

έπιτρέπεται και μάλιστα επιβάλλεται : πώς ή μουσική άγωγή ενένησε, άρχικά, τήν αισθητική άγωγή, όπως και τις πλαστικές τέχνες, τή μουσική, τήν ποίηση και τόν χορό. Δέ νομίζουμε πώς δικαιολογούνται άλλες υποθέσεις, και ή σημερινή κοινωνιολογική επιστήμη δέν τόν επιτρέπει.

Στις άπαρχές κάθε λαού συναντούμε ένα κοινό και περίεργο στοιχείο : τόν μύθον¹. Είναι μιá προσπάθεια για τήν ενσάρκωση σε πρόσωπα ανθρωπομορφικά, σε άτομα υπερφυσικά και υπεράν-

6. ΟΙ ΜΥΘΟΙ θρώπα, σε θεούς και θεές και σε ήρωες καταπληκτικής δύναμης, όρισμένων φαινομένων τής φύσης, ή μερικών γεγονότων κατά ένα τρόπο ιστορικών, ή μερικών φυσικών διαπιστώσεων που έκαναν τή μεγαλύτερη έντύπωση στη φαντασία και στο πνεύμα των πρωτόγονων λαών. 'Ο πρωτόγονος άνθρωπος, όπως λέει ό A. Lang, ή ό άγριος βρίσκεται πνευματικά σε νεφελώδη κατάσταση, ώστε μπερδεύει και ανακατώνει τόν έμφυχο και τόν άψυχο, τόν άνθρωπο και τόν ζώο, τόν φυτικό βασίλειο και τόν όρυκτό· πιστεύει στη μαγεία και στη μαγγανεία και γεμίζει τόν σύμπαν με πνεύματα και φαντάσματα². 'Από τήν ψυχολογία τούτη, τή σχεδόν άλλόφρονη, βγήκαν οι μύθοι.

'Ο Durkheim και ή κοινωνιολογική σχολή βλέπουν στην όμαδική αυτή σκέψη τής πατριάς ή τής έμβρυώδικης κοινωνίας, που δημιούργησε άρχικά τους πιο παράλογους μύθους, τήν καταγωγή, τήν πραγματική κοιτίδα άπ' όπου βγήκαν οι άφτηρημένοι κανόνες τής λογικής, μά κι ακόμα ή επιστήμη που κηδεμονεύει τόν σύγχρονό μας πνεύμα.

'Οπωςδήποτε, για μάς, ανάμεσα στη μαγική άγωγή και τή μυθική άγωγή υπάρχουν περίεργες όμοιότητες. Στη μαγική άγωγή, ό πρωτόγονος, χάρη σ' έναν άφελή ανθρωπομορφισμό, τεί-

1. Σα βιβλιογραφία : A. Lang : *Mythes, cultes et religions* (Paris, 1885). Για τόν όμηρικό ζήτημα, τόν περίφημο βιβλίο του Γιάννη Κορδάτου : *Νέα προλεγόμενα εις τόν "Όμηρον* (1940).

2. 'Ο Lévy-Bruhl όνομάζει τήν πρωτόγονη τούτη ψυχολογία : προ-λογική νοοτροπία.

γει νὰ πραγματοποιήσει τοὺς πόθους του· πιστεύει στὴν ἀποτελεσματικότητα ὀρισμένων φράσεων κι ὀρισμένων λειτουργικῶν πράξεων, γιὰ νὰ πετύχει ἀναλόγως ἀποτελέσματα ποὺ ξεπερνοῦν στὴν πραγματικότητα τὴ δύναμή του· δὲ λογαριάζει διόλου τὸ πείραμα καὶ οἱ ἀποτυχίες του, ἀναρίθμητες ἔστω, δὲν τὸν ἀπογοητεύουν διόλου. Ὁ πρωτόγονος, στὴ μαγικὴ ἀγωγή ζεῖ σὰ σὲ ὄνειρο, μὴ λογαριάζοντας παρὰ τοὺς πόθους του. Στὸ μῦθο ἐπίσης, καὶ πάλι τὰ ὄνειρά του, τοὺς πόθους καὶ τὶς ἀδυναμίες του θ' ἀναπτύξει, σὲ γλῶσσα ἀνθρωπομορφικῆ. Προπάντων, κι αὐτοῦ νομίζω εἶναι ἓνα κεφαλαιῶδες σημεῖο, στὴ μαγικὴ ἀγωγή, ἔπως καὶ στὸ μῦθο, ὁ πρωτόγονος ἐνεργεῖ ἢ ἔχει τὴν ἐντύπωση ὅτι ἐνεργεῖ ἀντίκρου σὲ μιὰν ἀνθρώπινη δύναμη ἢ σ' ἓνα ἀνθρώπινο σκοπό.

Σ' αὐτὸ συνίσταται ὁ ἀνθρωπομορφισμός. Ὁ Freud ἔξοχα ἔγραψε (*La psychopathologie de la vie quotidienne*)¹ πὼς «ἡ μυθολογικὴ ἀντίληψη τοῦ κόσμου, ποὺ ἐμφυχώνει καὶ τὶς πρὸ σύγχρονες θρησκείες, δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ μιὰ ψυχοπαθολογία προβαλλόμενη στὸν ἐξωτερικὸ κόσμο». Στὴν ψυχοπαθολογία, ὅπως διαπιστώνει ὁ Freud, στὴν ψυχικὴ αὐτὴ κατάσταση ἀντιστοιχεῖ ἡ στάση τοῦ παρανοϊκοῦ², γιὰτὶ οἱ ἀναλογίες εἶναι πραγματικὰ ἐκπληκτικές.

Ἀληθινὰ ὅμως, καὶ γιὰ νὰ ἐπεκτείνουμε τὴν ἀνάλυση, σὲ τί χρησιμεύει τόσο ἡ μαγεία ὅσο κι ὁ μῦθος; — γιὰτὶ χωρὶς κάποια χρησιμότητα καὶ ἡ μαγεία καὶ οἱ μῦθοι θὰ ἐξαφανίζονταν ἢ δὲ θὰ ὄλεπαν ποτὲ τὸ φῶς· ποιά εἶναι ἡ χρησιμότητα τοῦ ἀνθρωπομορφισμοῦ αὐτοῦ, ποὺ ἀπαντοῦμε στὶς δύο αὐτὲς συγγενεῖς μεταξὺ τους ἀγωγές; Καὶ δῶ ἀκόμα θὰ δοῦμε, πὼς ὁ ἴδιος δικαιολογητικὸς σκοπὸς βρίσκεται στὴ βάση καὶ τῆς μαγικῆς ἀγωγῆς

1. Γαλλ. μετάφρ. Payot, Paris, σελ. 298-299.

2. Λέγοντας παρὰνοια ἐννοοῦμε τὰ συστηματοποιημένα, λογικευόμενα, μὴ ἀλλοφρονοῦντα καὶ μὴ ἀντιφάσκοντα παραληρήματα. Κατὰ τὴν περίοδο τῆς ἐκκόλαψης τῆς νόσου αὐτῆς, ὁ ἄρρωστος ποὺ ἀναλύει τὰ πάντα, βρῖσκει παντοῦ κάποιον ὑπαινιγμὸ στὸ πρόσωπό του καὶ στὴν κατάστασή του (Harlet πατέρας). Στὴ δεύτερη περίοδο βρῖσκει μιὰ λογικὴ ἐξήγηση τῶν βασάνων του καὶ «δίνει μιὰ μορφή στὸ παραλήρημά του» (Cl. Lasegue).

