

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 εὐρίσκονται εἰς μίαν ὠρισμένην ἐξηγητημένην σχέσιν.

Πρὸς ἀνάλυσιν χρησιμοποιῶ ἓνα ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Φειδίου, τὴν παρθένον Ἀθηνᾶν, τὸ γνωστότερον καὶ σπουδαιότερον ἔργον του μετὰ τὸ ἄλλο του ἔργον, τὸν πανελλήνιον Δία. Δύο τινα ἑλκύουν τὴν προσοχὴν τοῦ παρατηρητοῦ τῆς Ἀθηνᾶς αὐτῆς, ἥτοι πρῶτον μὲν ἡ λεπτὴ καὶ τελεία ἐπεξεργασία τῆς ἀκατεργάστου ὕλης, ἡ ἀκριβὴς γνῶσις τῶν γραμμῶν τοῦ σώματος, εὐρισκομένου εἰς ὠρισμένην 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 ἐκδ. I. σελ. 351. Ἡ ὠραία περιγραφή 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 μετρίαν τοῦ ἡρωϊκοῦ καὶ τῆς γυναικείας χάριτος, ἔνεκα 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 πῶς, ἤρεμος ὀρθή, ἐνδεδυμένη μὲ τὸν μέγρι τῶν ποδῶν ἐν καλῇ πτώσει φθάνοντα δεξιὰ ἀνοικτὸν πέπλον κτλ.» Οὕτω τὸ ὄλον δεικνύει «φανερώτατα τὴν τρυφερὰν καὶ ἰσχυρὰν θυγατέρα τοῦ Διός, ἡ ὁποῖα οὐδὲ τὴν ἐλαχίστην οἴησιν παρουσιάζει» καὶ «παριστάνει μὲ τὸ ἐλαφρὸν τῆς γέλωος ἐπὶ τῶν χεϊλέων καὶ τὸ φιλικὸν καὶ καθαρὸν τῆς βλέμμα πρᾶγματι τὸ ἰδεῶδες προσωπικότητος ἰσχυρᾶς καὶ θεότητος ἀνωτέρω πάντων τῶν ἐπιγείων περισπασμῶν ἵσταμένης, πλήρους ἀπὸ δύναμιν καὶ ἔλαιος» κτλ.

Ἄλλὰ καὶ πᾶν ἄλλο ἔργον τῆς γλυπτικῆς καὶ τῆς ζωγραφικῆς εἶναι ἢ αἰσθητοποίησις ἢ ἢ ἔκφρασις μιᾶς ἐννοίας ἢ ἐνὸς συναισθήματος, μιᾶς ψυχικῆς διαθέσεως, ἢ συντόμως ἐνὸς ψυχικοῦ ἢ πνευματικοῦ περιεχομένου. Ἡ σωματικὴ παράστασις ἢ ἢ ἔκφρασις, ἢ αἰσθητοποίησις ἐνὸς τοιούτου περιεχομένου ἦτο ἤδη ἢ πρόθεσις τοῦ πρωτογόνου ἀνθρώπου ὅτε ἐσχημάτιζεν ἀγάλματα ἀπὸ ἄργυρον κτλ. ἢ ἐσχεδίαζεν ἓνα ἄνθρωπον ὁμοιάζοντα μὲν ἀκόμη μὲ ὄγκον ἄμορφον, ἀλλὰ φανερὰ π. χ. μὲ πλατεῖς γόμφους (ὄσφιν) καὶ μὲ ὄρατὰ προεξέχον αἰδοῖον, ἦτοι μίαν γυναῖκα, ἔπειτα δὲ καὶ ἢ πρόθεσις τοῦ Φειδίου καὶ τοῦ Πραξιτέλους τοῦ Μιχαήλ Ἀγγέλου καὶ τοῦ Ραφαήλ καὶ γενικῶς ὅλων τῶν ζωγράφων καὶ γλυπτῶν ὅλων τῶν ἐποχῶν καὶ ἐκάστου παιδίου, τὸ ὅποιον νομίζει νὰ σχεδιαγραφῆ κάτι. Εἶναι δὲ ἀδιάφορον, εἰάν 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 ὀπισθεν ἐπὶ τοῦ ὤμου της, μὲ τοὺς μικροὺς του βραχίονας περιτριγυρίζον τὸν τράχηλόν της κτλ.

Καὶ ὅμως εἶναι δυνατόν νὰ νομίζη 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 εὐρίσκειται ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὴν ὀρθὴν ἀποψιν τῶν πραγμάτων καὶ ὅτι ἢ λεγομένη πραγματικοκρατία καὶ φυσιοκρατία (realismus καὶ naturalismus) δὲν ἐννοεῖ αὐτὴ ἑαυτήν. Ὁ Lessing δηλαδὴ ἐνόμιζεν ὅτι ἢ ἑλληνικὴ γλυπτικὴ παριστάνει τὸ ὄραϊον. Ἐνεκα τῆς ἀπόψεώς του αὐτῆς ἀκριβῶς εἶχεν ἐκτραγῆ καὶ ἢ ἔρις μεταξὺ αὐτοῦ καὶ τοῦ Winckelmann, ὁ ὅποιος ἀπεναντίας παρεδέχετο ὅτι οἱ Ἕλληνες παριστάνουν διὰ τῆς γλυπτικῆς τῶν κατὰ τρόπον ὄραϊον ἐκάστοτε κάτι ἰδιαιτέρον ἐσωτερικόν, ἓνα «περιεχόμενον» («Gehalt»), μίαν «ἐκφραστικότητα» τοῦ προσώπου (Ausdruck). Ἐγὼ εἶμαι τῆς γνώμης ὅτι ὁ Winckel-

