καὶ κάτι τὸ ὅμοιον. Τὸ ἁπλούστατον παράδειγμα ἀποδεικνύον τὴν ὕπαρξιν τοῦ ἰδεώδους καλλιτεχνήματος εἶναι κατασκευαστικῶς ἡ εἰκὼν ἡ παριστάνουσα τὴν ὡραιότητα τοῦ γυναικείου σώματος χωρὶς νὰ λαμβάνωνται ὑπ' ὄψιν ἄλλαι ψυχικαὶ καὶ πνευματικαὶ ἐκφράσεις· ὡς εἰκόνα δὲ ἐν τοιαύτῃ ἀφῃρημένῃ σημασίᾳ λαμβάνω ὑπ' ὄψιν μόνον τὰ σχήματα τοῦ σώματος τῆς Ἀφροδίτης τῆς Μήλου ἀδιαφορῶν οὕτως εἰπεῖν περὶ τῆς ψυχικῆς ἐκφράσεως· ὁ θέλων λοιπὸν ν' ἀρνηθῇ ὅτι αὐτὴ παριστάνει τὸν ἰδεώδη τύπον γυναικείας ὡραιότητος καὶ ἐν τοιαύτῃ ἐννοίᾳ ἰδεῶδες καλλιτέχνημα, ἂς ἀποδείξῃ ὅτι καλλιτεχνία, ἐργαζομένη μὲ τὰς ἀνωτέρω μνημονευθείσας συνθήκας τῆς καλλιτεχνικῆς ἐνεργείας, παρέστησέ ποτε τὴν γυναικείαν ὡραιότητα μὴ λαμβάνουσα ὑπ' ὄψιν τὰς ὑπὸ τῆς φύσεως προβλεπομένας καθαρῶς γυναικείας γραμμάς, καθαρῶς γυναικείας σωματικὰς ἰδιότητας, τὰς ὁποίας παρουσιάζει ἡ Ἀφροδίτη τῆς Μήλου κατὰ ἰδεώδη τρόπον. Ἀλλὰ τὸ ἐπιχείρημα τὸ τεῖνον πρὸς τοιαύτην

ἀπόδειξιν θὰ ἦτο ματαιοπονία. Τὸ διάφορον εἰς τὰ διάφορα καλλιτεχνήματα γυναικείας ὡραιότητος ἐν τῇ ἀνωτέρω κατασκευαστικῇ ὡς παράδειγμα τεθείσῃ ἀφῃρημένῃ ἐννοίᾳ συνίσταται ἐν τούτῳ ὅτι κατὰ ἐποχὰς καὶ ἔθνη καὶ ἰδιοσυγκρασίας τῶν καλλιτεχνῶν ἀλλάσσει κατά τι π.χ. τὸ πάχος τοῦ σώματος γενικῶς ἢ τὸ σχῆμα τῆς ρινὸς κτλ. Δηλαδὴ ἐκεῖνο, τὸ ὁποῖον ἀλλάσσει εἰς τὰς διαφόρους παραστάσεις γυναικείας ὡραιότητος καὶ ἐπιπολαίως παρατηρούμεμον προξενεῖ τὴν ἐντύπωσιν διαφόρων τύπων γυναικείας ὡραιότητος, εἶναι κυρίως ἡ διάφορος κεντρικὴ ἰδέα· π.χ. ὁ ἕνας καλλιτέχνης παριστάνει τὴν παρθένον, ὁ ἄλλος τὴν γυναῖκα καὶ πάλιν ἕνας τρίτος τὴν πλάνον γυναικείαν φύσιν, ἢ τὴν σεμνὴν καὶ δειλήν, τὴν μητρότητα κτλ. Δηλαδὴ θεωρητικῶς ὑπάρχει πράγματι ἰδεῶδες, τυπικὸν καλλιτέχνημα, ἀλλὰ τὸ τοιοῦτον καλλιτέχνημα θ' ἀφεώρα τὴν παράστασιν ἢ ἔκφρασιν ἢ διέγερσιν μιᾶς τελείως καὶ καθ' ὅλα ὡρισμένης ἰδέας.

Κεφάλαιον πέμπτον

Ὁ τρόπος τῆς ἐργασίας τῆς καλλιτεχνίας καὶ ὁ εἰδικώτερος τρόπος τῶν κατ' ἰδίαν καλλιτεχνιῶν.

Τὰ μέσα, μὲ τὰ ὁποῖα ἐργάζεται ἡ καλλιτεχνία, ἔχουν διάφορον φύσιν· ἐπομένως ἐννοεῖται ὅτι δὲν εἶναι καὶ δυνατὸν νὰ γίνεται χρῆσις αὐτῶν κατὰ τὸν ἴδιον τρόπον. Δηλαδὴ ὑπάρχει διὰ τὴν καλλιτεχνίαν μία φυσικὴ οὕτως εἰπεῖν ἀνάγκη νὰ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν ἰδιαιτέραν φύσιν τοῦ ὑλικοῦ, τῶν μέσων τῆς ἐνεργείας της. Διακρίνω δὲ δύο εἴδη φυσικῶν μέσων πρὸς ἐργασίαν, ἤτοι σημεῖα καὶ ὕλην.

Τὴν ὀνομασίαν «σημεῖα» μεταχειρίζομαι ἐννοῶν τὴν φωνὴν καὶ γενικῶς τὸν τόνον καὶ ἦχον καὶ τὴν λέξιν. Ὅτι αὐτὰ εἶναι μόνον «σημεῖα» διὰ γεγονότα καὶ καταστάσεις καὶ ὄχι οὐσίαι ἢ ἰδιότητες ἢ συναισθήματα αὐτὰ καθ' ἑαυτά, τὸ ἐννοεῖ ἕκαστος. Ἡ λέξις, ἢ μία ἁπλῆ κραυγὴ π.χ. χαρᾶς «α!» ἢ ἕνας τόνος (ἦχος), τὸν ὁποῖον ἀκούω καὶ ἐκλαμβάνω διὰ χαρὰν ἢ λύπην, δὲν εἶναι αὐτὰ καθ' ἑαυτὰ συναισθήματα καὶ τὰ τοιαῦτα καὶ δὲν παριστάνουν

αὐτὰ καθ' ἑαυτὰ τοιαῦτα ψυχικὰ γεγονότα, ἀλλὰ εἶναι τὰ σημεῖα, διὰ τῶν ὁποίων παράγεται ἐν τῷ ἀκροατῇ ἕνα τοιοῦτο συναίσθημα ἢ μία ἔννοια. Ὥστε ἡ λέξις καὶ ἡ φωνὴ καὶ γενικῶς ὁ ἦχος (ὡς ἡ φωνὴ ἑνὸς ἄλλου) ἔχουν δύο σημασίας· ἡ πρώτη εἶναι ὅτι ἐκφράζουν μίαν ἐσωτερικὴν κατάστασιν, συναισθήματα καὶ ἐννοίας, τοῦ ἐκφωνοῦντος αὐτά, ἡ δευτέρα σημασία εἶναι ὅτι ὑποκινοῦν τὸν ἀκούοντα νὰ ζήσῃ τὴν ψυχικὴν ἐκείνην κατάστασιν κατὰ τὸν αὐτὸν τρόπον, ἢ νὰ ἐννοήσῃ ὅτι ὁ ἐκφωνήσας ἐκεῖνα εὑρίσκεται εἰς μίαν ὡρισμένην ψυχικὴν κατάστασιν, ἢ καὶ νὰ συσκεφθῇ οὕτως εἰπεῖν μὲ αὐτόν. Τὸ ὄνομα «ὕλη» χρησιμοποιῶ κατὰ τὴν διάκρισιν τῶν μέσων, μὲ τὰ ὁποῖα ἐργάζεται ἡ καλλιτεχνία, ἐννοῶν τὴν συγκεκριμένην ὑλικὴν ἀντικειμενικότητα τῆς φύσεως.

Δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ παραγνωρισθῇ ἡ διαφορά, ἡ ὁποία ὑπάρχει μεταξὺ τῶν δύο αὐτῶν μέσων καλλιτεχνικῆς ἐνεργείας, ἤτοι μεταξὺ «ὕλης» καὶ «σημείων». Ἡ διαφορὰ ὑφίσταται καὶ κατὰ τὴν δημιουργίαν αὐτῆς ταύτης τῆς φύσεως· δὲν εἶναι τὸ αὐτὸ δημιούργημα π.χ. ὁ «ἄνθρωπος» καὶ ἡ «φωνή» του ἡ ἐκφράζουσα οἱονδήποτε συναίσθημα· εἰς τὴν πρώτην περίπτωσιν ὑπάρχει ἀντικείμενον αὐτοτελές, εἰς τὴν δευτέραν μόνον ἕνα σημεῖον διὰ μίαν κατάστασιν. Εἶναι μὲν ἀληθὲς ὅτι, ὅπως κατεδείχθη ἐν τοῖς ἔμπροσθεν, τὰ ἔργα π.χ. τῆς γλυπτικῆς, καίτοι ὑλικῶς ἀντικειμενικῶς διαμεμορφωμένα, δὲν εἶναι ἀληθεῖς ἀντικειμενικότητες, εἶναι μόνον σημεῖα ἤ, ὅπως εἶπα εἰς τὰ προηγούμενα, «σύμβολα» διὰ μίαν πραγματικότητα. Μόλα ταῦτα δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ γίνῃ σύγχυσις μεταξὺ τοῦ ἔργου εἰς μάρμαρον ὡς «συμβόλου» καὶ τῆς δημιουργίας διὰ «φωνῆς» ἢ «ἤχων» ὡς σημείων. Ἡ φωνή, π.χ. τὸ «α!» ὡς ἐκδήλωσις χαρᾶς, ἢ μία λέξις δὲν παριστάνει κυρίως τίποτε τὸ συγκεκριμένον, εἶναι σημεῖον διὰ τὸ συγκεκριμένον, διὰ τὸ συναίσθημα ἢ τὴν ἔννοιαν, τὸ ὁποῖον εὑρίσκεται ἐν τῇ ψυχῇ τοῦ ἀνθρώπου, δὲν ὑπάρχει δὲ καὶ τὸ ἀντικείμενόν των ἀμέσως, ἀλλὰ γεννᾶται ἐν τῷ ἀκροατῇ. Ἀπεναντίας τὸ ὑλικὸν ἀντικείμενον ὑπάρχει συγκεκριμένως αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ ἢ ὡς φυσικὸν ἀντικείμενον ἤ, ἐὰν παριστᾷ ἔργον τῆς καλλιτεχνίας, ὡς σύμβολον μέν, ἀλλὰ ὡς σύμβολον δι' ἕνα ὡς φυσικὸν θεωρούμενον ἀντικείμενον.

Τὰ δύο εἴδη τῶν μέσων καλλιτεχνικῆς ἐνεργείας εἶναι λοιπὸν ἐκ φύσεως διάφορα καὶ ἐννοεῖται ἑπομένως ὅτι ἡ καλλιτεχνία δὲν εἶναι εἰς θέσιν νὰ ὑπερνικήσῃ ἢ νὰ μεταβάλῃ κάπως τὴν φυσικὴν αὐτὴν διαφοράν των· π.χ. ἡ ἔννοια τῆς δικαιοσύνης δὲν θὰ εἶναι δυνατὸν νὰ παρασταθῇ, νὰ δημιουργηθῇ ποτε ὑπὸ ὑλικὴν μορφήν· εἶναι γελοῖον νὰ νομίζῃ κανεὶς ὅτι ἄγαλμα παριστάνον γυναῖκα μὲ δεμένους ὀφθαλμοὺς καὶ ζυγὸν εἰς τὴν χεῖρά της εἶναι ὡς καλλιτέχνημα ἡ δικαιοσύνη. Ὑπάρχουν δὲ καὶ ἄλλοι περιορισμοὶ τῆς καλλιτεχνικῆς ἐνεργείας. Πρῶτον γενικῶς τὰ δύο ἐκεῖνα μέσα καλλιτεχνικῆς δημιουργίας εἶναι περιορισμένης ἱκανότητος· ἡ αἰωνιότης π.χ, ὄχι μόνον δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ παρασταθῇ ὑλικῶς, ἀλλὰ καὶ διὰ σημείων διεγειρομένη ἢ ἐκφραζομένη εὑρίσκει περιορισμούς· διὰ λέξεως μὲν γίνεται τὸ πολὺ μόνον ὑπαινιγμὸς αὐτῆς, ὡς συναίσθημα δὲ διεγειρομένη εἶναι κυρίως συναίσθημα τελείως ἀόριστον. Ὥστε οὔτε διὰ τῆς ὕλης οὔτε διὰ σημείων εἶναι δυνατὸν ἡ καλλιτεχνία ν' ἀποδώσῃ τελείως μίαν οἱανδήποτε ἀντίληψιν, τὸ δὲ καλλιτέχνημα εἶναι ἠναγκασμένον ν' ἀφήνῃ πολλὰ καὶ μόνον νὰ ὑπονοοῦνται. Τὰ ὑπονοούμενα αὐτά, γεννώμενα τὰ αὐτὰ περίπου εἰς τὸν καλλιτέχνην κατὰ τὴν δημιουργικὴν στιγμὴν καὶ εἰς τὸν θεατὴν ἢ ἀκροατὴν τοῦ ἔργου του, συμπληρώνουν αὐτό.

Ἐκτὸς τοῦ περιορισμοῦ αὐτοῦ γενικῶς τῆς ἱκανότητος τῶν μέσων, μὲ τὰ ὁποῖα ἐργάζεται ὁ καλλιτέχνης, ὑπάρχουν καὶ αἱ διαφοραὶ μεταξὺ ἑνὸς ἑκάστου τῶν εἰδῶν τῶν μέσων αὐτῶν. Τὸ μέσον τῆς ἁπλῆς φωνῆς ἢ γενικώτερον τοῦ ἤχου δὲν ἐπιτρέπει ὡς ἐκ τῆς φύσεώς του τὴν αὐτὴν καλλιτεχνικὴν δημιουργίαν, ἡ ὁποία εἶναι δυνατὴ διὰ τῆς λέξεως, μόλον ὅτι καὶ τὰ δύο μέσα ἀνήκουν εἰς τὸ αὐτὸ εἶδος, ἤτοι εἰς τὰ σημεῖα· «εἶμαι ἀθάνατος» π.χ. εἶναι δυνατὸν νὰ ἐκφρασθῇ καὶ διεγερθῇ ὡς ἀντίληψις διὰ λέξεων, ὄχι ὅμως καὶ διὰ τόνων ἢ ἤχων. Κατὰ παρόμοιον τρόπον εἶναι διάφορον τὸ πεδίον τῆς δράσεως καὶ τῶν διαφόρων ὑλικῶν μέσων, ἤτοι τῶν χρωμάτων, τοῦ μαρμάρου κτλ.

Ὥστε πρέπει νὰ γίνῃ διπλῆ διάκρισις· πρῶτον διὰ τῶν εἰδῶν καὶ διὰ τῆς ἰδιότητος τῶν μέσων τῆς ἐργασίας καθορίζεται ἡ ἰδιαιτέρα σφαῖρα τῶν φυσικῶν καὶ ἀνθρωπίνων φαινο-

μένων, ἡ ὁποία ὑποπίπτει εἰς τὴν δικαιοδοσίαν οὕτως εἰπεῖν ἑκάστης καλλιτεχνίας, δεύτερον δὲ εἶναι διάφορος καὶ ὁ τρόπος κατὰ τὸν ὁποῖον εἶναι δυνατὸν νὰ ἐργασθῇ ἑκάστη αὐτῶν.

Ἐκθέτω ἐνταῦθα ἰδιαιτέρως τὰ σπουδαιότερα φαινόμενα τῶν διαφόρων εἰδῶν καλλιτεχνίας. Πρόκειται πρὸ πάντων περὶ τῆς διαφορᾶς μεταξὺ μουσικῆς καὶ ὅλων τῶν ἄλλων καλλιτεχνιῶν πλὴν τῆς λυρικῆς ποιήσεως, ἡ ὁποία παρουσιάζει συγγένειαν μὲ τὴν μουσικήν· θὰ ἐρευνήσω δὲ καὶ τὴν διαφορὰν μεταξὺ ποιήσεως, πρὸ πάντων τῆς λυρικῆς, καὶ τῆς μουσικῆς.

Συνήθως εὑρίσκεται ἡ ὁμοιότης μεταξὺ μουσικῆς καὶ ποιήσεως, ἰδιαιτέρως τῆς λυρικῆς, εἰς τὴν ἠχητικὴν μορφὴν καὶ εἰς τὴν ἁρμονικὴν διάπλασιν τοῦ στίχου καὶ κατὰ ἦχον καὶ κατὰ ρυθμόν. Ἀλλὰ ἐὰν ἡ γνώμη αὐτὴ ἦτο ἀληθής, τότε ἡ μουσικὴ ὅπως ἴσως καὶ ἡ λυρικὴ ποίησις, θὰ ἦτο μόνον ἦχος, βοή, τὸ ὁποῖον ὅμως κατεφάνη εἰς τὰ ἔμπροσθεν ὡς ἐσφαλμένη ἀντίληψις καὶ περὶ μουσικῆς καὶ περὶ λυρικῆς ποιήσεως. Ἡ ἐσφαλμένη αὐτὴ ἀντίληψις διορθώνεται ὅμως, εὐθὺς ὡς ὁρισθῇ ὅτι ἡ ὁμοιότης ἐκείνη ἀφορᾷ μόνον εἰς τὴν ὁμοιότητα, καθ' ὅσον ὑπάρχει. Ἐὰν λοιπὸν παραβάλῃ κανεὶς τὴν λυρικὴν ποίησιν ὡς ὅλον καλλιτέχνημα μὲ τὴν μουσικὴν ὡς ὅλον καλλιτέχνημα εὑρίσκει ὅτι ἡ συγγένεια μεταξὺ αὐτῶν συνίσταται ἐν τῇ ἀμεσότητι τῆς παραγωγικῆς ἐνεργείας των· ἤτοι ἡ μουσικὴ καὶ ἡ λυρικὴ ποίησις, τὰ ὑπ' αὐτῶν ἐκφραζόμενα ἢ διεγειρόμενα, ἐπενεργοῦν ἐπὶ τῆς ψυχῆς τοῦ ἀκροατοῦ οὕτως, ὥστε νὰ ζῇ αὐτὸς τὸ ὑπ' αὐτῶν ἐκφραζόμενον ἢ διεγειρόμενον κατὰ τρόπον ἄμεσον. Δηλαδὴ μία οἱαδήποτε κατάστασις συναισθηματικὴ ἐκφράζεται ἀπὸ ἕνα ὑποκείμενον (ἕνα οἱονδήποτε ἄνθρωπον), τὸν καλλιτέχνην, ἠχητικῶς κατὰ τρόπον ἄμεσον καὶ γίνεται συναίσθημα, ἢ μᾶλλον παράγει συναίσθημα εἰς τὸν ἀκούοντα ἐπίσης κατὰ τρόπον ἄμεσον.

Ὁ καθορισμὸς αὐτὸς νὰ ἐννοηθῇ καλῶς. Ἀναμφιβόλως ὑπάρχουν συναισθήματα καὶ εἰς τὸν θεατὴν ἄλλου εἴδους καλλιτεχνημάτων· ἀλλὰ τὸ πρᾶγμα διαφέρει. Ἡ μουσικὴ καὶ ἡ λυρικὴ ποίησις εἶναι ἡ ἀπ' εὐθείας καὶ ἄμεσος ἔκφρασις τοῦ συναισθήματος, ὁ ἀναστεναγμὸς π.χ. εἶναι αὐτὸς καθ' ἑαυτὸν μουσικὴ ἢ λυρικὸν ποίημα. Ἀπ' ἐναντίας εἰς τἆλλα εἴδη καλλιτεχνημάτων τὸ συναίσθημα ἐκδηλώνεται ὡς τὸ συναίσθημα,

τὸ ὁποῖον ὑποθέτει ἡ παράστασις, διὰ δὲ τῆς παραστάσεως γεννᾶται καὶ ἐν τῷ θεατῇ· εἰς τὸ σύμπλεγμα π. χ. ὁ Λαοκόων ἐκφράζει ὁ καλλιτέχνης τοῦτο ἢ ἐκεῖνο τὸ συναίσθημα ὄχι ἀμέσως διὰ τῆς φωνῆς, ἀλλὰ διὰ τῆς ψυχικῆς καταστάσεως, ἡ ὁποία ἐκφράζεται εἰς τὰ πρόσωπα τοῦ Λαοκόοντος καὶ τῶν δύο υἱῶν του, ὁ δὲ θεατὴς ἀποκτᾷ ἢ ἀντιλαμβάνεται τὰ συναισθήματα αὐτὰ ἐπίσης ὄχι ἀμέσως, ἀλλὰ ἐμμέσως διὰ τῶν χαρακτήρων ἐκείνων τοῦ προσώπου κτλ. [1]). Ἀναμφιβόλως εἶναι δυνατὸν νὰ διακρίνῃ κανεὶς καὶ εἰς αὐτὴν ἀκόμη τὴν μουσικὴν ἕνα ἀ μ έ σ ω ς ἐκφραζόμενον ἀπὸ ἕνα ἄλλο τὸ ἐ μ μ έ σ ω ς ἀ μ έ σ ω ς ἐκφραζόμενον· ἡ μουσικὴ διεγείρει ψυχικὰς καταστάσεις ἐν τῷ ἀκροατῇ ἢ ἀμέσως διὰ τοῦ ἤχου (ἂς ληφθῇ ὑπ' ὄψιν ἤδη ἡ διαφορὰ μεταξὺ μείζονος καὶ ἐλάσσονος κλίμακος) καὶ ρυθμοῦ, ἢ οὕτως εἰπεῖν ἐμμέσως ἀμέσως διὰ τῆς μελῳδίας. Πρὸς ὁριστικωτέραν κατανόησιν τῆς τοιαύτης ἀντιλήψεως ἂς ληφθῇ ὑπ' ὄψιν ἡ διαφορὰ μεταξὺ τοῦ πρώτου καὶ δευτέρου μέρους τῆς δο-ἐλάσσονος (C- Moll) συμφωνίας τοῦ B e e t h o v e n. Μόλα ταῦτα ὑφίσταται ἀκόμη μεγάλη διαφορὰ μεταξὺ τῆς μουσικῆς ὡς τῆς ἀμεσωτάτης, ἢ τῆς μουσικῆς καὶ τῆς λυρικῆς ποιήσεως ὁμοῦ ὡς τῶν ἀμέσων ἐκδηλώσεων καὶ διεγέρσεων ψυχικῶν καταστάσεων, καὶ τῶν λοιπῶν καλλιτεχνιῶν ὡς τῶν ἐμμέσων ἐκδηλώσεων ψυχικῶν καταστάσεων.

Καὶ ὅμως ἐλέχθη νεωστὶ ὅτι, ὅπως ἤδη ἀνέφερα, καὶ τὰ χρώματα ἐξασκοῦν ἐπὶ τοῦ ἀνθρώπου μίαν ἄμεσον συναισθηματικὴν ἐπίδρασιν καὶ ἔγινεν ἑπομένως καὶ προσπάθεια, ὅπως ἐφαρμοσθῇ ὁ ἄμεσος τρόπος τῆς ἐργασίας τῆς μουσικῆς καὶ ἐν τῇ ζωγραφικῇ. Ἀλλ' ἀκριβῶς παρεξηγήθη ἡ μεγάλη διαφορὰ μεταξὺ τόνου, ἢ ἤχου καὶ χρώματος. Εἶναι πληρέστατα ὀρθὸν ὅ,τι ἐλέχθη κατὰ τοῦ K a n d i n s k y, τοῦ κυρίου ἡγέτου τῆς προσπαθείας ἐκείνης, ἤτοι ὅτι εἶναι ζήτημα, ἐάν ποτε θὰ συμβῇ νὰ ταυτισθοῦν (νὰ συμπέσουν) αἱ ἰδικαί του ἔννοιαι καὶ τὰ ἰδικά του συναισθήματα κατὰ τὸν συνδυασμὸν χρωμάτων καὶ ἁπλῶν γραμμῶν (ἢ γεωμετρικῶν σχημάτων) μὲ ἐννοίας καὶ συναισθήματα τοῦ θεα-

[1]) Τὰ συναισθήματα αὐτὰ εἶναι, ἐννοεῖται, ἄσχετα πρὸς τὸ συναίσθημα τῆς ἀπολαύσεως ἑνὸς καλλιτεχνήματος· θὰ ἐπανέλθω εἰς τὸ ζήτημα.

τοῦ [1]). Δηλαδὴ ἀποκλείεται κυρίως παντάπασιν ὅτι ποτὲ εἶναι δυνατὸν νὰ ἐπηρεασθῇ ψυχικῶς ὁ θεατὴς τῶν ἔργων του δι' αὐτῶν· ὁ θεατὴς αὐτὸς θὰ παρέρχεται πρὸ τῶν ἔργων του χωρὶς οὐδὲ τὸ ἐλάχιστον συναίσθημα νὰ ἐγερθῇ ἐντός του καὶ ἂν ἀκόμη αὐτὰ φέρουν συναισθηματικὰς ὑποβοηθούσας ἐπιγραφάς. Τὴν εὐθύνην φέρει ἐδῶ ὄχι ἡ ἀσυναισθησία τοῦ θεατοῦ, ἀλλὰ ἡ λεγομένη εἰκὼν ἄνευ ἀντικειμένου. Βεβαιότατα τὸ χρῶμα εἶναι δυνατὸν νὰ χρησιμεύσῃ ὡς μέσον πρὸς ἔκφρασιν, ἀλλά, ὅπως τουλάχιστον εἶναι κατηρτισμένη ἡ ἀνθρωπίνη ψυχή, ὁ ἄνθρωπος ἀντιλαμβάνεται μόνον τὸν ὑπάρχοντα κόσμον μὲ τὰ χρώματά του καὶ μόνον ἀπὸ αὐτὸν ἐπηρεάζεται συναισθηματικῶς, ὄχι ὅμως καὶ ἀπὸ ἀφῃρημένας γραμμὰς καὶ χρώματα ἀφῃρημένα. Ἡ ἐπίδρασις τοῦ χρώματος δὲν εἶναι κυρίως ἄμεσος, ὑποβοηθεῖται ἀπὸ ἄλλας ἀντιλήψεις· δωμάτιον βαμμένον μὲ βαθὺ κόκκινον εἶναι δυνατὸν νὰ παράγῃ κατὰ τρόπον ἄμεσον ἔμμεσον (οὕτως εἰπεῖν ὡς μελῳδία) μίαν ὡρισμένην ψυχικὴν διάθεσιν, ἴσως καὶ δωμάτιον ποικιλόχρουν· ἀλλὰ μία σανὶς κόκκινα ἐπιχρισμένη ἢ καὶ ποικιλόχρους, κρεμαμένη ἐν τῷ δωματίῳ ἢ κάπου ἐκτεθειμένη, παράγει τὸ πολὺ τὸ συναίσθημα τοῦ κωμικοῦ. Ὥστε ὁ Kandinsky εἰργάσθη μόνον θεωρητικῶς, ἐκ μιμήσεως καὶ ἐκ προθέσεως νὰ ἐφαρμόσῃ τὸν τρόπον τῆς ἐργασίας τῆς μουσικῆς εἰς τὴν ζωγραφικήν, χωρὶς νὰ λάβῃ ὑπ' ὄψιν τὴν μεγάλην διαφορὰν μεταξὺ χρώματος καὶ τόνου (ἤχου), οὕτω δὲ πράγματι καὶ ἐματαιοπόνησε. Δὲν πρέπει νὰ παραπλανᾶται κανεὶς ἀπὸ τὰς γλωσσικὰς ἐκφράσεις «χρῶμα τοῦ ἤχου» καὶ «τόνος τοῦ χρώματος»· δὲν πρόκειται περὶ ταυτότητος χρώματος καὶ τόνου ἢ ἤχου, μόλον ὅτι ὑπάρχει μία ὁμοιότης μεταξὺ αὐτῶν κατ' ἀρχήν, ἤτοι ἡ ὁμοιότης τῶν διαστάσεων ἐκφραζομένων εἰς μὲν τὴν σφαῖραν τῶν χρωμάτων διὰ τῆς λέξεως τόνος εἰς δὲ τὴν σφαῖραν τῶν τόνων ἢ ἤχων διὰ τῆς λέξεως χρῶμα. Δὲν πρέπει νὰ λησμονηθῇ π.χ. ὅτι ὁ θάνατος (ὁ χάρων) παρεστάθη ἤδη πολλάκις (νεωστὶ καὶ ἀπὸ τὸν Bocklin) μὲ πορφύραν, χωρὶς ὅμως ἕνεκα τούτου νὰ παραγάγῃ εἰς τὸν θεατὴν καὶ συναισθή-

[1]) Πρβλ. τὴν ἀνωτέρω μνημονευθεῖσαν Kunstgeschichte τοῦ Einstein.

ματα χαρᾶς· τὸ κόκκινον ἢ γενικῶς τὸ χρῶμα εἶναι δυνατὸν νὰ λάβῃ πολλὰς σημασίας ἀναλόγως τῆς περιστάσεως καὶ νὰ παραγάγῃ ἑπομένως καὶ διάφορα συναισθήματα. Χρῶμα καὶ τόνος (ἦχος) συμπίπτουν λοιπὸν μόνον ὡς ἀφῃρημέναι ἔννοιαι οὕτως εἰπεῖν καὶ ὄχι καὶ συγκεκριμένως καὶ ὁ μὲν ἦχος ἔχει πάντοτε ἕνα καὶ τὸ αὐτὸ νόημα, ὁμιλεῖ μίαν ὡρισμένην γλῶσσαν εἰς τὴν ψυχὴν τοῦ ἀνθρώπου, τὸ χρῶμα ὅμως διπλοῦν οὕτως εἰπεῖν, δηλαδὴ ἀναλόγως τῆς χρήσεώς του.