και του μύθου. Μπροστά στις αντίπαλες κ' έχθρικές ή απλώς άγνωστες δυνάμεις ο πρωτόγονος έχει το αίσθημα της έκπληξης και του θαυμασμού. "Ο,τι λοιπόν αναζητεί είναι μια βοήθεια και μια ανάκούφιση: ένας ισχυρός σύμμαχος. Αυτό το σύμμαχο τον φτιάχνει καθ' όμοιωσή του, γιατί προβάλλει στον έξωτερικό κόσμο το εσωτερο εγώ του, το μόνο που του είναι γνωστό και προσιτό. Κι αν αναζητεί αυτό το σύμμαχο με τις μαγικές μεθόδους ή με τις μυθικές εξηγήσεις, είναι μόνο και μόνο για να αυτοενθαρρυνθεί, για να πετύχει ένα φαινόμενο έρεθισμού. "Η ανάκούφιση που του προσφέρει ή μαγεία (κι αν ακόμα είναι μάταιη) και ο έρεθισμός που του προκαλεί βρίσκονται ακριβώς στους μύθους¹.

Στους μύθους είτε της Σκανδιναβίας, είτε των "Ινδιών, είτε της Ελλάδας, βρίσκουμε ένα θεμελιώδες χαρακτηριστικό: την ομοιότητά τους με τις παιδικές αναμνήσεις.

"Η ανθρώπινη μνήμη είναι μια διανοητική λειτουργία που επινόησε το παρελθόν και το χρόνο και που χρησιμοποιεί την αφήγηση. "Αλλά ή διανοητική αυτή λειτουργία είναι πολύ περίεργη στα παιδιά. Παρατηρήθηκε ότι πολλά χρόνια της νεότητάς μας ξεφεύγουν από τη μνήμη κι ότι στα ένθυμα της πρώτης μας νεότητας δε βρίσκουμε ούτε ίχνη αληθινών γεγονότων, αλλά μιάν εκ των ύστερων επεξεργασία αυτών. Γενικά, ό,τι θυμόμαστε από την πρώτη μας ζωή είναι πολύ λίγα αληθινά γεγονότα και πολύ περισσότερο ψευδοενθυμήματα που χρησιμεύουν σα διαχωρίσματα που κρύβουν τις αληθινές αναμνήσεις: τα τεχνητά ένθυμήματα αυτά, που κρύβουν τις αληθινές αναμνήσεις τα ονόμασαν: συγκαλυπτικές αναμνήσεις (souvenirs de couverture). Στους μύθους και τους θρύλους συναντούμε την ίδια ενέργεια επεξεργασίας και διαλογής: το σθήσιμο και την εξαφάνιση των λυπηρών αναμνήσεων και

1. Βλέπε στο βιβλίο του Γιάννη Κορδάτου, που ήδη μνημονεύσαμε, πως το Ισρααελίτο των "Αγαιών κατάγραφε (κωδικοποίησε) τα διάφορα γεγονότα και τους μύθους. "Έτσι, βλέπουμε και δώ ακόμα, λαμβάνοντας υπόψη πως το Ισρααελίτο τη μακρινή εκείνη εποχή ήταν πιο κοντά στη μαγεία παρά στη θρησκεία (όπως, άλλωστε, κάποτε και στην εποχή μας) και πως ή μαγεία ήτανε στενός συγγενής των μύθων που κατασκεύαζε το Ισρααελίτο.

παντός, ὅτι πληγώνει τὸ λαὸν ποῦ ἐπεξεργάζεται τὸ μῦθον καὶ ποῦ θίγει ἀπλῶς τὸ ἔθνικόν του αἴσθημα. Ὅπως τὸ παιδί ἀποδιώχνει τ' ἀληθινὰ δυσάρεστα συναισθήματα καὶ τ' ἀντικαθιστᾷ με συγκαλυπτικὰ ἀναμνήσεις, ἔτσι καὶ οἱ λαοὶ στοὺς μύθους ἐπεξεργάζονται τὰ στοιχεῖα τοῦ πραγματικοῦ καὶ τὰ μεταβάλλουν σὲ ἀφηγήσεις ποῦ τοὺς κολακεύουν καὶ τοὺς δημιουργοὺν τὸν ἀπαραίτητο ἔρεθισμό.

Ἡ μεγάλη πλάνη τῆς ἑλληνικῆς ἀρχαιότητος καὶ τοῦ Ἀριστοτέλη ἦταν ὅτι μπερδεύει τις μυθικὰς ἀφηγήσεις με τὴν πραγματικὴν ἱστορίαν καὶ ὅτι ἀπόδινε στὸ μῦθον τὴν ἴδιαν πίστην ποῦ πρέπει ν' ἀποδίνεται στὸ ἱστορικὸ γεγονός. Ἡ ἴδια αὕτη πλάνη, ἐξάλλου, γίνεται καὶ σήμερον ἀκόμα ἀπὸ τὸν W. Dörfeld ποῦ, χάριν σὲ μιὰ τυφλὴν πίστην εἰς τὴν ἀλήθειαν τῶν μύθων, καταλήγει εἰς τὴν ὑπόθεσιν ἑνὸς ἀρχαιολογικοῦ μυθιστορήματος σχετικὰ με τὰ ταξίδια τοῦ Ὀδυσσεύος.

Πραγματικὰ, στοὺς μύθους δὲν πρέπει ν' ἀναζητεῖ κανεὶς τὴν ἱστορικὴν ἀλήθειαν, ὅπως δὲν τὴν ἀναζητεῖ εἰς τὰ συγκαλυπτικὰ παιδικὰ ἀναμνήσεις, καὶ ἂν ὑπάρχει κάτι τὸ πραγματικὸν στὸ σημεῖον αὐτό, εἶναι ἢ γενικὴ τάξις τοῦ μύθου καὶ ἢ ψυχολογικὴ τοῦ ἔκφρασις ποῦ εἶναι καμωμένης γιὰ νὰ κολακεύουν καὶ νὰ ἐρεθίσουν τὸ λαὸν ποῦ τὸν δημιούργησε.

Τὰ προβλήματα, συνεπῶς, ποῦ θέτουν οἱ μῦθοι δὲν εἶναι διόλου ἱστορικά, ἀλλὰ ψυχολογικά. Τὸ νὰ ἀντιλαμβανόμεσθε τὸν ψυχολογικὸν λόγον ποῦ ἔκανε ὥστε νὰ δημιουργηθῆι εἰς τὴν Κόρινθον ὁ μῦθος τῆς διένεξις ἀνάμεσα εἰς τὸν Ποσειδῶνα καὶ τὸν Ἥλιον μετὰ τὴν δεικτικὴν τὸν κύκλωπα Βριάρεω, ὅπως ὁ Ποσειδῶνας καὶ ἡ Παλλάδα εἶχαν φιλονικίαν εἰς τὴν Ἀθήναν, τὸ ν' ἀντιληφθῆσθε τὸ ψυχικὸν κίνητρο ποῦ δημιούργησε στὸ Ἄργος τὸ μῦθον τῆς Δανάης ποῦ εἶχε γοητευθῆι ἀπὸ τὸν Δία μεταμορφωμένον εἰς χρυσὴν βροχήν, τὸ νὰ μαντεύουμε τὴν ψυχολογίαν τῆς κρίσεως τοῦ Πάρη εἰς τὴν Δα-

1. Βλέπε σχετικὰ τὴν εἰσαγωγὴν τοῦ Ἰω. Συκουτρῆ εἰς τὸ *Περὶ ποιητικῆς* τοῦ Ἀριστοτέλη: «Κατὰ τὴν γνώμην μου ἡ σύγκρισις αὕτη τῆς ποιήσεως πρὸς τὴν ἱστορίαν ὀφείλεται εἰς τὸ ὅτι διὰ τὴν ἀντίληψιν τῶν ἀρχαίων δὲν ὑπῆρχε σαφὴς διάκρισις μεταξὺ τῶν μυθολογικῶν καὶ τῶν ἱστορικῶν γεγονότων». (Ἡ ὑπογραμμίσθησις εἶναι δική μας).