man n θὰ εἶχεν ἔκφρασει τὴν γνώμην του πάντως εἰς μίαν μόνον δυνατὴν ἔννοιαν, χωρὶς νὰ εἶναι δυνατὴ ἡ παρεξήγησις καὶ ὁριότερα, ἐὰν ἔλεγεν ὅτι οἱ Ἕλληνες προσπαθοῦν νὰ παραστήσουν κάτι ἐσωτερικὸν (μίαν ἔννοιαν, μίαν ἀπόψιν, ἢ ἓνα συναίσθημα) μὲ σχήματα τελείως ἀνταποκρινόμενα πρὸς αὐτὸ καὶ ὅτι ὁ τρόπος αὐτὸς τῆς παραστάσεως, ἐφ' ὅσον ἐπιτυγχάνεται, ἀποδίδει τὸ ἀντικείμενον «ῶραϊον». Ὅτι ὁμως γενικῶς κατὰ τὴν ἔριδα του μὲ τὸν Lessing ἔχει δίκαιον, ἐννοεῖται ἐπὶ τῇ βάσει τῆς ἀναλυτικῆς ἐρεῦνης 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 ῶραϊον εἶναι καὶ γενικῶς κενὴ πάσης ἐννοίας, ἀφοῦ γραμμαὶ καὶ χρώματα καθ' ἑαυτὰ μὲν εἶναι ἄνευ ἀξίας, λαμβάνουν ὁμως ἀξίαν ὡς οἱ φορεῖς, ὡς μέσα πρὸς παρίστασιν ἢ ἔκφρασιν μιᾶς ἐκάστοτε ἀπόψεως, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ οὕτως εἰπεῖν τὸ θέμα μιᾶς εἰκόνας. Ναι μὲν οἱ ὁπαδοὶ τῆς φυσιοκρατικῆς ἀπόψεως λέγουν ὅτι τὰ ἔργα τῆς γλυπτικῆς καὶ ζωγραφικῆς εἶναι ἀπομιμήσεις τῆς πραγματικότητος καὶ τὰ τοιαῦτα ἄλλὰ ἡ ἀπομιμῆσις αὐτῆ ἀφορᾷ κυρίως τὸν τρόπον, κατὰ τὸν ὁποῖον πρέπει διήθην νὰ ἐργάζωνται ἡ γλυπτικὴ, ἡ ζωγραφικὴ καὶ ἡ εἰκονογραφικὴ, ὅχι δὲ τὸ πρόβλημα τί αὐταὶ πράττουν ἢ τί προτίθενται· διότι ὅτι δὲν γίνεται ἀπομίμησις πρὸς τὸν σκοπὸν ἀπλῆς ἀπομιμήσεως εἶναι φανερώτατον. Θὰ ἐπανέλθω ὁμως εἰς τὸ ζήτημα αὐτὸ τῆς ἀπομιμήσεως, τὸ ὁποῖον θέτει ἡ λεγομένη φυσιοκρατία, ἀναγκαίως ἀργότερα.

Ἡ γλυπτικὴ, ἡ ζωγραφικὴ καὶ ἡ εἰκονογραφικὴ εἶναι λοιπὸν ἡ διὰ γραμμῶν καὶ χρωμάτων παρίστασις ἢ ἔκφρασις, αἰσθητοποίησις (οὕτως εἰπεῖν ἐνσωμάτωσις) μιᾶς ἰδέας (μιᾶς ἀπόψεως τῶν πραγμάτων, ἐνὸς συναισθήματος). Πρέπει νὰ νοηθῇ καλῶς τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ ἱστορία τῆς γλυπτικῆς καὶ τῆς ζωγραφικῆς παρουσιάζει μίαν ὅλοὴν προχωροῦσαν ἐξέλιξιν πρὸς τὴν κατεύθυνσιν, κατὰ τὴν ὁποῖαν 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

ἔπιτυχίαν τῆς ἀρχικῆς προσπαθείας: γραμμαί, χρώματα, φῶς, σκιά κτλ. εἶναι τὰ ἀπαραιτήτως ἀναγκαῖα μέσα πρὸς ἔπιτυχίαν τοῦ σκοποῦ, ἤτοι πρὸς ὀρθὴν παράστασιν, πρὸς ὀρθὴν καὶ ἀκριβῆ ἔκφρασιν τῆς ἰδέας, εἶναι δὲ μέσα, τὰ ὁποῖα δὲν εἶναι γνωστὰ εἰς τὸ πνεῦμα εὐθύς ἐξ ἀρχῆς, ἀλλὰ τῶν ὁποίων ὁ ἄνθρωπος λαμβάνει συνείδησιν ἀκριβῶς ὀλίγον κατ' ὀλίγον διὰ τῆς ἐξελέξεως τοῦ πνεύματος. Πλὴν τούτου ἦτο πάντως δυνατὸν ν' ἀναπτυχθούσιν 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 «ἔκφρασιαρχίαν» (Expressionismus), τὴν λεγομένην ἐντυπωσιαρχίαν (Impressionismus) κτλ. Αἱ τάσεις αὗται πράγματι δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ τρόποι τῆς παραστάσεως ἢ ἔκφράσεως μιᾶς ἰδέας (ἑνὸς ψυχικοῦ περιεχομένου ἢ καὶ ἀντικειμένου), ἀδιάφορον πρὸς τὸ παρόν, εἴαν εἶναι θεμιταὶ ἢ ἀθέμιτοι, ὀρθαὶ ἢ ὄχι. Κατ' ἀρχὴν, εἰς τὴν βασικὴν τάσιν δὲν ἐπέρχεται καμμία μεταβολή· ὁ καλλιτέχνης τείνει πρὸς τὸ νὰ παραστήσῃ, νὰ σχηματίσῃ, νὰ ἐκφράσῃ, ἢ νὰ διεγείρῃ μίαν ὠρισμένην ψυχικὴν κατάστασιν, μίαν ψυχικὴν διάθεσιν, μίαν ἰδέαν, συντόμως ἓνα· κάτι (ἓνα περιεχόμενον) ψυχικὸν ἢ πνευματικὸν ἀδιάφορον πῶς, δηλαδή εἴαν εἰς σχήματα τέλεια ἢ ἄνευ σχημάτων, εἴαν μόνον ὑποδεικνύων ἢ καὶ διεξάγων τὰ καθέκαστα κτλ. Ὡς παράδειγμα διασαφηνίζον τὴν ἀντίληψιν αὐτὴν ἀναφέρω μάλιστα τὰ ἔργα τῆς ἀφηρημένης 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 δηλαδή ὅτι ὁ Kandinsky ἠθέλησε νὰ διαμαρτυρηθῆ, ἢ μᾶλλον πρέπει νὰ νοηθῆ 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 darzustellen¹⁾. Ἀλλὰ τότε εἶναι ἐπίσης φανερόν ὅτι τὸ ἐλατήριον τῆς

¹⁾ Περὶ, Carl Einstein, Die Kunst des 20. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte).