Εἰς τοὺς καθορισμοὺς αὐτοὺς ἐμπεριέχεται καὶ ἐκεῖνο, κατὰ τὸ ὁποῖον διαφέρει ἡ μουσικὴ ἀπὸ τὴν λυρικὴν ποίησιν. Δηλαδὴ ἡ γλῶσσα εἶναι πτωχή, ἕνα συναίσθημα ἢ μία ψυχικὴ κατάστασις δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἐκφρασθῇ διὰ λέξεων· «πονῶ!» π.χ. δὲν λέγει τόσα ὅσα μία ἁπλῆ κραυγή, ἕνα τραχὺ οὕτως εἰπεῖν θηριῶδες «α!» ἐκ πόνου. Ἡ φωνὴ πρέπει ν᾽ ἀλλάξῃ ὕψος καὶ βάθος, πρέπει ν᾽ ἀλλάξῃ χρῶμα, διὰ νὰ ἐκφρασθῇ ὁ πόνος ἀκριβῶς καὶ ἀμέσως, αἱ μεταβολαὶ δὲ αὐταὶ δὲν ἀποτελοῦν πλέον κυρίως τὴν γλῶσσαν, ἀλλὰ εἶναι μουσική, εἶναι τὸ μουσικὸν μέρος τῆς γλώσσης, εἶναι ᾄσμα, τραγούδι. Ὥστε ἡ λυρικὴ ποίησις ἔχει ὀλιγώτερα μέσα πρὸς ἔκφρασιν τῶν συναισθημάτων, δὲν εἶναι δὲ εἰς θέσιν νὰ ἐκφράσῃ καὶ τὴν ἐξέλιξιν τοῦ συναισθήματος, τὸ ὁποῖον ἀρχίζει, ὑψώνεται καὶ καταπίπτει. Ὁ θέλων νὰ ἐννοήσῃ καλῶς τὸ ζήτημα, ἂς ἀναγνώσῃ τὸ ποίημα τοῦ Schiller «εἰς τὴν χαράν» καὶ ἂς ἀκούσῃ τὸ τέταρτον μέρος τῆς ἐνάτης συμφωνίας τοῦ Beethoven, τὸ ὁποῖον εἶναι ἡ μουσικὴ σύνθεσις τοῦ ποιήματος αὐτοῦ. Ἐδῶ ἡ χαρὰ εἶναι πραγματική, ἀκούει κανεὶς τοὺς ἀλαλαγμοὺς τῆς χαρᾶς καὶ ἀλαλάζει ἐνδυμύχως. Ἡ ἔκφρασις, ἡ λέξις ἀλαλαγμὸς καὶ ἀλαλάζω δὲν λέγει πολλὰ πράγματα, δὲν γεννᾷ οὔτε ἀναγκαίως οὔτε καὶ κατ᾽ ἐλάχιστον βαθμὸν πράγματι τὸν ἀλαλαγμόν, τὴν χαράν, ἐν τῇ ψυχῇ τοῦ ἀκούοντος αὐτήν, αὐτὸ ὅμως συμβαίνει κατ᾽ ἀνάγκην διὰ τῆς ἀλαλαζούσης μουσικῆς. Ἐξ ἄλλου πάλιν ἡ μουσικὴ ἔχει μίαν ἔλλειψιν ἀπέναντι τοῦ λυρικοῦ ποιήματος· ἡ λυρικὴ ποίησις καθορίζει τελείως τὰ συναισθήματα, περὶ τῶν ὁποίων ὁμιλεῖ· αὐτὴ ἡ ἱκανότης ὅμως ἐλλείπει εἰς τὴν μουσικήν. Ἀλαλάζω ἀπὸ χαράν! λέγει ἡ λυρικὴ ποίησις καὶ εἶναι οὕτως εἰπεῖν νεκρά· ἡ μουσικὴ ἀλαλάζει (εἶναι δὲ τὸ αὐτὸ νὰ εἴπω ἡ ἀνθρωπίνη φωνὴ ἀλαλάζει) καὶ ἀλα-

λάζει πᾶς ὁ ἀκούων, ἀλλὰ εἶμαι π.χ. ἀθάνατος! προσθέτει ἡ λυρικὴ ποίησις καὶ καθορίζει τὸν ἀλαλαγμόν της, ἐνῶ ὁ ἀλαλαγμὸς τῆς μουσικῆς εἶναι ἀπὸ κάθε αἰτίαν σχεδὸν τοῦ αὐτοῦ εἴδους, δηλαδὴ ἡ μουσικὴ ἀφήνει ἀκαθόριστον τὴν πηγὴν τοῦ ἀλαλαγμοῦ της. Ἡ μουσικὴ εἶναι λοιπὸν ἀμεσωτέρα μὲν τῆς λυρικῆς ποιήσεως εἰς τὴν καρδίαν τοῦ ἀνθρώπου, ἀλλὰ καὶ πλέον ἀφῃρημένη, ἕνεκα τούτου δὲ καὶ δυσκολώτερα προσιτὴ καὶ ἀκαθόριστος· ὁ ἀλαλαγμός της εἶναι μόνον ἀλαλαγμός, ἡ μουσικὴ ἀδιαφορεῖ περὶ τῆς πηγῆς του ἢ μᾶλλον κυρίως δὲν εἶναι εἰς θέσιν νὰ τὴν ἐκφράσῃ. Ἡ λυρικὴ ποίησις ἀπεναντίας εἶναι εὐνοητοτέρα καὶ ἀκριβεστέρα, ἐννοεῖται ὅμως, ὅπως εἶπα, καὶ πτωχοτέρα τῆς μουσικῆς κατὰ τὸν τρόπον τῆς ἐκφράσεως καὶ κατὰ τὴν ἀμεσότητα τῶν διεγειρομένων συναισθημάτων. Δὲν ἀρνοῦμαι π.χ. ὅτι ἡ χαρὰ παράγεται καὶ διὰ μόνης τῆς λέξεως χαρά· δὲν εἶναι δυνατὸν ν᾽ ἀναγινώσκῃ ἢ ν᾽ ἀκούῃ κανεὶς ἀλαλάζω! εἶμαι ἀθάνατος! καὶ νὰ συναισθάνεται λύπην· ἀλλὰ ἡ χαρὰ αὐτὴ δὲν ἔχει τὴν ζωὴν ἐκείνην τῆς χαρᾶς καὶ τοῦ ἀλαλαγμοῦ τοῦ πραγματικοῦ τοῦ παραγομένου ἐν τῷ ἀκροατῇ διὰ τῆς ἀλαλαζούσης μουσικῆς.

Ἡ ὀρθὴ αὐτὴ κατανόησις τῆς ἀληθοῦς φύσεως τῆς μουσικῆς καὶ τῆς λυρικῆς ποιήσεως διαγράφει μὲν ἀπὸ τὸ ἕνα μέρος τὰ ὅρια τῆς ἱκανότητος, τῆς ἐνεργείας, τῆς μουσικῆς, ἀποδεικνύει ὅμως ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος καὶ τὸ πῶς εἶναι δυνατὸν νὰ ἐπεκταθοῦν τὰ ὅρια αὐτά.

Τὰ ὅρια τῆς μουσικῆς εἶναι πλέον εὐνόητα, ὑπάρχουν ἀφ᾽ ἑαυτῶν. Ἐὰν κάποτε, ἴσως καὶ πολλάκις δὲν λαμβάνωνται ὑπ᾽ ὄψιν καὶ ἀπὸ αὐτοὺς ἀκόμη τοὺς μουσικούς, ὁ λόγος εἶναι ὄχι ὅτι ἡ μουσικὴ δὲν ἔχει ὅρια τῆς ἐκφραστικότητός της, ἀλλὰ ὅτι οἱ τοιοῦτοι μουσικοὶ ἐργάζονται μᾶλλον θεωρητικῶς κατασκευαστικῶς παρὰ ἀμέσως μουσικῶς, ὅπως καὶ οἱ ζωγράφοι, οἱ ὁποῖοι θέλουν, ὅπως ἔλεγα, νὰ μιμηθοῦν τὴν μουσικήν. Ἀπεναντίας ἀποδεικνύεται ἤδη καὶ μόνον ἐκ τῆς φύσεως τοῦ τόνου, τοῦ ἤχου, πρῶτον μὲν ὅτι δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἐκφρασθῇ μουσικῶς πᾶν ὅ,τι λέγεται διὰ τῆς γλώσσης (π.χ. ἡ ἰδέα

«εἶμαι ἀθάνατος!»), δεύτερον δὲ ἀντιστρόφως ὅτι τὸ ὑπὸ τῆς μουσικῆς ἐκφραζόμενον δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ λεχθῇ διὰ λέξεων. Ἡ μουσικὴ ἔχει ἑπομένως δύο ὅρια, ἕνα πρὸς τὸ μέρος τοῦ τόνου, τοῦ ἤχου, καὶ ἄλλο πρὸς τὸ μέρος τῆς λέξεως, τῆς ἐννοίας. Ἕκαστος τόνος ἢ μᾶλλον ἕκαστος ἦχος ἔχει, ὅπως κατεδείχθη [1]), ἐξ ἑαυτοῦ ἕνα συναισθηματικὸν περιεχόμενον, οὐδέποτε ὅμως καὶ μίαν ἔννοιαν. Ὥστε εἶναι ἐσφαλμέναι αἱ τάσεις καὶ πρὸς τυπικὴν μαθηματικὴν μουσικὴν σύνθεσιν καὶ ἡ λεγομένη προγραμματικὴ μουσική. Ἡ προγραμματικὴ μουσικὴ καταντᾷ ᾄσμα, τότε δὲ ἔπρεπε πράγματι νὰ ὑπάρχῃ καὶ ἡ λέξις, πάλιν ὅμως ἡ μουσικὴ δὲν ἐκφράζει τὴν ἔννοιαν ἀλλὰ τὸ συναίσθημα καὶ γενικῶς τὴν ψυχικὴν κατάστασιν, τὰ ὁποῖα συνοδεύουν τὴν ἔννοιαν [2]).

Τὰ ὅρια τῆς μουσικῆς εἶναι δυνατὸν νὰ ἐπεκταθοῦν διὰ συνδυασμοῦ αὐτῆς μὲ τὴν λέξιν, μὲ τὴν λυρικὴν ἢ γενικῶς τὴν ποίησιν. Ἐν τούτῳ δὲ ἀκριβῶς συνίσταται καὶ ἡ σημασία τῆς ᾀδομένης λέξεως· φεύγω! λέγει π.χ. ὁ υἱὸς εἰς τὴν μητέρα του, τὸ φεύγω! ὅμως αὐτὸ συνδεόμενον μὲ μουσικὴν λαμβάνει ἔστω καὶ μόνον καθαρώτερον καὶ τελειότερον χρῶμα ἀμέσως ὑποπίπτον εἰς τὴν συνείδησιν· ἡ μουσικὴ συνοδεύουσα τὸ φεύγω! ἐκεῖνο, λέγει ἢ φεύγω! (μοῦ φαίνεται ὅτι θὰ κατασυντριβῶ ἀπὸ τὴν θλῖψιν), ἢ φεύγω! (ἐπὶ τέλους ἀπελευθεροῦμαι ἀπὸ τὴν τυραννίαν!). Τὰ λυρικὰ ποιήματα ἔπρεπε πάντοτε νὰ συνοδεύωνται μὲ μουσικήν, νὰ τραγουδῶνται· τὰ συναισθήματα, τὰ ἐκφραζόμενα διὰ τῶν λέξεών των, θ᾽ ἀνυψώνοντο, τοὐλάχιστον θ᾽ ἀνυψώνοντο, θὰ ἐτονίζοντο περισσότερον, θὰ ἐγεννῶντο εἰς τὸν ἀκροατὴν κατὰ τρόπον ἄμεσον καὶ πάντως ἀσφαλέστατα. Καὶ εἶναι μὲν ἀληθὲς ὅτι κακὸν λυρικὸν ποίημα εἶναι δυνατὸν νὰ τεθῇ εὐκολώτερα εἰς μουσικήν· ὁ Ἰωαν. Brahms εἶπε, λέγουν, περὶ τῆς λυρικῆς ποιήσεως τοῦ C. F. Meyer ὅτι εἶναι ἀδύνατον νὰ τεθῇ εἰς μουσικήν. Ὁ λόγος ὅμως ὅτι τὰ ποιήματα αὐτὰ (πολλὰ ἐξ αὐτῶν ἀπόλυτα ἀριστουργήματα λυρικῆς ποιήσεως) εἶναι περίπλοκα εἰς τὴν σύν-

1) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 55 κ. ἑ.

2) Κατὰ τῆς τάσεως ἡ ὁποία ἐγεννήθη πρὸς τυπικὴν μαθηματικὴν μουσικὴν σύνθεσιν πρβλ. τὰ ὅσα εἶπα ἀνωτέρω σελ. 57 κ. ἑ. περὶ τοῦ περιεχομένου τοῦ τόνου καὶ ἤχου.

θεσίν των. Ἤδη καὶ μόνον ὁ ρυθμὸς τοῦ καλοῦ λυρικοῦ ποιήματος, ἀκριβῶς διότι κινεῖται ἐλευθέρως, παρέχει πλείστας ὅσας δυσκολίας εἰς τὴν μουσικήν του σύνθεσιν. Εἰς τὴν καλλιτεχνικὴν λυρικὴν ποίησιν κινεῖται (μεταβάλλεται) ὁ ρυθμὸς σχεδὸν μὲ κάθε λέξιν ἀναλόγως τοῦ ἐκφραζομένου ψυχικοῦ πάθους, τοῦ συναισθήματος, ἐνῷ ἡ μουσικὴ ἀδυνατεῖ νὰ κάμῃ τουλάχιστον τόσα μεγάλα ρυθμικὰ οὕτως εἰπεῖν πηδήματα. Εἶναι χαρακτηριστικὸν ὅτι ἡ ἀρχαία ἑλληνικὴ μουσικὴ σύνθεσις τῶν λυρικῶν ποιημάτων εἶναι ἁπλουστάτη καὶ ἀποδίδει σχεδὸν μόνον τὸν γενικὸν συναισθηματικὸν χαρακτῆρα τοῦ ποιήματος, λέγεται δὲ ὅτι τὸ αὐτὸ συμβαίνει καὶ μὲ τὴν μουσικὴν τῶν λεγομένων Meistersinger, τῶν Ἀρχιτραγουδιστῶν περὶ τὸν δέκατον αἰῶνα [1]).

Κεφάλαιον ἕκτον

Ταξινόμησις τῶν καλῶν τεχνῶν.

Ἐξ ὅσων εἶπα περὶ τῆς διαφορᾶς τῶν καλλιτεχνιῶν, λύεται ἕνα παλαιόν, κατὰ τὴν γνώμην μου ὅμως ἀσήμαντον πρόβλημα, τὸ πρόβλημα τῆς ταξινομήσεως τῶν καλῶν τεχνῶν.

Ἦτο σφάλμα ὅτι αἱ καλλιτεχνίαι ἐταξινομοῦντο ἄλλοτε εἰς καλλιτεχνίας τῆς ἀκοῆς καὶ εἰς καλλιτεχνίας τῆς ὁράσεως. Ἡ τοιαύτη ταξινόμησις εἶναι τόσον κενὴ περιεχομένου καὶ τόσον τυχαία, ὥστε οὔτε ἀνάγκη θὰ ὑπῆρχε νὰ τὴν ἀναφέρω, ἐὰν δὲν ἀπαντοῦσε δυστυχῶς καὶ ὡς ὁ τρόπος, κατὰ τὸν ὁποῖον ὁ W. Wundt χωρίζει τὰς καλλιτεχνίας. Δὲν λαμβάνει μεγαλυτέραν ἀξίαν ἡ ταξινόμησις αὐτή, ὅταν ὀνομάζει κανεὶς τὰς διὰ τῆς ἀκοῆς καλλιτεχνίας «μουσικάς», τὰς διὰ τῆς ὁράσεως «παραστατικὰς» ἢ «διαμορφωτικάς». Ἡ δὲ τοιαύτη ταξινόμησις δὲν ἔχει καὶ μέρος διὰ τὴν ποίησιν.

Κατὰ παρόμοιον τρόπον ἀσήμαντος εἶναι καὶ ἡ ταξινόμησις τῶν καλλιτεχνιῶν εἰς «ἀπομιμητικὰς τῆς φύσεως» ἢ «ἀπολλωνια-

---

[1]) Περὶ τῶν Meistersinger λέγει ὁ Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, τόμ. 2 § 73, ὅτι ἡ μουσική των ἦτο κυρίως ρυθμὸς καὶ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ μέτρου, τῆς τέχνης τῶν στροφῶν.

κὰς» (τὰς κατὰ τὴν πρώτην ταξινόμησιν ὀνομασθείσας «παραστατικὰς») καὶ εἰς «ἀπελευθερωτικὰς συναισθημάτων» ἢ «διονυσιακὰς» (τὰς «μουσικὰς» τῆς πρώτης ταξινομήσεως). Εἶναι μὲν ἀληθὲς ὅτι οἱ ὀπαδοὶ τῆς τοιαύτης ταξινομήσεως θεωροῦν τὴν ποίησιν ρητῶς ὡς τὴν καλλιτεχνίαν τὴν συνδυάζουσαν τοὺς δύο ἐκείνους κλάδους τῆς ταξινομήσεως. Ἀλλὰ ἡ ταξινόμησις αὐτὴ σφάλλει γενικῶς κατὰ τὰς βασικὰς ἀντιλήψεις της· πρῶτον μὲν δὲν ὑπάρχει, ὅπως ἀπέδειξα, κυρίως μίμησις ἐν τῇ καλλιτεχνίᾳ, ἡ, ἐὰν ὑπάρχῃ (ἀπομίμησις συστατικῶν μορφῶν τῆς φύσεως), εἶναι γενικὴ εἰς ὅλας τὰς καλλιτεχνίας [1]), δεύτερον δὲ δὲν ὑπάρχει καλλιτεχνία ἐξαιρετικῶς «ἀπολλωνιακὴ» ἢ ἐξαιρετικῶς «διονυσιακή», ὑπάρχουν, ἐὰν θέλῃ κανείς, «ἄμεσοι» καὶ «ἔμμεσοι διονυσιακαί», «ἀπολλωνιακαὶ» δὲ εἶναι ὅλαι· ἡ ἀρχιτεκτονικὴ οὕτως εἰπεῖν τοῦ ἀγάλματος εἶναι μὲν ὁρατοτέρα, ἀλλὰ ὄχι καὶ ἀποκλειστικὸν προσόν του ἀπέναντι τῆς μουσικῆς.

Ἐπὶ ἐσφαλμένης ἀντιλήψεως εἶναι ἱδρυμένη καὶ ἡ συνήθης ταξινόμησις τῶν καλλιτεχνιῶν εἰς παραγωγικὰς καὶ εἰς ἀναπαραγωγικάς. Ὁ ἠθοποιὸς π.χ. εἶναι, λέγουν, καλλιτέχνης ἀναπαριστάνων, ἀναπαράγων, καὶ ἡ καλλιτεχνία του ἀναπαραστατική, ἀναπαραγωγική. Ἀλλὰ οἱ τὰ τοιαῦτα παραδεχόμενοι λησμονοῦν ὅτι καὶ ὁ πανελλήνιος Ζεὺς τοῦ Φειδίου εἶναι οὕτως εἰπεῖν ἀπολιθωθὲν σῶμα ἠθοποιοῦ, ὁ ὁποῖος ἔλαβε μορφὴν κατὰ τὰς σπουδαίας ἐκείνας λέξεις τοῦ Ὁμήρου [2]). Δὲν ὑπάρχει κυρίως διαφορὰ μεταξὺ γλυπτικῆς καὶ ἠθοποιϊκῆς.

Ἡ ὀρθὴ ταξινόμησις τῶν καλλιτεχνιῶν πηγάζει μόνον ἀπὸ τὴν κατανόησιν τοῦ τρόπου, κατὰ τὸν ὁποῖον παράγουν, ἀναδημιουργοῦν αἱ καλλιτεχνίαι. Ἤτοι ὅπως κατεδείχθη, αἱ μὲν παράγουν μεταχειριζόμεναι «ὕλην», ἄρα καὶ ἐμμέσως, αἱ δὲ μεταχειριζόμεναι «σημεῖα» (λέξιν καὶ ἦχον), ἄρα καὶ ἀμέσως, καὶ μάλιστα κατὰ τὴν μὲν πρώτην περίπτωσιν παριστάνουσαι κατὰ δὲ τὴν δευτέραν ἐκφράζουσαι. Αἱ καλλιτεχνίαι πρέπει λοιπὸν νὰ ταξινομηθοῦν εἰς

---

1) Πρβλ. τὰ ὅσα εἶπα ἀνωτέρω σελ. 56 κ. ἑ. περὶ ἀνθρωπίνης φωνῆς καὶ μουσικῆς. Πρβλ. καὶ σελ. 147.

2) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 46.

α) παριστανούσας καὶ ἐμμέσως συναισθήματα διεγειρούσας, καὶ εἰς

β) ἐκφραζούσας καὶ ἀμέσως συναισθήματα ἐκδηλούσας καὶ διεγειρούσας.

Εἰς τὰς καλλιτεχνίας τοῦ πρώτου εἴδους ἀνήκουν ἡ ἀρχιτεκτονική, ἡ γλυπτική, ἡ ζωγραφική, ὁ χορὸς (ἡ χορευτική), ἡ ἠθοποιϊκὴ καὶ τὸ δρᾶμα καὶ μάλιστα βαθμιαίως κατὰ τρόπον, ὥστε ἡ τελευταία μνημονευθεῖσα καλλιτεχνία, τὸ δρᾶμα, λαμβάνει μέρος τελείως καὶ εἰς τὸ ἄλλο εἶδος τῶν καλλιτεχνιῶν, δηλαδὴ καὶ εἰς τὰς ἐκφραζούσας, ἀμέσως συναισθήματα ἐκδηλούσας καὶ διεγειρούσας. Εἰς αὐτὰς ἀνήκουν καθαρῶς ἰδιαιτέρως ἡ μουσικὴ καὶ ἡ λυρικὴ ποίησις.

Κεφάλαιον ἕβδομον

Τὸ φυσικὸν καὶ τὸ καλλιτεχνικὸν ὡραῖον.

Ἔχω ἤδη ἀποδείξει ὅτι εἰς τὴν φύσιν κυριαρχεῖ μία τάσις πρὸς ἀποκρυστάλλωσιν, δηλαδὴ ἡ τάσις ἑκάστης ἰδιαιτέρας οὐσίας καὶ ἑκάστης ἰδιαιτέρας ἰδιότητος, ὅπως λάβῃ ἰδιαιτέραν μορφήν, ἰδιαίτερα σχήματα. Ἀλλὰ πρόκειται ἀκριβῶς μόνον περὶ τάσεως, ἤτοι ἡ μηχανικὴ πραγματοποίησίς της ἀπαντᾷ συνήθως ἀνυπέρβλητα ἐμπόδια, δὲν ὑπάρχει δὲ καὶ ὁ νοῦς, ὁ ὁποῖος θὰ ἦτο δυνατὸν νὰ παραμερίσῃ τὰ ἐμπόδια ἐκεῖνα καὶ νὰ καταστήσῃ ἐνσυνειδήτως δυνατὴν τὴν πραγματοποίησιν τῆς τάσεως ἐκείνης. Αὐτὸ γίνεται ὅμως κατορθωτόν, ὅπως κατεδείχθη, διὰ τῆς καλλιτεχνίας τοῦ ἀνθρώπου. Ποῖος ἆραγε νὰ εἶναι ὁ δεσμὸς μεταξὺ τῆς φυσικῆς ἐκείνης τάσεως πρὸς ἀποκρυστάλλωσιν καὶ τῆς τάσεως τοῦ ἀνθρώπου πρὸς καλλιτεχνικὴν ἀναπαραγωγὴν οὕτως εἰπεῖν τῆς φύσεως καὶ τῶν φυσικῶν φαινομένων (συμπεριλαμβανομένων εἰς αὐτὰ καὶ ὅλων τῶν φαινομένων τοῦ ἀνθρωπίνου βίου), τὸ πρόβλημα αὐτὸ ἐξέρχεται ἐδῶ τοῦ θέματος, δὲν θὰ ἦτο δὲ δυνατὸν νὰ λυθῇ καὶ ἄνευ περαιτέρω ἐρεύνης, ἐρεύνης, ἡ ὁποία ἔπρεπε νὰ περιλάβῃ καὶ ἄλλας σφαίρας τῶν γνώσε-

ων [1]). Ἐκ τῶν λεχθέντων ὅμως περὶ τῆς ἀποκρυσταλλωτικῆς τάσεως ἐν τῇ φύσει καὶ τῆς σημασίας τῆς καλλιτεχνικῆς ἐνεργείας τοῦ ἀνθρώπου ἕπεται κατὰ τρόπον ἄμεσον ὅτι τὸ καλλιτεχνικῶς ὡραῖον εἶναι τελειότερον τοῦ φυσικῶς ὡραίου.

Καὶ ὅμως ὑπάρχει κάτι ἐν τῇ φύσει, τὸ ὁποῖον δίδει αἴγλην εἰς τὰ προϊόντα της καὶ τὰ ὑψώνει ὑπεράνω τῶν ἔργων τῆς καλλιτεχνίας, κάτι, τὸ ὁποῖον δὲν πρέπει νὰ παραγνωρισθῇ, ἡ ζωή! Εἶναι δυνατὸν νὰ λεχθῇ σχεδὸν ἄνευ δισταγμοῦ ὅτι καὶ αὐτὸ ἀκόμη τὸ «ἄσχημον» λεγόμενον ἢ τουλάχιστον τὸ ἀτελὲς «ὡραῖον» τῆς φύσεως, π. χ. μία «ἄσχημος» ἢ ὄχι τελείως «ὡραία» γυναῖκα ἔχει μίαν ἀνωτέραν αἴγλην καὶ ἀνωτέραν ἀξίαν τῶν ἔργων τῆς καλλιτεχνίας. Διὰ νὰ ἐννοήσῃ κανεὶς τὴν τοιαύτην κατάστασιν τῶν πραγμάτων ἂς παραβάλῃ τὸ φυσικὸν τοπεῖον, τὸ ὁποῖον ὁ καλλιτέχνης ἐπεξεργάζεται καλλιτεχνικῶς, δίδων εἰς αὐτὸ τὴν ὑπονοουμένην τελείαν μορφήν του (ἀποδίδων αὐτὸ ὡς ἐπιτυχοῦσαν τελείαν ἀποκρυστάλλωσίν του), μὲ τὸ ἔργον αὐτὸ τοῦ καλλιτέχνου. Οὔτε ἡ μουσικὴ παρουσιάζει ἐδῶ μίαν δυνατὴν ἐξαίρεσιν ἀπὸ τὴν πραγματικὴν αὐτὴν κατάστασιν· ἡ τελειοτάτη κλαίουσα μουσικὴ π.χ. εἶναι πάντοτε ἀσθενεστέρα καὶ κατὰ τὴν ἀξίαν της κατωτέρα τοῦ σπαραξικαρδίου κλαύματος μιᾶς γυναικός. Ἐν τῇ ἐλλείψει λοιπὸν πραγματικῆς ζωῆς εἰς τὸ καλλιτεχνικὸν ἔργον συνίσταται ἡ ἀδυναμία καὶ ἡ κατωτέρα ἀξία τῆς καλλιτεχνίας ἀπέναντι τῆς φύσεως. Ὥστε τὸ ἰδεῶδες θὰ ἦτο, νὰ ἦτο δυνατὸν νὰ δοθῇ εἰς τὸ καλλιτεχνικὸν ἔργον ζωή, αὐτὸ δὲ εἶναι πάντως καὶ ὁ ὑποσυνείδητος πόθος ἑκάστου καλλιτέχνου. Οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες τὸ συνησθάνθησαν, ὡς φαίνεται, ἀφοῦ ἔπλασαν ἀκριβῶς τὸν μῦθον, κατὰ τὸν ὁποῖον ὁ Πυγμαλίων ἐρωτεύεται τὸ ἔργον του καὶ ποθεῖ νὰ τοῦ δοθῇ ζωή.

Ἐφ' ὅσον δὲν λαμβάνεται ὑπ' ὄψιν ἡ ζωή, ἐφ' ὅσον παραβλέπει κανεὶς τὴν ἔλλειψιν ζωῆς ἐν τῷ καλλιτεχνικῷ ἔργῳ, ἡ

[1]) Πρβλ. τὰ συγγράμματά μου «Ὁ ψυχικὸς βίος τῶν ἀνθρώπων» καὶ «Φιλοσοφία. Γενικὴ ἄποψις τοῦ κόσμου». Πρβλ. καὶ ἀνωτέρω σελ. 145.

καλλιτεχνία παρουσιάζει, ἐννοεῖται, μεγαλυτέραν τελειότητα ἀπὸ τὰ προϊόντα τῆς φύσεως. Τὸ καλλιτεχνικὸν ἔργον παριστάνει τὸ ἀντικείμενον, ὅπως αὐτὸ θὰ ἦτο, ἐὰν δὲν συνετέλουν καὶ ἐμπόδια κατὰ τὴν διάπλασίν του τὴν φυσικήν. Ἡ τελειότης δὲ αὐτὴ εἶναι ἴσως μία ἀρκετὴ παρηγορία διὰ τὴν μεγάλην ἐκείνην ἔλλειψιν, τὴν ἔλλειψιν ζωῆς, παρηγορία ὅμως, ἡ ὁποία πάντως καθησυχάζει μόνον ἐξαιρετικὰς φύσεις, ἀντιλαμβανομένας τὴν καλλιτεχνίαν καὶ συμπληρούσας αὐτὴν ἐν τῇ ψυχῇ των.

ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟΝ

Ὁ καλαισθητικῶς ἐκτιμῶν ἄνθρωπος καὶ ὁ καλλιτέχνης.

Κεφάλαιον πρῶτον

Τὸ μέσον καλαισθητικῆς ἐκτιμήσεως.

Διὰ τῶν προηγουμένων ἐρευνῶν μου ἀπεδείχθη ὅτι τὸ «ὡραῖον» λεγόμενον ἀντικείμενον εἶναι ἡ τελεία παράστασις τοῦ εἴδους, ἡ τελεία αὐτοῦ ἀποκρυστάλλωσις. Ἀπεδείχθη δ' ἐπίσης ὅτι τὸ «ὡραῖον» ἀντικείμενον δὲν ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν ὕπαρξιν ἑνὸς ὑποκειμένου (π. χ. τοῦ ἀνθρώπου) ἐκτιμῶντος τ' ἀντικείμενα ὡς «ὡραῖα». Τὸ ἀντικείμενον αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ εἶναι «ὡραῖον», ἀδιάφορον ἐὰν ὑπάρχῃ ὁ ἐκτιμητὴς ἢ ὄχι, ἐπίσης θὰ ἦτο ὡραία ἡ εἰκὼν τῆς Σιξτινικῆς Μητροπαρθένου καὶ ἀγνοουμένη. Τότε ὅμως γεννᾶται τὸ ἐρώτημα, πῶς ὁ ἄνθρωπος, ὁ ἐκτιμητής, εὑρίσκει, ἀνακαλύπτει τὸ «ὡραῖον» ἀντικείμενον.

Ἡ ἀπάντησις εἶναι κατὰ φυσικὸν τρόπον ἁπλουστάτη· ἐπειδὴ ἡ λέξις «ὡραῖον» ἐνδεικνύει τὴν ἐν τῷ ἀντικειμένῳ ὑπάρχουσαν τελείως ἀνταποκρινομένην («ἁρμονικὴν») σχέσιν μεταξὺ τῆς οὐσίας, τῆς ἰδιότητος ἢ ἰδέας (ἐννοίας, συναισθήματος), καὶ τῆς μορφῆς του (τοῦ σχήματος), διὰ τοῦτο κατὰ τὴν καλαισθητικὴν ἐκτίμησιν ἑνὸς ἀντικειμένου πρόκειται κατ' ἀρχὴν περὶ γνώσεως, περὶ προσλήψεως οὕτως εἰπεῖν τοῦ ἀντικειμενικῶς ὑπάρχοντος εἰς τὸ ὑποκείμενον. Ἀλλὰ πρῶτον μὲν αὐτὴ ἡ γνῶσις εἶναι διάφορος πάντως τῆς κοινῆς γνώσεως, δεύτερον δὲ ὄχι πᾶσα ἐκτίμησις τῶν ἀντικειμένων ὡς «ὡραίων» ἐκφράζει γνῶσιν τῆς ἀντικειμενικῆς καταστάσεως.

Πρῶτον, ἡ κοινή, ἡ κοινῶς λεγομένη γνῶσις, ἡ πρᾶξις αὐτὴ τῆς συνειδήσεως [1]) τείνει πρὸς κατάληψιν (κατανόησιν) τῆς οὐσίας τοῦ ἀντικειμένου ἢ τῶν σχέσεων τῶν ἀντικειμένων ἀναμεταξύ των. Καὶ εἶναι μὲν ἀληθὲς ὅτι καὶ ἡ καλαισθητικὴ ἐκτίμησις λαμβάνει ὑπ' ὄψιν τὴν οὐσίαν ἢ ἰδιότητα τοῦ ἀντικειμένου [2]), ἀλλά, ὅπως ἀπεδείχθη, ἡ ἐκτίμησις δὲν ἀφορᾷ εἰς τὴν οὐσίαν αὐτὴν καθ' ἑαυτήν, ἀλλὰ εἰς τὴν ἰδέαν (οὐσίαν, ἰδιότητα, ἔννοιαν, συναίσθημα) ὡς τὸ περιεχόμενον τῆς μορφῆς της. Ὥστε ἡ πρᾶξις τῆς γνώσεως κατὰ τὴν καλαισθητικὴν ἐκτίμησιν πρέπει νὰ καθορισθῇ εἰδικώτερον· δηλαδὴ πρὸς τὴν συνήθη γνωστικὴν πρᾶξιν, ἡ ὁποία τείνει πρὸς σχηματισμὸν ἐννοιῶν, τείνει πρὸς κατάληψιν (κατανόησιν) τῆς οὐσίας τοῦ ἀντικειμένου καὶ πρὸς καθορισμὸν τῆς σχέσεως τῶν ἀντικειμένων (πρὸς αἰτιολογικὸν συνδυασμὸν αὐτῶν), ὑπάρχει καὶ ἡ γνωστικὴ πρᾶξις, ἡ ὁποία ἀφορᾷ εἰς τὴν σχέσιν μεταξὺ τῆς οὐσίας ἢ ἰδιότητος ἢ γενικῶς τῆς ἰδέας καὶ μορφῆς τῶν ἀντικειμένων. Αὐτὸ τὸ εἶδος τῆς γνώσεως εἶναι ὅ,τι συνήθως λέγεται «αἴσθησις τοῦ ὡραίου» ἢ «αἴσθησις διὰ τὸ ὡραῖον» καὶ ὁ νόμος του εἶναι ἀκριβῶς ὁ νόμος τῆς ὡραιότητος.

Τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς γνώσεως ἔχει ὅμως καὶ ἄλλην ἰδιαιτέραν ἰδιότητα. Ἡ συνήθης γνῶσις πηγάζει κυρίως ἀπὸ τὴν ἔρευναν τοῦ ἀντικειμένου, ἀπὸ τὴν ἐπαγωγήν· ἡ καλαισθητικὴ ἐκτίμησις παρουσιάζεται ἀπεναντίας κυρίως κατὰ τρόπον ἄμεσον. Δηλαδὴ ὁ τρόπος τῆς γνώσεως διὰ τῆς αἰσθήσεως τοῦ ὡραίου εἶναι ἡ ἐνόρασις, εἶναι ὁ ἐνορατικὸς τρόπος, ἡ ἐνορατικὴ κατάληψις (κατανόησις) ὅτι ἐν τῷ ἀντικειμένῳ ὑπάρχει τελείως ἀνταποκρινομένη σχέσις μεταξὺ τῆς οὐσίας ἢ ἰδιότητος ἢ τῆς πρὸς ἔκφρασιν τεινούσης ἐννοίας ἢ τοῦ πρὸς ἔκφρασιν τείνοντος συναισθήματος καὶ τῆς μορφῆς του. Ἡ ἐνόρασις δὲν εἶναι ἄλλωστε κάτι, τὸ ὁποῖον παραδέχομαι (κατασκευάζω) αὐθαιρέτως συμφώνως πρὸς τὸν σκοπόν μου· ἐνόρασις καὶ ἐνορατικό-

---

[1]) Πρβλ. τὸ σύγγραμά μου «Ὁ ψυχικὸς βίος τῶν ἀνθρώπων».

[2]) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 132 κ. ἑ. καὶ 139.

της ὑπάρχει καὶ κατὰ τὴν κοινὴν γνωστικὴν πρᾶξιν εἰς διαφόρους βαθμούς· ἐνόρασις ὑπάρχει κατὰ τὴν περίπτωσιν, κατὰ τὴν ὁποίαν ἐπὶ τῇ βάσει ἑνὸς καὶ μόνου φαινομένου παράγεται οὕτως εἰπεῖν αὐτομάτως («μοῦ κατέβηκε» λέγεται τότε εἰς τοιαύτας περιπτώσεις) μία ἀντίληψις ὀρθὴ ἰσχύουσα δι' ὅλα τὰ φαινόμενα τοῦ αὐτοῦ εἴδους καὶ τὰς σχέσεις του πρὸς τἆλλα εἴδη φαινομένων. Ἀλλὰ ἡ ἐνόρασις ἔχει ὡς κύριον πεδίον ἐνεργείας πρὸ πάντων ἀκριβῶς τὴν σφαῖραν τῆς ἐνεργείας τῆς αἰσθήσεως τοῦ ὡραίου. Ὅπως ὅμως κατὰ τὴν κοινὴν γνῶσιν ἐνεργεῖ κάπως καὶ ἡ ἐνόρασις, κατὰ τὸν αὐτὸν τρόπον ἐνεργεῖ καὶ ἡ κοινὴ γνῶσις, ὁ κοινὸς τρόπος τῆς γνώσεως, ἐντὸς τῆς σφαίρας τῆς αἰσθήσεως τοῦ ὡραίου. Ὁ θέλων νὰ θαυμάσῃ, νὰ ὀνομάσῃ «ὡραίαν» π.χ. μίαν γεωλογικὴν διάπλασιν, πρέπει, ὅπως κατεδείχθη, νὰ ἔχῃ γνώσεις περὶ τῆς φύσεως (περὶ τοῦ τρόπου, τῆς τάσεως πρὸς ἀποκρυστάλλωσιν) τῆς μιᾶς ἢ τῆς ἄλλης ὕλης. Ἀλλὰ τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς γνώσεως δι' ἐρεύνης τῆς φύσεως τοῦ ἀντικειμένου δὲν κυριαρχεῖ ἐν τῇ σφαίρᾳ τῆς αἰσθήσεως τοῦ ὡραίου.

Αἱ ἀναλυτικαί μου ἔρευναι εἶχαν ὅμως καταδείξει ὅτι ἡ καλαισθητικὴ ἐκτίμησις δὲν ἐκφράζεται μόνον ἀπὸ ἀντικείμενα λαμβανόμενα ὑπ' ὄψιν αὐτὰ καθ' ἑαυτὰ ὡς οὐσία ἢ ἰδιότης καὶ μορφή, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ ἀντικείμενα λαμβανόμενα ὡς σύμβολα, ἤτοι ἐκλαμβανόμενα ἀντὶ ἄλλων ἀντικειμένων, ὡς σύμβολα ἐν τῇ ἐννοίᾳ, κατὰ τὴν ὁποίαν, ὅπως καθώρισα [1]), τὸ σχῆμα, ἡ μορφὴ τοῦ ἀντικειμένου ἐνεργεῖ ἐπὶ τοῦ ὑποκειμένου (π.χ. τοῦ θεατοῦ) κατὰ τρόπον, ὥστε ν' ἀποδώσῃ εἰς αὐτὸ ἐσωτερικὴν (ψυχικὴν) κατάστασιν ξένην πρὸς τὴν φύσιν του (ὅπως π.χ. εἰς τὴν πενθοῦσαν κυπάρισσον). Ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει πρέπει, ἐννοεῖται, νὰ καθορισθῇ καὶ ὁ τρόπος, κατὰ τὸν ὁποῖον συμβαίνει ἡ μετάβασις αὐτὴ ἀπὸ τὸ ἀντικείμενον τῆς ἀμέσου παραστάσεως εἰς τὴν ξένην ἐκείνης ψυχικὴν κατάστασιν, εἰς τὸ ἄλλο ἀντικείμενον. Ἀλλὰ τὸ πρόβλημα αὐτὸ λύεται πλέον σχεδὸν ἀφ' ἑαυτοῦ. Τὸ ζήτημα εἶναι νὰ εὑρεθῇ, πῶς εἶναι δυνατὸν νὰ θεωρῆται τὸ ἀντικείμενον ὡς σύμβολον, νὰ εὑρεθῇ, διὰ τίνων μέσων θεωρεῖται ἢ πῶς συμβαίνει,

---

[1]) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 134 καὶ 141 κ. ἑ.

ὥστε νὰ θεωρηθῇ τὸ ἀντικείμενον ὡς σύμβολον. Ἀλλὰ κατέδειξα ἤδη ὅτι τὸ ἀντικείμενον καταντᾷ διὰ τῆς μορφῆς του εἰς σύμβολον· ἡ μορφή του αὐτὴ ὁδηγεῖ τὸν παρατηρητήν, τὸν θεατήν, εἰς συναισθήματα καὶ παραστάσεις ἰδιαιτέρας φύσεως, ἤτοι παράγει ἐν αὐτῷ συναισθήματα καὶ παραστάσεις, αἱ ὁποῖαι ἀποτελοῦν εἰς ἕνα πραγματικὸν ἀντικείμενον τὴν ἰδιότητα ἐκείνης τῆς μορφῆς. Ὥστε ἡ συμβολικὴ ἐκτίμησις τῶν ἀντικειμένων ὡς «ὡραίων» γίνεται διὰ τῆς «πνευματικῆς θέας» (contemplatio), ἡ ὁποία εἶναι ἀκριβῶς μία κατάστασις πνευματικὴ καὶ ψυχική, κατὰ τὴν ὁποίαν διὰ μιᾶς ἐξωτερικῆς αἰτίας γεννᾶται ἐν τῷ ὑποκειμένῳ πολλάκις μία σχεδὸν ἀτελείωτος ποικιλία παραστάσεων καὶ συναισθημάτων. Κατὰ τὴν «πνευματικὴν θέαν» τὸ ἀντικείμενον λαμβάνει ἑπομένως ἀφ' ἑαυτοῦ σημασίαν συμβόλου, εἶναι δὲ εὐνόητον ὅτι ἡ ποικιλία ἐκείνη τῶν παραστάσεων καὶ συναισθημάτων εἶναι ἀνάλογος πρὸς τὸν πλοῦτον τῆς ψυχῆς καὶ τοῦ πνεύματος τοῦ ὑποκειμένου καὶ ἀνταποκρίνεται πρὸς τὸν πλοῦτον αὐτὸν καὶ ποιοτικῶς. Εἶναι ὅμως ἐπίσης φανερὸν ὅτι ἡ «πνευματικὴ θέα» ἐσφαλμένως ἐξελήφθη ὡς ἰδιάζουσα καλαισθητικὴ κατάστασις· ἀπεναντίας, ἡ πνευματικὴ θέα ἀποτελεῖ μέρος τοῦ ψυχικοῦ καὶ πνευματικοῦ βίου εἰς ὅλα τὰ εἴδη τῆς ἐκδηλώσεώς του, πρὸ πάντων δὲ εἰς τὴν θρησκείαν καὶ εἰς τὴν φιλοσοφίαν. Ἀλλάσσει μόνον ἡ ἐνέργεια τῆς πνευματικῆς θέας κάπως ἀναλόγως τῶν διαφόρων σφαιρῶν τῆς ἐνεργείας της, ἐν τῇ φιλοσοφίᾳ καὶ τῇ θρησκείᾳ π.χ. ἐγκαταλείπει ἡ «πνευματικὴ θέα» τὸ ἐξωτερικὸν ἀντικείμενον, τὴν αἰτίαν τῆς διεγέρσεώς της, παραδιδομένη μόνον εἰς τὰς διεγερθείσας καὶ διεγειρομένας ψυχικὰς καὶ πνευματικὰς ἀντικειμενικότητας (ἐννοίας καὶ συναισθήματα), ἐνῷ κατὰ τὴν καλαισθητικὴν ἐκτίμησιν παραμένει ἐν στενῷ συνδυασμῷ μὲ τὴν παρουσιαζομένην μορφήν, μὲ τὸ σχῆμα τὸ ὑποπίπτον εἰς τὰς αἰσθήσεις, διὰ τοῦ ὁποίου καὶ διηγέρθη.

Πρέπει δὲ νὰ ἐκπληρωθῇ καὶ ἕνας ὅρος, διὰ νὰ εἶναι γενικῶς δυνατὸν νὰ γνωσθῇ τὸ ἀντικείμενον ἐνορατικῶς, ἢ ἀπ' εὐθείας ἢ ὡς σύμβολον, ὡς μορφὴ καὶ περιεχόμενον (οὐσία ἢ ἰδιότης) καὶ νὰ ἐκτιμηθῇ καλαισθητικῶς. Τὸ ἀντικείμενον πρέπει νὰ εἶναι καλαισθητικῶς ἐνεργόν. Ὁ ὅρος αὐτὸς εἶναι τὸ ἀνάλογον τοῦ ὅρου κατὰ τὴν κοινὴν γνῶσιν, κατὰ τὸν

ὁποῖον τὸ ἀντικείμενον, διὰ νὰ εἶναι δυνατὸν νὰ γνωσθῇ, πρέπει νὰ εἶναι αἰσθητικῶς ἐνεργόν, δηλαδὴ νὰ ὑποπίπτῃ κατά τινα τρόπον εἰς τὰς αἰσθήσεις. Ὁ ὅρος «καλαισθητικῶς ἐνεργὸν» διὰ τὸ ἀντικείμενον, τὸ ὁποῖον θὰ ἐκτιμηθῇ καλαισθητικῶς, προσθέτει εἰς ἐκεῖνον τὸν ὅρον «αἰσθητικῶς ἐνεργὸν» κατὰ τὴν κοινὴν γνωστικὴν ἐνέργειαν τὴν ἔννοιαν ὅτι τὸ ἀντικείμενον ὄχι μόνον πρέπει νὰ εἶναι προσιτὸν εἰς τὰς αἰσθήσεις, ἀλλὰ καὶ νὰ ἔχῃ φθάσει εἰς ἕνα ὡρισμένον ὅριον, εἰς μίαν ὡρισμένην ἔντασιν τῆς ὑπάρξεώς του, διὰ τῆς ὁποίας μόνης εἶναι δυνατὸν νὰ ἐρεθίσῃ τὴν κατ' ἐνόρασιν καλαισθητικὴν γνωστικὴν ἱκανότητα τοῦ ὑποκειμένου, τὴν αἴσθησιν τοῦ ὡραίου. Διὰ νὰ γίνω καταληπτὸς φέρω ὡς παράδειγμα τὴν θύελλαν, τὴν καταιγίδα, ἐν διαφορᾷ ἀπὸ τὸν ἁπλοῦν ἀέρα καὶ τὴν «ἤρεμον» λεγομένην ἀτμόσφαιραν.

Δεύτερον πρόβλημα, τὸ ὁποῖον εἶχε γεννηθῆ ἀπὸ τὸν καθορισμὸν τῆς καλαισθητικῆς ἐκτιμήσεως ὡς πράξεως τῆς γνωστικῆς ἱκανότητος τοῦ ἀνθρωπίνου πνεύματος, εἶναι ὅτι μόλα ταῦτα δὲν βασίζεται πᾶσα ἐκτίμησις τῶν ἀντικειμένων ὡς «ὡραίων», ὅπως ἔλεγα, ἐπὶ γνώσεως τῆς ἀντικειμενικῆς καταστάσεως [1]). Τὸ ζήτημα ὅμως αὐτὸ ἀφορᾷ εἰς τὴν ἐξέλιξιν καὶ τοὺς διαφόρους βαθμοὺς τῆς αἰσθήσεως τοῦ ὡραίου καὶ τὸ ἐπεξεργάζομαι ἰδιαιτέρως ἐν τῷ ἑπομένῳ κεφαλαίῳ.

Κεφάλαιον δεύτερον

Ἐξέλιξις καὶ βαθμοὶ τῆς αἰσθήσεως τοῦ ὡραίου.

Ἡ ἱκανότης τοῦ ἀνθρώπου, νὰ ἐκτιμᾷ τ' ἀντικείμενα ὡς «ὡραῖα», ἤτοι ἡ ἐνέργεια τῆς αἰσθήσεως τοῦ ὡραίου ἢ τοῦ νόμου τῆς ὡραιότητος, εἶναι γενικὴ ἀνθρωπίνη ἱκανότης. Αὐτὸ ὅμως δὲν σημαίνει ὅτι ἀπαντᾷ εἰς ὅλους τοὺς ἀνθρώπους εἰς τὸν αὐτὸν βαθμὸν τῆς ἰσχύος καὶ εἰς τὸ αὐτὸ ὕψος τῆς ἐξελίξεως· εἶναι δὲ γνωστὸν ὅτι οὔτε καὶ ἡ κοινὴ γνωστικὴ ἐνέργεια τῶν ἀνθρώπων δὲν ἀπαντᾷ εἰς ὅλους τοὺς ἀνθρώπους εἰς τὸν αὐτὸν

1) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 179, πρβλ. καὶ σελ. 139, 144.

βαθμὸν ἰσχύος καὶ εἰς τὸ αὐτὸ ὕψος τῆς ἐξελίξεως. Οἱ ἄνθρωποι εἶναι δυνατὸν νὰ διακριθοῦν καὶ κατὰ φυλὰς καὶ ὡς ἄτομα γενικῶς ἀναλόγως τῆς καλαισθητικῆς των ἰδιοφυΐας.

Ἡ διαφορὰ τῆς καλαισθητικῆς ἰδιοφυΐας κατὰ ἀνθρωποφυλὰς παρουσιάζεται φανερώτατα εἰς τοὺς ἀρχαίους Ἕλληνας, κυρίως εἰς τοὺς Ἀθηναίους-Ἴωνας, καὶ εἰς τοὺς Ἑβραίους τῆς Παλαιᾶς λεγομένης γραφῆς. Ἀπέναντι τῶν Ἰώνων-Ἀθηναίων, τῶν ὁποίων ἡ αἴσθησις τοῦ ὡραίου παρουσιάζει τὸν ὕψιστον βαθμὸν ἐξελίξεως καὶ ἰσχύος, οἱ Ἑβραῖοι, ἐφ' ὅσον τοὐλάχιστον εἶναι γνωστοὶ διὰ τῆς Παλαιᾶς γραφῆς, ἀντιπροσωπεύουν μόνον μίαν μικρὰν δόσιν καλαισθητικῆς ἱκανότητος, μάλιστα καὶ καταδικασμένην οὕτως εἰπεῖν νὰ μὴ ἐξελιχθῇ δι' ὅλου τοῦ βίου των. Δὲν ἀρνοῦμαι, ἐννοεῖται, τὴν ὕπαρξιν ἐν τῇ Παλαιᾷ γραφῇ χωρίων τινῶν περιγραφῆς τῆς φύσεως εἰς τοὺς προφήτας, δὲν ἀρνοῦμαι ὀλίγους τινὰς ἀδάμαντας θρησκευτικῆς λυρικῆς ποιήσεως εἰς τοὺς ψαλμοὺς καὶ δὲν ἀρνοῦμαι τὴν ἀξίαν τῶν δύο ἢ τριῶν ἀριστουργημάτων λυρικῆς ἐρωτικῆς ποιήσεως εἰς τὴν συλλογὴν δημοτικῶν ᾀσμάτων, τὴν λεγομένην ᾎσμα ᾀσμάτων, καὶ δὲν ἀρνοῦμαι τὴν ποιητικὴν ἀξίαν διηγημάτων τινῶν μυθιστορικῶν. Ἀλλὰ εἶναι αὐτὰ καὶ μόνα αὐτά, ἐλλείπει δὲ τελείως καὶ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ ἡ γλυπτικὴ καὶ τὸ δρᾶμα· ἐννοεῖται ὅτι περὶ μουσικῆς δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ γίνῃ λόγος οὐδ' εἰς τοὺς ἀρχαίους Ἕλληνας, ἀφοῦ δὲν ὑπάρχουν ἱκαναὶ βάσεις πρὸς κρίσιν αὐτῆς. Ὅσοι δὲν θέλουν νὰ θεωρήσουν τὴν διαφορὰν αὐτὴν μεταξὺ τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων (Ἰώνων-Ἀθηναίων) καὶ τῶν Ἑβραίων, τῶν δημιουργῶν τῆς Παλαιᾶς γραφῆς, ὡς διαφορὰν ἰδιοφυΐας, ἀλλὰ ὡς ἀποτέλεσμα τῆς θρησκείας, ἡ ὁποία δῆθεν δὲν ἐπέτρεψε τὴν ἐξέλιξιν τῆς αἰσθήσεως τοῦ ὡραίου εἰς τοὺς Ἑβραίους, λησμονοῦν ὅτι ἀπεναντίας ἡ τοιαύτη δέσμευσις θὰ ἦτο ἀδύνατος, ἐὰν ἡ αἴσθησις τοῦ ὡραίου ἦτο εἰς αὐτοὺς κάπως ἰσχυροτέρα. Δὲν δημιουργεῖ καὶ δὲν διαπλάττει ἡ θρησκεία τοὺς λαούς, ἀλλὰ οἱ λαοί, τὰ ἔθνη, τὴν θρησκείαν των.

Ἀλλὰ καὶ εἰς τὰς ὑπὸ τῆς φύσεως οὕτως εἰπεῖν προτιμηθείσας ἀνθρωποφυλὰς καὶ εἰς τὰ ἐξ αὐτῶν παραχθέντα ἔθνη δὲν ἀπαντᾷ ἡ αἴσθησις τοῦ ὡραίου εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς εἰς τὸ τέλειον ὕψος καὶ εἰς τὴν τελείαν ἰσχύν της, ἀλλὰ ἐξελίσσεται καὶ

ἀναπτύσσεται, ὅπως συμβαίνει αὐτὸ καὶ εἰς ὅλας τὰς δεξιότητας τοῦ ἀνθρώπου, ἀκόμη δὲ καὶ εἰς αὐτὴν τὴν κοινὴν γνωστικὴν ἱκανότητα. Τὸ σπουδαῖον εἶναι ὅτι ἡ αἴσθησις τοῦ ὡραίου ἐκδηλώνεται ἐν πρώτοις κατὰ διπλοῦν ἐσφαλμένον τρόπον, ἕως ὅτου δι' ἐξελίξεως ἐπιτύχῃ ἢ φθάσῃ εἰς τὴν ὀρθὴν ἐκδήλωσιν τῆς φύσεώς της. Ὁ διπλοῦς αὐτὸς ἐσφαλμένος τρόπος εἶναι, πρῶτον, ὅτι οἱ ἄνθρωποι ἐκτιμοῦν τ' ἀντικείμενα ὡς ὡραῖα ἢ ἄσχημα κατ' ἀρχὰς ἐπὶ τῇ βάσει τελείως αὐθαιρέτων ὑποκειμενικῶν ἢ γενικῶς ξένων εἰς αὐτὰ λόγων, δεύτερον δὲ ὅτι τὰ ἐκτιμοῦν ὄχι λαμβάνοντες ἕκαστον αὐτῶν ὡς ὅλον, ὡς κάτι ἑνιαῖον, ἀλλὰ χωρίζοντες αὐτὸ εἰς τὰ μέρη ἢ μέλη του καὶ κατὰ μέρος ἢ μέλος. Οἱ ἄνθρωποι ὀνομάζουν «ὡραίους» κατ' ἀρχὰς π.χ. τοὺς μακροὺς βραχίονας, χωρὶς νὰ λάβουν ὑπ' ὄψιν τὴν συμμετρίαν καὶ ἀναλογίαν τοῦ ὅλου σώματος, ἢ ὀνομάζουν ἕνα ζῷον ὡραῖον ἕνεκα θρησκευτικῶν λόγων κτλ. Ἡ τοιαύτη δ' ἐκτίμησις ἰδιάζει καὶ σήμερον ἀκόμη εἰς ὅλους τοὺς καλαισθητικῶς κατωτέρους ἀνθρώπους ἀνεξαρτήτως τῆς ἀνθρωποφυλῆς καὶ τοῦ ἔθνους. Εἶναι χαρακτηριστικὴ ἡ ἱστορία, κατὰ τὴν ὁποίαν, ὅταν ἐν Παρισίοις ἡ ἐθνικὴ πινακοθήκη ἤνοιξε τὰς θύρας της καὶ εἰς τὸν λαόν, τὰ πλήθη ἐνόμισαν ὅτι τὰ πρὸς θέαν ἐκτεθέντα ἀντικείμενα ἦσαν τὰ χρυσᾶ πλαίσια. Καὶ γενικῶς οἱ καλαισθητικῶς ἀνίκανοι παρασύρονται ἀπὸ ἐξωτερικὰ σημεῖα, ὅπως τὰ παιδία ἀπὸ λάμποντα χρώματα καὶ ἀντικείμενα, καὶ ὅπως καὶ κατὰ τὴν κοινὴν γνῶσιν π.χ. ἕνα ζῷον δὲν λαμβάνεται ἀπὸ τὸν πρωτόγονον ἄνθρωπον ὑπ' ὄψιν ὡς τὸ ὡρισμένον ζῷον, ἀλλὰ ὡς αὐτὸ ἢ ἐκεῖνο τὸ «ζῷον» τῆς ἰδιαιτέρας ἀπόψεώς του. Παντοῦ ὅμως παρουσιάσθη μὲ τὴν ἐξέλιξιν, καθ' ὅσον προϋπάρχει ἡ φυσικὴ ἰδιοφυΐα, ἐπὶ τέλους ὀλίγον κατ' ὀλίγον καὶ ἡ ὀρθὴ καλαισθητικὴ γνῶσις· ἡ ἐκτίμησις τοῦ ἀντικειμένου ὡς «ὡραίου» ἤρχισε νὰ γίνεται ὀλίγον κατ' ὀλίγον ἀντικειμενικῶς, ἐξ αὐτοῦ τοῦ ἰδίου ἀντικειμένου καὶ ὡς ὅλον καὶ ἑνιαίως λαμβανομένου. Ἀπόδειξις τῆς τοιαύτης ἐξελίξεως τῆς αἰσθήσεως τοῦ ὡραίου εἶναι τὰ καλλιτεχνήματα τῶν διαφόρων ἀνθρωποφυλῶν καὶ διαφόρων ἐθνῶν, χωρὶς νὰ εἶναι ἀνάγκη καὶ νὰ εἶναι δυνατὸν νὰ ὑποτεθῇ ὅτι ἡ ἐξέλιξις αὐτὴ ἀφορᾷ μόνον τὸν καλλιτέχνην, δηλαδὴ τὸν ἄνθρωπον μὲ ἰδιαιτέρας ὡρισμένας ποιότητας ἢ ἰδιότητας. Ὁ καλλιτέχνης εἶναι μὲν ἀνώ-

τερος τῶν ἐπιλοίπων ἀτόμων τοῦ ἔθνους του, ὅσον ἀφορᾷ εἰς τὴν ἐκδήλωσιν τῆς αἰσθήσεως τοῦ ὡραίου, δὲν εἶναι ὅμως, ὅπως θὰ δείξω ἀμέσως, ἄνθρωπος ἰδιαιτέρου εἴδους.

Ἀπὸ αὐτὴν τὴν σύντομον ἱστορίαν τῆς ἐξελίξεως τοῦ καλαισθητικῶς ἐκτιμῶντος πνεύματος, γίνεται φανερὸν ὅτι ὁ δρόμος, τὸν ὁποῖον διατρέχει ἡ ἐξέλιξις αὐτή, εἶναι, ὅπως καὶ ὁ δρόμος τῆς ἐξελίξεως τῆς κοινῆς γνώσεως, ὁ ἀρχόμενος ἀπὸ τὴν ὑποκειμενικότητα καὶ καταλήγων εἰς τὴν ἀντικειμενικότητα· ἐπὶ τῆς τελευταίας αὐτῆς βαθμίδος ἐνεργεῖ ἡ αἴσθησις τοῦ ὡραίου αὐτὴ καθ' ἑαυτὴν καὶ διὰ πρώτην φορὰν κυρίως. Ἑπομένως δὲν λέγω ὅτι δὲν ὑπάρχει καὶ μία ὑποκειμενικὴ ἐκτίμησις τῶν ἀντικειμένων ὡς «ὡραίων», ἀλλὰ ἡ ὑποκειμενικὴ ἐκτίμησις, ἀκριβῶς ἐπειδὴ εἶναι ὑποκειμενική, εἶναι χωρὶς ἀξίαν διὰ τὴν ἔννοιαν τῆς καλαισθητικῆς ἐκτιμήσεως. Ὅπου ἡ ἐκτίμησις ἡ καλαισθητικὴ γίνεται ὑποκειμενικῶς, ἐκεῖ καταδεικνύεται ἡ αἴσθησις τοῦ ὡραίου ὡς καθυστερήσασα ἐν τῇ ἐξελίξει. Ἀκριβῶς δ' ἕνεκα τοῦ λόγου αὐτοῦ εἶναι ἀσήμαντον καὶ τὸ ὅτι ἡ κρίσις περὶ τῆς ὡραιότητος τοῦ ἑνὸς ἢ τοῦ ἄλλου ἀντικειμένου (π.χ. τῆς γυναικὸς) διαφέρει κατὰ τὰς ἀνθρωποφυλάς. Ἐπίσης πρέπει νὰ γίνῃ παραδεκτὸν ὅτι ἡ παροιμία de gustibus non est disputandum (ἤτοι περὶ καλαισθητικῆς ἐκτιμήσεως δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ γίνεται συζήτησις! διότι δῆθεν ἕκαστος εἶναι δυνατὸν νὰ ἔχῃ ἰδίαν γνώμην) ἐλέχθη πρὸς παῦσιν ἀγόνου συζητήσεως μὲ ἄνθρωπον καθυστεροῦντα μὲν εἰς τὴν ἐξέλιξιν τῆς αἰσθήσεως τοῦ ὡραίου, μόλα ταῦτα καὶ πείσμονα καὶ ἀνεπίδεκτον διδασκαλίας [1]). Αἱ ἔρευναί μου ἀπέδειξαν ἤδη ὅτι ὑπάρχει ἀντικειμενικότης κατὰ τὴν ἐκτίμησιν τῶν πραγμάτων ὡς «ὡραίων», ἑπομένως εἶναι δυνατὸν νὰ γίνεται καὶ συζήτησις περὶ ἀντικειμένων, ἐὰν εἶναι «ὡραῖα» ἢ ὄχι, ὅπως γίνεται συζήτησις καρποφόρος καὶ περὶ τῶν ἐκδοχῶν τῆς κοινῆς γνώσεως, ἤτοι περὶ τῶν ἐπιστημονικῶν ἀληθειῶν, ἡ δὲ τοιαύτη συζήτησις καὶ κατὰ τὰς δύο περιπτώσεις καθίσταται πολλάκις καὶ ἀναγκαία, κατὰ μὲν τὴν κοινὴν γνῶσιν, καθ' ὅσον τὸ ἀντικείμενον εἶναι πολλάκις αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ

---

[1]) Πρβλ. καὶ ἀνωτέρω σελ. 144.

ἀπρόσιτον εἰς ἄμεσον καὶ τελείαν ἔρευναν, κατὰ δὲ τὴν καλαισθητικὴν ἐκτίμησιν, καθ' ὅσον εἶναι δυνατὸν καὶ ἡ οὐσία τοῦ ἀντικειμένου νὰ εἶναι ἄγνωστος καὶ τὸ ὑποκείμενον νὰ παρασύρεται ἀπὸ προσωπικὰς διαθέσεις. Σφάλλει λοιπὸν ὁ Hanslick λέγων ὅτι κατὰ τὴν ἐκτίμησιν τῆς μουσικῆς (ἑνὸς μουσικοῦ τεμαχίου) ἐκεῖνος μὲν ἀπὸ τοὺς ἀκροατάς, ὁ ὁποῖος ζητεῖ ν' ἀνακαλύψῃ ἐν τῇ μουσικῇ περιεχόμενον, παριστάνει τὴν κατωτέραν βαθμίδα πνευματικῆς καὶ ψυχικῆς ἀναπτύξεως, ἐκεῖνος δέ, ὁ ὁποῖος ἀπολαύει ἕνα μουσικὸν τεμάχιον ὡς ροὴν τόνων διερρυθμισμένων κατὰ τοὺς νόμους τῆς ἁρμονίας, τὴν ἀνωτέραν βαθμίδα. Τὸ ἀληθὲς εἶναι μᾶλλον τὸ ἀντίστροφον, λέγω δὲ μᾶλλον, διότι κυρίως δὲν ἀποκλείει τὸ ἕνα τὸ ἄλλο. Ἀπέδειξα δὲ καὶ ὅτι μία ροὴ τόνων (κυρίως ἤχων), ἡ ὁποία δὲν ἐκφράζει τίποτε, διότι ὡς σύνθεσις τόνων λαμβάνει ὑπ' ὄψιν καὶ ἀκολουθεῖ μόνον τοὺς νόμους τῆς μουσικῆς συνθέσεως, παραμελοῦσα τὸ ψυχικόν, τὸ ὑπὸ τῶν διαφόρων ἤχων ἐκφραζόμενον, ὁμοιάζει μὲ μίαν πρότασιν ἑλληνικήν, συντεθεῖσαν ἀπὸ ξένον καθ' ὅλους μὲν τοὺς κανόνας τῆς γραμματικῆς καὶ τῆς συντάξεως, ἄνευ ὅμως γνώσεως τῆς σημασίας τῶν λέξεων [1]).