κεδαίμονα και τῆς ἀπαγωγῆς τῆς Ἑλένης, τὸ νὰ ἐξηγοῦμε ψυχολογικὰ ὄλους τοὺς μύθους τῆς Κρήτης, τὸ μύθο τῆς Εὐρώπης και τῆς Πασιφάης, τῶν δύο Ταύρων, τοῦ λαβύρινθου, τῆς Ἀριάδνης, τῆς Φαίδρας, τοῦ Δαίδαλου, τοῦ Γλαύκου, νὰ ἡ ἀληθινὴ μέθοδος ποὺ πρέπει νὰ χρησιμοποιοῦμε ἀπέναντι στοὺς μύθους. Εἶναι κι αὐτοὶ ἐπίσης συγκαλυπτικὲς ἀναμνήσεις ποὺ κρύβουν μιὰ βαθειὰ ψυχικὴ πραγματικότητα, ποὺ στὸ μυστικὸ τῆς δὲν κατόρθωσε ἀκόμα νὰ εἰσχωρήσει ἡ σημερινὴ ἐπιστήμη. Κ' ἐπειδὴ ἀκριβῶς οἱ μύθοι εἶναι ἤδη τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς βαθειᾶς ψυχικῆς ἐπεξεργασίας, ἡ ἑλληνικὴ τραγωδία (κι ἀπὸ τὴν πλευρὰ αὐτῆ κι αὐτὸ τὸ θέατρο τοῦ Ριχάρδου Βάγνερ) ἀντλεῖ ἀποκλειστικὰ ἀπ' αὐτὰ τὰ θέματά της, βρίσκοντας ἔτσι ἓνα ὕλικο ἐρεθισμοῦ ἐντελῶς ἔτοιμο και κατὰ ἓνα τρόπο μισοαφομοιωμένο ἀπὸ τοὺς θεατῆς. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο ὁ Ἀριστοτέλης, ποὺ ἔφτανε στὴν ἀναζήτηση θεμάτων γιὰ τὴν τραγωδία ξένων πρὸς τὴ μυθολογία, μοῦ φαίνεται πῶς εἶχε ὡς ἓνα σημεῖο ἄδικο.

Ἡ ἐπεξεργασία αὐτῆ, ποὺ γίνεται στοὺς μύθους και ποὺ τὴν προμοιάσαμε μὲ τίς συγκαλυπτικὲς ἀναμνήσεις τῆς παιδικῆς ἡλικίας, εἶναι ἀκόμα ἐρατὴ στὴς θρύλους ποὺ δὲν ἀπέχουν πολὺ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ μας¹. Ἐδῶ θὰ δώσω τὸ λόγο σὲ δυὸ κοινωνιολόγους, προτιμώντας νὰ ξεμακρύνω ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ μου τοὺς κεραυνοὺς και τίς κατάρεις ποὺ ἓνα τέτοιο θέμα θὰ μποροῦσε νὰ μοῦ ἐπισύρει, ἰδίως, ἀν ἀνέλυα ἔθνικα παραδείγματα ποὺ μᾶς σφίγγουν τὴν καρδιά...

Ὁ G. Le Bon, ἔγραψε τ' ἀκόλουθα σχετικὰ μὲ τὸ θρύλο τοῦ Ναπολέοντα I (*Psychologie des foules*, 15ῃ ἐκδοσῆ, σελ. 37): «Εἶδαμε στίς μέρες τίς δικές μας τὸ θρύλο ἑνὸς ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους ἡρώες τῆς ἱστορίας νὰ μεταβάλλεται συχνὰ σὲ λιγότερο ἀπὸ 50 χρόνια. Ὑπὸ τοὺς Βουρβόνους, ὁ Ναπολέον ἔγινε ἓνα εἶδος εἰδυλλιακῆς προσωπικότητας, φιλόανθρωπος και φιλελεύθε-

1. Ὁ Ἑρν. Ρενάν γράφει: «Ὁ θρύλος δὲ γεννιέται ὀλομόνυχος, τὸν βοηθοῦνε νὰ γεννηθεῖ. Τὰ στηρίγματα τοῦτα ἑνὸς θρύλου συχνὰ εἶναι ἐξαιρετικῶς λεπτὰ κι ἀδύνατα· ἡ λαϊκὴ φαντασία εἶναι κείνη ποὺ ἐνεργεῖ σὰ χιονόμπαλα· ὡστόσο, ὑπάρχει πάντα ἓνας ἀρχικὸς πυρήνας», (*Vie de Jésus*, σελ. XXVII, πρόλογος τῆς 13ῆς ἐκδοσῆς. Βλέπε ἐπίσης σελ. 264).

ρος, φίλος τῶν ταπεινῶν, πού, καταπῶς λένε οἱ ποιητές, θὰ διατηρήσουνε τὴ γοητευτικὴ του ἀνάμνηση γιὰ πολὺ καιρὸ. Μετὰ 30 χρόνια ὁ καλοκάγαθος αὐτὸς ἥρωας εἶχε γίνει ἓνας αἰμοδύρος τύραννος πού, ἀφοῦ σφετερίστηκε τὴν ἐξουσία καὶ τὴν ἐλευθερία, θυσίασε τρία ἑκατομμύρια ἀνθρώπους μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ ἱκανοποιήσῃ τὴ φιλοδοξία του. Στὶς μέρες μας γινόμαστε μάρτυρες μιᾶς νέας μεταμόρφωσης τοῦ θρύλου. Ὅταν περάσουν μερικές δεκάδες αἰῶνες, οἱ σοφοὶ τοῦ μέλλοντος, μπροστὰ στὶς ἀντιφατικὲς αὐτὲς ἀφηγήσεις, ἴσως καὶ ν' ἀμφισβᾶλλουν γιὰ τὴν ὑπαρξὴ τοῦ ἥρωα, ἔπως ἀμφισβᾶλλουν κάποτε γιὰ τὴν ὑπαρξὴ τοῦ Βούδδα· καὶ δὲ θὰ βλέπουνε σ' αὐτὸν παρὰ κάποιον ἠλιακὸ μῦθο ἢ κάποιαν ἐξέλιξη τοῦ μῦθου τοῦ Ἡρακλῆ». Καὶ θ' ἀναφέρω, ἀποφεύγοντας πάντοτε τὴν ἐθνικὴ μας ἱστορία, τὴ γέννηση τοῦ μῦθου τῆς κατάληψης τῆς Βασιλλῆς, ἀναλυόμενῃ ἀπὸ τὸν André Jossain (*Psychologie des masses*): «Κατὰ τὴ μαρτυρία τοῦ Barras, ἡ νύχτα τῆς Κυριακῆς τῆς 12ης πρὸς τὴ 13ῃ ἦταν ἐξαιρετικὰ θυελλώδης. Φωνάζανε «Ζήτω ἡ Τρίτη Τάξη!» «Στὰ δπλα!». Κουρσεύανε τοὺς περαστικοὺς ζητώντας τους χρήματα μὲ τ' ὄπλο στὸ χέρι. Τὴν Τρίτη, προσβάλλουν τὴ Βασιλλῆ: σφάζουνε τὸν de Launay, τὸ διοικητὴ τῆς φυλακῆς· ἓνας ἀπὸ τοὺς ἀξιωματικούς του ἔχει τὴν ἴδια τύχη στὴν πλατεία τῆς Γκρέβ· κρεμοῦν δυὸ ἀναπήρους στὸ στύλο ἐνὸς φαναριοῦ ἀντίκρου στὸ δημαρχεῖο καὶ ξερριζώνουν τὴν καρδιά τους τὴν ἴδια στιγμή. Ὁ δήμαρχος τοῦ Παρισιοῦ Flesselles ἔχει κατακρεουργηθεῖ· τὸ κεφάλι του καὶ τὸ κεφάλι τοῦ de Launay περιφέρονται στὴν ἄκρη ἐνὸς κονταριοῦ· ὁ δεσμοφύλακας ἔχει κρεμαστεῖ, τοῦ κόψανε τὰ χέρια καὶ τὰ δείχνουν στὸ Palais Royal καὶ στοὺς δρόμους. Τὸ τυχαῖο ἐπεισόδιο τῆς τρομοκρατίας καὶ τοῦ ἐμφύλιου πόλεμου, μὲ ἥρωες χίλιους τουλάχιστον ἀνθρώπους, πού τελείωσε μὲ φρικαλέα σφαγή, ἔγινε ὁ ἥρωϊκὸς ἄθλος ἐνὸς λαοῦ θερμαινόμενου ἀπὸ τὸ μεγάλο πάθος τῆς ἐλευθερίας — πλαστογράφηση ἐνὸς ἱστορικοῦ γεγονότος πού δὲν ὑπῆρξε τὸ συμφεροντολογικὸ ἔργο ἐνὸς κομματικοῦ ἀνθρώπου πού ἱστοροῦσε τὰ γεγονότα μετὰ τὴ διαδραματισή τους, ἀλλὰ ὁ αὐθόρμητος καρπὸς τῆς φαντασίας, τῆς εὐαισθησίας καὶ τῆς λαϊκῆς εὐπιστίας, σύγχρονη τοῦ ἴδιου αὐτοῦ γεγονότος, ἀφε-