καλλιτεχνικῆς ἐνεργείας δὲν ἥλλαξε ποσῶς, δὲν μετετοπίσθη κατ' οὐδένα τρόπον. Τοῦτο δὲ ἀποδεικνύουν πράγματι καὶ οἱ τίτλοι τῶν ἔργων τοῦ Kandinsky: ἓνα ἀπὸ τὰ ἔργα του ἐπιγράφεται π. χ. «φαιὰ σιωπῆ» (Braunes Schweigen), ἓνα ἄλλο «βαρεῖς κύκλοι» (Schwere Kreise), ἓνα ἄλλο «σκοτεινὴ ψυχικὴ συγκίνησις» (Dunkle Regung) κτλ. Φανερώτατα λοιπὸν προσπαθεῖ καὶ αὐτὸς νὰ συντελέσῃ εἰς τὸ ἓνα καὶ τὸ αὐτὸ παλαιὸν καὶ αἰώνιον θέμα, δηλαδή εἰς τὸ νὰ διεγείρῃ διὰ χρωμάτων καὶ ἀπλῶν γεωμετρικῶν γραμμῶν καὶ γεωμετρικῶν σχημάτων ἀμέσως ψυχικὰς καταστάσεις, ψυχικὰς διαθέσεις. Ὁ δὲ Kandinsky τὸ λέγει καὶ ρητῶς εἶναι τῆς γνώμης¹⁾ ὅτι ὁ καλλιτέχνης (ὁ ζωγράφος) εἶναι ἡ χεῖρ, ἡ ὁποία δι' αὐτοῦ ἢ ἐκείνου τοῦ χρώματος σκοπίμως θέτει εἰς κίνησιν (δόνησιν) τὴν ἀνθρώπινην ψυχὴν καὶ ὅτι ἡ ἁρμονία τῶν χρωμάτων μιᾶς εἰκόνοσ προέπει νὰ εἶναι ἰδρυμένη ἐπὶ τῆς σκοπίμου θίξεως (Berührung) τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς. Λέγει δ' ἐπίσης ὅτι ὁ καλλιτέχνης προέπει νὰ ἔχη 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). Ὡστε τὸ νέον, τὸ ὁποῖον παρουσιάζει ὁ Kandinsky, εἶναι μόνον ἡ προσπάθειά του νὰ ἐκφράσῃ τὰς διαθέσεις αὐτὰς ὄχι ζωγραφίζων ἀνθρώπους καὶ τοπεῖα, ἤτοι δι' ἀνθρώπινων καταστάσεων καὶ διὰ τοπεῖων κτλ., ἀλλὰ δι' ἀπλῶν μόνον γραμμῶν καὶ κύκλων καὶ χρωμάτων· δηλαδή, ὅπως λέγει ὁ ἴδιος, τὸ νέον εἶναι ἡ προσπάθειά του, νὰ ἐργασθῇ δι' ἀπλῶν γραμμῶν καὶ ἀπλῶν γεωμετρικῶν σχημάτων καὶ διὰ χρωμάτων, ὅπως ἡ μουσικὴ ἐργάζεται μόνον διὰ τόνων καὶ ἤχων. Ἐπομένως εἰς τὰ ἔργα του δὲν πρόκειται κατ' οὐδένα τρόπον περὶ ἀπλοῦ παιγνιδίου μὲ γραμμάς καὶ χρώματα.

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

1) Πρβλ. Kandinsky, Uber das geistige in der Kunst 1912.

ζωγραφίση καὶ ἀπλοῦν παίγνιον φωτὸς καὶ σκιᾶς· ἀλλὰ τὸ πρᾶγμα πρέπει νὰ νοηθῆ ὀρθῶς· εἰς κανένα τῶν φαινομένων ἐκείνων δὲν πρόκειται περὶ τυχαίου καὶ αὐθαιρέτου παιγνιδίου με γραμμὰς καὶ χρώματα, παντοῦ καὶ πάντοτε πρόκειται περὶ προσπαθείας πρὸς ἔκφρασιν μιᾶς ψυχικῆς διαθέσεως, ἑνὸς συναισθήματος κατὰ ἰδιαίτερον τρόπον, ὃ ὁποῖος ἴσως καὶ ἐπιτυγχάνει. Τὸ ἐλατήριον δὲ αὐτὸ συνενεργεῖ καὶ εἰς αὐτὰς ἀκόμη τὰς τεχνικὰς ἀσκήσεις· ὃ θέλων νὰ τὸ ἐννοήσῃ, ἄς λάβῃ ὑπ' ὄψιν τὸν «διατετημημένον Βοῦν» τοῦ Rembrandt. Ἦδη δὲ καὶ μόνον τὸ γεγονός ὅτι ἡ ζωγραφικὴ παρημέλησε κατὰ τὴν ἐξέλιξιν τῆς τοῦ νόμου τῆς φυσιολογίας τῶν χρωμάτων, ὅτι δηλαδὴ συνθέτει καὶ φυσιολογικῶς δυσάρεστα χρώματα, ἀποδεικνύει ὅτι τὸ χρῶμα, ὅπως καὶ ἡ γραμμὴ, ἐξυπηρετοῦν μόνον τὸν σκοπὸν τοῦ ζωγράφου προσπαθοῦντος νὰ παραστήσῃ ἢ νὰ ἐκφράσῃ, νὰ αἰσθητοποιήσῃ μίαν ἰδέαν, ἢ νὰ διεγείρῃ εἰς τὸν παρατηρητὴν μίαν ἰδέαν ἥτοι ἓνα οἷονδήποτε ψυχικὸν περιεχόμενον.

Δ. Ἀνάλυσις τῆς χορευτικῆς καὶ ἠθοποιικῆς τέχνης.

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

Ἦδη 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 ἔθνικὸς λεγόμενος) χορὸς καὶ αὐτοὶ ἀκόμη οἱ νεώτεροι καὶ νεώτατοι, οἱ νεωτερίζοντες χοροὶ κατὰ τὰς διασκεδάσεις ἦσαν καὶ εἶναι παραστάσεις ἰδεῶν ἢ ἐκφράσεις συναισθημάτων, ὃ δὲ λεγόμενος νεώτατος καλλιτεχνικὸς χορὸς, ὁ χορὸς, κατὰ τὸν ὁποῖον «χορεύεται τὸ μουσικὸν τεμάχιον», εἶναι καὶ ρητῶς ἤδη ἐξ ἀρχῆς παράστασις ἐκφραστικῆ· ἀκριβῶς δὲ διὰ τὸν λόγον αὐτὸν ἐγκλείουν ὅλοι οἱ χοροί, ἐφ' ὅσον τὸ δυνατόν, καὶ ὅλον τὸ σύστημα τῶν δυνατῶν μορφασμῶν, ἥτοι τὴν μιμικὴν. Ὁ χορὸς, κατ' ἀρχάς

1) Πρὸβλ. ἀνωτέρω σελ. 21, 22.