Ὑπάρχει λοιπὸν μία καλαισθητικὴ κατηγορικὴ προστακτικὴ ἀφορῶσα καὶ τὴν καλαισθητικὴν ἐκτίμησιν τῆς φύσεως καὶ τὴν ἐκτίμησιν τῶν καλλιτεχνημάτων· ἡ προστακτικὴ αὐτὴ λέγει: καλαισθητικῶς ἐκτιμῶν τὴν φύσιν καὶ ἐκτιμῶν τὰ καλλιτεχνήματα λάβε στάσιν ἀπέναντι αὐτῶν καθαρὰν καὶ τελείαν καλαισθητικήν, ἀπηλλαγμένην πάσης ὑποκειμενικῆς διαθέσεως. Κατὰ τὴν τοιαύτην στάσιν ὁ θεατὴς ἢ ἀκροατὴς τῆς φύσεως ἢ τοῦ καλλιτεχνήματος ὡς ἀντικειμένων καλαισθητικῆς ἐκτιμήσεως θεωρεῖ καὶ ἀντιλαμβάνεται αὐτὰ ἀντικειμενικῶς ὡς παραστάσεις ἢ ἐκφράσεις ἑνὸς περιεχομένου διὰ τελείως ἀνταποκρινομένων (τὸ περιεχόμενον τελείως ἀνταποδιδόντων) σχημάτων ἢ γενικῶς μέσων.

---

1) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 62.

Κεφάλαιον τρίτον

Ὁ καλλιτέχνης.

Εἰς τὰ προηγούμενα εὗρῆκα ὅτι ὑπάρχουν διάφοροι βαθμοὶ κατὰ τοὺς ὁποίους ἡ αἴσθησις τοῦ ὡραίου ἐκδηλώνεται εἰς τὰς διαφόρους ἀνθρωποφυλὰς καὶ τὰ ἐκ τῆς μείξεως αὐτῶν παραχθέντα ἔθνη. Ἐννοεῖται ὅμως ὅτι οὔτε ἐντὸς τῶν γενικῶς καθυστερούντων ἐθνῶν ἐλλείπουν οἱ ἱκανώτεροι, οὔτε ἐντὸς τῶν πεπροικισμένων ἐθνῶν εἶναι ὅλοι πεπροικισμένοι εἰς τὸν αὐτὸν βαθμόν, ὅπως τὸ αὐτὸ συμβαίνει καὶ μὲ ὅλας τὰς ἄλλας ἱκανότητας τῶν ἀνθρώπων. Εἶναι δὲ δυνατὸν νὰ γίνεται διάκρισις εἰς τρεῖς κυρίους βαθμούς, ἤτοι εἰς κοινοὺς ἀνθρώπους μέσου ὅρου (ἐννοεῖται, κατὰ τὰς πνευματικὰς ἰδιότητας, ἀλλὰ καὶ τὰς κυρίως ψυχικάς), εἰς ἰδιοφυΐας καὶ εἰς μεγαλοφυΐας. Ἐν τῇ σφαίρᾳ τῆς αἰσθήσεως τοῦ ὡραίου ὑφίστανται τρεῖς ἰδιαίτεροι βαθμοί, ἤτοι ὁ ἁδαὴς (ὁ ἁπλοῦς ἄνθρωπος), ὁ εἰδήμων τῆς καλλιτεχνίας καὶ ὁ καλλιτέχνης, διαφέροντες, ἐννοεῖται, καὶ κατὰ τὴν παραβολὴν τῶν διαφόρων ἐθνῶν. Ὁ ἁδαὴς (ὁ λαὸς) εἶναι ἐκεῖνος, εἰς τὸν ὁποῖον ἡ αἴσθησις τοῦ ὡραίου ἐκδηλώνεται γενικῶς κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἧττον· ὁ εἰδήμων τοῦ ὡραίου καὶ τῆς καλλιτεχνίας παρουσιάζει τὴν αἴσθησιν τοῦ ὡραίου εἰς τὸν ἀνώτατον βαθμὸν τῆς ἐξελίξεώς της, συμπίπτει ὅμως πλειστάκις καὶ ἁπλῶς μόνον μὲ τὸν γνώστην τοῦ τεχνικοῦ μέρους τῆς καλλιτεχνίας· ὁ καλλιτέχνης εἶναι πρὸς τούτοις ἰσχυρὰ καὶ ἀκαταμάχητος ἐμφάνισις τῆς αἰσθήσεως τοῦ ὡραίου, ἡ ὁποία ὠθεῖ αὐτὸν καὶ πρὸς ἀναπαράστασιν οὕτως εἰπεῖν καὶ ἀναδημιουργίαν τῆς φύσεως καὶ τελείαν ἔκφρασιν τῶν φαινομένων τοῦ ἀνθρωπίνου βίου κατὰ τὸν νόμον τὸν ἐκφραζόμενον διὰ τῆς λέξεως «ὡραῖον», ἤτοι κατὰ τὴν τελείαν ἀνταπόκρισιν μεταξὺ ἰδέας καὶ μορφῆς.

Τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ ἀνθρωπότης ἔχει καλλιτεχνίαν ἀπὸ αἰώνων, ἀπὸ τῆς πρώτης ἡμέρας οὕτως εἰπεῖν τῆς ἐμφανίσεώς της, δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἐξηγήσῃ κανεὶς ἄλλως πως παρὰ παραδεχόμενος ὅτι ἡ αἴσθησις τοῦ ὡραίου δὲν εἶναι ἁπλῶς μόνον τὸ μέσον πρὸς καλαισθητικὴν ἐκτίμησιν τῶν ἀντικειμένων, ἀλλὰ

καὶ τάσις πρὸς καλαισθητικὴν ἀναπαραγωγὴν καὶ ἔκφρασιν αὐτῶν, ὅπως καὶ ὁ νόμος τῆς αἰτιότητος δὲν εἶναι μόνον μέσον κατανοήσεως τῆς φύσεως, ἀλλὰ καὶ τάσις ἐν τῷ ἀνθρώπῳ, ἡ ὁποία ζητεῖ τὸν λόγον ἑκάστου διανοήματος καὶ ἑκάστης πράξεώς του. Πράγματι δὲ εὑρέθη διὰ τῶν ἐρευνῶν μου [1]) ὅτι ἡ καλλιτεχνία παρήχθη ἀπὸ μίαν τάσιν ἢ ὁρμὴν ἐσωτερικὴν πρὸς ἀναδημιουργίαν τοῦ παντὸς μὲ τελείαν ἀνταπόκρισιν μεταξὺ μορφῆς καὶ ἰδέας (ἐννοίας ἢ συναισθήματος). Ἡ τάσις αὐτὴ (συμπίπτουσα, ὅπως κατέδειξαν αἱ ἔρευναί μου, μὲ τὴν αἴσθησιν τοῦ ὡραίου) ἐκδηλώνεται γενικῶς εἰς ὅλους τοὺς ἀνθρώπους κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἧττον, ἀναλόγως τῆς ἀνθρωποφυλετικῆς καὶ ἐθνικῆς ἱκανότητός των, ἀναλόγως τῆς ἐξελίξεως τῆς αἰσθήσεως τοῦ ὡραίου καὶ ἀναλόγως τῆς ἰσχύος, μὲ τὴν ὁποίαν αὐτὴ παρουσιάζεται. Εἰς τὸ γεγονὸς αὐτὸ ὀφείλεται ὅτι πράγματι κανεὶς ἄνθρωπος δὲν ἀφήνει τὸν ἑαυτόν του καὶ τὸ περιβάλλον του, ὅπως ἔχει, ἀλλὰ προσπαθεῖ παντὶ τρόπῳ νὰ τὰ διορθώσῃ οὕτως εἰπεῖν, δηλαδὴ νὰ καλλωπισθῇ καὶ νὰ καλλωπίσῃ, νὰ λάβῃ καὶ νὰ δώσῃ μορφήν, σχῆμα, συμφώνως πρὸς μίαν ἰδέαν. Αὐτὴ ἡ τάσις λοιπὸν εἰς τὸν ὕψιστον βαθμὸν καθιστᾷ τὸν φορέα της ἄνθρωπον καλλιτέχνην, ἐν διακρίσει ἀπὸ τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους ἐ ρ α σ ι τ έ χ ν α ς διαφόρων βαθμῶν.

Ὁ καλλιτέχνης εἶναι λοιπὸν ἡ αἴσθησις τοῦ ὡραίου, ἐνεργοῦσα καὶ ὡς τάσις ἢ ὁρμή, ὑψωθεῖσα οὕτως εἰπεῖν εἰς τὸν ὕψιστον ἐκθέτην, ἀκριβῶς ὅπως καὶ ὁ προφήτης εἶναι τὸ θρησκευτικὸν συναίσθημα τοῦ λαοῦ, ὑψωθὲν εἰς τὸν ὕψιστον βαθμόν, καὶ ἡ φιλοσοφία ἡ τάσις τοῦ ἀνθρώπου πρὸς κατανόησιν τῶν πραγμάτων, ὑψωθεῖσα εἰς τὸν ὕψιστον ἐκθέτην. Ἐννοεῖται δὲ ὅτι ὑπάρχουν διάφοροι βαθμοὶ καὶ τῆς ἐννοίας τοῦ «καλλιτέχνου»· ἀναφέρω μόνον τοὺς δύο γενικωτέρους, τὴν «ἰδιοφυΐαν» καὶ τὴν «μεγαλοφυΐαν». Ἀπὸ τὴν ἔννοιαν δὲ τοῦ καλλιτέχνου ὡς τῆς τάσεως ἢ ὁρμῆς ἐκείνης τῆς αἰσθήσεως τοῦ ὡραίου ἔπονται εἰδικώτερον καὶ αἱ ἰδιότητες, αἱ ὁποῖαι ἀναδεικνύουν τὸν ἄνθρωπον καλλιτέχνην. Αἱ ἰδιότητες αὐταὶ εἶναι αἱ ἑπόμεναι.

---

1) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 27, πρβλ. καὶ σελ. 73 κ.ἑ.

Πρῶτον, ἡ αἴσθησις τοῦ ὡραίου ἢ ὁ νόμος τῆς ὡραιότητος [1]) ἐπιβάλλει εἰς τὸν ἄνθρωπον νὰ διαμορφώσῃ καὶ ἐκφράσῃ τὸ πᾶν κατὰ τελείαν συμφωνίαν μεταξὺ περιεχομένου καὶ μορφῆς, σχήματος (κατὰ τὸν «νόμον τῆς ὡραιότητος»). Ὥστε ἀνήκει εἰς τὴν φύσιν τοῦ καλλιτέχνου τὸ νὰ ἔχει ζήσει, νὰ ἔχῃ ἐνδομύχως συναισθανθῇ τὴν φύσιν καὶ τὸ ἀνθρώπινον περιβάλλον του, νὰ ἔχῃ ἀνακαλύψει εἰς αὐτὰ τυχὸν ἐλλείψεις κατὰ μορφὴν ἢ ἔκφρασιν, ὥστε νὰ συναισθανθῇ ἐντός του ἀμέσως καὶ τὴν ὁρμήν, τὴν τάσιν, ὅπως διαμορφώσῃ καὶ ἐκφράσῃ αὐτὰ τέλεια. Πλοῦτον τοιούτων ἐνδομύχων ἐντυπώσεων δὲν ἔχουν ὅλοι οἱ ἄνθρωποι, μᾶλλον ὅτι δὲ ὁ πλοῦτος αὐτὸς δὲν εἶναι τὸ ἰδιάζον τοῦ καλλιτέχνου μόνου, εἶναι ὅμως ἀπαραιτήτως ἀναγκαῖος εἰς αὐτόν. Συνήντησά ποτε καθ' ὁδὸν ζωγράφον γνωστόν μου περιπατοῦντα μὲ μίαν κόρην, εἰς τὸ πρόσωπον τῆς ὁποίας ἐξεδηλώνετο κατὰ τρόπον συγκινητικώτατον ἡ τελεία θρησκευτικὴ οὕτως εἰπεῖν ἀφοσίωσίς της εἰς αὐτόν, χωρὶς αὐτός, ἐξ ἀντιπαθείας πρὸς αὐτήν, νὰ τὸ εἶχεν ἐννοήσει, νὰ τὸ εἶχε ζήσει· μοῦ ἐζήτει δὲ θέμα πρὸς καλλιτεχνικὴν ἐπεξεργασίαν, ὡς μὴ ἔχων ὁ ἴδιος στιγμιαίως γονιμότητα πνεύματος· ἀντὶ πάσης ἀπαντήσεως τὸν κατέστησα, πρὸς καλλιτεχνικὴν ἐπεξεργασίαν, προσεκτικὸν εἰς τὴν ἔκφρασιν ἐκείνην τὴν ψυχικὴν τελείας θρησκευτικῆς ὑποταγῆς ἐπὶ τοῦ προσώπου τῆς κόρης, προσθέτων ὅτι ἀμφιβάλλω ἐὰν ἔχῃ ἀκόμη ψυχὴν καλλιτέχνου, ἀδιαφορῶν, ἐννοεῖται, τὴν αἰτίαν τῆς στάσεως του αὐτῆς ἀπέναντι τῆς κόρης.

Δεύτερον, ὁ καλλιτέχνης πρέπει νὰ γνωρίζῃ ἀναγκαίως καὶ τὰ σχήματα, τὰς μορφάς, διὰ τῶν ὁποίων ἡ φύσις τείνει ἑκάστοτε πρὸς ἀποκρυστάλλωσιν καὶ νὰ εἶναι εἰς θέσιν νὰ ἐφεύρῃ καὶ τὰ σχήματα, τὰς μορφάς, τὰ μέσα, πρὸς παράστασιν καὶ ἔκφρασιν τῶν ἰδεῶν, τῶν ἐννοιῶν καὶ τῶν συναισθημάτων του. Αὐτὸ δὲ προϋποθέτει εἰς τὸν ἄνθρωπον ὡς καλλιτέχνην ὄχι μόνον μνήμην καλὴν τῶν σχημάτων, τῶν τόνων καὶ τῶν χρωμάτων, τὰ ὁποῖα εἶδεν ἢ ἤκουσεν, καὶ πλοῦτον τῆς γλωσσικῆς ἐκφράσεως,

---

[1]) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 145.

ἀλλὰ καὶ φαντασίαν. Ἡ φαντασία εἶναι ἡ ἱκανότης πρὸς συνδυασμὸν τῶν σχημάτων, τῶν μορφῶν, κατ' ἀρέσκειαν καὶ ἀνάγκην, ἀναλόγως τῆς ἰδέας, ἡ ὁποία πρόκειται νὰ διαπλασθῇ ἢ νὰ ἐκφρασθῇ. Ἡ δὲ μεγάλη ἀξία τῆς φαντασίας ἔγκειται ἐν τούτῳ ὅτι, ὅπως ἔλεγα, ὁ ἄνθρωπος δὲν εἶναι εἰς θέσιν δημιουργικῶς νὰ παραγάγῃ οὔτε νέα φαινόμενα, ἤτοι τελείως νέαν φύσιν καὶ νέα συναισθήματα, οὔτε νέα σχήματα παριστάνοντα ἢ ἐκφράζοντα αὐτά· τὸ νέον διὰ τὸν ἄνθρωπον συνίσταται μόνον εἰς νέον συνδυασμὸν τοῦ ὑπάρχοντος φυσικοῦ (καὶ ψυχικοῦ) ὑλικοῦ. Μόλα ταῦτα καὶ ἡ φαντασία δὲν εἶναι μία εἰδικὴ ἰδιότης τοῦ καλλιτέχνου, οὔτε μάλιστα καὶ κατὰ βαθμὸν ἰσχύος θεωρουμένη. Καὶ ὁ φυσιοδίφης καὶ γενικῶς ὁ ἐπιστήμων καὶ εἰδικώτερον πρὸ παντὸς ὁ φιλόσοφος δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ὑπάρξουν κυρίως ἄνευ φαντασίας. Ἐκτὸς τούτου ἡ φαντασία εἶναι μόνον τὸ μέσον πρὸς ποριστικόν, πρὸς ἐξεύρεσιν ὑλικοῦ.

Τρίτον, ἡ κυρία ἰδιότης, ἡ βασικὴ ἰδιότης τοῦ καλλιτέχνου εἶναι ἡ «κατάληψις», ἡ «συγκίνησις» διὰ τοῦ ἀντικειμένου του, ἐν τούτῳ δὲ ἀκριβῶς συνίσταται καὶ ἡ διαφορά του ἀπὸ τὸν φιλόσοφον, ὁ ὁποῖος μένει πάντοτε ἢ μᾶλλον πρέπει νὰ μένῃ πάντοτε εἰς ἀντικειμενικὴν ἀπόστασιν ἀπὸ τὸ θέμα του. Συνήθως λέγεται ὅτι ὁ καλλιτέχνης ἐμπνέεται, ὅτι δηλαδὴ ἐργάζεται, χωρὶς νὰ ἔχῃ συνείδησιν τοῦ τρόπου τῆς ἐργασίας του, οὔτε μάλιστα νὰ ξεύρῃ πῶς παρήχθη τὸ καλλιτέχνημά του, ὅτι ἐπομένως ἐργάζεται χωρὶς οὔτε νὰ συλλάβῃ τὸ ἔργον του ἐνσυνειδήτως, οὔτε νὰ τὸ διεξάγῃ ἐνσυνειδήτως. Ἀλλὰ τὸ τί εἶναι ἡ κατάστασις αὐτὴ ἡ λεγομένη ἔμπνευσις εὗρηκε τὴν ἐξήγησίν της τὸ πρῶτον διὰ τῆς ἀντιλήψεως, κατὰ τὴν ὁποίαν ὑπάρχει διπλοῦς ψυχικὸς καὶ πνευματικὸς βίος, ὁ ἐνσυνείδητος καὶ ὁ περιφερικῶς συνειδητός, ὁ κοινῶς λεγόμενος ὑποσυνείδητος [1]), καὶ κατὰ τὴν ὁποίαν (εἰς τὸν ἄνθρωπον) καὶ ὁ περιφερικῶς συνειδητὸς ψυχικὸς βίος εἶναι δυνατὸν νὰ ἔλθῃ ἢ νὰ ἐπανέλθῃ εἰς συνείδησιν, ἀλλὰ καὶ ὡς περιφερικῶς συνειδητὴ κατάστασις ἐπηρεάζει πάντοτε, πολλάκις δὲ καὶ ἰσχυρότατα, τὴν συνείδησιν

1) Πρβλ. τὸ σύγγραμμά μου «Ὁ ψυχικὸς βίος τῶν ἀνθρώπων».

(τὴν σκέψιν καὶ τὴν ἐνέργειαν) τοῦ ἀνθρώπου. Ἔμπνευσις, ἤτοι κατάληψις, εἶναι λοιπὸν ἡ κατάστασις τοῦ ἀνθρώπου, κατὰ τὴν ὁποίαν ὅλαι αἱ παραστάσεις του καὶ ὅλα ὅσα ἔζησε, καὶ ὅσα ἔγιναν συνειδητὰ καὶ ὅσα ἔμειναν ἔξω τοῦ συνδυασμοῦ μὲ συνείδησιν, τ' ἀφορῶντα μίαν ἰδέαν, παρουσιάζονται ἐπιδρομικῶς οὕτως εἰπεῖν ταυτοχρόνως εἰς τὸ πνεῦμα καὶ εἰς τὴν ψυχήν. Ὑπὸ τοιαύτην δὲ κατάστασιν εὑρισκόμενος δὲν ἐργάζεται οὕτως εἰπεῖν ὁ ἄνθρωπος ἀλλὰ κάτι τὸ ὁποῖον εὑρίσκεται ἐντός του! Τοιαύτας περιστάσεις ζῇ πολλάκις, ἐννοεῖται, καὶ ὁ ἐπιστήμων καὶ πρὸ πάντων ὁ φιλόσοφος, ἀλλὰ ἡ τοιαύτη κατάστασις τοῦ καλλιτέχνου ἔχει τὸ ἰδιάζον της. Μὲ τὴν σύλληψιν, μὲ τὴν παρουσίαν μιᾶς ἰδέας γεννᾶται ἐν τῷ καλλιτέχνῃ μία ψυχικὴ διάθεσις, ἢ μᾶλλον ἐκ μιᾶς ψυχικῆς διαθέσεως γεννᾶται, παρουσιάζεται μία ἰδέα, ἡ δὲ ἰδέα αὐτὴ λαμβάνει οὕτως εἰπεῖν σάρκα καὶ πνεῦμα δι' ἐπιδρομῆς ὅλων τῶν πρὶν ἐντυπώσεων καὶ συναισθημάτων τῶν ἀφορώντων εἰς αὐτήν. Κατὰ τὴν τοιαύτην ἐπιδρομὴν ὁ καλλιτέχνης δὲν ζῇ πλέον αὐτὸς ἐν ἑαυτῷ, δὲν ζῇ πλέον διὰ τὸν ἑαυτόν του, ἀλλ' ἐν αὐτῷ ζῇ ἡ συλληφθεῖσα ἐκείνη ἰδέα, τὸ ἀντικείμενον, ἡ κατάστασις, ἀρχίζουσα πλέον νὰ παριστάνεται εἰς γραμμὰς καὶ χρώματα ἢ καὶ νὰ ἐκφράζεται εἰς τόνους (ἤχους) καὶ εἰς λέξεις. Ὁ καλλιτέχνης βλέπει καὶ ἀκούει τὸ ἀντικείμενον τῆς ἰδέας του οὕτως εἰπεῖν κατ' ἄμεσον τρόπον, εὑρίσκεται εἰς μίαν κατάστασιν, κατὰ τὴν ὁποίαν αὐτὸς ζῇ κατὰ τρόπον ἄμεσον τὴν συλληφθεῖσαν ἰδέαν, καί, ὅπως εἶπα γενικώτερον, δὲν ἐργάζεται αὐτός, ἀλλὰ κάτι ἐν αὐτῷ δι' αὐτοῦ. Εἶναι ζήτημα χαρακτῆρος ἢ μᾶλλον ἰδιοσυστασίας, ἐὰν ὁ καλλιτέχνης, ὅπως καὶ πᾶς ἄνθρωπος, εὑρίσκεται κατὰ τὴν ἔμπνευσιν εἰς κατάστασιν ἠρεμίας ψυχικῆς ἢ ἐνθουσιασμοῦ, ἴσως δὲ ἡ μὲν ἠρεμος κατάστασις παρήγαγε τὰ κλασσικά, ἤτοι τὰ αἰώνια ἔργα τῆς καλλιτεχνίας, ὁ δὲ ἐνθουσιασμὸς τὰ καλλιτεχνήματα τ' ἀναφερόμενα εἰς μίαν ὡρισμένην ἐποχὴν καὶ εἰς ὡρισμένην ἀνθρωπότητα.

Κεφάλαιον τέταρτον

Ἡ καλαισθητικὴ καὶ εἰδικώτερον ἡ καλλιτεχνικὴ ἀπόλαυσις.

Οὔτε ὁ ἀνακαλύπτων «ἀληθείας» κατὰ τὸ κοινὸν εἶδος τῆς γνώσεως (π. χ. ὁ ἐπιστήμων), οὔτε ὁ καλαισθητικῶς ἐκτιμῶν, ὁ λαμβάνων γνῶσιν καλαισθητικὴν τοῦ ἀντικειμένου, οὔτε ὁ καλλιτεχνικῶς ἐργαζόμενος ἐνεργοῦν μόνον πνευματικῶς. Ἐν ἐνεργείᾳ εὑρίσκεται καὶ ὁλόκληρος ὁ συναισθηματικός των βίος. Λέγων δὲ αὐτὸ δὲν ἐννοῶ οὔτε τὴν κατάστασιν τῆς διανοητικῆς θέας, εἰς τὴν ὁποίαν εὑρίσκεται, ὅπως κατεδείχθη, ἕκαστος αὐτῶν κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἧττον κατὰ τὴν στιγμὴν ἢ κατὰ μίαν ὡρισμένην στιγμὴν τῆς ἐργασίας, οὔτε εἰδικώτερον τὰ ἐν τῷ καλλιτέχνῃ γεννώμενα συναισθήματα κατὰ τὴν στιγμὴν τῆς συλλήψεως τῆς καλλιτεχνικῆς ἰδέας, τοῦ καλλιτεχνικοῦ θέματος. Ἐννοῶ τώρα πλέον τὸν ἀπολαύοντα ἄνθρωπον, ἤτοι ἐκεῖνον, ὁ ὁποῖος ἀπολαύει, καλαισθητικῶς ἐκτιμῶν τὸ καλλιτέχνημα, ἐννοῶ τὸν καλλιτέχνην, ὁ ὁποῖος ἀπολαύει παρατηρῶν τὸ ἔργον του, ὅπως καὶ τὸν ἐπιστήμονα, ὁ ὁποῖος ἀπολαύει λύων προβλήματα.

α) Ἡ καλαισθητικὴ ἀπόλαυσις γενικῶς.

Ἡ καλαισθητικὴ ἀπόλαυσις, ἡ ἀπόλαυσις, ἡ ὁποία ἐκδηλώνεται κατὰ τὴν στιγμὴν τῆς καλαισθητικῆς ἐκτιμήσεως ἑνὸς οἱουδήποτε ἀντικειμένου φυσικοῦ ἢ καλλιτεχνικοῦ, ἔχει ἐκληφθῆ ἀπὸ τοὺς φιλοσόφους πάντοτε ὡς ἡ προϋπόθεσις τῆς ἐκτιμήσεως. Ὅπως ὅμως ἀπέδειξα [1]), εἶναι μεθοδολογικῶς ἐσφαλμένον νὰ νομίζῃ, ἢ νὰ προϋποθέτῃ κανεὶς ὅτι ἡ κατάστασις αὐτὴ ἡ συναισθηματικὴ εἶναι ἡ αἰτία τῆς καλαισθητικῆς ἐκτιμήσεως. Δὲν ἔπρεπε νὰ λησμονῆται, ὅτι, ὅπως ἔλεγα, ἐκ τῶν προτέρων ἡ κατάστασις ἐκείνη ἡ συναισθηματικὴ εἶναι δυνατὸν νὰ εἶναι καὶ τὸ ἐπακολούθημα, τὸ ἀποτέλεσμα τῆς ἐκτιμήσεως, καὶ ἑπομένως ἀπο-

[1]) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 3 κ. ἑ.

τελεῖ πρόβλημα ἰδιαίτερον, ἐὰν ἡ συναισθηματικὴ κατάστασις τοῦ ἀνθρώπου κατὰ τὴν στιγμήν, κατὰ τὴν ὁποίαν αὐτὸς ἐκτιμᾷ ἕνα ἀντικείμενον ὡς «ὡραῖον» (ἢ ὡς «ἄσχημον»), ἡ ἀπόλαυσις αὐτὴ τοῦ «ὡραίου» ἐν τῇ φύσει καὶ ἡ ἀπόλαυσις τῆς καλλιτεχνίας εἶναι αἰτία ἢ ἀποτέλεσμα, ἐπακολούθημα τῆς καλαισθητικῆς ἐκτιμήσεως.

Τώρα λοιπὸν λύεται τὸ πρόβλημα αὐτὸ διὰ τῶν μέχρι τοῦδε ἐρευνῶν μου κατὰ τρόπον ἁπλούστατον. Δηλαδὴ ἐπειδὴ ἡ ἐκτίμησις ἑνὸς ἀντικειμένου (φυσικοῦ ἢ καλλιτεχνικοῦ) ὡς «ὡραίου» (ἢ ὡς «ἀσχήμου») γίνεται διὰ τῆς ἐνορατικῆς γνώσεως (διὰ τῆς αἰσθήσεως τοῦ ὡραίου), ἐννοεῖται ὅτι ἡ συναισθηματικὴ κατάστασις τοῦ ἀνθρώπου κατὰ τὴν στιγμὴν αὐτὴν τῆς καλαισθητικῆς ἐκτιμήσεως εἶναι δυνατὸν νὰ εἶναι μόνον τὸ ἐπακολούθημα, τὸ ἀποτέλεσμα τῆς ἐκτιμήσεως, τῆς καλαισθητικῆς γνώσεως. Οἱ φιλόσοφοι οἱ θεωρήσαντες τὴν συναισθηματικὴν κατάστασιν ὡς αἰτίαν καὶ προϋπόθεσιν τῆς ἐκτιμήσεως ὑπέπεσαν ὄχι μόνον εἰς μεθοδολογικὸν σφάλμα, ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν ἐσφαλμένην ἀντίληψιν, κατὰ τὴν ὁποίαν ὁ ἄνθρωπος ἀντιλαμβάνεται τ᾽ ἀντικείμενα ἢ διὰ τῆς διανοητικῆς ἐνεργείας τοῦ πνεύματος (διὰ σκέψεως) ἢ ἁπλῶς συναισθηματικῶς. Ἀπεναντίας ἀπέδειξα ὅτι ὑπάρχει καὶ ἄλλο μέσον, διὰ τοῦ ὁποίου ἀντιλαμβάνεται ὁ ἄνθρωπος τ᾽ ἀντικείμενα, εἶμαι δὲ τῆς γνώμης ὅτι τὸ συναίσθημα δὲν εἶναι κυρίως ποτὲ μέσον ἀντιλήψεως, ἀλλὰ μόνον μέσον καθορίζον τὴν στάσιν τοῦ ὑποκειμένου ἀπέναντι τῶν ἐρεθισμῶν [1]· ὅ,τι συνήθως λέγεται γνῶσις διὰ συναισθήματος, π. χ. ἡ ὀρθὴ ἢ ἡ ἐσφαλμένη χρῆσις μιᾶς λέξεως διὰ τοῦ «γλωσσικοῦ συναισθήματος», εἶναι κυρίως γνῶσις (ἀδιάφορον ἐὰν ὀρθὴ ἢ ἐσφαλμένη) μὴ ὑπερβᾶσα τὸ κατώφλιον τοῦ περιφερικῶς συνειδητοῦ (τοῦ ὑποσυνειδήτου) πρὸς τὸ κέντρον, τὸ συνειδητόν. Τὸ ἄλλο λοιπὸν τὸ ὑπολειπόμενον μέσον, διὰ τοῦ ὁποίου ὁ ἄνθρωπος ἀντιλαμβάνεται τὰ πράγματα (ἐκτὸς τοῦ κοινοῦ τρόπου τῆς γνώσεως) εἶναι ἡ ἐνόρασις, ἡ ὁποία, ὅπως ἔδειξα, δὲν εἶναι κυρίως συναισθηματικὴ κατάστασις, ἀλλὰ κατάστασις πνευματική [2].

---

1) Πρβλ. τὸ σύγγραμμά μου. «Ὁ ψυχικὸς βίος τῶν ἀνθρώπων».
2) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 180 κ. ἑ.