λής, ειλικρινής, είχε άμέσως δλόκληρο τόν κόσμο για συνέ-
νοχό της»¹.

Έτσι γεννιοδνται οί σύγχρονοι θρύλοι και τέτοια ύπῆρξε ἡ
καταγωγή τών χιλιάχρονων μύθων.

Είτε τδ θέλουμε, λοιπόν, είτε όχι, δ μύθος είναι τδ πρώτο
στάδιο πρδς τήν αίσθητική άγωγή κι όταν άκόμα είναι άνεπεξ-
έργαστος, δηλαδή, κι όταν άκόμα είναι άπλή άφήγησι,
προτοδ περάσει στο έργο ένδς ποιητή, ένδς ραψωδοδ ἢ ένδς άοι-
δοδ· προτοδ ένας μύθος μεταβληθεῖ σε κίνητρο χοροδ, όπως θα
δοῦμε ότι συμβαίνει, προτοδ ένας μύθος γίνεται έργο τραγικό, μου-
σικό ἢ γλυπτικό.

Ο μύθος χρησιμοποιεῖ τήν άφήγησι· ἡ άγωγή αὐτή εἶ-
ναι περίεργη. Τδ ν' άφηγούμαστε ένα περασμένο γεγονός (τρο-
ποποιώντας το, έστω) είναι τδ νά συσχετίζουμε τδ γεγονός αὐτό
μέ τήν παροῦσα κατάσταση. Όταν άφηγοῦμαι μιὰ φιλονικία,
στήν όποία πήρα μέρος, δέν αρχίζω νά γρονθοκοπῶ τοῦς άκροα-
τές μου οὔτε νά παρασύρομαι σε βρισιές· προσπαθῶ μονάχα με
λόγια, δηλαδή, με μικροσκοπικές πράξεις, νά τοῦς μεταδώσω τίς
έντυπώσεις μου και μιάν αντίληψη τῆς φιλονικίας. Αναπαιριστῶ
τίς περασμένες πράξεις τῆς φιλονικίας όχι όπως έγιναν, αλλά σε
τρόπο πού εἰ άκροατές νά μποροῦν νά συμμεριστοῦν, χωρίς νά
έχουν παρευρεθεῖ, δλα τά συναισθήματα πού δοκίμασα, συναισθή-
ματα χαρᾶς ἢ λύπης, συναισθήματα θριάμβου ἢ κατάθλιψης. Για
νά μεταδώσω τά συναισθήματα αὐτά στοῦς άκροατές μου, πρέπει
αὐτοί νά παίρνουν μέρος κατὰ κάποιο τρόπο στήν περασμένη δράση.
Με τήν άφήγησι, τήν τόσο περίεργη αὐτή άγωγή, κατορθώνω νά
τοῦς κάνω νά πάρουν μέρος στήν περασμένη αὐτή δράση. Ἡ άφή-
γησι, δηλαδή, είναι ένα παιγνίδιο.

Ο μύθος, λοιπόν, πού οὔσιαστικά είναι μιὰ άφήγησι προ-
τοδ καν γίνεται αντικείμενο έργου τέχνης, μετέχει ἤδη τῆς
αίσθητικής άγωγῆς.

Μποροῦμε, άλλωστε, νά παρατηρήσουμε τδ ίδιο γεγονός, σῆ-

1. A. Joussain: *Psychologie des masses*, Paris, σελ. 69. Τδ κείμενο
αὐτό είναι παρμένο από τδ βιβλίο τοῦ Barras: *Memoires*, Τόμ. I, σελ.
827 - 830.

μερα, στη ζωή μας. Δεν έχει κανείς παρὰ νὰ σκεφτεῖ τί κάνει, όταν ἀφηγεῖται ἕνα παραμῦθι σ' ἕνα παιδί. Ἡ ψυχολογία τοῦ παραμυθιοῦ εἶναι ἡ ψυχολογία τοῦ μύθου καὶ εἶ ἀπκρχές τῆς αἰσθητικῆς ἀγωγῆς. Θέλω, ἱστορώντας τὸ παραμῦθι, νὰ διασκεδάσω τὸ παιδί μου, καὶ νὰ τοῦ μεταδώσω μιὰν ἐντύπωση, μιὰ συγκίνηση ἢ ἕνα συναίσθημα. Γιὰ νὰ διευκολύνω τὸ σκοπὸ μεγαλῶνω τὰ γεγονότα. Τὰ πρόσωπά μου θὰ εἶναι ἢ βασιλιάδες ἢ πρίγκιπες ἢ ὁποιοῖδήποτε ἥρωες, ὅπως κάνουν ὁ μύθος καὶ ἡ τραγωδία. Ἐπειτα, μὲ τὸ ἀφήγημα βάζω σὲ διέγερση τὶς ἀγωγές τοῦ παιδιοῦ μου, γιὰ νὰ τὸ κάνω ἀκριβῶς νὰ νοιώσει τὰ συναίσθηματα ποὺ συνοδεύουν τὴν τελικὴ ἀγωγή ποὺ εἶναι ἡ ἀγωγή τοῦ θριάμβου. Ἄν προσπαθῶ νὰ βάζω σὲ διέγερση πολὺπλοκες ἀγωγές, ποὺ τὸ παιδί μου δὲν ἔχει ἀκόμα, λ.χ., τὴν ἀγωγή τοῦ μίσους καὶ τῆς ἐκδίκησης, ἡ ἀφήγησή μου τὸ ἀφίνει ἐντελῶς ψυχρὸ. Ἄλλ' ἂν πετύχω νὰ περάσουν οἱ παιδικές ἀγωγές του στὸ στάδιο τῆς διέγερσης, τότε ἐλόκληρη ἡ προσοχή του καὶ τὸ ἐνδιαφέρον του ἀπορροφῶνται ἀπὸ τὴν ἀφήγησή μου καὶ ἀνυπέμονο τὸ παιδί δὲν παύει τῶρα νὰ ζητεῖ λεπτομέρειες ἢ τὴ συνέχεια τῆς ἀφήγησης, ἐπιδιώκοντας, αὐτὸ τὸ ἴδιο, νὰ ἐπιταχύνει τὴν ἐνέργεια, γιὰ νὰ δοκιμάσει τὸν τελικὸ ἐρεθισμό καὶ τὸ θρίαμβο. Τέτοιος εἶναι ὁ ψυχικὸς μηχανισμὸς τοῦ παραμυθιοῦ — στενὰ συγγενικὸς τοῦ μύθου, ἀπὸ τὸν ὅποιο δὲ διαφέρει παρὰ στὴν ἀπλότητά του, γιὰτὶ ὁ μύθος συμπαρασέρνει μαζί του στοιχεῖα κοινωνικῆς, ἐθνικῆς, μαγικῆς καὶ θρησκευτικῆς ὕφης.