οὕτως εἶπεῖν ἐπικὴ παράστασις καὶ αἰσθητοποίησις ψυχικῶν συμβάντων, δὲν ἔχασε τὴν τάσιν του αὐτὴν καὶ ὅτε κατήντησεν νεωστὶ δῆθεν εἰς ἀπλὴν ρυθμικὴν τῆς κινήσεως. Γενικῶς λοιπὸν τόσον ὁ χορεύων ὅσον καὶ ὁ ἠθοποιὸς εἶναι οὕτως εἶπεῖν γλύπται, τῶν ὁποίων τὸ ὑλικὸν πρὸς αἰσθητοποίησιν τῆς ἰδέας ἢ τοῦ συναισθήματος εἶναι τὸ ἴδιον αὐτῶν σῶμα. Δηλαδή 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 πρὸς τῷ Ὀμήρῳ εἰς τοὺς στίχους:

ἢ καὶ κυανέησιν ἐπ' ὄφρῦσι νεῦσε Κρονίων,
 ἀμβροσίαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος
 κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὀλυμπον
 (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 ἐκάστοτε νέας στάσεως καὶ τῆς νέας μορφῆς, τὴν ὁποίαν δίδουν εἰς αὐτό, ἓνα ἄγαλμα οὕτως εἶπεῖν 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 ἠθοποιία ὀδηγοῦν ἀμέσως εἰς τὴν ποίησιν καὶ τὴν μουσικὴν, μὲ τὰς ὁποίας ἦσαν καὶ εἶναι κυρίως καὶ πάντοτε συνδεδεμένοι ¹⁾. Προσπαθῶν ὅμως τώρα ν' ἀναλύσω τὴν ποίησιν καὶ τὴν μουσικὴν δὲν θὰ λάβω ἔννοεῖται 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 ἐλαττήριον 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, δηλαδή κατ' αὐτὴν τὸ ὄραϊον εἰς τὴν ποίησιν καὶ τὴν μουσικὴν εἶναι μία ἐξωτερικὴ μορφή· αὕτη, μία ὠρισμένη μορφή, ἀρέσκει εἰς τὸν ἄνθρωπον (εἰς αὐτὸν ἢ εἰς ἐκεῖνον) ἀμέσως καὶ ἀναγκάζει αὐτὸν νὰ ὀνομάσῃ τὸ τεμάχιον τὸ φέρον τὴν μορφήν ἐκείνην ὄραϊον. Ἀπεναντίας κατὰ τοὺς ἰδεολόγους ἢ κρίσις, τὴν ὁποῖαν ἐκφέρει ὁ ἄνθρωπος περὶ ἐνὸς ποιήματος ἢ ἐνὸς μουσικοῦ τεμαχίου, ἐξαρτᾶται μόνον ἀπὸ τὸ περιεχόμενον 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 ὕλικου, μὲ τὸ ὁποῖον ἐργάζεται ἡ μουσικὴ).

α). Ἡ γλώσσα καὶ ἡ ποίησις, ἡ τὸ γλωσσικὸν μέρος τῆς ποιήσεως. Ἡ γλώσσα εἶναι εἰς τὸν κοινὸν ἀνθρώπινον βίον ἓνα μέσον πρὸς τινὰ σκοπὸν, ἤτοι διὰ τῆς γλώσσης, διὰ τῆς φωνῆς ἐκφράζονται τὰ συναισθήματα καὶ διὰ τῆς γλώσσης ἢ καὶ δι' ἀπλῆς φωνῆς μεταδίδονται, ἀνακοινῶνται συναισθήματα καὶ ἔννοιαι, σκέψεις, διανοήματα. Δηλαδή ἡ λέξις εἶναι σημεῖον ἤχοῦν. 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. Μῶλα 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 ἤχητικῶς ἰδιαιτέρα ψυχικὴ διάθεσις. Ὁ τελείως κατέχων μίαν (πρὸ πάντων καλῶς ἀνεπτυ-

γμένην) γλώσσαν θὰ ἦτο εἰς θέσιν ἐπομένως ὁμιλῶν νὰ ἐκλέγη τὰς λέξεις κατὰ τρόπον, ὥστε τὸ ἀνακοινούμενον νόημα, ἂν καὶ ὄχι πάντοτε καὶ παντοῦ ἀντιληπτῶς, νὰ παρουσιάζεται οὕτως εἰπεῖν σωματικῶς διὰ τῶν χρησιμοποιουμένων λέξεων, δηλαδή κυρίως νὰ παράγεται δι' αὐτῶν τὸ συναίσθημα, τὸ ὁποῖον θὰ παρήγαγεν τὸ ἀντικείμενον αὐτῶν αὐτὸ καθ' ἑαυτό. Ἐς ληφθεῖν ὡς παράδειγμα αἱ λέξεις «τάφος» «μνήμα» 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 συμφῶνων, ἐκ τῶν ὁποίων συντίθενται, γεννᾶται ἔστω καὶ σχεδὸν ἀνεπαίσθητως, ἰδιάζουσα ψυχικὴ κίνησις, ὅπως εἶπα, ἀκριβῶς διὰ τὸν φυσιολογικὸν καὶ ψυχολογικὸν λόγον ὅτι οἱ ἤχοι τῶν συμφῶνων καὶ φωνηέντων τῶν συγχωνευμένων εἰς μίαν λέξιν διεγείρουν ἐν τῷ προφέροντι καὶ ἀκούοντι αὐτὴν κατ' ἄμεσον τρόπον συναισθήματα. Ὡστε εἶναι δυνατὸν ἀναλόγως τῆς ἐκλεγομένης λέξεως πρὸς ἔκφρασιν μιᾶς καταστάσεως ἢ ἑνὸς ἀντικειμένου νὰ διεγερθῇ ἑσωτερικῶς ἐν τῇ ψυχῇ ταυτοχρόνως καὶ τὸ σκοπούμενον συναισθηματικὸν καθεστῶς.