Τὸ συμπέρασμα εἶναι λοιπὸν ὅτι ὅλα τὰ συναισθήματα τὰ κύρια[1]), τὰ γεννώμενα κατὰ τὴν στιγμὴν τῆς καλαισθητικῆς ἐκτιμήσεως εἶναι τὸ ἐπακολούθημα, τὸ ἀποτέλεσμα, τῆς τοιαύτης ἐκτιμήσεως. Αὐτὴ δὲ ἡ ὀρθὴ λύσις τοῦ προβλήματος ἀπαλλάσσει πλέον καὶ ἀπὸ τὴν ψυχολογικὴν παραδοξολόγον διάκρισιν, κατὰ τὴν ὁποίαν ἐχωρίσθησαν τὰ συναισθήματα τοῦ ἀνθρώπου εἰς καλαισθητικὰ καὶ μή, ἢ κοινά. Ἡ τοιαύτη διάκρισις εἶχε γίνει αὐθαιρέτως καὶ μόνον πρὸς τὸν σκοπὸν ὅπως ὑποστηριχθῇ ἡ γνώμη ὅτι τὸ συναίσθημα μὲν εἶναι αἰτία τῆς καλαισθητικῆς ἐκτιμήσεως, ἀλλ' ὅτι, ἐὰν δὲν καταλήγῃ κάθε συναίσθημα εἰς καλαισθητικὴν ἐκτίμησιν τοῦ ἀντικειμένου του, αὐτὸ συμβαίνει ἀκριβῶς ἕνεκα τοῦ εἴδους τῶν συναισθημάτων. Διὰ τῆς ἀντικειμενικῆς μου ὀρθῆς λύσεως τοῦ προβλήματος περὶ τοῦ τρόπου, κατὰ τὸν ὁποῖον ὁ ἄνθρωπος ἐκτιμᾷ τ' ἀντικείμενα ὡς «ὡραῖα» ἢ ὡς «ἄσχημα» ἀποφεύγεται ἡ ἀναγκαιότης ἐκείνης τῆς ψευδοψυχολογικῆς διακρίσεως εἰς μὴ καλαισθητικά, τὰ κοινά, καὶ εἰς καλαισθητικὰ συναισθήματα, τὰ αἴτια τῆς καλαισθητικῆς ἐκτιμήσεως. Ὅλα τὰ συναισθήματα εἶναι τὰ αὐτὰ κύρια ἁπλᾶ συναισθήματα τῆς ἡδονῆς καὶ τοῦ ἄλγους, ἐννοεῖται, μὲ τὸν μόνον περιορισμὸν ὅτι τὰ συναισθήματα, τὰ ὁποῖα ἐπακολουθοῦν εἰς τὴν καλαισθητικὴν ἐκτίμησιν, εἶναι συναισθήματα πνευματικῆς ἡδονῆς καὶ πνευματικοῦ ἄλγους· τὸ πρόβλημα, ἐὰν ὑπάρχουν πνευματικὰ συναισθήματα τελείως ἀνεξάρτητα μιᾶς ἀντιστοιχούσης σωματικῆς καταστάσεως, εἶναι ἀδιάφορον ἐνταῦθα.

Τὰ πνευματικὰ λοιπὸν συναισθήματα ἡδονῆς καὶ πόνου, τὰ ἐπακολουθοῦντα εἰς τὴν καλαισθητικὴν ἐκτίμησιν ἑνὸς ἀντικειμένου, παρουσιάζονται ὡς χαρὰ καὶ λύπη, ἢ ἀθυμία. Χαρὰ παρουσιάζεται ὅταν τὸ ἀντικείμενον ἐκτιμᾶται ὡς «ὡραῖον», δηλαδὴ ὅταν ἀνακαλύπτεται ἐν αὐτῷ τελεία ἀνταπόδοσις τοῦ περιεχομένου (τῆς οὐσίας, τῆς ἰδιότητος, τῆς ἐννοίας, τοῦ συναισθήματος) διὰ τῆς μορφῆς, τοῦ σχήματός του, λύπη δὲ καὶ ἀθυμία, ὁσάκις τὸ ἀντικείμενον ἀνακαλύπτεται ὅτι εἶναι «ἄσχημον», ὁσάκις ἐκτιμᾶται ὡς «ἄσχημον».

Τὸ σπουδαῖον ζήτημα εἶναι ἑπομένως κυρίως, νὰ εὑρεθῇ ὁ

[1]) Θὰ ἐπανέλθω εἰς τὴν ἔκφρασιν «κύρια συναισθήματα».

λόγος διὰ τὸν ὁποῖον ἡ καλαισθητικὴ ἐκτίμησις συνοδεύεται, ἐπακολουθεῖται ὑπὸ συναίσθημα, ἢ διὰ νὰ ὁμιλήσω χωρὶς νὰ παραγάγω τὴν ἐντύπωσιν ὅτι πρόκειται κατὰ τὴν γένεσιν ἐκείνην τοῦ συναισθήματος περὶ σκοποῦ τινος ἐκπληρουμένου, νὰ εὑρεθῇ τί σημαίνουν τὰ συναισθήματα ἐκεῖνα, παρουσιαζόμενα ὡς ἐπακολουθήματα τῆς καλαισθητικῆς ἐκτιμήσεως (ἄλλως ἀπαντῶντα, ὅπως ἔλεγα, τὰ αὐτὰ καὶ κατὰ τὴν κοινὴν γνῶσιν, π. χ. μετὰ τὴν λύσιν προβλήματος, καὶ κατὰ τὴν ἠθικὴν ἐκτίμησιν καὶ κατὰ πᾶσαν γενικῶς ἐνέργειαν τοῦ ἀνθρώπου). Ἀλλὰ καὶ ἡ λύσις τοῦ προβλήματος αὐτοῦ προπαρεσκευάσθη διὰ τῶν μέχρι τοῦδε ἐρευνῶν μου καὶ ἔλαβεν ὡρισμένην μορφήν. Αἱ ἔρευναί μου δὲ αὐταὶ ὁμιλοῦν ἐν πρώτοις κατὰ τῶν ὑφισταμένων θεωριῶν. Ἀναφέρω ἐν πρώτοις τὰς θεωρίας αὐτάς.

Μία ἀπὸ τὰς ὑφισταμένας θεωρίας ἐξηγεῖ τὰ συναισθήματα, τὰ ἐπακολουθοῦντα εἰς τὴν καλαισθητικὴν ἐκτίμησιν, ὡς ὑποδείξεις μιᾶς μεταφυσικῆς προδιαθέσεως, ἑνὸς μεταφυσικοῦ προορισμοῦ τοῦ ἀνθρωπίνου πνεύματος, τῆς ἀνθρωπίνης ψυχῆς. Ἐννοεῖται ὅτι ἀφήνω κατὰ μέρος τὴν συζήτησιν περὶ τῆς θεωρίας αὐτῆς· ὅτι ἡ ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου ἐπλάσθη ἢ ἐπροικίσθη κατὰ τρόπον, ὥστε νὰ χαίρῃ μὲν διὰ τὸ ὡραῖον, νὰ δυσαρεστῆται δὲ διὰ τὸ ἄσχημον, ἡ τοιαύτη ἐξήγησις θὰ ἦτο μία ἐκδοχή, ἡ ὁποία δὲν θὰ ἐξηγοῦσε κυρίως τίποτε, θὰ ἔλεγε τὸ πολὺ ὅτι ὁ ἄνθρωπος χαίρει, βλέπων τὸ «ὡραῖον». Τὸ αὐτὸ δὲ συμβαίνει περίπου καὶ κατὰ τὴν θεωρίαν, κατὰ τὴν ὁποίαν ὁ ἄνθρωπος, κατὰ τὴν βιολογικὴν ἐξέλιξίν του ἀπὸ κατώτερα ζῷα, προσέκτησε διὰ προσαρμογῆς καὶ τὴν ἱκανότητα ἢ ἰδιότητα αὐτήν, ἤτοι τὸ νὰ διακρίνῃ τὸ «ὡραῖον» καὶ νὰ χαίρῃ. Ἡ θεωρία αὐτὴ παραβλέπει τὸ κύριον ζήτημα, τὸ ὁποῖον θέτει αὐτή, ἤτοι ἔπρεπε νὰ ἐξηγηθῇ τοὐλάχιστον καὶ ὁ λόγος τῆς προσαρμογῆς εἰς τὸ περιβάλλον, γενομένης κατὰ τρόπον, ὥστε νὰ ἐπέρχεται χαρὰ διὰ τοῦ «ὡραίου» κλπ. Μία τρίτη θεωρία ἐξηγεῖ τὴν συναισθηματικὴν ἐκείνην κατάστασιν ἁπλῶς φυσιολογικῶς, δηλαδὴ ὡς κατάστασιν ἡδονῆς ἢ ἄλγους ἕνεκα ὡρισμένων κινήσεων τῶν ὀργάνων καὶ ἕνεκα γενικῆς ὑγιεινῆς καταστάσεως ἐπερχομένης διὰ καλαισθητικῶν ἀντικειμένων. Αἱ ἔρευναί μου ἀπέδειξαν ἀπεναντίας ὅτι ἡ καλαισθητικὴ ἐκτίμησις οὐδόλως ἐξαρτᾶται ἀπὸ κινήσεις

ὀργάνων ἢ γενικῶς ἀπὸ κατάστασιν τοῦ σώματος καὶ τὰ τοιαῦτα. Τὸ αὐτὸ περίπου ἰσχύει καὶ κατὰ τῆς θεωρίας, κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ συναισθηματικὴ κατάστασις κατὰ τὴν ἐκτίμησιν τῶν ἀντικειμένων ὡς «ὡραίων» ἢ ὡς «ἀσχήμων» πηγάζει ἀπὸ τὴν ἱκανοποίησιν τῆς τάσεως ἐν τῷ ἀνθρώπῳ πρὸς παιγνίδιον. Τὴν τοιαύτην ἐξήγησιν θὰ λάβω ὅμως ὑπ' ὄψιν καὶ εἰδικώτερον, ὅταν θὰ ὁμιλήσω ἀμέσως ἰδιαιτέρως περὶ ἀπολαύσεως, ἡ ὁποία προσγίνεται διὰ τῶν ἔργων τῆς καλλιτεχνίας. Κατὰ μίαν ἄλλην θεωρίαν, τὰ συναισθήματα, τὰ ὁποῖα ἐπακολουθοῦν ἐν τῷ ἀνθρώπῳ εἰς τὴν καλαισθητικὴν ἐκτίμησιν τῶν ἀντικειμένων, πρέπει νὰ ὑπαχθοῦν εἰς τὴν γενικὴν συναισθηματικὴν κατάστασιν, τὴν παρουσιαζομένην κατὰ τὴν κοινὴν γνωστικὴν ἐνέργειαν (π. χ. μετὰ τὴν λύσιν ἑνὸς προβλήματος κλπ.)· ἀλλὰ ἡ τοιαύτη ἐξήγησις δὲν θὰ εἶχε πλέον λόγον καὶ διὰ τὴν ἐμφάνισιν τῆς λύπης, τῆς ἀθυμίας, κατὰ τὴν ἐκτίμησιν τοῦ ἀντικειμένου ὡς «ἀσχήμου», μόλον ὅτι καὶ ἡ ἐκτίμησις αὐτὴ πηγάζει ἐπίσης ἀπὸ τὴν ἐνορατικὴν καλαισθητικὴν γνῶσιν τοῦ ἀντικειμένου. Καὶ γενικῶς δὲν ἐπιτρέπεται νὰ ἐξηγῇ κανεὶς τὴν συναισθηματικὴν κατάστασιν τοῦ ἀνθρώπου κατὰ τὴν καλαισθητικὴν ἐκτίμησιν, ὡς ἀποτελουμένην ἀπὸ συναισθήματα προκύπτοντα ἀπὸ τὴν ἐνέργειαν τοῦ ἀνθρώπου (ἀπὸ τὴν «ἐσωτερικὴν συνεργασίαν του» ὅπως λέγουν τινὲς) κατὰ τὴν ἐκτίμησιν τῶν ἀντικειμένων ὡς «ὡραίων»· συναισθήματα, χαρὰ καὶ τὰ παρόμοια, πηγάζουν πάντως κατὰ τὴν ἐκτίμησιν καλλιτεχνημάτων κατὰ τοιοῦτον τρόπον· θὰ ἐπανέλθω δὲ εἰς τὸ ζήτημα αὐτό· ἀλλὰ πρῶτον μὲν εἶναι τὰ τοιαῦτα συναισθήματα μόνον ἐνισχυτικὰ τῶν εἰδικῶν συναισθημάτων, τὰ ὁποῖα ἐπακολουθοῦν εἰς τὴν ἐκτίμησιν τῶν ἀντικειμένων ὡς «ὡραίων», δεύτερον δὲ πρέπει ἡ θεωρία νὰ ἐξηγῇ καὶ τὸ συναίσθημα τῆς λύπης, ἡ ὁποία ἐπακολουθεῖ εἰς τὴν καλαισθητικὴν γνῶσιν τοῦ ἀντικειμένου ὡς «ἀσχήμου», μόλον ὅτι καὶ ἐνταῦθα πρόκειται περὶ ἐνεργείας. Ἐλέχθη μὲν ἀπό τινας φιλοσόφους ὅτι ἡ αἰτία τῆς λύπης καὶ δυσαρεσκείας κατὰ τὴν ἐκτίμησιν τῶν ἀντικειμένων ὡς «ἀσχήμων» εἶναι ἡ ἐνέργεια ἡ μὴ σύμφωνος πρὸς τὴν «φύσιν τῆς ψυχῆς», ἀλλὰ ἡ θεωρία αὐτὴ προϋποθέτει δυστυχῶς ἢ κατασκευάζει πρὸς τὸν σκοπόν της μίαν «φύσιν τῆς ψυχῆς», καὶ δὲν ἐξηγεῖ ἑπομένως κυρίως τὸ ζήτημα.

Μία μόνον ἀντίληψις τῆς θεωρίας αὐτῆς θὰ ἦτο σωτήριος, ἤτοι ἡ ἀντίληψις, κατὰ τὴν ὁποίαν δὲν θὰ γίνεται λόγος περὶ ἐνεργείας ἀνταποκρινομένης ἢ μὴ εἰς τὴν «φύσιν τῆς ψυχῆς», ἀλλὰ περὶ ἐνορατικῆς γνώσεως ἑνὸς ἀντικειμένου ἀνταποκρινομένου ἢ μὴ εἰς τὴν σύστασιν ἢ ὑφὴν τοῦ πνεύματος, μία ἐξήγησις, εἰς τὴν ὁποίαν καταλήγουν ἀκριβῶς αἱ ἔρευναί μου.

Δηλαδὴ τὸ ζήτημα τῆς σημασίας τῶν συναισθημάτων ἐκείνων τῆς χαρᾶς καὶ τῆς λύπης, τῶν ἐπακολουθούντων πάντοτε κατά τινα βαθμὸν εἰς τὴν ἐκτίμησιν τῶν ἀντικειμένων ὡς «ὡραίων» ἢ ὡς «ἀσχήμων», εὑρίσκει τὴν λύσιν του κατὰ τρόπον ἁπλούστατον διὰ τῶν μέχρι τοῦδε ἐρευνῶν μου καὶ διὰ τῆς γενικῆς σημασίας τῶν συναισθημάτων ὡς ψυχικῶν φαινομένων. Ἤτοι τὰ συναισθήματα εἶναι γενικῶς ὁ τρόπος, κατὰ τὸν ὁποῖον ἐκδηλώνεται ἡ στάσις τοῦ ὑποκειμένου κατὰ ἐρεθισμῶν· οἱ ἐρεθισμοὶ αὐτοί, ἐρχόμενοι εἰς τὴν συνείδησιν ὡς ἡδονή, γίνονται παραδεκτοί, ἐρχόμενοι ὅμως εἰς τὴν συνείδησιν ὡς ἄλγος, ἀποκρούονται, ὁ δὲ τελευταῖος βιολογικὸς λόγος τοῦ φαινομένου αὐτοῦ εἶναι πάντως ὅτι διὰ τῶν ἐρεθισμῶν προάγεται ἢ βλάπτεται ἡ ζωή, ὁ βίος [1]). Ἀλλὰ καὶ τὸ λεγόμενον ἀνθρώπινον «πνεῦμα» εἶναι, ἐπιστημονικῶς θεωρούμενον, κυρίως μόνον μία ἐνέργεια ὡρισμένη συμφώνως πρός τινας νόμους, ἤτοι πρὸς τὸν νόμον τῆς ἑνοποιήσεως ἢ οὐσιαστικότητος, πρὸς τὸν νόμον τῆς αἰτιότητος [2]) καὶ πρὸς τὸν νόμον τῆς ὡραιότητος, ὁ ὁποῖος ἀνεκαλύφθη καὶ αὐτὸς διὰ τῶν ἐρευνῶν μου ἐν τῷ προκειμένῳ συγγράμματί μου ὡς συστατικὸς τοῦ πνεύματος [3]). Ἐννοεῖται λοιπὸν κατ' ἄμεσον τρόπον ὅτι τὰ συναισθήματα χαρᾶς ἢ λύπης, ὡς ἐπακολουθήματα τῆς καλαισθητικῆς ἐκτιμήσεως ἀναλόγως τῆς τελείας ἐκδηλώσεως ἢ μὴ τοῦ περιεχομένου (τῆς οὐσίας ἢ τῆς ἰδιότητος, τῆς ἐννοίας ἢ τοῦ συναισθήματος) τοῦ ἀντικειμένου ἐν τῇ ἐπιτυχούσῃ ἢ μὴ ἐπιτυχούσῃ μορφῇ του, εἶναι ἡ ἀναγκαία ἐκδήλωσις τῆς συμφωνίας τοῦ ἀντικειμένου ἐν τῇ συστάσει του πρὸς τὸν νόμον τοῦ πνεύματος (τὸν νόμον τῆς ὡραιότητος), ἤτοι πρὸς

1) Πρβλ. καὶ τὸ σύγγραμμά μου «Ὁ ψυχικὸς βίος τῶν ἀνθρώπων»
2) Πρβλ. αὐτόθι.
3) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 145.

τὴν φύσιν, τὴν σύστασιν (τὴν ἰδιαιτέραν σύστασιν) τοῦ πνεύματος. Διὰ νὰ ἐννοηθῶ καλῶς, ἂς ληφθῇ ἰδιαιτέρως ὑπ' ὄψιν καὶ ἡ ἐσωτερικὴ ἀνησυχία καὶ δυσθυμία, τὴν ὁποίαν συναισθάνεται κανείς, ὅταν ἀκούῃ ἄλλον νὰ ὁμιλῇ κατὰ διαστροφὴν καὶ κακὴν χρῆσιν τῶν λογικῶν νόμων.

β) Αἱ εἰδικώτεραι μορφαὶ καλαισθητικῆς ἀπολαύσεως.

Ἐννοεῖται δὲ ὅτι τὰ συναισθήματα τῆς χαρᾶς καὶ τῆς λύπης παρουσιάζονται ὑπὸ ἰδιαιτέρας μορφάς, ἀναλόγως τῶν ἰδιαιτέρων περιπτώσεων τοῦ «ὡραίου» καὶ «ἀσχήμου». Εἰσέρχομαι δι' ὀλίγων λέξεων εἰς ἐξήγησιν τῶν εἰδικῶν αὐτῶν μορφῶν χαρᾶς καὶ λύπης.

Ἐν πρώτοις τὰ συναισθήματα κατὰ τὰς γενικωτέρας ἐφηρμοσμένας περιπτώσεις «ὡραίου» καὶ «ἀσχήμου», ἤτοι κατὰ τὸ «ὑψηλὸν» καὶ τὸ «κωμικόν».

Τὸ συναισθηματικὸν ἐπακολούθημα κατὰ τὴν ἐκτίμησιν τοῦ ἀντικειμένου ὡς «ὑψηλοῦ» εἶναι ἡ ψυχικὴ ὕψωσις, ἡ ἀνύψωσις τοῦ ἐκτιμῶντος θεατοῦ ἢ ἀκροατοῦ· ὑψώνεται οὕτως εἰπεῖν ἡ ψυχή του, ἀνυψώνεται, ὑψώνεται τὸ πνεῦμα του, ἀνυψώνεται εἰς σφαῖρας ἀνωτέρας τῆς συνήθους ὑπάρξεως του, τοῦ συνήθους κόσμου τοῦ αἰσθητοῦ καὶ περιωρισμένου, ἡ χαρά του δὲ αὐτὴ ἡ μεταμορφωμένη, ἀλλὰ καθαρά, εἶναι πολλάκις τόσον ἰσχυρά, ὁ δὲ ἴδιος ἀπεναντίας ἔχει τὴν συνείδησιν τῆς προσωπικότητός του τόσον ἀσθενῆ, ὥστε γεννᾶται ἐν αὐτῷ τὸ συναίσθημα, ὡσὰν νὰ διαρρηγνύεται ἡ καρδία του, καὶ κλαίει, κλαίει τὸ κλαῦμα τῆς ἀπεριορίστου καὶ ἀπεράντου χαρᾶς.

Εἰς τὸ «κωμικόν», εἰς τὸ ὡρισμένον ἐκεῖνο φαινόμενον τοῦ βίου, ἢ καὶ τῆς φύσεως, εἰς μίαν στάσιν, μίαν κίνησιν, μίαν ἰδιότητα, μίαν λέξιν ἢ ἔκφρασιν, τὰ ὁποῖα παρουσιάζονται ὑπὸ μίαν ἀπατηλὴν μορφήν, ὡσὰν νὰ ἦτο αὐτὴ ἡ μορφή των, ἡ λύπη παρουσιάζεται ὡς γέλως.

Νὰ μὴ ἀπατᾶται κανεὶς νομίζων ὅτι ὁ γέλως εἶναι πάντοτε φαινόμενον χαρᾶς καὶ ἡδονῆς· γελᾷ κανεὶς καὶ κατασυντριβό-

μενος ἀπὸ καταπληκτικὴν λύπην, ὑπάρχουν δὲ καὶ περιπτώσεις, κατὰ τὰς ὁποίας ὁ γέλως εἶναι ἐκδήλωσις τῆς χαρᾶς διὰ τὴν δυστυχίαν τῶν ἄλλων, εἰς ἄλλας περιπτώσεις πάλιν ὁ γέλως εἶναι μέσον προφυλακτικὸν ἀπὸ τὴν κολλητικὴν ἐπίδρασιν τῆς συμπαθείας, ἢ εἶναι ἐκδήλωσις χαρᾶς ἕνεκα τῆς καλῆς καταστάσεως τοῦ γελῶντος ἐν συγκρίσει πρὸς τοὺς ἄλλους τοὺς κατά τινα τρόπον πάσχοντας. Ἡ φυσιολογικὴ ἑρμηνεία, κατὰ τὴν ὁποίαν ὁ γέλως εἰς τὸ κωμικὸν (π. χ. εἰς ἕνα ἀστεϊσμὸν) προέρχεται ἀπὸ σπασμωδικὰς κινήσεις ὡρισμένων μυώνων ἐξ ἐξάψεως τοῦ νευρικοῦ συστήματος δι᾽ αἰφνιδίας ὑπερμέτρου ἐκχύσεως ἐνεργείας, δὲν λέγει κυρίως τίποτε. Ὁ σκοπὸς εἶναι νὰ μάθῃ κανεὶς τὴν αἰτίαν τῆς αἰφνιδίας αὐτῆς ὑπερμέτρου ἐκχύσεως ἐνεργείας, ἀφοῦ ὑπάρχει, ὅπως ἀνέφερα, τόση μεγάλη ποικιλία τῶν περιπτώσεων, κατὰ τὰς ὁποίας γελᾷ κανείς· ἡ περίπτωσις γέλωτος κατὰ τὸν γαργαλισμόν, ὁ γέλως εἰς εὐθύμους στιγμάς, γέλως εἰς περιστάσεις καταπληκτικοῦ ἐξωτερικοῦ πόνου ἢ καταπληκτικῆς λύπης κλπ., ὅλοι οἱ γέλωτες εἶναι πάντως φυσιολογικὰ φαινόμενα ὑπερμέτρως ἐκχυνομένης αἰφνιδίας ἐνεργείας. Πρέπει δὲ νὰ γίνεται διάκρισις καὶ μεταξὺ τῶν αἰτιῶν τοῦ γέλωτος καὶ τοῦ ἀποτελέσματος τοῦ γέλωτος· ἤτοι ἀναμφιβόλως συντελεῖ πᾶς γέλως ἐκ τῶν ὑστέρων εἰς ἀνακούφισιν καὶ ὑγιεινὴν ἀποκατάστασιν τοῦ σώματος, τῆς εὐεξίας· ἀλλ᾽ ἀκριβῶς δὲν πρέπει νὰ ἐξηγῆται ὁ γέλως διὰ τῆς ἐνεργείας του τῆς βιολογικῆς. Ἐγὼ λοιπὸν παραδέχομαι ὅτι πρῶτον μὲν πρέπει νὰ γίνεται διάκρισις μεταξὺ ψυχικῆς καὶ σωματικῆς αἰφνιδίως καὶ ὑπερμέτρως ἐκχυνομένης ἐνεργείας, καὶ ὅτι δεύτερον ἀκριβῶς ἕνεκα τῆς αἰφνιδίας καὶ ὑπερμέτρου ἐκχύσεως τῆς ἐνεργείας ἐλλείπει ὁ ἀπαιτούμενος χρόνος διαστάσεως ἐνεργείας καὶ ἀντενεργείας, ὥστε οὔτε τὸ σῶμα ἀντενεργεῖ ἀμέσως, ἀποκροῦον τὴν αἰτίαν (π. χ. τοῦ γαργαλισμοῦ), οὔτε τὸ πνεῦμα, εὑρίσκον τὴν ἀπάντησιν ἢ ἀνακαλύπτον τὴν λύσιν, ἀλλὰ τίθενται καὶ τὸ σῶμα καὶ τὸ πνεῦμα εἰς κίνησιν σπασμωδικήν, ἤτοι παρουσιάζεται ὁ γέλως. Πράγματι δὲ γελᾷ ὁ ἄνθρωπος πάντοτε, ὁσάκις δὲν εἶναι δυνατὸν ν᾽ ἀντιδράσῃ, ἢ καὶ ὁσάκις ἀντιδρᾷ ἀτελῶς διὰ λέξεων, διὰ νοημάτων. Ἐννοεῖται ἐπίσης ὅτι ἡ ψυχικὴ ἐκείνη ἐνέργεια εἶναι δυνατὸν νὰ πηγάζῃ

ἀπὸ ἡδονὴν ἢ ἀπὸ πόνον, ἀπὸ λύπην, νὰ ἔχῃ δηλαδὴ χαρακτῆρα πόνου, λύπης, ἢ ἡδονῆς, χαρᾶς.

Τὸ ζήτημα εἶναι λοιπὸν νὰ κατανοηθῇ τὸ εἶδος τῆς ἐνεργείας, τὸ ὁποῖον ἐκδηλώνεται ὡς γέλως κατὰ τὸ κωμικόν, ἡ δὲ λύσις τοῦ ζητήματος αὐτοῦ δίδεται κατὰ τὴν γνώμην μου διὰ τοῦ γεγονότος ὅτι π. χ. ὁ κατασκευάζων ἢ γνωρίζων τὸν ἀστεϊσμὸν συνήθως δὲν γελᾷ. Ὁ κατασκευάζων τὸν ἀστεϊσμὸν γελᾷ, ὁσάκις ὁ ἀστεϊσμὸς τοῦ ἐπέρχεται αἰφνιδίως, ἢ γελᾷ πολλάκις καὶ προπαρασκευάσας ἢ ἐφευρὼν μὲν ἤδη πρὸ πολλοῦ τὸν ἀστεϊσμόν, ἀλλὰ ἐπηρεαζόμενος ἕνεκα τῆς κολλητικῆς ἐπιδράσεως τοῦ γέλωτος. Τὸ γεγονὸς λοιπὸν αὐτὸ ἀναλυόμενον δεικνύει δύο τινα, ἤτοι πρῶτον ὅτι πρόκειται πράγματι περὶ αἰφνιδίως ὑπερμέτρου ἐκχύσεως ἐνεργείας καὶ δεύτερον ὅτι πρόκειται πάντως περὶ γέλωτος ὄχι ἔχοντος χαρακτῆρα χαρᾶς, ἡδονῆς, ὄχι πηγάζοντος ἀπὸ ἡδονήν, ἀπὸ χαράν· ἐὰν ἐπρόκειτο περὶ χαρᾶς, δὲν θὰ ἐπηρέαζε τὴν ὕπαρξιν τοῦ γέλωτος, τὴν ἔκρηξιν εἰς γέλωτα, ἡ γνῶσις καὶ ἡ ἐπανάληψις τῆς αἰτίας της, ἐνῷ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ γνωρίζων π. χ. τὸν ἀστεϊσμὸν κυρίως, ὅπως εἶπα, δὲν γελᾷ, ἀπαιτεῖ, ὡς φαίνεται, ἰδιαιτέραν ἐξήγησιν. Πράγματι δὲ ἀστεϊσμός, εἰς τὸ νόημα τοῦ ὁποίου (τὸ κρυπτὸν) διεισέδυσε κανείς, ἢ τὸν ὁποῖον ἀναλύει κανείς, ἢ προξενεῖ δυσθυμίαν καὶ ἀγανάκτησιν ἢ ἐκλαμβάνεται ὡς μωρία, δὲν προξενεῖται δὲ γέλως καὶ εἰς τὰς δύο περιπτώσεις· τὸ ὑπομειδίαμα τὸ ἐπακολουθοῦν εἰς τὴν ἀντίληψιν μιᾶς μωρίας εἶναι ὑπομειδίαμα οἰκτιρμοῦ. Ἕνας γερμανικὸς ἀστεϊσμὸς λέγει ὅτι εἰς μίαν ἐσπερίδα ἐγίνετο λόγος περὶ τῆς γνώμης τοῦ Goethe, κατὰ τὴν ὁποίαν, ὅ,τι κανεὶς ποθεῖ πράγματι ἐγκαρδίως, ἐπιτυγχάνει πάντως κάποτε εἰς τὸν βίον του· ἕνας τῶν κυρίων ἐψιθύρισε τότε εἰς τὸ αὐτὶ τῆς γυναικός του «πολὺ σωστά, γυναῖκα, ὁ πόθος μου, ὅταν ἤμουν παιδί, ἦτο νὰ ἔχω ἕνα ἀετόν!» (δηλαδὴ ἀπὸ χαρτί, μὲ τὸν ὁποῖον παίζουν τὰ παιδία). Ὁ ἀστεϊσμὸς αὐτὸς γερμανιστὶ λεγόμενος προξενεῖ ἐν πρώτοις γέλωτα ἐκ μέσης καρδίας, ἔπειτα ὅμως σχολιάζεται καὶ κατακρίνεται γενικῶς καὶ πρὸ πάντων ἐκ μέρους τῶν γυναικῶν· ὁ ἀκούων ὅμως αὐτόν, ὅπως τὸν μετέφρασα, ἑλληνιστί, ἐννοεῖται, οὔτε γελᾷ οὔτε γνωρίζει περὶ τίνος πρόκειται, πρέπει νὰ μάθῃ ὅτι ὁ χάρτινος ἀετὸς τῶν παιδίων λέγεται

γερμανιστὶ «δράκων», καὶ ὅτι οἱ γερμανοὶ λέγουν «δράκοντας» καὶ τὰς τυραννικὰς κακὰς γυναῖκας· διὰ τῆς ἐξηγήσεως δὲ πάλιν αὐτῆς ἐματαιώθη ἡ αἰφνιδία ὑπέρμετρος ἔκχυσις πνευματικῆς ἐνεργείας, ἐπροξενήθη δὲ καὶ ἄμεσος ἀδημονία κατὰ τοῦ συζύγου ἐκείνου διὰ τὰς λέξεις του εἰς τὴν γυναῖκα του. Ὥστε ὁ γέλως κατὰ τὸ κωμικὸν εἶναι πάντως γέλως προξενούμενος ἀπὸ δυσάρεστα συναισθήματα, ἀπὸ δυσάρεστον ἐνέργειαν αἰφνιδίως ὑπερμέτρως ἐκχυνομένην [1]).