Ἄς περάσουμε τῶρα σὲ μορφές αἰσθητικῆς ἀγωγῆς περισσότερο πολὺπλοκες καὶ σὲ χαρακτηριστικὰ εἰδικῶς αἰσθητικά. Ὁ χορὸς, ἀγωγή μὲ χαρακτηριστικὰ καθαρῶς αἰσθητικά καὶ ὅταν

7. Ο ΧΟΡΟΣ

εἶναι ὠφελιμιστικὸς, ἔχει τὶς ρίζες του μέσα στὸ ἴδιο τὸ εἶναι μας· εἶναι ἕνα γεγονός ἐκδηλὰ φυσιολογικὸ στὶς ἀρχές του, ὅπως ἀκριβῶς καὶ ὁ ρυθμὸς. Γι' αὐτὸν ἀκριβῶς τὸ λόγο ὁ Ἀδάμ Σμιθ ὑποστήριζε, πὼς ὁ χορὸς εἶναι ἡ πρωταρχικὴ τέχνη, θεωρία ποὺ υἱοθετήθηκε ἀπὸ τὸν W. Scherer (*Die Poetik*)¹ καὶ ἀπὸ τὸν E.

1. σ. 78 - 96.

Σπένσερ, πού ἔδλεπε κοινή τήν καταγωγή τοῦ χοροῦ, τῆς μουσικῆς καί τῆς ποίησης. Ὁ Th. Ribot ἐπανάλαβε γιά λογαριασμό του αὐτή τή θεωρία (*La Psychologie des sentiments*)¹, καί ἀπό τή μιὰ μεριά, περήγαγε ἀπό τὸ χορὸ τή μουσική καί τήν ποίηση, σταματώντας στὸ γεγονός τοῦ ρυθμοῦ καί τῆς κίνητης, καί ἀπὸ τήν ἄλλη, ἔκρινε πὼς ἀπὸ τὸ χορὸ πάλι βγήκαν οἱ ἄλλες τέχνες (ἔξιν ἀπὸ τήν ἀρχιτεκτονική), παρατηρώντας πὼς ὁ χορὸς παρουσιάζει πλαστικὲς ἰδιότητες ἀναμφισβήτητες. Δὲ θ' ἀκολουθήσουμε ὅλους αὐτοὺς τοὺς συγγραφεῖς σὲ διακρίσεις καί γενεαλογίες, πού φαίνονται ἐνδεχόμενες ἀλλ' ἀπολύτως ἄχρηστες. Ἴσως τὰ πρῶτα καί φιλοσοφικὰ αἰτία μποροῦν νὰ ἐνώσουν ὅλες τίς τέχνες στῆ γένεσή τους, ἀλλ' ὅ,τι μᾶς ἐνδιαφέρει ἰδίως εἶναι τὰ δεύτερα αἰτία καί οἱ πραγματικὲς ἀνάγκες πού ἐπιτρέψανε στίς τέχνες αὐτὲς νὰ ὑπάρχουν, ν' ἀναπτύσσονται καί νὰ δημιουργεῖν τίς διάφορες αἰσθητικὲς ἀγωγὲς πού ἀντιστοιχοῦν σὲ κάθε ξεχωριστὴ τέχνη.

Στῆ βάση τοῦ χοροῦ ὑπάρχει ἓνας φυσιολογικὸς παράγοντας, καθὼς εἴπαμε. Ὁ χορευτῆς εἴτε εἶναι ἓνας σύγχρονος πρωτόγονος — ἓνας ὀττεντότος, ἓνας κάφρος, ἓνας ἀπὸ τὴν Πολυνησία, ἢ εἶναι ἓνας ἀρχαῖος Ἕλληνας, πού χορεύει τὸν πυρρίχιο ἢ τοὺς χοροὺς τοῦ Διόνυσου, εἴτε εἶναι ἓνας φανατικὸς πιστὸς τοῦ Ἰσλάμ, πού λικνίζεται καί εὐρλιάζει, εἴτε ἄνθρωπος τοῦ θεοῦ τῶν ρωσικῶν αἱρέσεων, πού νοιώθει μιὰ φυσικὴ εὐχαρίστηση πού πηγάζει ἀπὸ τὴν κίνηση, μιὰν ὀργανικὴν χαρὰ προερχόμενη ἀπὸ τὴν ἐπιτάχυνση τῶν λειτουργιῶν τῆς καρδιάς πού χτυπάει γρηγορότερα, ἀπὸ τὴν συχνότερη καί βαθύτερη ἀναπνοή².

Ἐξάλλου, ὁ χορευτῆς ἔχει μιὰ ψευδαίσθηση ἀπαλλαγῆς ἀπὸ τὸ βάρος, ἓνα αἰσθημα ἐλαφρότητας πού προέρχεται ἀπὸ τὴν κινήτικὴ ὑπερτονικότητα. Ἡ ἐλαφριά ζαλάδα, πού συνοδεύει τίς γρήγορες κινήσεις, δίνει μιὰ πρόσθετη διέγερση κ' ἓνα ἐλαφρὸ μεθύσι. Σταματῶ στίς ἀποκλειστικὰ φυσιολογικὲς συνέπειες, χωρὶς

1. Alcan, Paris. 1896 σελ. 326 καί ἐπ.

2. Καί τὸ ἀντίθετο εἶναι ἔξις ἀληθινό: Μιὰ μεγάλη χαρὰ, ἓνας ἰσχυρὸς ἐρεθισμὸς μᾶς παρακινοῦν νὰ χορέψουμε. Ἐνα ἰσχυρὸ καί διεγερτικὸ συναίσθημα ἐξοδεύεται σὲ ζωνηρὲς καί ἀρρυθμὲς κινήσεις, σὲ πηδημάτα, σὲ κραυγὰς.

ν' αναμίξω τὴν ἐλάχιστην ἰδέαν ἢ ἀξίαν ἢ ἀντίληψιν σημαντικότερης μορφῆς· σημειῶνω κυρίως τὸ κινήτηριον τοῦτο μεθῦσι πού δίνει μιάν ἐντύπωση περισσίας ζωῆς καὶ μιὰ διέγερση ἐντελῶς φυσιολογικῆς μορφῆς. Ὁ ρυθμὸς πού εἶναι ἕνα φαινόμενο γενικό, καθὼς εἶδαμε πῶς πάνω, ἐμφανίζεται ἐδῶ μὲ τὴν μορφήν τοῦ κινήταισθητοῦ ρυθμοῦ (Kinesthésique), μορφήν ἰδιαίτην, καὶ συμβάλλει σ' αὐτὴν τὴν ἐπιτάχυνσιν τῆς ζωῆς καὶ στὴν φυσιολογικὴν αὐτὴν διέγερσιν. Σ' αὐτὴν τὴν διέγερσιν ὁ ἄνθρωπος νοιώθει πῶς ὑψώνεται πάνω ἀπὸ τὸν ἴδιον τοῦ ἑαυτοῦ· οἱ πράξεις τοῦ ἀποχτοῦν δύναμις κ' ἔντασιν ἀνώτερη ἀπὸ τὴν κανονικὴν ἢ τὴν συνηθισμένην. Ἡ διέγερσις αὐτὴ εἶναι, καθὼς εἶπαμε, φυσιολογική, καὶ πολλαπλασιάζεται χάριν τοῦ κοινωνικοῦ περιβάλλοντος, γιὰτι σπάνια χορεύει κανεὶς μονάχος.