Ἐν τοιαύτῃ ἐννοίᾳ εἶναι δυνατὸν αἱ λέξεις πάσης γλώσσης νὰ διακρίθωσιν εἰς λέξεις ἐχούσας καλλισθητικῶς μεγάλην ἀξίαν καὶ εἰς λέξεις καλλισθητικῶς ἀδιαφόρους. Ἐπομένως ἡ χρῆσις μιᾶς γλώσσης κατὰ τρόπον, ὥστε εἰς ἑκάστην περίστασιν νὰ γίνεται χρῆσις τῆς ἡχητικῶς καταλλήλου λέξεως, θὰ ἦτο ἓνα καλλιτέχνημα ἰδιαίτερον. Ἡ τοιαύτη ὅμως χρῆσις τῆς γλώσσης πρέπει, ἐξ ὅσων ἐξάγεται ἀπὸ τὰς μέχρι τοῦδε ἐρεύνας μου περὶ τῆς καλλιτεχνίας ὅτι δηλαδή αὐτὴ εἶναι μία ἀρχικὴ ἀνθρώπινος διαπλαστικὴ παραστατικὴ, ἐκφραστικὴ, ἢ διεγερτικὴ τάσις (σχεδὸν ὁρμή), νὰ θεωρηθῇ ὡς ἀπολύτως ἀναγκαία διὰ τὴν ποίησιν, ἔφ' ὅσον εἶναι καὶ αὐτὴ καλλιτεχνία. Ἡ γλώσσα θὰ εἶναι τότε διὰ τὴν ποίησιν τὸ ἀπὸ λέξεις (ἡχούσας συλλαβᾶς, ἡχοῦντα σύμφωνα καὶ φωνήεντα) συνιστάμενον σχῆμα ἢ διεγερτήριον διὰ τὸ ψυχικὸν ἢ πνευματικὸν περιεχόμενον πρὸς ἄμεσον παραγωγὴν, πρὸς γένεσιν ἢ διέγερσιν τοῦ συναισθηματικοῦ του μέρους. Ἰδιαίτερος εἰς τὴν λυρικὴν ποίησιν, ἢ ὁποία κινεῖται περὶ τὸν συναισθηματικὸν βίον, ἢ λέξις ὡς ἡχοῦσα μορφή, ὡς ἡχοῦν διε-

γεωτήριον, εἶναι ἀκριβῶς καὶ παράστασις ἢ μᾶλλον ἄμεσος διέγευσις ἢ παραγωγή αὐτοῦ τοῦ ἰδίου τοῦ σχετικοῦ συναισθηματός.

Ὡστε μία ἔκφρασις, μία διήγησις συναισθημάτων, δὲν εἶναι αὐτὴ καθ' ἑαυτήν, ἢτοι ἀδιάφορον πῶς ἐκφραζομένη (διὰ λέξεων ἀνακοινωνωμένη), ποίημα, καλλιτέχνημα, ἐπίσης ὅμως οὔτε μόνη ἢ ἠχοῦσα λέξις ἀποτελεῖ ποίημα, καλλιτέχνημα. Τὸ πνευματικὸν ἢ ψυχικὸν περιεχόμενον πρέπει νὰ συνδεδῆ μετὰ τὴν ἀρομόζουσαν ἠχοῦσαν μορφήν, διότι πρόκειται ἄφ' ἑνὸς μὲν περὶ γλώσσης, περὶ λέξεων, καὶ ὄχι περὶ χρωμάτων καὶ γραμμῶν, ἐκάστη δὲ λέξις εἶναι μία ἔννοια, ὥστε δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ἐκλεγοῦν αἱ λέξεις καὶ νὰ συνταχθοῦν μόνον ἕνεκα τοῦ ἤχου των, ἄφ' ἑτέρου δὲ πρόκειται περὶ ἐννοιῶν καὶ συναισθημάτων, τὰ ὅποια πρέπει νὰ λάβουν οὕτως εἰπεῖν ἐκφραστικὴν παράστασιν. Ἐλέχθη μὲν ἐσχάτως ¹) ὅτι «εἶναι δυνατόν νὰ ἐπιτύχη 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, μῶλον ὅτι τὸ περιεχόμενόν των μένει τελείως ἀκατάληπτον, τελείως σκοτεινόν. Ἀλλὰ τὸ ζήτημα εἶναι ἀκριβῶς αὐτό, ἐὰν τὸ τοιοῦτο «καλὸν ποίημα» ἐποιήθη ἀπὸ ἀνθρώπου νοήμονα καὶ διὰ νοήμονας, ἢ ἀπὸ ἀνθρώπου, ὁ ὁποῖος ζῆ ἀκόμη εἰς τὴν ἐποχὴν παιδικῆς αἰσθησιακῆς μέθης καὶ διὰ τοὺς ὁμοίους του. Σειρὰ ἰταλικῶν εὐήχων ὑβριστικῶν κακοήθων λέξεων εἶναι δυνατόν νὰ ἐκληρωθῆ ἀπὸ τὸν μὴ γνωρίζοντα τὴν ἰταλικὴν διὰ ποίημα, οὐδέποτε ὅμως καὶ ἀπὸ τὸν ἐννοοῦντα τὴν ἰταλικὴν· ὑπάρχει δὲ καὶ ἡ ἀντίστροφος περίπτωση· ποίημα γνήσιον λυρικόν, ἀπὸ ἀληθὲς καὶ βαθύ συναισθημα γεννηθέν, εἰς κινεζικὴν γλῶσσαν ποιηθέν, ἀπαγγελλούμενον, θὰ προξενήσῃ, εἰς τὸν ἀγνοοῦντα τὰ κινεζικά, τελείως γελοίαν ἐντύπωσιν. Δι' αὐτὸν δὲ τὸν λόγον ἀκριβῶς εἶναι σφραλερὰ ἢ 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, Poetik σελ. 70 (ἐν εἰ συλλογῇ Aus Natur-und Geisteswelt 1914).

Ἐλευθερόπουλος. Τὸ ὄραϊον, ἢ καλλιτεχνία.

κῆν, ἢ χορεύων, ἢ ἔχων ἓνα ἀκαθόριστον διὰ λέξεων μὴ μεταδιδόμενον συναίσθημα»¹⁾. Ἡ τοιαύτη ψυχικὴ κατάσταση ἔχει καὶ αὐτὴ τὰ ὅριά της· τὸ συναίσθημα ἐκεῖνο τὸ δῆθεν ἀκαθόριστον πρέπει, εἰς τὸν ἀκούοντα τὸ ποίημα, διὰ κατανοήσεως τῶν λέξεων νὰ εἰδικευθῆ ὡς εἰπεῖν, ἔκτος ἂν πρόκειται περὶ τῆς ἀπάτης π. γ. ὅτι ἀπαγγέλλων κανεῖς ποίημα ἠλιβερόν εἰς ἑλληνικὴν γλῶσσαν πρὸ ἀνθρώπων ἀγνοούντων αὐτὴν ἐπιθυμεῖ νὰ παραγάγῃ διὰ τοῦ ξένου ἤχου τῶν λέξεων κτλ. συναισθήματα εὐθυμίας.