Εἶναι λοιπὸν φανερὸν ὅτι, συμφώνως πρὸς τὴν ἀναλυτικήν μου ἐξήγησιν τοῦ κωμικοῦ ὡς τῆς μὴ καθαρῶς εἰς συνείδησιν ὑποπιπτούσης δυσαρμονίας μεταξὺ νοήματος ἢ γενικῶς περιεχομένου καὶ μορφῆς, ὁ γέλως κατὰ τὸ κωμικὸν παράγεται, διότι τὸ δῆθεν ὡραῖον τὸ ὑποκρύπτον τὴν ἀσχημίαν καταλαμβάνει αἰφνι-

---

1) Ἐκεῖνος, ὁ ὁποῖος ἀπολαύει τὸ κωμικὸν ὡς χαρίεσσαν ἱστορίαν ἢ ὡς χαρίεν φαινόμενον, δὲν ἀντιλαμβάνεται κυρίως αὐτό. Ὁ Freud, εἰς τὸ σύγγραμμά του Der Witz καθορίζει τὰ συναισθήματα κατὰ τὸ κωμικὸν καὶ τὸν ἀστεϊσμὸν ὡς ἡδονικά, λέγει δὲ ὅτι ἡ ἡδονὴ κατὰ τὸν ἀστεϊσμὸν πηγάζει ἀπὸ τὸ παιγνίδι μὲ λέξεις ἢ ἀπὸ τὴν ἀνοησίαν λυθεῖσαν τῶν δεσμῶν της Entfesselung des Unsinns (σελ. 112) ἤ, ὅπως λέγει ἀλλοῦ (σελ. 206), ἡ ἡδονὴ κατὰ τὸν ἀστεϊσμὸν πηγάζει ἀπὸ τὸ ὅτι δὲν γίνεται προσπάθεια πρὸς συγκράτησιν, ἡ ἡδονὴ κατὰ τὸ κωμικὸν ἀπὸ τὸ ὅτι δὲν ἐξοδεύεται προσπάθεια πρὸς παράστασιν, ἡ δὲ ἡδονὴ κατὰ τὴν διάθεσιν πρὸς ἀστεϊσμοὺς ἀπὸ τὸ ὅτι δὲν γίνεται δαπάνη συναισθημάτων (die Lust des Witzes schien uns aus erspartem Hemmungsaufwand hervorzugehen, die der Komik aus erspartem Vorstellungs -, Besetzungs - Aufwand und die des Humors aus erspartem Gefühlsaufwand)· ἐξηγεῖ δὲ τὸ πρᾶγμα παραδεχόμενος ὅτι ὁ ἀκροατὴς τοῦ ἀστεϊσμοῦ ἢ ὁ θεατὴς τοῦ κωμικοῦ μετατίθεται εἰς τὸν τρόπον ψυχικῆς ἐνεργείας τῆς παιδικῆς ἡλικίας, κατὰ τὴν ὁποίαν ἐκτελεῖται ψυχικὴ ἐργασία μὲ ὀλίγα ἔξοδα (psychische Arbeit....mit geringem Aufwand zu bestreiten pflegten) καὶ ὑπάρχει εὐτυχία. Ἐγὼ ὅμως συμφωνῶ μὲ τὸν Freud ἀκριβῶς μόνον κατὰ τοῦτο ὅτι οἱ ἀστεϊσμοὶ μᾶς ἀρέσκουν καὶ διότι παρουσιάζουν ἕνα πνευματικόν, διανοητικὸν παιγνίδι, γενικῶς ὅμως ἡ θεωρία του δὲν εἶναι ὀρθή. Ἡ θεωρία αὐτὴ λαμβάνει ὑπ' ὄψιν μόνον τὸ ἐξωτερικὸν καὶ ὄχι καὶ τὸ περιεχόμενον· ἀμφιβάλλω ἐὰν ὁ ἀκούων ὅτι ὁ δεῖνα ὠνόμασε τὴν γυναῖκά του «δράκοντα» γελᾷ καὶ χαίρει ἕνεκα τοῦ ἁπλοῦ αὐτοῦ ψυχικοῦ τρόπου τοῦ ἄνευ ἐξόδων εἰς παραστάσεις ἢ εἰς συναισθήματα ἢ εἰς περιορισμόν· γελᾷ ὅμως πᾶς ἄνθρωπος ἀκούων ὅτι, ὅταν εἰς μίαν ἐσπερίδα συν-

δίως καὶ ἀπροπαρασκεύαστον τὴν διανόησιν τοῦ ἀκροατοῦ ἢ θεατοῦ. Ὅτι μόλα ταῦτα εὐχαριστοῦνται ὅλοι οἱ ἄνθρωποι νὰ διηγοῦνται καὶ ν' ἀκούουν ἀστεϊσμούς, εὐχαριστοῦνται γενικῶς εἰς τὸ κωμικόν, αὐτὸ προέρχεται ἐκ τῆς ἐπηρείας, τὴν ὁποίαν ἐξασκεῖ ὁ γέλως ἐπὶ τῆς εὐεξίας τοῦ σώματος, ἀλλὰ καὶ ἐκ τῆς εὐαρεσκείας, τὴν ὁποίαν προξενεῖ τὸ πνευματικὸν παιγνίδιον μὲ νοήματα καὶ ἀντιλήψεις.

Ἡ εὐαρέσκεια αὐτὴ διὰ πνευματικῶν παιγνιδίων εἶναι καὶ μία εἰδικωτέρα αἰτία πρὸς παραγωγὴν ἀστεϊσμῶν. Θὰ ἐπανέλθω εἰς τὸ ζήτημα, ὁμιλῶν περὶ τῆς σημασίας τῆς καλλιτεχνίας ἐν τῷ ἀνθρωπίνῳ βίῳ [1]· ἐνταῦθα πρέπει ν' ἀναφέρω μόνον τὸ πρόβλημα τῆς ἰδιαιτέρας ψυχικῆς διαθέσεως τοῦ ἀστεϊζομένου, τοῦ εἰρωνευομένου καὶ γενικῶς τοῦ διακωμῳδοῦντος. Εἰς τοὺς τοιούτους ἀποδίδεται συνήθως ὡς ἰδιότης ψυχικὴ ἡ εὐθυμία, τὸ κωμικὸν ἅλας (humor, humour). Καὶ ὅμως δὲν πρόκειται κατ' ἀνάγκην πάντοτε περὶ εὐθυμίας ἕνεκα πνευματικοῦ παιγνιδίου, μόλον ὅτι ἡ τοιαύτη εὐθυμία εἶναι δυνατὸν νὰ προσέλθῃ καὶ αὐτὴ ἀμέσως. Ἡ εἰρωνεία, ὁ ἀστεϊσμός, τὸ κωμικὸν γενικῶς εἶναι δυνατὸν νὰ ὑπαγορεύεται καὶ ἀπὸ τὴν δυσθυμίαν, τὴν ἀγανάκτησιν, ἡ ὁποία ἐξ ἰδιαιτέρας πνευματικῆς ἰδιοφυΐας δὲν παρουσιάζεται ὡς ὀργή, ἀλλά, ὅπως θὰ δείξω ἀκόμη, ὡς διακωμῴδησις τοῦ ἀντικειμένου τῆς ὀργῆς· ὁ χαρακτηρισμὸς τῆς ἰδιότητος αὐτῆς ὡς «κωμικοῦ ἅλατος» εἶναι ἑπομένως, ὡς γενικώτερος, καὶ ὀρθότερος.

Τέλος ἐρευνῶ δι' ὀλίγων καὶ τὰς ἰδιαιτέρας συναισθηματικὰς ἐκδηλώσεις κατὰ τὰς εἰδικωτέρας ἐφηρμοσμένας καλαισθητικὰς ἀξίας καὶ πρὸ πάντων κατὰ τὸ τραγικόν.

Ἐκ τῆς ἀναλυτικῆς μου ἐρεύνης τοῦ «τραγικοῦ» συμβάντος εἶχε προκύψει ὅτι τὸ τραγικὸν γεγονὸς εἶναι καταστροφὴ ἐκείνου

εζητεῖτο ἡ ἀλήθεια τῆς γνώμης τοῦ Goethe κατὰ τὴν ὁποίαν ἐπιτυγχάνει κανεὶς κάποτε πᾶν ὅ,τι ἐπιθυμεῖ ἐγκαρδίως, ὁ δεῖνα σύζυγος ἐψιθύρισεν εἰς τὸ οὖς τῆς γυναικός του «πολλὴ σωστὴ γνώμη, ἐγὼ ἐπεθυμοῦσα πάντοτε ἕνα καὶ μόνον, ν' ἀποκτήσω ἕνα (χάρτινον ἀετὸν=) δράκοντα!». Κατὰ τῆς ἀντιλήψεως, κατὰ τὴν ὁποίαν ὁ γέλως κατὰ τὸ κωμικὸν καὶ τὸν ἀστεϊσμὸν εἶναι γέλως ἀπὸ χαράν, ὡμίλησα ἤδη· πρβλ. ἀνωτέρω ἐν τῷ κειμένῳ.

1) Πρβλ. τὸ ἑπόμενον κεφάλαιον.

ἀκριβῶς, ὁ ὁποῖος παρουσιάζεται ὡς ἐνιαῖος χαρακτὴρ τείνων ἐν συνειδήσει ὅλων τῶν ἐπακολουθημάτων πρὸς ὑπερνίκησιν ὅλων τῶν ἐμποδίων καὶ ὑπερίσχυσιν, καὶ ὁ ὁποῖος ἔπρεπε νὰ εἶναι ὁ μόνος ἄξιος νὰ ζήσῃ καὶ ν᾽ ἀναπτυχθῇ [1]). Τότε ὅμως ἐννοεῖται ὅτι ὑπάρχουν εἰς τὸν θεατὴν ἢ ἀκροατὴν τοῦ τραγικοῦ συμβάντος καὶ χαρὰ καὶ λύπη ταχέως, ταχύτατα ἐναλλασσόμεναι, ἀναλόγως τῆς κυριαρχίας ἐν τῷ πνεύματι τοῦ ἀκροατοῦ ἢ θεατοῦ τοῦ ἑνὸς ἢ τοῦ ἄλλου συστατικοῦ τοῦ τραγικοῦ γεγονότος. Ἀφορᾷ δὲ ἡ μὲν χαρὰ εἰς τὸν ἐνιαῖον χαρακτῆρα καὶ εἰς τὸν ἀνένδοτον, πάντα κίνδυνον ἀψηφοῦντα, τρόπον ἐνεργείας τοῦ ἥρωος (ὁ Shakespeare, χαρακτηρίζων τὸν Ὀθέλλον, λέγει ὅτι οὐσία, ἤτοι φύσις ἐνδόμυχος, καὶ ἐμφάνισις ταυτίζονται εἰς αὐτόν), ἤτοι εἰς τὸ «ὡραῖον», ἡ δὲ λύπη εἰς τὴν καταστροφὴν τοῦ τοιούτου ἀνθρώπου τὴν μοιραίαν, ἤτοι εἰς τὸ «ἄσχημον». Ἂς ληφθῇ ὑπ᾽ ὄψιν ὡς παράδειγμα ἡ τραγῳδία τοῦ Shakespeare, «Richard III» καθ᾽ ὅλην αὐτῆς τὴν ἐξέλιξιν· ἐν πρώτοις πρόκειται ἐν αὐτῇ περὶ τῆς καταστροφῆς τοῦ Clarence, τοῦ τυπικοῦ αὐτοῦ ἀντιπροσώπου τοῦ πόθου πρὸς ζωήν, τοῦ προσπαθοῦντος δι᾽ ὅλων τῶν δυνατῶν μέσων νὰ σώσῃ τὴν ζωήν του· ἡ καταστροφή του συνοδεύεται ἐν τῷ θεατῇ ἀπὸ βαθεῖαν λύπην, ἐπίσης ἡ καταστροφὴ τῶν δύο πριγκηποπαίδων «πλήρων εὐφυΐας καὶ ὡραιότητος νεανικῆς»· ἐλλείπει μὲν τελείως ἡ χαρὰ ὡς συναίσθημα τοῦ θεατοῦ καὶ εἰς τὴν μίαν καὶ εἰς τὴν ἄλλην περίπτωσιν, ἀλλὰ ἐλλείπει εἰς αὐτὰς καὶ ὁ παράγων τῆς χαρᾶς· ὁ χαρακτὴρ καὶ ὁ τρόπος τῆς ἐνεργείας τῶν ἡρώων δὲν εἶναι εἰς τὰς περιπτώσεις αὐτὰς τὸ κυριαρχοῦν θέμα· ἔπειτα κατὰ τὴν δρᾶσιν τοῦ Hasting παρουσιάζονται εἰς τὸν θεατὴν καὶ τὰ δύο συναισθήματα, χαρὰ μὲν διὰ τὸν χαρακτῆρα τοῦ Hasting, ὁ ὁποῖος γνωρίζων τὸν κίνδυνον, τὸν ὁποῖον διατρέχει ἡ ζωή του, μόλα ταῦτα ἀρνεῖται νὰ ἐνεργήσῃ παρὰ τὰς πεποιθήσεις του καὶ προτιμᾷ τὸν θάνατον, λύπη δὲ ἀκριβῶς ἕνεκα τοῦ θανάτου, τῆς καταστροφῆς τοῦ τοιούτου Hasting· τέλος ἀρχίζει καὶ ἡ τραγικὴ ἐξέλιξις τοῦ βίου τοῦ Richard [2]), εἶναι δὲ χαρακτηριστικὸν ὅτι ὁ θεα-

1) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 120.

2) Λέγω «ἀρχίζει», διότι εἰς τὰς προηγουμένας πράξεις τοῦ δράματος ὁ Richard εἶναι ἀκόμη μόνον τὸ περιβάλλον διὰ τὴν τραγῳδίαν τῶν

τὴς (ἢ ὁ ἀκροατὴς) λησμονεῖ οὕτως εἰπεῖν τελείως τὸν προηγούμενον βίον τοῦ Richard ἢ δὲν ἐνδιαφέρεται πλέον διὰ τὰ προηγούμενα καὶ μόνον χαίρει μὲν ἕνεκα τῆς σιδηρᾶς, ἀνενδότου, παντὶ κινδύνῳ ἀντιτασσομένης καὶ πρὸς ἰδίαν μόνον πραγματοποίησιν καὶ ἱκανοποίησιν τεινούσης ἀφόβου θελήσεως, ἡ ὁποία ἀντιπροσωπεύεται διὰ τοῦ Richard, λυπεῖται δὲ ἕνεκα τῆς καταστροφῆς του κατὰ τὸν ἀγῶνα καὶ τὴν πάλην του περὶ ὑπάρξεως. Τὰ συναισθήματα αὐτὰ τοῦ θεατοῦ ἢ ἀκροατοῦ ἀνταποκρίνονται τελείως καὶ πρὸς τὰς ὑψηλὰς λέξεις μὲ τὰς ὁποίας χαρακτηρίζει ὁ ποιητὴς τὸν Richard, λέγων περὶ αὐτοῦ ὅτι πολεμεῖ ὡς λέων, ὅτι κατορθώνει θαύματα, ὅτι πολεμεῖ μόλον ὅτι ἔσπασε τὸ ξίφος του, πολεμεῖ πεζός, ἀφοῦ ἔπεσεν ὁ ἵππος του, καὶ ἀποκρούει τὴν προσφορὰν τοῦ μόνου πιστοῦ του φίλου, συμβουλεύοντος αὐτὸν νὰ θελήσῃ νὰ σωθῇ δραπετεύων κτλ. [1]). Καὶ ὁ ἥρως πίπτει.

Ἀντιφάσκει εἰς πᾶσαν ἀντικειμενικὴν ψυχολογικὴν ἀνάλυσιν ἡ θεωρία κατὰ τὴν ὁποίαν ὁ θεατὴς τοῦ τραγικοῦ γεγονότος (ἢ ὁ ἀκούων π. χ. ὅτι οἱ δύο ἐκεῖνοι, οἱ ὁποῖοι ἠγαπῶντο, εἰς τοὺς ὁποίους ὅμως ἀπηγορεύθη ἡ συμβίωσις, ηὐτοκτόνησαν) συναισθάνεται χαρὰν διὰ τὴν καταστροφὴν τῶν ἡρώων, ἐπειδὴ διὰ τῆς καταστροφῆς των ἐμφανίζεται τὸ ἠθικὸν ὡς νικῆσαν, ἤτοι ἱκανοποιεῖται ἡ ἠθικὴ συνείδησις τοῦ θεατοῦ (ἢ ἀκροατοῦ). Ἡ τοιαύτη ἀντίληψις ἀντιφάσκει τελείως πρὸς τὰ συμπεράσματα τῶν ἀναλυτικῶν μου καθορισμῶν περὶ τοῦ τραγικοῦ γεγονότος [2])· διὰ τῶν ἐρευνῶν μου αὐτῶν κατεδείχθη ὅτι ἡ καταστροφὴ τοῦ ἥρωος εἶναι ἀναγκαία αὐτὴ ἐξ ἑαυτῆς καὶ ἀπολύτως ἕνεκα τοῦ χαρακτῆρος του καὶ εἶναι τελείως ἀδιάφορον τί ἐπιθυμεῖ ἢ θὰ ἐπεθυμοῦσεν ὁ θεατής. Ἀλλὰ καὶ ἀπ' εὐθείας διὰ ψυχολογικῆς ἀναλύσεως καταδεικνύεται ὡς ἐσφαλμένη ἡ γνώμη ἐκείνη, παραδεχομένη ὅτι π. χ. ἡ καταστροφὴ τοῦ Richard παράγει χαρὰν ἐν τῷ θεατῇ. Ὀλίγη ἀντικειμενικὴ διανόησις ἀρκεῖ πρὸς κατανόησιν τοῦ ζητήματος· ἂς ζητηθῇ τί θὰ ἦτο δυνατὸν νὰ εἶναι τὸ λογικὸν νόημα

προσώπων τῶν θιγομένων διὰ τοῦ περιεχομένου τῆς θελήσεώς του.

[1]) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 117, τὴν ἀνάλυσίν μου τοῦ τέλους τοῦ Richard.

[2]) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 117.

τῆς γνώμης ἐκείνης καθ' ὅσον κατ' αὐτὴν π. χ. κατὰ τὴν καταστροφὴν τῆς Ἀντιγόνης ἢ τοῦ Ρωμαίου καὶ τῆς Ἰουλιέττας ὁ θεατὴς χαίρει ἐξ ἠθικῆς ἱκανοποιήσεως, χαίρει, διότι δῆθεν νικᾷ ἡ ἠθικὴ ἰδέα καὶ ὄχι ἡ κακία. Ἡ τοιαύτη ἀντίληψις εἶναι μακρὰν πάσης ψυχολογίας, εἶναι θεωρία νεκρά. Εἶναι μὲν ἀληθὲς ὅτι ἤδη ὁ Ἀριστοτέλης ἐχαρακτήρισε τὴν καταστροφὴν ὡς ἐπερχομένην δικαίως ἕνεκα «ὕβρεως», ἕνεκα μεγαλομανίας, ἕνεκα αὐτοϋπερεκτιμήσεως, ὡς τιμωρουμένην ἀπείθειαν πρὸς τοὺς νόμους τῆς πολιτείας καὶ πρὸς τὴν πατρικὴν θέλησιν· ἀλλά, τὸ λέγω ἀναφανδόν, πρόκειται περὶ θεωρίας ἀνοήτου, ἡ ὁποία προσπαθεῖ οὕτως εἰπεῖν νὰ ἐπιβάλῃ εἰς τὸν θεατὴν ἢ ἀκροατὴν τοῦ τραγικοῦ συμβάντος τί πρέπει νὰ συναισθανθῇ, ὅταν βλέπει π. χ. τὴν Ἀντιγόνην πίπτουσαν θῦμα τῶν πεποιθήσεών της· ἡ ἀλήθεια εἶναι ἀπεναντίας ὅτι κατασυντρίβεται ὁ θεατὴς ἢ ὁ ἀκροατὴς βλέπων ἢ ἀκούων τὴν καταστροφὴν τοῦ ἥρωος. Ἀπέδειξα δὲ ὅτι τὸ τραγικὸν γεγονὸς εἶναι καὶ πράγματι τελείως ἄσχετον πρὸς τὰς κοινὰς ἀντιλήψεις περὶ καλοῦ καὶ κακοῦ [1]).

Ἡ καθ' ὅλας τὰς κατευθύνσεις ἀντικειμενικὴ λοιπὸν ἄποψις εἶναι ὅτι κατὰ πᾶν τραγικὸν γεγονὸς γεννῶνται ἐν τῷ θεατῇ δύο συναισθήματα (ὡς ἐπακολουθήματα), ἤτοι ἡ χαρά, ἀφορῶσα εἰς τὸ ἐνιαῖον τοῦ χαρακτῆρος καὶ τοῦ τρόπου τῆς ἐνεργείας τοῦ ἥρωος, ἀντιτασσομένου καὶ εἰς αὐτὸν ἀκόμη τὸν θάνατον, καὶ ἡ λύπη, ἀφορῶσα εἰς τὴν καταστροφὴν τοῦ τοιούτου χαρακτῆρος, τοῦ τοιούτου ἀνθρώπου ἐν τῷ κόσμῳ. Εἶναι ὅμως δυνατὸν νὰ κυριαρχῇ ἐν τῷ θεατῇ ἢ ἀκροατῇ πρὸ πάντων ἡ χαρὰ ἢ ἡ λύπη· ἀλλὰ αὐτὸ ἐξαρτᾶται πάλιν μόνον ἀπὸ τὴν φυσικὴν διάθεσιν τοῦ θεατοῦ καὶ εἶναι τελείως ἄσχετον πρὸς τὸ τραγικὸν γεγονὸς αὐτὸ καθ' ἑαυτό, ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν φυσικὴν αἰσιοδοξίαν ἢ ἀπαισιοδοξίαν τοῦ θεατοῦ· ὁ αἰσιόδοξος κατακυριεύεται μᾶλλον ἀπὸ τὴν λάμψιν οὕτως εἰπεῖν τοῦ ἥρωος ὡς χαρακτῆρος καὶ ὡς ἥρωος ἀντεπεξερχομένου καὶ κατ' αὐτοῦ ἀκόμη τοῦ θανάτου, ὁ ἀπαισιόδοξος ἀπεναντίας κατακυριεύεται μᾶλλον καὶ ἀποκλειστικῶς ἀπὸ τὸ γεγονὸς τῆς καταστροφῆς τοῦ τοιούτου ἀνθρώπου, τοῦ ἥρωος. Τὰ συναισθήματα, περὶ τῶν ὁποίων ὁμιλεῖ ὁ Ἀριστοτέλης

[1]) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 117.

ὡς συναισθημάτων ἐμφανιζομένων κατὰ τὸ τραγικὸν γεγονός, ἤτοι ὁ «ἔλεος» καὶ ὁ «φόβος», καὶ εἰς αὐτὴν ἀκόμη τὴν μόνην ὀρθὴν σημασίαν των [1]) δὲν ἀφοροῦν εἰς τὸ τραγικὸν γεγονὸς αὐτὸ καθ' ἑαυτό, ἀλλὰ εἰς ἄλλα τινὰ συμβαίνοντα κατὰ τὴν ἐξέλιξιν τῆς τραγῳδίας ἢ γενικῶς τοῦ τραγικοῦ γεγονότος ἐν τῇ καρδίᾳ καὶ τῷ πνεύματι τοῦ θεατοῦ ἢ ἀκροατοῦ· π. χ. γνωρίζων αὐτὸς τὴν πρόθεσιν τοῦ Richard III φοβεῖται ὅτι αὐτὸς θὰ δώσῃ διαταγὴν νὰ φονευθοῦν οἱ δύο πριγκηπόπαιδες κτλ.

γ) Τὰ συναισθήματα κατὰ τὴν ἐκτίμησιν τοῦ καλλιτεχνήματος ὡς τοιούτου.

Ἡ τραγῳδία εἶναι κυρίως δύο τινά, τὸ τραγικὸν συμβὰν καὶ ἡ τραγῳδία ὡς καλλιτέχνημα, ὡς ἡ δραματικὴ παράστασις τοῦ τραγικοῦ, ἑνὸς οἱουδήποτε τραγικοῦ γεγονότος [2]). Ἐννοεῖται λοιπὸν ὅτι καὶ ἡ συναισθηματικὴ κατάστασις τοῦ θεατοῦ πρέπει νὰ διακριθῇ εἰς συναισθηματικὴν κατάστασιν ἀφορῶσαν εἰς τὸ τραγικὸν γεγονὸς αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ καὶ εἰς τὴν κατάστασιν τὴν ἀφορῶσαν εἰς τὸ καλλιτέχνημα αὐτὸ καθ' ἑαυτό. Ὑπολείπεται πλέον ἡ ἔρευνα καὶ ὁ καθορισμὸς τῆς δευτέρας αὐτῆς συναισθηματικῆς καταστάσεως. Γενικεύω ὅμως τὸ θέμα, παρατηρῶν τὰ συναισθήματα, τὰ ὁποῖα ἐπακολουθοῦν εἰς τὴν ἐκτίμησιν τοῦ ἀντικειμένου τοῦ λεγομένου «καλλιτέχνημα» εἰς ὅλα τὰ εἴδη του, ἀφοῦ, ὅπως εὑρέθη, ἡ ἔννοια τοῦ καλλιτεχνήματος εἶναι πάντοτε ἡ αὐτή [3]).

---

1) Ἔγινε καὶ γίνεται μεγάλη συζήτησις περὶ τὸν ὁρισμὸν τοῦ Ἀριστοτέλους τὸν ἀφορῶντα εἰς τὴν γένεσιν τῶν συναισθημάτων καὶ τῶν ἐπακολουθημάτων των κατὰ τὴν τραγικὴν ἐξέλιξιν. Δὲν εἰσέρχομαι εἰς τὴν συζήτησιν αὐτήν, θεωρῶν αὐτὴν ματαίαν, καθ' ὅσον ἡ γνώμη τοῦ Ἀριστοτέλους οὕτως ἢ ἄλλως εἶναι, κατὰ τὰς ἐρεύνας μου περὶ τοῦ τραγικοῦ, ἐσφαλμένη. Παραδέχομαι ὅμως ὅτι ἐκ τῶν ἑρμηνειῶν, αἱ ὁποῖαι ἐδόθησαν εἰς τὴν γνώμην τοῦ Ἀριστοτέλους ἡ ὀρθοτέρα εἶναι ἐκείνη, κατὰ τὴν ὁποίαν κατὰ τὸν Ἀριστοτέλη τὰ συναισθήματα τοῦ φόβου καὶ τοῦ ἐλέου γεννῶνται ἐν τῷ ἀκροατῇ ἢ θεατῇ καὶ ὄχι ἐν τῷ ἥρωϊ.

2) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 95 κ.ἑ.

3) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 73 κ.ἑ.

Ἀκριβὴς καὶ τελεία ψυχολογικὴ ἀνάλυσις τοῦ θεατοῦ ἢ ἀκροατοῦ ἑνὸς καλλιτεχνήματος κατὰ τὴν στιγμὴν τῆς καλαισθητικῆς ἀπολαύσεως, ἀλλὰ καὶ μετὰ ταῦτα, ἐφ' ὅσον αὐτὸς εὑρίσκεται ἀκόμη ὑπὸ τὴν ἐπήρειαν τοῦ καλλιτεχνήματος, δεικνύει ὅτι πρέπει νὰ διακριθοῦν τρεῖς διάφοροι σφαῖραι συναισθημάτων, ἤτοι α) συναισθήματα ἀφορῶντα καθαρῶς μόνον τὸ καλλιτέχνημα ὡς τοιοῦτον, β) συναισθήματα ἀφορῶντα τὸ ὑπὸ τῆς καλλιτεχνίας παριστανόμενον ἢ ἐκφραζόμενον περιεχόμενον καὶ γ) συναισθήματα ἀφορῶντα τὸ καλλιτέχνημα ὡς κατόρθωμα, ὡς ἔργον σημαντικόν, ὡς ἰδιαίτερον ἔργον. Κυρίως ἔπρεπεν ὁ θεατὴς ἢ ἀκροατὴς τοῦ καλλιτεχνήματος νὰ λαμβάνῃ στάσιν ἀπέναντι αὐτοῦ πάντοτε μόνον ὑπὸ καλαισθητικήν, ὑπὸ καλλιτεχνικὴν ἀντίληψιν, ἀφοῦ, ἐξ ὅσων εἶπα παρατηρῶν ἀναλυτικῶς τὰ καλλιτεχνήματα καὶ τὴν καλλιτεχνίαν, προέκυψε τὸ συμπέρασμα [1]) ὅτι εἶναι κυρίως ἀδιάφορον ἐὰν τὸ καλλιτέχνημα παριστάνῃ τὴν συνουσίαν τῆς Λήδας μὲ τὸν κύκνον ἢ τὴν Μητροπάρθενον ἢ διηγεῖται τὴν ὀργὴν τοῦ Ἀχιλλέως ἢ π.χ. τὴν ἱστορίαν τῆς μικρᾶς Ἑλένης μὲ τὸ ἐσχισμένον φόρεμά της ἢ ἐκφράζει λύπην ἢ χαρὰν κτλ. Ἀλλὰ ἐκ τῶν ἐρευνῶν μου προέκυψεν εἰς τὰ προηγούμενα ταυτοχρόνως ὅτι τὸ ἀνθρώπινον πνεῦμα μόλις κατὰ τὴν ἐξέλιξίν του καὶ μάλιστα ὄχι πάντοτε καταλήγει εἰς ἀντικειμενικὴν ἀντίληψιν τῶν πραγμάτων. Πρὸ πάντων ὁ κοινὸς ἄνθρωπος δὲν εἶναι σχεδὸν ποτὲ εἰς θέσιν νὰ μὴ ἐπηρεασθῇ ἀπὸ τὸ περιεχόμενον τοῦ καλλιτεχνήματος καὶ ἀπὸ τὴν δυσκολίαν ἢ εὐκολίαν ἑνὸς πράγματος. Ὑπάρχουν δὲ περιπτώσεις, κατὰ τὰς ὁποίας συνεργάζονται καὶ τὰ τρία αἴτια τῶν συναισθημάτων τοῦ θεατοῦ ἢ ἀκροατοῦ τοῦ καλλιτεχνήματος καὶ παράγουν ἕνα γενικὸν συναίσθημα, τὴν ἀπόλαυσιν τοῦ καλλιτεχνήματος. Ἀκριβῶς ἕνεκα τοῦ λόγου αὐτοῦ συμβαίνει πολλάκις ὥστε π.χ. μία σπουδαία μὲν καὶ περίπλοκος ἱστορία, ἀλλὰ καλλιτεχνικῶς ὄχι τόσον ἐπιτυχῶς ἐκπεφρασμένη, νὰ τύχῃ μεγαλυτέρας ἐκτιμήσεως ἀπὸ μίαν ἄλλην κοινὴν μὲν καὶ ἁπλῆν, ἀλλὰ καλλιτεχνικώτατα ἐκπεφρασμένην.

Εἰσέρχομαι δι' ὀλίγων λέξεων εἰς εἰδικωτέραν ἔρευναν τῶν τριῶν ἐκείνων τάξεων τῶν συναισθημάτων.

---

1) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 151 κ.ἑ.