Ἄν πάρουμε, λοιπόν, σὰ βάση τὴν ὑπαρξὴν μιᾶς φυσιολογικῆς πραγματικότητος στὴν τέχνην αὐτὴν — γιὰτι στὸ χορὸν, κατὰ βάθος, ἡ ἀγωγή καὶ τὸ ἀντικείμενον τῆς ἀγωγῆς μπερδεύονται σ' αὐτὸ τὸ ἴδιον τὸ ἀνθρώπινον σῶμα — δὲν πρέπει, ὡστόσο, νὰ λησμονοῦμε, πῶς ὁ χορὸς ἐξελίχθη καὶ πῶς, σιγὰ σιγὰ, προστεθήκανε κοινωνικὲς συμβολαὶ σ' αὐτὴν τὴν πρώτην φυσιολογικὴν πραγματικότητα, σὲ σημείον πού νὰ τὴν ἀναγκάζουν νὰ παραμερίσει σὲ δεύτην μοῖραν.

Στὴν πραγματικότητα, ὁ χορὸς τῶν πρωτόγονων, ἀπὸ τὴν ἀρχήν, ἔχει σκοποὺς ὠφελιμιστικοὺς. Οἱ χιμπαντζῆδες πίθηκοι χορεύουν, κάνουν γύρους μὲ ὀρισμένον ρυθμὸν ἢ χτυποῦν τὰ πόδια καὶ τὰ χέρια χωρὶς νὰ προχωροῦν· θυμίζουν τίς νεκρώσιμες πομπὰς τῶν ἄγριων λαῶν. Ἀλλὰ οἱ ἀγωγὰς αὐτὰς στοὺς χιμπαντζῆδες μένουν στὸ ἐμβρυῶδες στάδιον. Μονάχα ὁ πρωτόγονος ἄνθρωπος θ' ἀντλήσει ἄμεσο ὄφελος ἀπὸ τοῦτο τὸ χορὸν καὶ ἀπὸ τῆς διέγερσιν πού προκαλεῖ. Ἀρχίζει νὰ τὸν συνδυάζει μὲ τὴν μαγείαν. Ἔχουμε, πραγματικά, τοὺς μαγικοὺς χορούς. Οἱ μαγικοὶ αὗτοι χοροὶ ἀναπαράγουν τὴν μορφήν καὶ τίς κινήσεις, ὑποθετικὰς ἢ πραγματικὰς, στὸ ὄν ἐκεῖνο, στὸ ὅποῖον θέλουν νὰ ἐπιδράσουν· εἶναι ἡ ἑμοιοπαθητικὴ μαγεία, πού τὴν ἔχουμε ἤδη ἀναλύσει. Εἶναι ὁ μαγικὸς χορὸς τῆς ἀρκούδας, τοῦ λύκου, τοῦ κορακιοῦ, τοῦ στραγγαλισμένου κοτόπουλου πού σπαρταρᾷ στὴν γῆν κτλ. — ὁ χορὸς τοῦ φιδιοῦ, ὅπου οἱ χορευτὰς ἀποτελοῦν μιάν ἀλυσίδα, μιμοῦνται τίς ἐλικοειδεῖς κινήσεις τῶν σερπετῶν καὶ μὲ κρόταλα

αναπαράγουν τὸν κρῆτο ποὺ κάνει τὸ ζῶο¹. Δὲ θ' ἀναφέρω περισσότερα παραδείγματα, ποὺ ὑπάρχουν κατὰ χιλιάδες. Ὁ Lubbock, στὸ βιβλίο του γιὰ τὴν κριτικὴ τοῦ πολιτισμοῦ, λέει πῶς, στοὺς ἀγριοὺς καὶ στοὺς πρωτόγονους, ὁ χορὸς δὲν εἶναι μιὰ χωρὶς σημασία διασκέδαση, ἀλλὰ μιὰ σοβαρὴ καὶ χρήσιμη ἀσχολία, ἀνακατωμένη, ὅπως τὸ μαγικὸ τραγούδι, μ' ἕλες τὶς πράξεις τῆς δημόσιας ζωῆς. Βλέπουμε καθαρὰ πῶς χάρις στὴν ἐπέμβαση τοῦ ατόμου, τῆς φυλῆς ἢ τῆς πρωτόγονης κοινωνίας γίνεται ἡ μετάβαση ἀπὸ ἓνα στοιχειώδη χορὸ — ἐκδήλωση φυσιολογικῆς ἀνάγκης — σὲ χορὸ λογικὸ, ὠρελιστικὸ, ποὺ διευθύνεται κιόλας ἀπὸ νόμους καὶ μπαίνει στὴν ὑπηρεσία τοῦ ἀνθρώπου. Ἡ ἐξέλιξη κατόπιν ἐπιταχύνεται.

Ὁ μαγικὸς, λοιπόν, χορὸς θὰ γίνῃ πολεμικὸς μαγικὸς χορὸς γιὰ νὰ ἐμπνέει θάρρος. Ὁ Maspero βρῆκε μιὰ συμβολικὴ ἀναπαράσταση τοῦ χοροῦ αὐτοῦ στοὺς Αἰγυπτίους. Οἱ Ἕλληνες τὸν ὀνόμαζαν πυρρῆχο· κατόπιν ὁ χορὸς θὰ ἐξυπηρετήσῃ τὸ σεξουαλικὸ ἔνστιχτο καὶ θ' ἀκολουθεῖ καὶ τὴ θρησκεία. Θὰ παριστάνῃ καὶ θὰ μιμεῖται τοὺς μύθους². Εἶναι ὁ χορὸς - παντομίμα ἢ ὅ,τι ὀνομάσαμε μιμόδραμα, ἢ κατὰ τὸν ὀρισμὸ τοῦ Sergi «μιὰ ἔκφραση τῆς μυϊκῆς δυνάμεως ποὺ μιμεῖται τὶς πράξεις τῆς ζωῆς»³. Εἶναι ἤδη μιὰ γεννώμενη τέχνη καὶ μιὰ αἰσθητικὴ ἀγωγή· τέχνη, ὅπου ὁ πρωτόγονος καλλιτέχνης βρίσκει μέσα του τὸ ὕλικὸ ποὺ πλάθει. Σ' αὐτὸ τὸν ἤδη ἐξελιγμένο χορὸ σταμάτησε ὁ Condillac, ποὺ δὲν ἔδλεπε στὸ χορὸ παρὰ ἓναν ἐκφραστικὸ τρόπο⁴. Ἐδῶ

1. Ὁ Frazer, ἐκφραστῶς τῶν totem ἀναφέρει, ὅτι, σὲ μερικὲς φυλές, ὅλα τὰ μέλη τῆς φυλῆς σκεπάζονται μὲ τὸ δέρμα τοῦ totem καὶ μιμοῦνται τὶς κινήσεις καὶ τὸ βᾶδισμά του· αὐτοὶ οἱ χοροὶ γίνονται γιὰ μαγικοὺς καὶ θρησκευτικοὺς σκοποὺς. (*Totemism and exogamy*, I σ. 45).

2. Ὁ Combarieu στὴν *Ἱστορία τῆς Μουσικῆς* (τόμ. I, σελ. 41 καὶ ἐπ.) γράφει: «Τὶ εἶναι, λοιπόν, τὰ πράγματα ποὺ ὁ χορευτὴς ὀφείλει νὰ μιμεῖται; Εἶναι ὁλόκληρη ἡ μυθικὴ ἱστορία τοῦ κόσμου. Ὁ χορευτὴς ἔχει ἓνα εὐρύτατο πρόγραμμα, λιμπρότατο, ταυτόσημο μὲ τὸ πρόγραμμα τοῦ ποιητῆ καὶ ποὺ ἀπαιτεῖ μεγάλες γνώσεις. Πρέπει ν' ἀναπαρασταλεῖ ὅλους τοὺς μύθους...» κτλ.

3. Sergi: *Psychologie physiologique* (βιβλ. IV κεφ., II, § 374).

4. Condillac: *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, 1746 (2ο μέρος, 1η παράγραφος, κεφ. I, § 6 καὶ ἐπ.).