β). Ἐξ ὧτων εἶπα διὰ τὴν γλῶσσαν θὰ ἐπεθύμουν νὰ νομίση κανεῖς ἔξ ἑαυτοῦ ὅτι πάντως καὶ ὁ ρυθμὸς ἀνήκει εἰς τὰ σχήματα (τῆς μορφᾶς) πρὸς παράστασιν ἢ ἔκφρασιν ἑνὸς πνευματικοῦ ἢ ψυχικοῦ περιεχομένου. Δυστυχῶς ἄλλοι σκέπτονται καὶ πάλιν ἄλλως καὶ λέγουν ὅτι ὁ ρυθμὸς 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 ὀπαδοὶ τινες τῆς κοινωνικῆς οἰκονομίας.

Καὶ περὶ μὲν τῶν λέξεων ὠμίλησα ἤδη, περὶ δὲ τοῦ τόνου καὶ ἤχου θὰ ὁμιλήσω ἀμέσως μετὰ ταῦτα. Ἐνταῦθα ἐξετάζω τὸν ρυθμὸν. Λέγουν λοιπὸν ὅτι ἀνεκάθεν ὑπάρχει μία σχέσις μεταξὺ ἐργασίας καὶ ἄσματος²⁾, καὶ εὐρίσκουν ὅτι τὸ ρυθμικῶς συντεθειμένον ἄσμα, ἀδόμενον, συντελεῖ πρὸς διαρρυθμίσειν τῆς ἐργασίας. Ἀποδεικνύουν δὲ τὴν γνώμην των αὐτὴν λέγοντες ὅτι τὸ κατὰ τὴν ἐργασίαν ρυθμικῶς ἀδόμενον ἦτο κατ' ἀρχὰς μία σειρὰ ἀνάρθων συλλαβῶν, συλλαβῶν ἄνευ σημασίας (ἄνευ ἐννοίας) ἢ λέξεων ἐκφραζουσῶν ἀριθμοὺς καὶ ἐπαναλαμβανομένων ἢ καὶ ἀπλῶς κραυγῶν, ὅπως συνωδεύετο ἡ ἐργασία πολλάκις καὶ ἀπὸ ρυθμικὰ κτυπήματα μᾶστιγος ἢ τυμπάνου. Ἡ φυσιολογικὴ δὲ ψυχολογία νομίζει ὅτι εὐρίσκει 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) Πρὸβλ. S p i e r o, Geschichte der deutschen Lyrik σελ. 4.

2) Πρὸβλ. B ü c h e r, Arbeit und Rhythmus.

ρησίν του· ὁ ρυθμὸς ἔχει ἔπομένως φυσιολογικὴν σημασίαν, ἐπηρεάζει τὴν συναισθηματικὴν πλευρὰν τοῦ πνευματικοῦ βίου, ἤτοι παράγει κανονισμένα αἰσθήματα κινήσεων (Bewegungsempfindungen), τὰ ὅποια 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 ὅποια ἀνταποκρίνονται εἰς τὴν συνείδησιν τῆς σωματικῆς εὐεξίας· αὐτοὶ εἶναι ἔπομένως καὶ οἱ λόγοι, διὰ τοὺς ὁλοίους ἀρέσκει εἰς τοὺς ἀνθρώπους πᾶν ὅ,τι εἶναι ἔρρυθμον καὶ εὐρίσκουν ὅλοι οἱ ἄνθρωποι τὸν ρυθμὸν καὶ πᾶν τὸ ἔρρυθμον (τὸ ἔχον ρυθμὸν) «ὄραϊον».

Ἐγὼ ὅμως δὲν εὐρίσκω ὅτι διὰ τῶν σχετικῶν ἐρευνῶν καὶ ἐξηγήσεων τοιοῦτου 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 ἐρευναι ἀποδεικνύουν τὸ πολὺ ὅτι ὁ ρυθμὸς ἔχει διὰ τὴν ἐργασίαν μίαν ὁρισμένην 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 ἐρευναι κατέληξαν ἀπεναντίας ἀκριβῶς εἰς τὸ συμπέρασμα ὅτι πρέπει νὰ γίνεταί διάκρισις μεταξὺ τοῦ ἀπὸ ἕκαστον ἄνθρωπον κατ' ἰδίαν αἶρετοῦ, 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 τὰ πρόκειται πάντως περὶ ἐπιβαλλομένου εἰς τὸν ἀκροατὴν ρυθμοῦ, μάλιστα δὲ καὶ κατὰ τοσοῦτον μᾶλλον καθ' ὅσον κατὰ τὰς φυσιολογικὰς ἐρεῦνας ὁ μαθηματικῶς ἀκριβῆς χρόνος καὶ ρυθμὸς τῆς μουσικῆς, τῆς ποιήσεως καὶ τοῦ χοροῦ εἶναι καὶ γενικῶς ὀλιγώτερον εὐχάριστος τοῦ ἀπλοῦ ρυθμοῦ κατὰ τὴν ἐργασίαν. Δὲν ἀμφιβάλλω, ἐννοεῖται, ποσῶς ὅτι ὁ ρυθμὸς συνεδέετο κατ' ἀρχὰς στενῶτατα μὲ τὴν ἐργασίαν· ἀλλὰ δὲν πρέπει νὰ παραπλανηθῇ καὶ νὰ νομίση 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 παραχθείς 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 εὐρίσκει ὅτι ὁ ρυθμὸς αὐτὸς δὲν ἔχει πλέον σχεδὸν καμμίαν σχέσιν μὲ τὰς κινήσεις τοῦ σώματος τὰς ρυθμικῶς ἐπαναλαμβανόμενας εἰς κανονικὰ χρονικὰ διαστήματα καὶ ὅτι ἐπομένως κατὰ τὸν ρυθμὸν αὐτὸν δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ γίνεται λόγος καὶ περὶ εὐχαρίστων αἰσθημάτων καὶ συναισθημάτων, τὰ ὅποια ἐπακολουθοῦν χρονικῶς κανονικὰς κινήσεις. Ἄριστα καὶ ἀπλούστατα ἀποδεικνύει αὐτὸ ἡ μετρικὴ τῶν Ἑλλήνων· ἄς ληφθῇ ὑπ' ὄψιν τὸ μέτρον οἴασδήποτε ῶδῆς τοῦ Πινδάρου ²⁾, τὸ ὁποῖον δὲν ἔχει οὐδὲ τὴν ἐλάχιστην ἐπανάληψιν τοῦ ρυθμοῦ καὶ οὔτε ἴσως καὶ τῆς αὐτῆς κινήσεως. Ἄς ληφθῇ δὲ ὑπ' ὄψιν καὶ τὸ ἀπλούστατον μὲν, ἀλλὰ συχνὰ (διὰ τοῦ σπονδείου) διακοπτόμενον μέτρον τοῦ Ὀμήρου. Θὰ ἦτο μὲν ἴσως δυνατὸν νὰ εἴπη κανεὶς ἐνταῦθα ἐπὶ τῇ βάσει τοῦ ἀπὸ τὸν B ü c h e r ἀναγραφομένου ἄσματος τῶν Νεοσεελανδῶν ³⁾ ὅτι ἡ ἐκλογή τῶν λέξεων, ἐπομένως καὶ τοῦ ἐκάστοτε ρυθμοῦ ἀνταποκρίνεται πρὸς τὸν ἐκάστοτε χρόνον καὶ ρυθμὸν τῆς κινήσεως κατὰ τὸν ἐκτελούμενον χορὸν· ἀλλὰ πάντως δὲν πρόκειται περὶ ἐπαναλαμβανομένου ὁμοίου χρόνου ἢ ρυθμοῦ· πλὴν ὁδὲ· τούτου