Τὸ συναίσθημα, τὸ ὁποῖον παρακολουθεῖ τὴν ἀντίληψιν κατὰ τὴν ὁποίαν διὰ τοῦ καλλιτεχνήματος ἐπετεύχθη ἕνα κατόρθωμα, γεννᾶται ἐν πρώτοις καὶ πρὸ πάντων εἰς αὐτὸν τὸν ἴδιον τὸν καλλιτέχνην, αὐτὸς δὲ εἶναι ἐπομένως συχνότατα καὶ ὁ πρῶτος ἐξαπατώμενος καὶ ὑπερεκτιμῶν τὸ ἔργον του. Ἀλλὰ τὸ συναίσθημα αὐτό, τὸ ὁποῖον ἐπακολουθεῖ εἰς τὴν ἐκτίμησιν τοῦ καλλιτεχνήματος ὡς κατορθώματος, γεννᾶται καὶ ἐν τῇ ψυχῇ τοῦ θεατοῦ ἢ ἀκροατοῦ τοῦ καλλιτεχνήματος καὶ μάλιστα ἐν πρώτοις ὡς συναίσθημα θαυμασμοῦ διὰ τὸν καλλιτέχνην, ἔπειτα ὅμως ταυτοχρόνως καὶ ὡς ἀπόλαυσις τῆς ἰδίας ἱκανότητος. Ὁ θεατὴς ἢ ὁ ἀκροατὴς λαμβάνει εἰς τοιαύτας περιστάσεις ἀσυνειδήτως πως τὴν θέσιν τοῦ καλλιτέχνου, ἀντικαθιστᾷ τὸν καλλιτέχνην. Αὐτὸ συμβαίνει φανερώτατα πρὸ πάντων γενικῶς εἰς ὅλους τοὺς ἀσκοῦντας μουσικήν. Ἀναμφιβόλως ἡ ἀπόλαυσις π. χ. μιᾶς σονάτας εἶναι μεγαλυτέρα εἰς τὸν παίζοντα, τὸν ἐκτελοῦντα αὐτήν, καὶ ἐὰν ἀκόμη δὲν τὴν ἐκτελεῖ ὅπως ἔπρεπε, παρὰ εἰς τὸν ἁπλῶς ἀκροώμενον, ἔστω καὶ ἐὰν ἀκροᾶται τὸν τελειότερον μουσικόν. Εἰς τοιαύτας περιπτώσεις, συχνοτάτας ἐν τῷ ἀνθρωπίνῳ βίῳ, ἐνισχύει τὸ συναίσθημα τῆς ἰδίας ἱκανότητος τὴν ἀπόλαυσιν. Τὸ συναίσθημα τῆς ἱκανότητος εἶναι συναίσθημα τῆς ἰδίας ἀξίας, τὸ συναίσθημα δὲ αὐτὸ εἶναι εἰς θέσιν ὄχι μόνον νὰ ὑψώσῃ, ν' ἀνυψώσῃ, τὴν πραγματικὴν ἀξίαν τοῦ καλλιτεχνήματος, ἀλλὰ καὶ νὰ δώσῃ ἀξίαν εἰς ἔργον ἀκόμη καὶ κατωτέρας ἀξίας.

Ὥστε τὸ καλλιτέχνημα πάσχει κυρίως διὰ τῆς ἀναμείξεως τοῦ συναισθήματος αὐτοῦ τῆς ἱκανότητος, τοῦ συναισθήματος τῆς ἰδίας ἀξίας. Τὸ αὐτὸ ὅμως συμβαίνει καὶ διὰ τοῦ συναισθήματος τοῦ παραγομένου ἁπλῶς ὑπὸ τοῦ περιεχομένου τοῦ καλλιτεχνήματος. Ὁ κοινὸς ἄνθρωπος παρασύρεται εὐκόλως ἀπὸ τὰς ἰδέας του περὶ ἠθικῆς καὶ θρησκείας καὶ πατριωτισμοῦ καὶ ἐκτιμᾷ ἢ καὶ ὑπερεκτιμᾷ ἢ ὑποτιμᾷ ἔργον καλλιτεχνίας ἁπλῶς ἕνεκα τοῦ περιεχομένου του καὶ τῆς στάσεώς του ἀπέναντι αὐτοῦ. Τὸ θρησκευτικὸν συναίσθημα π. χ. πρὸ τῆς εἰκόνος τῆς Μητροπαρθένου ἢ ὁ ἠθικὸς βδελυγμὸς πρὸ τῆς εἰκόνος τῆς παριστανούσης τὴν συνουσίαν τῆς Λήδας μὲ τὸν κύκνον κτλ. ἀναβιβάζουν ἢ καταβιβάζουν τὴν κυρίαν καλλιτεχνικὴν ἀξίαν τῆς εἰκόνος, ἐννοεῖται,

πάντοτε εἰς τὸν μὴ μόνον καλλιτεχνικῶς διατιθέμενον θεατὴν ἢ ἀκροατήν.

Τὸ καλλιτέχνημα ἔπρεπε νὰ θεωρῆται μόνον ὡς καλλιτέχνημα[1]), τότε δὲ ἢ εἶναι πράγματι καλλιτέχνημα ἢ δὲν εἶναι· καλλιτέχνημα «ἄσχημον» θὰ ἦτο ὀξύμωρον σχῆμα· ἔργον, τὸ ὁποῖον δὲν ἐξετελέσθη καλλιτεχνικῶς, ἤτοι, ὅπως ἔδειξαν αἱ ἔρευναί μου κατὰ τὸν νόμον «ὡραῖον», δὲν εἶναι καλλιτέχνημα. Ὥστε ἡ ἀντίληψις τοῦ καλλιτεχνήματος ὡς καλλιτεχνήματος γεννᾷ κατ' ἀνάγκην τὸ συναίσθημα τῆς χαρᾶς, ὁ θεατὴς ἢ ἀκροατὴς ἀπολαύει, ἡ χαρὰ εἶναι, ὅπως κατεφάνη, τὸ συναίσθημα, τὸ ὁποῖον παράγεται ἐν τῷ ἀνθρώπῳ διὰ τοῦ «ὡραίου» γενικῶς, ἀδιάφορον ἐὰν πρόκειται περὶ ἀντικειμένου τῆς φύσεως ἢ περὶ ἔργου τῶν ἀνθρωπίνων χειρῶν καὶ τοῦ ἀνθρωπίνου πνεύματος, ἤτοι περὶ καλλιτεχνήματος. Εἶναι λοιπὸν δύο διάφορα γεγονότα τὸ συναίσθημα χαρᾶς, ἡ ἀπόλαυσις ἡ ἀφορῶσα τὸ καλλιτέχνημα ὡς τοιοῦτον, καὶ ἡ χαρὰ ἢ ἡ λύπη, τὴν ὁποίαν προξενεῖ ἴσως τὸ περιεχόμενόν του. Τὰ δύο αὐτὰ γεγονότα πρέπει νὰ διακρίνωνται. Εἶναι δὲ ἀδιάφορον τί εἶναι τὸ περιεχόμενον τοῦ καλλιτεχνήματος καὶ εἰς τί ἀφορᾷ ἡ ἀπόλαυσις ἡ προξενουμένη διὰ τοῦ περιεχομένου αὐτοῦ. Δηλαδὴ ἡ χαρὰ ἢ ἡ λύπη εἶναι δυνατὸν νὰ πηγάζῃ ἀσχέτως πρὸς καλαισθητικὴν κατάστασιν, π.χ. ἀπὸ θρησκευτικὴν ἢ ἠθικὴν ἀντίληψιν ἢ ἀπὸ πατριωτικὰ γεγονότα, ἢ φαινόμενα μόνον ὡς τοιαῦτα, ἀλλὰ ἡ χαρὰ ἢ ἡ λύπη εἶναι δυνατὸν νὰ πηγάζουν καὶ ἀπὸ καλαισθητικὴν ἀντίληψιν τοῦ ἀντικειμένου, ὅπως αὐτὸ συμβαίνει πρὸ πάντων εἰς τὸ ἀντικείμενον (ἕνα συμβὰν ἢ φαινόμενον) τὸ λεγόμενον τραγικὸν ἢ κωμικόν· διὰ μιᾶς τραγῳδίας (ἤτοι δι' ἑνὸς δράματος μὲ τραγικὸν περιεχόμενον) γεννᾶται ἡ ἀπόλαυσις καὶ ὡς ἀπόλαυσις καλλιτεχνίας γενικῶς (ἐὰν προϋποτεθῇ ὅτι εἶναι καλλιτέχνημα, οὕτως εἰπεῖν οἰκοδόμημα μὲ ὀρθὴν ἀρχιτεκτονικήν) καὶ ὡς ἀπόλαυσις τοῦ περιεχομένου· ἀλλὰ πάλιν καλαισθητικὴ π.χ. ἀπόλαυσις τοῦ χαρακτῆρος τοῦ ἥρωος καὶ τῆς ἀνενδότου ἐκδηλώσεώς του διὰ τῆς δράσεώς του, ἀδιάφορον ὅτι αὐτὸς μὲν ὁ ἥρως φονεύει καὶ καταστρέφει (ὅπως π.χ. ὁ Richard III) καὶ προτιμᾷ τὸν θάνα-

1) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 187.

τον τῆς ζωῆς κατὰ τὴν πάλην του, προσπαθῶν νὰ ὑπερισχύσῃ, ἐκεῖνος δὲ ὁ ἥρως κηρύττει τὴν ἀγάπην τοῦ πλησίον καὶ τοῦ ἐχθροῦ καὶ προτιμᾷ καὶ αὐτὸς τὸν θάνατον παρὰ τὴν ζωήν, ἐὰν πρόκειται ν' ἀφήσῃ τὰς ἀρχάς τους· ἐννοεῖται δὲ ὅτι εἰς τὸ δρᾶμα, τὴν τραγῳδίαν, ὑπάρχει πάλιν καὶ ἡ ἀπόλαυσις διὰ τὸ δρᾶμα ὡς καλλιτέχνημα (ἐὰν εἶναι, ἐννοεῖται, πράγματι καλλιτέχνημα) καὶ ἡ λύπη καὶ ἡ δυσθυμία διὰ τὴν καταστροφὴν τοῦ ἥρωος [1]), ὅπως π.χ. καὶ εἰς τὴν περίπτωσιν τῆς εἰκόνος τῆς Λήδας συνουσιαζούσης μὲ τὸν κύκνον εἶναι δυνατὸν νὰ ἀπολαύῃ μὲν κανεὶς τοῦ ἔργου ὡς καλλιτεχνήματος, νὰ λυπῆται δὲ ἰδιαιτέρως διὰ τὸ περιεχόμενον, διὰ τὸ ἐκλεγὲν θέμα.

Κεφάλαιον πέμπτον

Ἡ σημασία τοῦ «ὡραίου» καὶ τῆς καλλιτεχνίας διὰ τὸν βίον τοῦ ἀνθρώπου.

Ἐὰν ληφθῇ ὑπ' ὄψιν ὅτι τὰ συναισθήματα ἔχουν σχεδὸν ἀνυπολόγιστον ἀξίαν διὰ τὴν ζωήν, τὸν βίον γενικῶς καὶ τὸν ἀνθρώπινον βίον ἰδιαιτέρως, τότε τὰ ὅσα ἀνέπτυξα ἀνωτέρω περὶ συναισθημάτων γεννωμένων διὰ τοῦ «ὡραίου» ἀντικειμένου ὑποδεικνύουν ταυτοχρόνως καὶ τὴν μεγάλην σημασίαν, τὴν ὁποίαν ἔχει καὶ τὸ «ὡραῖον» γενικῶς καὶ ἡ καλλιτεχνία εἰδικώτερον ἐν τῷ ἀνθρωπίνῳ βίῳ διὰ τὸν βίον.

Καὶ ὅμως τονίζω ἐν πρώτοις ὅτι δὲν εἶναι ὀρθὴ ἡ γνώμη, κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ σημασία ἐκείνη καὶ τοῦ «ὡραίου» γενικῶς καὶ τῆς καλλιτεχνίας εἰδικώτερον ὡς αἰτιῶν συναισθημάτων διὰ τὸν βίον εἶναι καὶ ὁ σκοπὸς αὐτῶν, ἤτοι ὁ σκοπὸς τῆς ὑπάρξεως τοῦ «ὡραίου» ἐν τῇ φύσει καὶ ὁ σκοπὸς τῆς ὑπάρξεως τῆς καλλιτεχνίας. Ἡ τοιαύτη ἄποψις εἶναι τελείως ἀβάσιμος.

Περὶ σκοποῦ τοῦ «ὡραίου» καὶ τῆς καλλιτεχνίας ἔγινε λόγος πολλάκις κατὰ διαφόρους ἐποχάς. Ἀλλὰ καὶ ἡ νεωτέρα ἀν-

---

1) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ 203 κ. ἑ.

τίληψις τῆς φύσεως (ὑπὸ τοῦ Darwin εἰσαχθεῖσα) συνετέλεσεν ἀσυνειδήτως πως πρὸς ἐνίσχυσιν τῆς γνώμης ὅτι τὸ «ὡραῖον» ἐκπληροῖ σκοπόν τινα ἐν τῷ κόσμῳ. Κατὰ τὴν ἀντίληψιν αὐτὴν παρήχθησαν π.χ. τὰ χρώματα οὕτως εἰπεῖν διὰ τῶν ὀφθαλμῶν τῶν ἐντόμων, δηλαδὴ διότι ἐξετιμήθησαν ἐκ μέρους τῶν ἐντόμων. Ἐγὼ ὅμως εἶμαι τῆς γνώμης ὅτι αἱ τοιαῦται ἐξηγήσεις δὲν εἶναι ἀντικειμενικαί, καὶ ὅτι τὸ χρῶμα εἶναι φαινόμενον τῆς ἰδιαιτέρας φύσεως τῶν ὄντων, ὀργανικῶν καὶ ἀνοργάνων, ἐν τῇ σχέσει των πρὸς τὸ φῶς[1]). Ἀπεδείχθη δὲ ἐν τοῖς προηγουμένοις ἐπίσης ὅτι τὸ λεγόμενον «ὡραῖον» ἐν τῇ φύσει εἶναι ἡ ἀποκρυστάλλωσις τοῦ ἀντικειμένου κατ' οὐσίαν, ἢ ἰδιότητα, καὶ σχῆμα, μορφήν. Ἐννοεῖται λοιπὸν οἴκοθεν ὅτι δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ γίνεται λόγος περὶ ὡραίου ὡς τοῦ σκοποῦ τῆς δημιουργίας.

Ἀντικειμενικῶς εἶναι δυνατὴ μία καὶ μόνη ἀντίληψις, ἤτοι τὸ «ὡραῖον», ἡ «ὡραιότης» εἶναι φαινόμενον ἀναγκαῖον, φαινόμενον ἐν ἑαυτῷ ἔχον τὸν λόγον τῆς ὑπάρξεώς του. Τὸ «ὡραῖον» ὑπάρχει ἐξ ἑαυτοῦ, ἀσχέτως πρὸς τὴν ὕπαρξιν ὑποκειμένων, δυναμένων ἢ μὴ νὰ τὸ ἀντιληφθοῦν, ὑπάρχει ἕνεκα τῆς ἀναγκαιότητος κατὰ τὴν πλαστικὴν φυσικὴν διαμόρφωσιν τῶν οὐσιῶν καὶ ἰδιοτήτων, ἤτοι ὑπάρχει ὡς φαινόμενον ἀποκρυσταλλώσεως μιᾶς οὐσίας ἢ μιᾶς ἰδιότητος· ἡ γυνὴ εἶναι «ὡραία» ἐν τῇ «γυναικείᾳ» πλαστικῇ τελειότητί της ὡς γυναῖκα, ὁ πολύπους εἶναι «ὡραῖος» ἐν τῇ πλαστικῇ τελειότητί του ὡς «πολύπους», ἡ μηλέα εἶναι «ὡραία» ἐν τῇ πλαστικῇ τελειότητί της ὡς «μηλέα» κτλ.

Ἡ ἐξήγησις αὐτὴ ἀφορᾷ, ἐννοεῖται, τὰ φυσικὰ φαινόμενα καὶ ἀντικείμενα. Αὐτὰ εἶναι «ὡραῖα», ἐφ' ὅσον παρουσιάζονται ὡς ἀντίτυπα τῆς ἀναγκαίας διαπλάσεως, τῆς ἀναγκαίας διαμορφώσεως (ἀποκρυσταλλώσεως) τοῦ εἴδους των. Ἀπεναντίας ἡ καλλιτεχνία πηγάζει, ὅπως ἐφανερώθη, ἀπὸ τὴν τάσιν τοῦ ἀνθρώπου (τὴν ἐνσυνείδητον) πρὸς ἀναδημιουργίαν οὕτως εἰ-

1) Πρβλ. τὸ σύγγραμμά μου «Αἱ θετικαὶ βάσεις τῆς φιλοσοφίας τῆς φύσεως».

πεῖν τῶν ὄντων καὶ τῶν φαινομένων καὶ τῆς φύσεως καὶ τοῦ ἀνθρωπίνου βίου διὰ τελείας ἐφαρμογῆς τῆς φυσικῆς τάσεως πρὸς ἀποκρυστάλλωσιν, μὲ ἄλλας λέξεις διὰ τελείας ἐφαρμογῆς τοῦ νόμου τῆς «ὡραιότητος» ἐν τῷ ἀνθρώπῳ, ὁ ὁποῖος εἶναι ἀπαύγασμα τῆς φυσικῆς τάσεως πρὸς ἀποκρυστάλλωσιν. Ἀλλ' ἀκριβῶς διὰ τὸν λόγον αὐτὸν εἶναι ἐσφαλμένη ἡ ἀντίληψις ὅτι ἡ καλλιτεχνία ἐξυπηρετεῖ σκοπόν τινα, καὶ μάλιστα κατά τινας μὲν τὴν ἠθικοποίησιν τῆς ἀνθρωπότητος, κατ' ἄλλους δὲ τὴν γενικὴν τελειοποίησιν τῶν ἀνθρώπων ἢ τὴν παροχὴν ἀπολαύσεως καὶ τὰ τοιαῦτα. Εἶναι χαρακτηριστικὸν ὅτι αἱ τοιαῦται ἐκδοχαὶ δὲν ἔχουν ὡς βάσιν τὴν καλλιτεχνικὴν ἐνέργειαν τοῦ ἀνθρώπου αὐτὴν καθ' ἑαυτήν, ἀλλὰ μεταφυσικὰς καὶ ἄλλας ξένας πρὸς τὴν καλλιτεχνίαν ἀντιλήψεις, ἢ συγχέουν τὴν ἔννοιαν τοῦ σκοποῦ μὲ τὴν ἔννοιαν τοῦ προϊόντος. Ἐξ ὅσων ἠρεύνησα περὶ καλλιτεχνίας, ἐπανέλαβα δὲ συντόμως ἀκριβῶς τώρα, προκύπτει ὅτι ἡ καλλιτεχνία ἐξυπηρετεῖ αὐτὴ ἑαυτήν.

Καὶ ὅμως δὲν εἶναι ὀρθὸν καὶ ὅ,τι ἐλέχθη πρὸς ἀπόδειξιν τῆς γνώμης ὅτι τὸ καλλιτέχνημα ἔχει τὴν αἰτίαν τῆς ὑπάρξεώς του ἐν ἑαυτῷ, εἶναι αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ σκοπός, ἤτοι ὅτι δὲν ἔχει ἄλλον σκοπὸν τῆς ὑπάρξεώς του ἐκτὸς τῆς ὑπάρξεώς του ὡς προϊόντος τῆς τάσεως τοῦ ἀνθρώπου πρὸς ἐφαρμογὴν τοῦ νόμου τῆς ὡραιότητος. Κατὰ τὴν συνήθη ἀπόδειξιν, τὴν στερεότυπον, ἡ καλλιτεχνία δὲν ἔχει ἄλλον τινὰ σκοπόν, ἐπειδὴ προέρχεται ἐξ ἐλευθέρας ἐνεργείας. Εἰς τὸ ζήτημα τοῦ προϊόντος τῆς καλλιτεχνίας, ἢ διὰ νὰ ἐκφρασθῶ ἀκριβέστερον καὶ σαφέστερον, εἰς τὸ ζήτημα τοῦ εἴδους τῆς ἐπιδράσεως τῆς καλλιτεχνίας ἐπὶ τοῦ ἀνθρώπου θὰ ἐπανέλθω κατωτέρω. Ἀλλὰ ἡ ἀπόδειξις αὐτὴ σφάλλεται μὴ λαμβάνουσα ὑπ' ὄψιν ὅτι ἡ βάσις της (ἡ καλλιτεχνία εἶναι προϊὸν ἐλευθέρας ἐνεργείας) ἔπρεπε καὶ αὐτή, καὶ μάλιστα αὐτὴ πρώτη, ν' ἀποδειχθῇ ὡς ἀληθής. Ἐγὼ δὲ εἶμαι τῆς γνώμης ὅτι δὲν ἔχει τελείως κανένα νόημα, ὅταν ἡ καλλιτεχνία ὀνομάζεται προϊὸν ἐλευθέρας ἐνεργείας· ἐὰν ἡ ἔκφρασις αὐτὴ θέλῃ νὰ σημάνῃ ὅτι ὁ καλλιτέχνης δύναται [1]) νὰ

1) Πρβλ. μόλα ταῦτα καὶ ἀνωτέρω σελ. 154 τὰ ὅσα εἶπα περὶ ἐξαρτήσεως τοῦ καλλιτέχνου ἀπὸ συνθήκας τῆς ἐποχῆς του.

ἐκλέγῃ ἐλευθέρως τὸ θέμα του, αὐτό, ἐννοεῖται σχετικῶς ἐξ ἑαυτοῦ, ἰσχύει δὲ κατ' ἀρχὴν διὰ πᾶσαν ἐνέργειαν καὶ δὲν ἔχει καμμίαν σχέσιν μὲ τὸ ζήτημα, ἐὰν ἡ καλλιτεχνία ἔχῃ ἢ ὄχι σκοπὸν ἔξω τοῦ ἑαυτοῦ της· ἐὰν δὲ πάλιν ἐκείνη ἡ ἔκφρασις, ἡ καλλιτεχνία εἶναι προϊὸν ἐλευθέρας ἐνεργείας, θέλει νὰ σημάνῃ ὅτι κατὰ τὴν καλλιτεχνίαν πρόκειται περὶ ἐνεργείας μόνον καὶ γενικῶς ὡς ἐνεργείας οὕτως εἰπεῖν ἀπεριορίστου, τότε αὐτὸ ἔπρεπε, ὅπως εἶπα, ν' ἀποδειχθῇ ἀκριβῶς πρῶτα πρῶτα, δὲν θὰ ἦτο δὲ ἀδύνατον ν' ἀποδειχθῇ, διότι εἶναι ἐσφαλμένη ἀντίληψις. Θὰ τὸ δείξω ἀμέσως.

Τὸ πρόβλημα, μετὰ τὰς μέχρι τοῦδε ἐρεύνας καὶ τοὺς καθορισμούς μου, εἶναι κυρίως ἁπλούστατον. Αἱ ἔρευναί μου ἀπέδειξαν ὅτι ἡ καλλιτεχνία εἶναι ἡ ἐνέργεια ἡ πηγάζουσα ἀπὸ τὴν τάσιν τοῦ ἀνθρώπου πρὸς ἀναδημιουργίαν τῶν ὅλων (ὄντων καὶ φαινομένων καὶ τῆς φύσεως καὶ τοῦ ἀνθρωπίνου βίου) κατὰ τελείαν πραγματοποίησιν τῆς φυσικῆς τάσεως πρὸς ἀποκρυστάλλωσιν, ἢ μὲ ἄλλας λέξεις κατὰ τὸν νόμον τῆς ὡραιότητος ἐν τῷ ἀνθρώπῳ. Ὥστε, ὅπως ἔλεγα, ἡ καλλιτεχνία εἶναι ἕνα ἔργον ὡρισμένον, μία ὡρισμένη πρόθεσις πρὸς ἐκπλήρωσιν, πρόθεσις ἢ ἔργον, τὸ ὁποῖον ἀποτελεῖ τὴν οὐσίαν καὶ τὴν φύσιν τῆς καλλιτεχνίας. Ὁ ἄνθρωπος λοιπὸν παράγει καλλιτεχνήματα, καθ' ὅσον (ὁ καλλιτέχνης λεγόμενος) ἐκπληροῖ τὸ ἔργον ἐκεῖνο, εἰς τὸ ὁποῖον φέρεται ἀπὸ ἐσωτερικὴν ἀναπόφευκτον τάσιν, ἤτοι τὴν ἀναδημιουργίαν τῶν ὅλων συμφώνως πρὸς τὸν νόμον τῆς ὡραιότητος, μὲ ἄλλας λέξεις ἡ καλλιτεχνία συνίσταται ἐν τῇ ἐκπληρώσει τοῦ ἔργου αὐτοῦ, ἐν τῇ ἐκπληρώσει τῆς προθέσεως αὐτῆς.

Δὲν εἶναι ἄρα ἀληθὲς ὅτι ἡ καλλιτεχνία εἶναι ἐλευθέρα ἐνέργεια· ἡ καλλιτεχνία εἶναι ὡρισμένη ἐνέργεια, ἡ ἐνέργεια πρὸς ἀναδημιουργίαν οὕτως εἰπεῖν τῶν ὅλων κατὰ τὸν νόμον τῆς ὡραιότητος. Ἀλλὰ εἶναι ἐπίσης φανερὸν ὅτι ἡ καλλιτεχνία δὲν ἐξυπηρετεῖ σκοπούς· ἡ καλλιτεχνία εἶναι μὲν ὡρισμένον ἔργον, ἀλλὰ ἔργον ὑφιστάμενον αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ καὶ διὰ τὸν ἑαυτόν του. Τὸ καλλιτέχνημα ἔχει τὴν αὐτὴν ἀναγκαιότητα τῆς ὑπάρξεως μὲ τὸ φυσικὸν προϊόν· οὔτε ἡ καλλιτεχνία οὔτε τὸ φυσικὸν προϊὸν ἔχει λόγον ὑπάρξεως ἔξω τοῦ ἰδίου ἑαυτοῦ καὶ οὔτε ἐξυπηρετεῖ ἄλλο τι· μ' ἐνδόμυχον ἀναγκαιότητα πα-

ράγεται ἕκαστον προϊὸν τῆς φύσεως καὶ ὑφίσταται ἐκ τῆς ἀνάγκης τῆς ὑπάρξεώς του διὰ τὸν ἑαυτόν του καὶ μ' ἐνδόμυχον ἀναγκαιότητα (ἀπὸ τὴν ὁρμὴν τοῦ νόμου τῆς ὡραιότητος ἐν τῷ ἀνθρώπῳ) παράγεται τὸ καλλιτέχνημα, προϊόν, τὸ ὁποῖον ἐν τῇ ὑπάρξει του ἔχει καὶ ἐκπληροῖ καὶ τὸν σκοπόν του, τὸν προορισμόν του.

Εἶναι μὲν ἀληθὲς ὅτι ὑπάρχουν πράγματι καὶ καλλιτεχνήματα παραγόμενα πρός τινα σκοπόν, π. χ. τὸ καλλιτέχνημα πρὸς διδακτικοὺς ἢ ἐξυμνητικοὺς σκοπούς. Ὡς παραδείγματα ἀναφέρω τὸν Ἀριστοφάνη, ὁ ὁποῖος ἐπιχειρεῖ νὰ διδάξῃ τὸν Ἀθηναϊκὸν λαὸν ἐν σχέσει μὲ ζητήματα κοινωνικὰ διὰ τῶν κωμωδιῶν του·

τοῖς μὲν γὰρ παιδαρίοισιν
ἔστι διδάσκαλος ὅστις φράζει, τοῖς ἠβῶσιν δὲ ποιηταὶ

λέγει· ἀναφέρω δ' ἐπίσης καὶ τὴν Ὀρεστιάδα τοῦ Αἰσχύλου γραφεῖσαν πρὸς ἐξύμνησιν τοῦ Ἀρείου Πάγου κατὰ τὰ ἐγκαίνιά του. Ἀλλὰ τὸ ζήτημα πρέπει νὰ τεθῇ ὀρθῶς διὰ νὰ λυθῇ καὶ ὀρθῶς. Ἡ διδασκαλία καὶ ὁ ἔπαινος εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα τὸ προερχόμενον ἀπὸ τὴν ὕλην, τὴν ὑπόθεσιν τοῦ καλλιτεχνήματος, χωρὶς νὰ ἐπηρεάζουν ὡς σκοπὸς τὸ καλλιτέχνημα ὡς τοιοῦτον. Δηλαδὴ ὁ καλλιτέχνης, ἐκλέγων ἐλευθέρως τὸ θέμα του, εἶναι δυνατὸν νὰ ἐκλέξῃ ἕνα θέμα ἐν σχέσει πρὸς ἕνα γεγονός, ἀλλὰ ἡ ἐπεξεργασία τοῦ θέματος δὲν ἐπηρεάζεταί ποτε ἀπὸ τὸ γεγονὸς ἐκεῖνο, εἰς τὸ ὁποῖον ἀποβλέπει τὸ καλλιτέχνημα. Νὰ μὴ λησμονηθῇ ὅ,τι ἐξέθηκα ἐν τοῖς ἔμπροσθεν [1]) περὶ τῆς ὀργανικῆς ἑνότητος τοῦ καλλιτεχνήματος· εἰς τὸν κόρακα! ὁ ποιητὴς ἐκεῖνος, ὁ ὁποῖος, διὰ νὰ διδάξῃ ἢ νὰ ἐξυμνήσῃ, θέτει εἰς τὸ στόμα ἑνὸς τῶν προσώπων του ἔστω καὶ ἕνα «ναί!» ἢ «ὄχι!», τὸ ὁποῖον αὐτὸ ἕνεκα τοῦ ὡρισμένου χαρακτῆρός του δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ εἴπῃ.

Ὥστε οὔτε τὸ φυσικὸν «ὡραῖον» οὔτε ἡ καλλιτεχνία ἔχουν σκοπὸν ἔξω τῆς ἰδίας αὐτῶν ἀναγκαίας ὑπάρξεως. Ἄλλο δὲ ζήτημα εἶναι ὅτι καὶ τὸ «ὡραῖον» ἐν τῇ φύσει καὶ ἡ καλλιτεχνία ἐξασκοῦν μεγάλην ἐπίδρασιν ἐπὶ τοῦ ἀνθρώπου καὶ ἔχουν μεγάλην

---

[1]) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 158 κ. ἑ.

ἀξίαν διὰ τὸν ἀνθρώπινον βίον. Ἡ δὲ ἀξία των αὐτὴ εἶναι τελείως ἀνεξάρτητος καὶ ἀπὸ τὴν ὡρισμένην, κατὰ περιεχόμενον συγκεκριμένην ὑπόστασιν τοῦ «ὡραίου» λεγομένου ἀντικειμένου καὶ ἀπὸ τὴν συγκεκριμένην ὕπαρξιν τοῦ καλλιτεχνήματος· ἤτοι, εἶναι ἀδιάφορον ὅτι τὰ καλλιτεχνήματα παριστάνουν μίαν ὡρισμένην ἐποχήν, ἐκφράζουν κατὰ ἐποχὰς καὶ ἔθνη ὡρισμένας ἀντιλήψεις καὶ ὡρισμένα συναισθήματα, εἶναι δὲ ἀδιάφορος καὶ ὁ τρόπος ὁ ὡρισμένος τῆς τεχνικῆς ἀντιλήψεως τοῦ καλλιτεχνήματος· εἶναι δὲ δυνατὸν τὸ καλλιτέχνημα νὰ εἶναι καὶ αἰώνιον ἀνθρώπινον, οὕτως εἰπεῖν ἄνευ χρόνου καὶ τόπου παραχθέν, πηγάσαν μόλα ταῦτα, ἐννοεῖται δὲ καὶ ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει ἀφ' ἑαυτοῦ, ἀπὸ τὴν ἰδιαιτέραν ἰδιοσυγκρασίαν τοῦ καλλιτέχνου ὡς ἰδιαίτερον θέμα, ἤτοι ὡς θέμα, τὸ ὁποῖον ἐνδιέφερε προσωπικῶς τὸν καλλιτέχνην αὐτὸν τὸν ἴδιον. Πάντοτε ἐπενεργοῦν τὰ καλλιτεχνήματα καὶ ἡ «ὡραία» λεγομένη φύσις ἐπὶ τοῦ ἀνθρώπου καὶ λαμβάνουν ἀξίαν διὰ τὸν ἀνθρώπινον βίον.