υπάρχει ήδη μιὰ προσπάθεια στυλιζαρίσματος και συμβολισμού, που συναντούμε στην παιδική τέχνη. Τὸ ζήτημα, κυρίως, γιὰ τὸ χορευτὴ, εἶναι νὰ ἐλαφρύνει τὶς ἐνέργειές του, νὰ τὶς ἀπλοποιεῖ, γιὰ νὰ τὶς καταστήσει κατανοητὲς στοὺς ἄλλους ἀνθρώπους που τὸν βλέπουν. Εἶναι ἡ γένεση μιᾶς αἰσθητικῆς ἀγωγῆς. Σ' αὐτὸ τὸ ἐξελικτικὸ στάδιο μποροῦν νὰ ἔχουν ἐφαρμογὴ οἱ μὲ κοινωνικὴ βάση θεωρίες τοῦ R. Wallaschek και τοῦ Bücher για τὸ ρυθμὸ. Πραγματικὰ, ὁ ἑμαδικὸς ρυθμὸς τοῦ κοινοῦ που χτυπᾷ τὰ χέρια, τὰ πόδια ἢ διάφορα πρωτόγονα ὄργανα, ἢ ὁ ρυθμὸς που προέρχεται ἀπὸ μιὰν ἑμαδικὴν ἐργασία, ὅπως τὸ θέλει ὁ Bücher, παίζουν τεράστιο ρόλο σ' ἓνα χορὸ που γίνεται ἤδη μιὰ αἰσθητικὴ και κοινωνικὴ ἀγωγή. Ὁ Wundt θὰ γράψει, μὲ πολὺ δίκιο, πὼς ἀπὸ τὸ ρυθμικὸ αὐτὸ χορὸ, που συνοδεύεται μὲ τὸ θόρυβο τοῦ χοροῦ, τὶς φωνές τοῦ χορευτῆ και τῶν θεατῶν, ἀπὸ τὸ θόρυβο ὀργάνων που δὲν εἶναι παρὰ ὄργανα θορύβου, θὰ βγεῖ ἡ πρωταρχικὴ μορφή τῆς μουσικῆς.

Γιὰ νὰ συνοψίσουμε, εἰ ἀληθινές και βαθειές βάσεις τοῦ χοροῦ βρίσκονται στὰ φυσιολογικὰ βᾶθη τοῦ εἶναι μας κ' ἐνώνονται μὲ τὸ ρυθμὸ. Ἀπ' αὐτὴ τὴ βαθειὰ πραγματικότητα, που πηγάζει ἀπὸ τὸ ἴδιο μας τὸ σῶμα, ξεπησοῦν οἱ ρυθμικὲς αὐτὲς κινήσεις που χρησιμοποιοῦνται ἄμεσα ἀπὸ τὴν πρωτόγονη κοινωνία για σκοποὺς ὠφελιμιστικoύς, ὅπως ἡ μαγεία. Ὁ μαγικὸς αὐτὸς χορὸς ἐξελίσσεται πρὸς τὸν πολεμικὸ ἢ τὸ λάγνο χερὸ, για τὸν θρησκευτικὸ χορὸ και γίνεται, σιγὰ σιγὰ, μιὰ αἰσθητικὴ ἀγωγή, ἀποχτώντας χαρακτηριστικὰ συμβόλου και χρησιμοποιώντας διάφορα ἐκφραστικὰ μέσα. Ἄλλωστε, ἡ ἐξέλιξή του δὲ σταματᾷ ἐδῶ. Ἀπ' αὐτὸ τὸ πρωτόγονο μιμόδραμα θὰ προέλθει ὁ χορὸς τῆς ἀρχαίας τραγωδίας και ἡ νεώτερη ὄπερα, καθὼς και οἱ ἐκφυλισμένοι χοροὶ τῶν σαλονιῶν μας, ὅπως ἀναλύσαμε ἄλλοῦ¹.

Ἀπὸ τὸ χορὸ που στηρίζεται πάνω στὸ ρυθμὸ, γεννιέται ἡ

1. Περισσότερα για τὸ χορὸ βλέπε στὸ βιβλίο μου: *Αἰσθητικὸ τρίπτυχο*, 1954.

μουσική¹. Ἀλλὰ ὅπως στὸ χορὸ ἔτσι καὶ στὴ μουσικὴ ὑπάρχει μιὰ φυσιολογικὴ πραγματικότητα.

Ἔγιναν χιλιάδες παρατηρήσεις πάνω στὰ ζῶα καὶ βρήκανε πὼς εἶναι εὐχίσθητα στὴ μουσικὴ καὶ στὸ ρυθμὸ. Τὰ σκυλιά, οἱ γάτες, τὰ ἄλογα, οἱ σκῦρες, τὰ φίδια, οἱ ἀράχνες καὶ οἱ ἐλέφαντες κυρίως αἰσθάνονται ἄμεσα τὰ ἀποτελέσματα τοῦ ρυθμοῦ καὶ τῆς μουσικῆς, καὶ χωρὶς νὰ τὰ θεωρήσει κανεὶς γιὰ μουσικομανῆ, ὅπως ἰσχυρίζονται μερικοὶ συγγραφεῖς, μπορῶ νὰ ὑποστηρίξω, πὼς ἡ φυσιολογικὴ τους κατάσταση ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὸ ρυθμὸ καὶ ἀπὸ τὴ μουσικὴ. Ὁ πρωτόγονος ἄνθρωπος ἐμφανίζει τὸ ἴδιο φαινόμενο σὲ βαθμὸ πρὸ ἐξελιγμένο. Οἱ σημερινοὶ πρωτόγονοι λατρεύουν τὸ ρυθμὸ καὶ τὴ μουσικὴ, καὶ ὅταν τραγουδοῦν διάφορα τραγούδια καὶ τὰ συνοδεύουν μὲ θορυβώδη ὄργανα, παραμελοῦν ἢ ἀκόμα ἀγνοοῦν τὴν ἔννοια τῶν λέξεων καὶ τοῦ τραγουδιοῦ. Ἡ μουσικὴ, τύμπανα καὶ ἄλλα θορυβώδη ὄργανα, τοὺς μεθ' ἑαυτῶν προκαλεῖ σ' αὐτοὺς ἕνα εἶδος «τοξίνωση». Παρατηρήσανε πρωτόγονοι ποὺ μποροῦν νὰ μεθύσουν ἀπὸ τοὺς ἄρρυθμους ἤχους ἐπὶ ὥρες ὀλόκληρες, χωρὶς μάλιστα νὰ καταλαβαίνουν τί τραγουδοῦν. Ὁ Grosse στὸ βιβλίον του γιὰ τὴν Ἱστορίαν τῆς Τέχνης, γράφει: «συχνὰ θυσιάζουνε χωρὶς τὸν παραμικρότερο δισταγμὸ τὴν ἔννοια ἑνὸς τραγουδιοῦ στὴ μορφή». Στους ἐσκιμῶους βρίσκουμε τραγούδια ποὺ τὸ κείμενό τους συνίσταται ἀποκλειστικὰ στὴ ρυθμικὴ ἐπανάληψη μιᾶς παρεμβολῆς στερημένης ἀπὸ κάθε ἔννοια. Ὁ Grosse γράφει: «ἐπιβάλλεται, συνεπῶς, τὸ συμπέρασμα πὼς ἡ πρωτόγονη μουσικὴ προσφέρει πρῶτιστα μιὰ μουσικὴ ἔννοια καὶ ὅτι ἡ ποιητικὴ ἔννοια μένει κάποτε σὲ δεύτερη μοῖρα».

1. Δίνω μιὰ σύντομη βιβλιογραφία πάνω στὸ θέμα τοῦτο:

Beauquier Charles: *Philosophie de la musique*, 1865 (ὅπου περιγράφονται πειράματα πάνω στὰ ζῶα). Τοῦ ἴδιου συγγραφέα: *La musique et le drame, étude esthétique*, Paris, 1884.

Wallaschek R: *Primitive Musik* (ἀγγλικά), 1893. Τοῦ ἴδιου: *Die Anfänge der Tonkunst*, Leipzig, Barth, 1903.