1) Πρβλ. ἀνωτέρω σελ. 26 κ. ε.

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

∪ — # ∪ ∪ — ∪ — / # ∪ — ∪ ∪ — ∪
 ∪ ∪ ∪ # ∪ — / # ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪
 # ∪ — ∪ — ∪ —
 # ∪ — ∪ — ∪ —
 # ∪ — ∪ — ∪ —
 # ∪ — ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪ # ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ —

3, Πρβλ. B ü c h e r, Arbeit und Rhythmus σελ. 373.

θὰ ἔλησμονῆτο καὶ τοῦτο ὅτι εἰς τοὺς Ἕλληνας ὁ ποιητὴς συνθέτει τὴν μουσικὴν καὶ ἐφευρίσκει τὸν χορὸν κατὰ τὸ ποίημά του. Ὡστε 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 ὁμως ἐπιδιώκει καὶ τὸ νεώτερον μέτρον διὰ τόνου (διὰ τονιζομένης συλλαβῆς), μᾶλλον ὅτι εἶναι, ἢ μᾶλλον φαίνεται νὰ εἶναι τόσον ἀπλοῦν, ἀφοῦ ἐπαναλαμβάνει δ ἦ θ ε ν τὸν αὐτὸν πόδα, τὸν αὐτὸν χρόνον. Ἄς ληφθῆ ὡς παράδειγμα τὸ ποίημα τοῦ G o e t h e ἢ καταιγίς (Sturmlied)· ἀξιοσημείωτον εἶναι πρῶτον μὲν ὅτι εἶναι συντεθειμένον 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 ἐξέλιξιν τῆς ἔφθασε μέχρι τοῦ νὰ παραμελήσῃ τὸν ρυθμὸν καὶ τὸν χρόνον. Πολλάκις εἶναι σχεδὸν ἀδύνατον νὰ εὔρη κανεὶς εἰς ἓνα τοιοῦτον τεμάχιον μουσικὸν ἓνα κύριον χρόνον καὶ τοῦτο ὄχι μόνον εἰς μουσικὰς συνθέσεις λεγομένας νεωτεριζούσας καὶ ὄχι μόνον εἰς τὸν W a g n e r, τὸν R e g e r, τὸν M a h l e r καὶ ἄλλους, ἀλλὰ καὶ εἰς πολλὰς συνθέσεις τοῦ B e e t h o v e n (π.χ. εἰς τὰς τελευταίας του Σονάτας διὰ τὸ πιάνον) καὶ εἰς αὐτὸν

¹ Χαρακτηριστικὸν εἶναι ἐν τῇ ἀπλότητί του π. χ. τὸ χωρίον
 Wenn die Räder rasselten
 Rad an Rad rasch ums Ziel weg,
 Hoch flog
 Siegdurchglühter κτλ.

ὁ ρυθμὸς του εἶναι :

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡

— ◡

— ◡ — ◡ κτλ.

Θαυμαστὸν συγχρόνως καὶ διδακτικώτατον διὰ τὸ θέμα μου εἶναι τὸ ποίημα τοῦ C. F. M e y e r τὸ ὀνομαζόμενον Der römische Brunnen.

ἀκόμη τὸν Mozart τὸν λεγόμενον «ἀκριβῆ». ρυθμικόν. Ὡστε ὁ ρυθμὸς δὲν εἶναι δυνατὸν ν' ἀποτελῇ τὸ οὐσιῶδες μέρος τῆς μουσικῆς (ἔστω καὶ ἐν συνδυασμῶ μετὰ τὴν ἁρμονίαν καὶ δυσἁρμονίαν), ὅπως οὔτε καὶ τῆς ποιήσεως. Ὁ ρυθμὸς εἶναι φανερώτατα μᾶλλον μία ὁπὸ τὰς μορφάς, τὰς ὁποίας λαμβάνει τὸ περιεχόμενον, διὰ τὴν ἐπιτευχθῆ ἢ ἐκφραστικότης, διὰ τὴν αἰσθητοποιηθῆ οὕτως εἶπειν ἀκριβῶς. Λέγεται μὲν ὅτι π.χ. τὸ «ritenuto», ἢ «ἐπιβραδύνσεις» τοῦ χρόνου καὶ τόσαι ἄλλαι παραλλαγὰι τοῦ βασικοῦ χρόνου συμβαίνουν ἀκριβῶς πρὸς τὸν σκοπὸν διὰ τὴν αἰσθητικὴν συνειδητὸς ὁ βασικὸς ρυθμὸς, ὁ βασικὸς χρόνος· ἀλλὰ τότε δὲν εἶναι περιέργον ὅτι ὑπάρχουν μικρότατα μουσικὰ τεμάχια ¹⁾ περιέχοντα καταστροφὴν τοῦ βασικοῦ ρυθμοῦ μ' ἐπιβραδύνσεις διαφόρων εἰδῶν (ritenuto, ritardando, diminuendo) καὶ μ' ἐπιταχύνσεις, (stringendo, accelerando), ἐνῶ πληθὺς ὁλόκληρος μεγάλων συνθέσεων δὲν παρουσιάζουν σχεδὸν οὐδὲ τὴν ἐλαχίστην μεταβολὴν τοῦ βασικοῦ ρυθμοῦ; Ἡ σημασία τοῦ «ritenuto» καὶ πράγματι ἔγκειται ἐν τῷ γεγονότι ὅτι ὅπου αὐτὸ παρουσιάζεται ἐκεῖ τὸ μουσικὸν χωρίον λαμβάνει παθητικωτάτην ἐκφρασιν, μὴ ὅτι οἱ μουσικοὶ (τοῦλάχιστον 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 ἀυτοτελῆς καὶ ἀυθύπαρκτος, μία ἀξία αὐτὴ καθ' ἑαυτήν. Ὁ ρυθμὸς εἶναι μόνον μέσον πρὸς αἰσθητοποίησιν ἐνὸς ψυχικοῦ περιεχομένου καὶ ἔχει ἀξίαν ἀκριβῶς ὡς τοιοῦτο μέσον πρὸς ἐκφρασιν συναισθήματος ἰδιαιτέρου εἶδους. Κυρίως ἔπρεπε νὰ γίνεταί διάκρισις μετὰ τὸν ρυθμὸν καὶ χρόνον, ὁ ρυθμὸς πρέπει νὰ ὁρισθῆ ὡς τὸ εἶδος τῆς κινήσεως ἐν χρόνῳ, δηλαδὴ ἐν ἀκολουθίᾳ ὠρισμένων χρονικῶν ἀποστάσεων, ὁ ρυθμὸς εἶναι τὸ μέσον πρὸς ἐκφρασιν ἠρεμίας, κινήσεως, τοῦ ἀχάλινώτου, παραλυσίας, μεγαλειότητος, θερμῶν συναισθημάτων κτλ.· χρόνος εἶναι τὸ χρονικὸν μῆκος, ἐν τῷ ὁποίῳ συμβαίνει κάτι, ἤτοι ἐνταῦθα ὁ ρυθμὸς, ὁ τρόπος τῆς κινήσεως. Τὸ ζήτημα ἐὰν πράγ-