Ἡ ἀξία αὐτὴ τοῦ «ὡραίου» ἐν τῇ φύσει καὶ τῆς καλλιτεχνίας διὰ τὸν ἀνθρώπινον βίον εἶναι τὸ ἑπόμενον ψυχολογικὸν φαινόμενον, ἤτοι καὶ τὰ δύο ἀνυψώνουν τὸν καθημερινὸν βίον, δίδουν εἰς αὐτὸν δύναμιν, ἐμπνέοντα, ἀπελευθερώνοντα καὶ ἀνακουφίζοντα τὸν ἄνθρωπον. Ὁ θεατὴς τοῦ «ὡραίου» ἐν τῇ φύσει, ἢ ὁ θεώμενος καὶ ἀκροώμενος τὰ ἔργα τῆς καλλιτεχνίας ὡς καλλιτεχνήματα (ὡς τὸ «ὡραῖον») ὄχι μόνον λησμονεῖ στιγμιαίως πᾶν κακὸν τοῦ βίου, πᾶσαν λύπην καὶ ὀδύνην, πᾶσαν ἔνδειαν καὶ ἀθλιότητα καὶ πᾶσαν θλῖψιν, ὄχι μόνον ἄρα ἀνακουφίζεται καὶ ἀπελευθερώνεται, ἀλλά, χαίρων διὰ τὸ «ὡραῖον», διὰ τὸν τέλειον αὐτὸν κόσμον τῶν αἰσθήσεων, καὶ ἐμπνέεται ταυτοχρόνως καὶ λαμβάνει θάρρος ἀπέναντι τοῦ βίου, ἀνυψώνεται, ὑπερβαίνει αὐτὸς ἑαυτόν. Θὰ τὸ ἐννοήσῃ ὅστις ποτὲ εἶδε καὶ συνῃσθάνθη τὸ βλέμμα τῆς Μητροπαρθένου καὶ τοῦ παιδὸς Ἰησοῦ ἐπὶ τῆς εἰκόνος τῆς Σιξτινικῆς Μητροπαρθένου τοῦ Ραφαήλ, θὰ τὸ ἐννοήσῃ ὅστις εἶδε ποτὲ τὴν φύσιν θάλλουσαν, τὸ γνωρίζει δὲ ὁ τραγουδῶν καὶ ἐκτελῶν μουσικήν, ὁ ὁποῖος ἀκριβῶς ὄχι μόνον λησμονεῖ τὴν θλῖψιν, ἡ ὁποία τὸν καταπατεῖ καὶ τὸν συντρίβει, ἀλλὰ καὶ ἐνισχύεται καὶ ἀντεπεξέρχεται θαρρῶν ἐκ νέου κατὰ τοῦ βίου. Τὸ παιγνίδιον, ἀπορ-

ροφῶν τὴν προσοχὴν τελείως, εἶναι δυνατὸν νὰ κάμῃ τὸν παίζοντα νὰ λησμονήσῃ στιγμιαίως τὰ πάντα, πᾶσαν θλῖψιν καὶ πᾶσαν κακουχίαν, ἡ καλλιτεχνία ὅμως, τὸ καλλιτέχνημα, κατακυριεύει τὴν προσοχὴν καὶ τὴν ψυχὴν τοῦ παρατηρητοῦ καὶ παράγει οὕτως εἰπεῖν καὶ νέον ἄνθρωπον. Ἔχει δίκαιον ὁ ποιητής, ὁ Chamisso, λέγων

Νὰ μὴ μᾶς κλαίῃς πλέον
Τὰ ὅσα δὰ σὲ λυποῦν.
Ἐμπρός, ἐμπρός, τραγούδα!
Καὶ ὅλα πάλιν περνοῦν [1]).

Αὐτὸ δὲ ἰσχύει καὶ διὰ τὴν σχέσιν τοῦ πάσχοντος καὶ πρὸς πᾶσαν ἄλλην καλλιτεχνίαν. Τουλάχιστον ὑποφέρει κανεὶς ὀλιγώτερον.

Ἡ ἐπίδρασις αὐτὴ τοῦ «ὡραίου» ἐν τῇ φύσει καὶ τῆς καλλιτεχνίας ἐπὶ τοῦ ἀνθρώπου πηγάζει κατὰ τελευταῖον λόγον ἀπὸ τὴν χαράν, ἡ ὁποία ἐπακολουθεῖ εἰς τὴν ἀντίληψιν τοῦ «ὡραίου» ἐν τῷ ἀνθρώπῳ. Ἡ χαρὰ αὐτὴ ἐξαλείφει τὴν προηγουμένην λύπην, δίδει νέαν ζωὴν καὶ νέον περιεχόμενον εἰς τὸν ἄνθρωπον τοῦ καθημερινοῦ βίου, ἀρκεῖ μόνον νὰ εἶναι προσιτὸς εἰς τὸ «ὡραῖον», νὰ ἔχῃ τὴν «αἴσθησιν τοῦ ὡραίου», ἀρκεῖ μόνον νὰ εἶναι εἰς θέσιν νὰ τὸ εὕρῃ ἐν τῇ φύσει καὶ τῇ ἀνθρωπότητι. Ἀλλὰ καὶ κατ' ἄλλον τρόπον ἐπιδρᾷ ἡ καλλιτεχνία ἰδιαιτέρως ἐπὶ τοῦ ἀνθρώπου καὶ λαμβάνει ἀξίαν διὰ τὸν βίον του. Τὸ καλλιτέχνημα ὄχι μόνον ἀνακουφίζει τὸν ψυχικῶς ἱκανὸν παρατηρητήν του, ὅπως ἀνακουφίζεται φυσιολογικῶς ὁ κοινὸς ἄνθρωπος (καὶ ἕκαστος ἄνθρωπος) κλαίων, ἀλλὰ καὶ δίδει νέας δυνάμεις εἰς αὐτόν. Ὁ κλαίων, ὁ ἐνδομύχως συγκινούμενος, ὅταν βλέπῃ π.χ. τοὺς «δεσμώτας τοῦ Calais» τοῦ Rodin, ἢ ἀκούῃ τὴν C-mol (δο-ἐλάσσονα) συμφωνίαν τοῦ Beethoven, ὄχι μόνον ἀπολαύει τῆς ἀπολυτρωτικῆς ἐνεργείας τοῦ κλαύματος, ἀλλὰ ἔχει ἐπιπροσθέτως καὶ τὴν θετικὴν χαρὰν ἕνεκα τοῦ «ὡραίου».

---

1) Sollst nicht uns lange klagen
Was alles dir wehe tut!
Nur frisch, nur frisch gesungen!
Und alles wird wieder gut!

Ἡ καλλιτεχνία προσαποκτᾷ ἰδιαιτέραν σημασίαν διὰ τὸν ἀνθρώπινον βίον καὶ διὰ τοῦ εἰδικοῦ περιεχομένου της. Ὁ Γουλιέλμος Τέλλος τοῦ Σχιλλέρου (Schiller, Wilhelm Tell) εἶναι καὶ δραματικὸν καλλιτέχνημα καὶ ἡ ἱστορία τῆς συνειδήσεως τῆς ἐλευθερίας, ἡ Μητροπάρθενος ἡ λεγομένη Σιξτινικὴ εἶναι καὶ τὸ αἰώνιον καλλιτέχνημα τὸ παριστάνον τὴν ἀγάπην καὶ τὸν φόβον μητρὸς καὶ τὴν προαίσθησιν μεγάλου φοβεροῦ καθήκοντος ἐν τῷ μέλλοντι, ἀλλὰ καὶ ἰδιαιτέρως ἡ Μητροπάρθενος καὶ ὁ Ἰησοῦς Χριστὸς κτλ. Ὑπὸ δύο διαφόρους ἀπόψεις ἐπενεργεῖ λοιπὸν τὸ καλλιτέχνημα ἐπὶ τοῦ ἀνθρώπου, χωρὶς νὰ ἐπιτρέπεται νὰ συγχέωνται, ἤτοι καὶ ὡς καλλιτέχνημα ἁπλῶς καὶ ὡς ὡρισμένη παράστασις ἢ ὡρισμένη ἱστορία ἢ γενικῶς ὡρισμένον περιεχόμενον, τοῦ ὁποίου γίνεται καλλιτεχνικὴ ἐπεξεργασία. Εἶναι μὲν ἀληθὲς ὅτι κατὰ τὰς ἐρεύνας μου περὶ καλλιτεχνίας τὸ τυχὸν εἰδικὸν περιεχόμενον, διὰ τοῦ ὁποίου παρουσιάζεται ἡ καλλιτεχνία, δὲν πρέπει νὰ ἐξασκῇ καμμίαν ροπὴν ἐπὶ τοῦ ἐκτιμῶντος αὐτὴν ὡς καλλιτεχνίαν. Ἀλλὰ ὄχι μόνον συνδέεται τὸ καλλιτέχνημα πολλάκις ἀχωρίστως μὲ τὸ εἰδικὸν περιεχόμενόν του, ὅπως π. χ. εἰδικῶς εἰς τὴν εἰκόνα ἐκείνην τοῦ Ραφαήλ, ἀλλὰ καὶ εἶναι σχεδὸν ἀδύνατον εἰς τὸν κοινὸν ἄνθρωπον νὰ παραβλέπῃ τὸ εἰδικὸν περιεχόμενον ἐκεῖνο, διὰ τοῦ ὁποίου παρουσιάζεται ἡ καλλιτεχνία (π. χ. ἡ ὑπόθεσις τῆς μητρικῆς στοργῆς διὰ τῆς Παναγίας, τρυφερώτατα ἐναγκαλιζομένης τὸν παῖδα Ἰησοῦν). Εἶναι ψυχολογικῶς ἐδραιωμένον φαινόμενον ὅτι ὁ κοινὸς ἄνθρωπος βλέπων π. χ. τὸ αἰώνιον ἀριστούργημα γλυπτικῆς, τὸ σύμπλεγμα τοῦ Μιχαὴλ-Ἀγγέλου τὸ λεγόμενον «Pietá» (τὸ εὑρισκόμενον ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ τοῦ Ἁγίου Πέτρου ἐν Ρώμῃ), ὡς χριστιανὸς μὲν δὲν θὰ κατορθώσῃ νὰ χωρίσῃ τὸ καλλιτέχνημα σπαραξικαρδίου σκηνῆς γυναικὸς (μητρὸς) θλιβομένης μέχρι θανάτου πρὸ ἀγαπητοῦ λατρευτοῦ νεκροῦ (τοῦ υἱοῦ της) ἀπὸ τὴν παράστασιν καὶ ἔννοιαν τῆς Μητροπαρθένου καὶ τοῦ Χριστοῦ, ὡς μὴ χριστιανὸς δὲ (π. χ. ἕνας καλλιτέχνης, ἢ γνώστης καλλιτεχνημάτων ἀλλὰ πεπεισμένος μωαμεθανὸς) θὰ ἔχῃ πάντοτε τὴν θρησκευτικὴν αὐτὴν ἔννοιαν, καθ' ὅσον εἶναι γνωστή, κάπως ὡς συναισθηματικὸν ἐμπόδιον κατὰ τὴν τελείαν ἀπόλαυσιν τοῦ καλλιτεχνήματος ὡς καλλιτεχνήματος.

Μόνη ἡ μουσικὴ ἐξ ὅλων τῶν καλῶν τεχνῶν δὲν ἔχει ποτὲ ἰδιαίτερον περιεχόμενον χωρίζον τοὺς ἀνθρώπους. Ἐπιθυμῶ νὰ διασαφήσω τὸ πρᾶγμα. Ἀπέδειξαν μὲν αἱ ἀναλυτικαί μου ἔρευναι ὅτι ἡ μουσικὴ ἔχει πάντοτε μίαν ἰδιαιτέραν ὑπόθεσιν, ὠνόμασα δ' ἐκεῖ τὴν ὑπόθεσιν αὐτὴν μάλιστα καὶ περιεχόμενον τῆς ἑκάστοτε μουσικῆς. Ἀλλὰ ἡ ὑπόθεσις αὐτὴ ὡς περιεχόμενον μουσικὸν εἶναι γενικὴ ἀνθρωπίνη μακρὰν πάσης ἰδιαιτέρας θρησκευτικῆς ἢ πατριωτικῆς ἀντιλήψεως καὶ τῶν τοιούτων. Ἡ προσευχὴ τῆς μουσικῆς δι' ἑνὸς adagio ὁμιλεῖ εἰς ὅλας τὰς καρδίας, δὲν εἶναι χριστιανική, δὲν εἶναι μωαμεθανικὴ προσευχή, ἡ μουσικὴ κλαίει ἢ χαίρει γενικῶς ἀνθρωπίνως, δὲν διακρίνει μεταξὺ γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ Βούδδα κτλ. Ἰδιαίτερον περιεχόμενον λαμβάνει ἡ μουσικὴ μόνον συνδεομένη μὲ λέξεις, διὰ τὰς ὁποίας ὅμως, ἐννοεῖται, δὲν εὐθύνεται ἡ ἰδία. Ὅτι ἡ μουσικὴ εἶναι μόλα ταῦτα ἡ δημοφιλεστάτη τέχνη ἤτοι ἡ τέχνη ἡ μᾶλλον διαδεδομένη, ἡ καλὴ τέχνη, τῆς ὁποίας τὰ ἔργα εἶναι οὕτως εἰπεῖν εἰς τὸ στόμα σχεδὸν παντὸς ἀνθρώπου, αὐτὸ τὸ φαινόμενον ἔχει τὸν λόγον του εἰς τὴν ἄμεσον ἐπενέργειαν τῆς μουσικῆς ἐπὶ τῆς ψυχῆς τοῦ ἀνθρώπου, διὰ τοὺς πολλοὺς ἔστω καὶ μόνον διὰ τοῦ ρυθμοῦ της, συνήθως δὲ καὶ εἰς τὰς λέξεις, αἱ ὁποῖαι ὡς ᾄσμα συνοδεύουν αὐτὴν καὶ αἱ ὁποῖαι εἶναι συναισθηματικαὶ ἐκδηλώσεις.

Ὑπάρχουν ὅμως, ὅπως ἔδειξα, καὶ περιεχόμενα ἢ μᾶλλον ὑποθέσεις καλλιτεχνίας αὐταὶ καθ' ἑαυτὰς καλαισθητικαί, ἔχουσαι ἐπομένως καὶ ἰδίαν καλαισθητικὴν ἀξίαν πλὴν τῆς ἀξίας τοῦ καλλιτεχνήματος τοῦ ἐπεξεργαζομένου αὐτάς. Ὡς τοιαύτας ὑποθέσεις ἐννοῶ πρὸ πάντων τὸ τραγικὸν καὶ κωμικόν. Προϋποθέτων λοιπὸν ὡς γνωστὴν τὴν ἰδιαιτέραν ἀξίαν θρησκευτικῶν, πατριωτικῶν καὶ παρομοίων περιεχομένων τῶν καλλιτεχνημάτων διὰ τὸν ἀνθρώπινον βίον, θὰ ὁμιλήσω δι' ὀλίγων περὶ τῆς τοιαύτης ἀξίας τοῦ τραγικοῦ καὶ κωμικοῦ.

Κατὰ τὴν τραγῳδίαν (τὸ δρᾶμα τὸ ἐπεξεργαζόμενον ἕνα οἱονδήποτε τραγικὸν συμβὰν) γεννᾶται ἐν τῷ ἀκροατῇ ἡ θεατῇ πλὴν τῆς χαρᾶς διὰ τὸ τυχὸν καλὸν δρᾶμα (τὸ δραματικὸν καλλιτέχνημα) ἐπιπροσθέτως καὶ ἡ χαρὰ καὶ ἡ ἱκανοποίησις, ἡ προξενουμένη ἀπὸ τὴν ἀνένδοτον, ἰσχυρὰν καὶ σταθεράν, καὶ αὐτὸν

τὸν θάνατον περιφρονοῦσαν προσωπικότητα τοῦ ἥρωος. Καὶ αὐτὸ εἶναι ἀκριβῶς ψυχολογικὸν καὶ χαρακτηριστικὸν διὰ τὴν ἀνθρωπίνην ψυχήν, ὅτι καὶ ὁ δειλότατος τῶν ἀνθρώπων καὶ πᾶς ἄνθρωπος ἐκτιμᾷ τὴν ἄκαμπτον θέλησιν, τὴν σταθεράν, τὴν ἀτενίζουσαν ἀφόβως τὸν θάνατον, ἀδιαφορῶν τελείως διὰ τὸ περιεχόμενόν της, ἔστω καὶ ἐὰν ἡ ἀδιαφορία αὐτὴ διαρκεῖ μόνον ἕως ὅτου καταληφθῇ ὁ ἄνθρωπος (ὁ κοινὸς) ἀπὸ τὰς προλήψεις του τὰς θρησκευτικάς, τὰς ἠθικάς, τὰς πατριωτικὰς καὶ τὰς παρομοίας. Εἶναι μὲν ἐπίσης δυνατόν, ὅπως ἔλεγα, ὁ φύσει ἀπαισιόδοξος νὰ ἐπηρεάζεται μᾶλλον ἀπὸ τὴν καταστροφὴν τοῦ ἥρωος, ἀλλὰ τὸ φαινόμενον αὐτὸ μένει σχεδὸν ἄνευ σημασίας διὰ τὸν ἀνθρώπινον βίον. Ὁ βίος, ἐννοεῖται καὶ ὁ ἀνθρώπινος βίος, εἶναι κυρίως τάσις πρὸς δράσιν καὶ ἱκανοποίησιν, ὥστε ἡ ἐπενέργεια τῆς καταστροφῆς τοῦ ἥρωος ἐπὶ τῆς ψυχῆς τοῦ ἀκροατοῦ ἢ θεατοῦ, καὶ αὐτοῦ ἀκόμη τοῦ ἐξαιρετικῶς ἀπαισιοδόξου, εἶναι πάντως ἀσθενεστέρα ἀπὸ τὴν ἐπενέργειαν τῆς ἀκαταμαχήτου δράσεως τοῦ ἥρωος, τῆς ἀκάμπτου καὶ ἀφόβου θελήσεώς του, τοῦ σταθεροῦ χαρακτῆρος του. Ὁ ἐνσεσαρκωμένος ἀπαισιόδοξος εἶναι δυνατὸν ἄλλως νὰ ἱκανοποιῆται καὶ διὰ τῆς καταστροφῆς τοῦ ἥρωος, ὡς ἀπολυτρώσεως ἀπὸ τὰ δεινά του, μία ἐξήγησις, ἡ ὁποία ἔχει μὲν λόγον ἐνταῦθα, ἐπροτάθη ὅμως ἐσφαλμένως ἀπὸ τὸν Schopenhauer (Σχόπεναὔερ) ὡς γενικὴ θεωρία πρὸς ἐξήγησιν τῆς ἀπολαύσεως, ἡ ὁποία προσγίνεται διὰ τῆς τραγῳδίας εἰς τὸν ἀκροατὴν ἢ θεατήν. Ἐξ ἄλλου ἡ θεωρία τοῦ Ἀριστοτέλους, κατὰ τὴν ὁποίαν ἐν τῇ τραγῳδίᾳ συντελεῖται μία «κάθαρσις», δὲν ἔχει καμμίαν βάσιν οὔτε ἐν τῇ ἐξελίξει τῆς τραγικῆς πράξεως [1]) οὔτε καὶ οἱανδήποτε ψυχολογικήν· ἡ θεωρία αὐτὴ παρήχθη ἀπὸ ἀντιλήψεις ἠθικὰς (Πλατωνικάς), εἶναι δὲ χαρακτηριστικὸν ὅτι πάντως οὔτε ὁ Ἀριστοτέλης αὐτὸς ὁ ἴδιος ἔχει καθαρὰν καὶ σαφῆ ἔννοιαν τῆς θεωρίας του αὐτῆς περὶ «καθάρσεως».

Ἰδιάζουσαν σημασίαν ἀποκτᾷ ἐν τῷ ἀνθρωπίνῳ βίῳ καὶ τὸ κωμικὸν καὶ ἰδιαιτέρως ὡς κωμικὸν καὶ ὡς ἀστεϊσμὸς καὶ ὡς

[1]) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 208 ὅ,τι εἶπα κατὰ τῆς ἀπόψεως τοῦ Ἀριστοτέλους ὅτι τὰ συναισθήματα τὰ παραγόμενα κατὰ τὴν τραγικὴν πρᾶξιν εἶναι φόβος καὶ ἔλεος.

εἰρωνεία. Πρέπει νὰ γίνῃ, ἐννοεῖται, καὶ ἐδῶ διάκρισις μεταξὺ τοῦ κωμικοῦ γενικῶς (καὶ τοῦ ἀστεϊσμοῦ καὶ τῆς εἰρωνείας) ὡς καλλιτεχνικῆς ἐκδηλώσεως καὶ τοῦ περιεχομένου του. Τὸ κωμικόν, ὡς καλλιτεχνικὴ ἐκδήλωσις, εἶναι ἐν ἑαυτῷ ἑδραιωμένον, ὡς τοιοῦτον δὲ δὲν ἔχει, ὅπως καθώρισα [1]), ἄλλον σκοπὸν τῆς ὑπάρξεώς του, πλὴν αὐτὸ ἑαυτό, ἀλλά, ὅπως ἔλεγα καὶ τότε, εἶναι δυνατὸν νὰ ἐνεργήσῃ ὡς ἐκ τοῦ περιεχομένου του σκοπίμως, ἤτοι τεῖνον πρός τινα σκοπὸν καὶ ἀποβλέπον πρός τι. Ὥστε ὁ κωμικὸς γενικῶς, ἤτοι καὶ ὁ ἀστειευόμενος καὶ ὁ εἰρωνευόμενος, καλλιτεχνῶν, εἶναι εἰς θέσιν διὰ καταλλήλου ἐκλογῆς τοῦ περιεχομένου νὰ εἴπῃ ὡρισμένως καὶ κάτι πρὸς ἕνα οἱονδήποτε σκοπόν, ἐννοεῖται, συμφώνως πρὸς τὴν φύσιν τοῦ κωμικοῦ, ἤτοι νὰ ἐκφράζῃ μομφάς, νὰ ψέγῃ καὶ νὰ κατακρίνῃ καὶ ν' ἀποκαλύπτῃ κακῶς ἔχοντα ὑπὸ τὸν πέπλον τοῦ κωμικοῦ ὡραίου. Ἡ σημασία τοῦ κωμικοῦ γενικῶς διὰ τὸν ἀνθρώπινον βίον συνίσταται ἑπομένως ἐν τῷ τρόπῳ τῆς κριτικῆς του, τῆς μομφῆς του. Ὁ ἄνθρωπος ἐλέγχει διὰ τοῦ κωμικοῦ αὐτὸς ἑαυτόν, ἀνακαλύπτων τὴν ἀσχημίαν του, τὰ σφάλματά του ὑπὸ τὸ «ὡραῖον» πρόσχημα, μὲ τὸ ὁποῖον παρουσιάζονται. Εἶμαι δὲ τῆς γνώμης ὅτι πᾶς ἀστεϊσμός, ὅπως καὶ πᾶσα κωμικὴ παράστασις, ἔχει περιφερικῶς συνειδητῶς (ὑποσυνειδήτως), διὰ τοῦ περιεχομένου του, ὡς αἰτίαν καὶ σκοπὸν τὴν διακωμῴδησιν, ἤτοι τὴν τάσιν πρὸς ἀποκάλυψιν τῶν σαπρῶν οὕτως εἰπεῖν μερῶν εἰς τὸν χαρακτῆρα ἑνὸς ἀνθρώπου ἢ εἰς τὴν κοινωνίαν ὑπὸ τὸν κωμικὸν πέπλον. Πάντως περὶ ἀδόλου παιγνιδίου εἶναι δυνατὸν νὰ γίνῃ λόγος μόνον κατὰ τοὺς ἀστεϊσμοὺς ἢ γενικῶς τοὺς κωμικοὺς τρόπους παραστάσεως καὶ ἐκφράσεως, οἱ ὁποῖοι δὲν ἀφοροῦν εἰς τὸν ἀνθρώπινον βίον καὶ εἰς τὰς ἀνθωπίνους σχέσεις.

Ὑπάρχουν δὲ καὶ ἁπλῶς μόνον κατὰ λογικὴν διάκρισιν δύο εἰδῶν διακωμῳδήσεις, ἤτοι διακωμῳδήσεις ξένων προσώπων καὶ ξένων πράξεων καὶ διακωμῴδησις αὐτοῦ τοῦ ἰδίου προσώπου καὶ τῶν ἰδίων πράξεων τοῦ διακωμῳδοῦντος. Ἐννοεῖται δὲ ὅτι, ὅσον εὔκολον εἶναι νὰ εὑρίσκῃ κανεὶς τρωτὰ μέρη εἰς ἄλλους, τόσον

---

1) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 212 κ. ἑ.

δύσκολος εἶναι ἡ διακωμῴδησις τοῦ ἰδίου προσώπου καὶ τῶν ἰδίων πράξεων. Ὥστε δὲν πρόκειται κυρίως περὶ ποσοτικῆς διακρίσεως καὶ ἐκτιμήσεως τῆς διακωμῳδούσης διαθέσεως ἢ τοῦ κωμικοῦ ἅλατος [1]) ἀλλὰ περὶ διαβαθμίσεως ψυχικῆς ἰσχύος μεταξὺ τοῦ διακωμῳδοῦντος ξένα πρόσωπα καὶ ξένας πράξεις καὶ τοῦ διακωμῳδοῦντος τὸν ἑαυτόν του. Ὁ ἐκθέτων τὸν ἑαυτόν του εἰς κωμικὸν γέλωτα εἶναι μάλιστα ἠθικῶς ὄχι κατώτερος, ἢ κατὰ ὀρθὴν κρίσιν πάντως καὶ ἀνώτερος καὶ αὐτοῦ ἀκόμη τοῦ θεολήπτου, ὁ ὁποῖος παρουσιαζόμενος οὕτως εἰπεῖν ἐν μέσῃ ἀγορᾷ καὶ μαστιγώνων αὐτὸς ἑαυτὸν ἐξομολογεῖται δημοσίᾳ τὰς ἁμαρτίας του. Μόνον δὲν εἶναι ἀνάγκη πάλιν, ἡ μεγάλη αὐτὴ ψυχικὴ δύναμις νὰ θεωρηθῇ ὡς ἐκδήλωσις προσώπου τελείως ἠθικῶς ἐδραιωμένου· δὲν ὑπάρχει διαφορὰ μεταξὺ π. χ. τῆς μεγαλοψύχου αὐτοειρωνείας τοῦ Σωκράτους καὶ τῆς αὐτοειρωνείας τοῦ κακούργου, ὁ ὁποῖος εὑρισκόμενος πρὸ τῆς ἀγχόνης, τὴν τελευταίαν αὐτὴν στιγμὴν τοῦ βίου του (π. χ. τὴν Δευτέραν ὄρθρου βαθέως) λέγει εἰς τοὺς παριστα μένους «ἡ ἑβδομάδ' ἀρχίζει καλά!»· αὐτὴ ἡ λεγομένη κωμικὴ εὐθυμία τῆς ἀγχόνης ἢ μᾶλλον τοῦ ἀπαγχονιζομένου εἶναι πάντως ἐκδήλωσις περιφερικῶς συνειδητῶν (ὑποσυνειδήτων) ἠθικῶν τάσεων στιγμιαίως διεγειρομένων, ἢ καὶ διακωμῴδησις τῆς κοινωνίας, ἐν τῇ ὁποίᾳ ζῇ καὶ τῆς ὁποίας συναισθάνεται τὰ κακὰ ὁ ἀπαγχονιζόμενος ὡς αἴτια τῆς καταστροφῆς του.

Οὐδόλως ἀρνοῦμαι ὅτι ὑπάρχει ἀνθρωπίνη τόλμη ἱκανὴ νὰ μαστιγώσῃ ἀπ' εὐθείας τὰ κακῶς ἔχοντα ἐν τῇ κοινωνίᾳ καὶ τὰς πράξεις τῶν δημοσίως δρώντων προσώπων, ὅπως ὑπῆρξαν καὶ οἱ δημοσίᾳ ἑαυτοὺς τιμωρήσαντες. Ἀλλὰ τὰ τοιαῦτα φαινόμενα εἶναι ὄχι μόνον σπάνια, σπανιώτατα, ἀλλὰ κυρίως καὶ ἄγονα, τελεσφόρος δὲ εἶναι μᾶλλον ἡ παράστασις καὶ ἡ ἔκφρασις τῶν κακῶς ἐχόντων ὑπὸ τὸν κωμικὸν πέπλον· εἶναι ψυχολογικῶς πειστικώτερον, ἐὰν ἀνακαλύπτῃ ἕκαστος μόνος του τὰ κακῶς ἔχοντα, αὐτὸ δὲ συμβαίνει ἀκριβῶς διὰ τῆς παραστάσεως καὶ ἐκφράσεως τῶν κακῶς ἐχόντων ὑπὸ τὸν κωμικὸν πέπλον. Πράγ-

[1]) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 208.

ματι δ' ἐλέχθησαν αἱ βαρύταται ἀλήθειαι, αἱ ὁποῖαι ἦ ἐκ φόβου πρὸς τοὺς ἐν τῇ κοινωνίᾳ δυνατοὺς ἢ καὶ ἕνεκα τεχνικῶν λόγων δὲν ἦτο δυνατὸν νὰ λεχθοῦν κατ' ἄλλον τρόπον, πάντοτε ὑπὸ τὸν κωμικὸν πέπλον, ἢ διὰ τῆς κωμῳδίας ἢ διὰ τῆς εἰρωνείας ἢ διὰ τοῦ ἀστεϊσμοῦ. Πάντως ὑπῆρξε μεγάλη ἡ ἐπήρεια τῶν κωμῳδιῶν τοῦ Ἀριστοφάνους καὶ τοῦ Ταρτούφου π. χ. τοῦ Μολιέρου καὶ τόσων ἄλλων.

Ἀνεκτίμητος λοιπὸν εἶναι σχεδὸν ἡ ἀξία τῆς καλλιτεχνίας διὰ τὸν ἄνθρωπον ἕνα ἕκαστον, ἀλλὰ καὶ διὰ τὸν κοινωνικὸν βίον καὶ ὡς καλλιτέχνημα μόνον καὶ ὡς περιεχόμενον, τοῦ ὁποίου γίνεται καλλιτεχνικὴ ἐπεξεργασία. Ἀρκεῖ πρὸς καλὴν κατανόησιν τοῦ πράγματος νὰ ληφθῇ πλέον ὑπ' ὄψιν τὸ ἁπλούστατον τῶν γεγονότων ὅτι ὁ εὔθυμος ἄνθρωπος ὑποφέρει τὸν βίον εὐκολώτερα. Κατὰ δὲ τὴν στιγμὴν τῆς ἀπολαύσεως τοῦ «ὡραίου» ἐν τῇ φύσει ἢ τῆς καλλιτεχνίας παύει ὑφισταμένη ἡ ἀτέλεια τοῦ συνήθους βίου καὶ ὁ ἄνθρωπος ἀναλαμβάνει, ὅπως ἔδειξα, οὕτως εἰπεῖν πάντοτε ἐκ νέου καὶ μὲ νέας δυνάμεις τὴν πάλην τοῦ βίου. Ἐννοεῖται ὅμως ὅτι οἱ ἄνθρωποι πρέπει νὰ μανθάνουν ν' ἀντιλαμβάνωνται τὴν καλλιτεχνίαν, νὰ μανθάνουν νὰ συγκινοῦνται ἀπὸ τὸ «ὡραῖον» καὶ ἀπὸ τὸ καλλιτέχνημα, ἡ ψυχὴ πρέπει νὰ γίνῃ ἐπιδεκτικὴ διὰ τὴν καλλιτεχνίαν καὶ τὸ ὡραῖον γενικῶς.

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ.....

ΤΥΠΟΙΣ Μ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΥ & ΣΙΑΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ

(Εἰς τὴν Ἑλληνικὴν)

1. **Ο ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΒΙΟΣ ΤΩΝ ΑΝΘΡΩΠΩΝ**

Ἀρχή, ἐξέλιξις καὶ φύσις αὐτοῦ. Δρχ. 75.—

2. **ΟΙΚΟΝΟΜΙΑ ΚΑΙ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ**

Ἀνάλυσις τοῦ βίου τῶν Ἑλλήνων καὶ τῶν Γερμανορρωμαϊκῶν Ἐθνῶν. » 80.—