¹ Πρὸβλ. ὡς παράδειγμα τὴν «Μελωδίαν» τοῦ Rubinstein ορ.β ἀρ. 1.

ματι πρόκειται περὶ ψυχικῶν ἢ πνευματικῶν περιεχομένων, τὰ ὅποια ἐκφράζονται διὰ χρόνου καὶ ρυθμοῦ, ἀφορᾷ, ἐννοεῖται, τὸ πολὺ τὴν μουσικὴν, διότι εἰς μὲν τὴν ποίησιν ὑπάρχουν ἀναντιρρήτως τοιαῦτα πνευματικὰ καὶ ψυχικὰ περιεχόμενα ¹⁾ ὑπάρχουν δέ, ὅπως ἐπέδειξα, καὶ εἰς τὸν χορὸν ²⁾. Πρέπει ἐπομένως νὰ καθορίσω, ποῖα 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 ἢ μορφή ἐνὸς ἰδιαιτέρου περιεχομένου, ἢ εἶναι αὐτὸς καὶ ἑαυτὸν ταυτοχρόνως καὶ τὸ περιεχόμενον.

γ). Ἡ συνεννόησις περὶ τῆς σημασίας τοῦ τόνου (δηλαδὴ γενικῶς περὶ τοῦ τί ἐπιζητεῖ, τί πράττει ἡ μουσικὴ, τί θέλει, πρὸς τί τείνει ὁ συνθέτων μουσικὰ τεμάχια) ἔχει ἀπ' εὐθείας ἀρχικὴν ἀξίαν. Ἐπειδὴ ἡ μουσικὴ, 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 ἓνα παιγνίδιον μὲ τόνους κανονισμένον δι' ὄρισμένων φυσιολογικῶν ἀκουστικῶν νόμων, ὅποτε, ἐννοεῖται, ὁ τόνος αὐτὸς καὶ ἑαυτὸν εἶναι καὶ τὸ περιεχόμενον τῆς μουσικῆς ἢ εἶναι ἡ μουσικὴ ἔργον σοβαρὸν, κατὰ τὸ ὁποῖον οἱ τόνοι, μᾶλλον ὅτι ἴσως γενικῶς καὶ ὄρισμένον φυσιολογικὸν ἀκουστικὸν νόμον συνδεόμενοι (ἀρμονία), χρησιμοποιοῦνται ἐν τούτοις πρὸς ἐκφράσιν ἐνὸς ἰδιαιτέρου πνευματικοῦ ἢ ψυχικοῦ περιεχομένου ;

Ἡ ἐρώτησις αὕτη ἔχει ἀρχικὴν σημασίαν· δὲν εἶναι δυνατόν 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 μορφήν τοῦ ἐρωτήματος, ἤτοι ἐφήρμοσαν κατὰ καιροὺς ἐπὶ τῆς μουσικῆς τὴν μορφολογικὴν ἀποψιν τοῦ ὠραίου ³⁾ καὶ μάλιστα

1) Προβλ. ἀνωτέρω σελ. 49

2) Προβλ. ἀνωτέρω σελ. 45 κ. ε.

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

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

Ἡ ἀντικειμενικὴ λύσις τοῦ ζητήματος, ἐὰν οἱ τόνοι εἶναι μόνον ἀπλὰ ἀκουστικὰ δονήσεις καὶ ὡς τοιαῦτα τὸ μόνον περιεχόμενον τῆς μουσικῆς ἢ ἐὰν μᾶλλον ἡ μουσικὴ ἐκφράζει διὰ τῶν τόνων ἐκάστοτε ἐνσυνειδήτως καὶ ἐκ προθέσεως ἓνα ἰδιαίτερον ψυχικὸν περιεχόμενον, ἐξαορτᾶται 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 καθ' ἀρχὴν, 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 ἐνὸς ἀνθρώπου δὲν εἶναι ποτὲ ἡ αὐτή. Ἄλλ' ἀντιαποκρίνεται ἠχητικῶς πρὸς τὰ ἐκάστοτε συναισθήματα καὶ τὴν ἐκάστοτε ψυχικὴν διάθεσιν καὶ ἀλλάσσει ἀναλόγως τοῦ συναισθήματος, τὸ ὅποῖον 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 ἀπλοῖ καὶ καθαροί, ἀλλὰ συντεθειμένοι ἀπὸ διαφόρους ἀπλοὺς τόνους· ἀκριβῶς ἢ σύνθεσις αὐτὴ δίδει εἰς τὴν φωνὴν ἐκάστοτε καὶ τὸ χρῶμα της. Ἡ ἀνθρωπίνη φωνὴ εἶναι ἐπομένως ἐκάστοτε, ἠχητικῶς θεωρουμένη, τόνος,

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