Engel: *The music of the most ancient nations*, London, Murray, 1864.

Smidt H: *The world's earliest music traced to its beginning in ancient lands*, London, 1903.

Φαινόμενο, λοιπόν, καθαρὰ φυσιολογικό, στις ἀπαρχές — τέτοια μᾶς ἐμφανίζεται ἡ μουσική. Τὸ γράφω αὐτὸ καὶ σκέφτομαι μὲ κάποια μελαγχολία τις θεωρίες ἐκείνων ποὺ θέλουν νὰ κάνουν τὴ μουσική, ἀπὸ τις ἀπαρχές της, ἓνα ἐκφραστικὸ μέσο. Ὁ Σπένσερ, λ. χ., ἔχει ὑποστηρίξει πῶς τὸ τραγούδι, δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ τὸ μεταχείρισμα καὶ ἡ ἐντατικότητά της φυσικῆς γλώσσας, ὅπου τὸ πάθος φτάνει στὸν ἀνώτατο βαθμὸ του, καὶ πῶς ἡ μουσική γεννήθηκε ὕστερα ἀπὸ μιὰν ἐξελικτικὴ λειτουργία (processus), ποὺ μποροῦμε ἔτσι νὰ σημαδέψουμε τις φάσεις της: ἀπὸ τὰ μυθικὰ ἀφηγήματα καὶ τις δημηγορίες, ὅπου τὸ ἀρελὲς πάθος τῶν πρωτόγονων ἀνθρώπων ἔβαλε ὄλα τὰ πυροτεχνήματά του, βγήκαν, σιγὰ σιγὰ, ἡ ἐπικὴ ποίηση, ἡ λυρική ποίηση ἢ ἀπαγγελία, ὕστερα τὸ τραγούδι καὶ τελικὰ ἡ ἐνόργανη μουσική¹. Ὁ J. J. Rousseau εἶχε ἤδη ὑποστηρίξει τὴ γνώμη τούτη κι ὁ σοφὸς Comte de Lacépède (*Poétique de la musique*)², τὴν εἶχε ἐκθέσει καὶ ξεκαθαρίσει. Ὑστερα ἀπ' αὐτὸν ὁ Viloteau³ κι ὁ Condillac ἐκφράσανε ἰδέες ἀνάλογες.

Ὅλες αὐτὲς οἱ θεωρίες γιὰ τὴν καταγωγή τῆς μουσικῆς ἀσχολοῦνται μὲ τὸ ἤδη ἀρκετὰ ἐξελιγμένο μουσικὸ φαινόμενο. Πραγματικά, καθὼς εἶπαμε, μᾶλλον στὰ βάθη τοῦ εἶναι μας, στὴ φυσιολογία μας, ὀφείλουμε, πρῶτ' ἀπ' ὄλα, ν' ἀναζητήσουμε τις ἀπαρχές αὐτές, καὶ βάζοντας ἐπιμελῶς κατὰ μέρος, ὅσον ἀφορᾷ τις ἀρχές, κάθε θεωρία ποὺ ἀσχολεῖται ἤδη γιὰ τὴ συμβολικὴ ἔκφραση ἢ τὴν κυρίως μουσικὴ ἔννοια. Ἡ μουσικὴ στὴν ἀρχὴ εἶναι ἓνα

1. Ὁ Wallaschek ἔχει ἐπικρίνει ζωνηρότατα τὴ θεωρία τοῦ Σπένσερ, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ἡ μουσικὴ γεννιέται ἀπὸ τὴ γλώσσα· ἀκριεῶς, στοὺς ἀγρίους, καθὼς εἶπαμε, ἡ μουσικὴ συνοδεύεται ἀπὸ ἤχους στεριμένους ἀπὸ κάθε ἔννοια. Στὴν ἐπίκριση αὐτὴ ὁ Σπένσερ ἀπάντησε προκαταβολικὰ μὲ τὴν ἐντελῶς ἀπαράδεκτη τούτη παραδοξολογία: «Ἡ μουσικὴ εἶναι δημιουργία μιᾶς πολιτισμένης ἐποχῆς· τοῦτο εἶναι φανερό, γιατί οἱ ἀγριοὶ ἔχουν στὴν πραγματικότητά τοῦς χορευτικοὺς σκοποὺς τους, ἀλλ' αὐτὸ δὲν εἶναι καν ἄξιο τοῦ ὀνόματος τῆς μουσικῆς». (Ἰπογραμμίζουμε αὐτὴ τὴν παραδοξολογία, ποὺ προκαλεῖ, ἀληθινὰ, ἐκπληξὴ όταν προέρχεται ἀπὸ ἓνα ἐπιστημονικὸ πνεῦμα τῆς ὀκτῆς τοῦ Σπένσερ).

2. Paris, 1785.

3. *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage*, 2 τομ., 1801.

γεγονός που έχει τις ρίζες του, όπως ακριβώς ο ρυθμός, στο φυσιολογικό μας είναι και δεν έχει τίποτα το κοινό με τη γλώσσα και την έμιλία.

Την πρώτη αυτή μουσική, που δεν είναι παρά ρυθμικός θόρυβος, τη συναντούμε με σκοπούς ωφελιμιστικούς, κυρίως στις μαγικές άγωγές.

Κάθε μελωδία, κατά τη μαγική περίοδο της μουσικής, ήταν άπλούστατα μια ήχητική μορφή, που ή τελετουργική της σκοπιμότητα ήταν αναγκαία σ' έρισμένες περιπτώσεις και στην όποια μπορούσαν ν' αποδοθούν μερικές μαγικές ιδιότητες. Οι πρώτοι μουσικοί τραγουδιστές ή τυμπανοκρούστες ή ρυθμοκρούστες¹, δεν ήταν αυθιαστικά καλλιτέχνες αλλά έμπειροτεχνίτες, που το άτομο ή ή πατριά τους προσκαλούσε σε δύσκολες περιστάσεις. Προσφεύγανε σ' αυτούς, όπως ακόμα και σήμερα στα χωριά μας προσφεύγουμε στον παπά ή στον έμπειρο γιατρό. Οι πρωτόγονοι μουσικοί μπορούσαν να προκαλέσουν τη βροχή και να τη σταματήσουν, να προκαλέσουν τον έρωτα μιᾶς γυναίκας, ν' άφοπλίσουν έναν επίφοβο έχθρο, να θεραπεύσουν μιάν άρρώστια ή ακόμα και μιάν έπιδημία, να έξοντώσουν ένα κακοποιό στοιχείο — έτσι νομίζανε. *Ο Combarieu στην 'Ιστορία της μουσικής' γράφει: «το ύψιστο σημείο της δράσης είναι ακόμα το μαγικό τραγούδι... τ' άποτελέσματά του φημίζονται σαν άλάθητα». Μερικοί μελωδικοί τόνοι άποτελούν τη μεγάλη δύναμη της σιγήνης και της γοητείας· μ' αυτούς θα μπορέσει κανείς νά κυβερνήσει τις φοβερές αυτές δυνάμεις από τις όποιες περιστοιχίζεται ο άνθρωπος· θα πραγματοποιήσουνε θαύματα, θα κυριαρχήσουν του παντός».

Σχετικά με τη μουσική, βρίσκουμε στη μαγεία όλα τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα που έρευνήσαμε στην ίδια τη μαγεία. "Αν ο άναγνώστης θυμηθεί την περίπτωση του ψυχοπαθή εκείνου, που ζητούσε τον τρόπο νά πει καλά μιᾶ φράση για νά έχει όλη την έντυπωτικότητά της και που για το σκοπό αυτό κατέβχινε

1. Σαν πρωτόγονα όργανα μουσικής αναφέρω, για το αξιοπερίεργό τους, τις σύριγγες με τις τέσσερες νότες, της λίθινης έποχής, ή τους αίγυπτιακούς αόλους της έποχής του χαλκού, που έχουν πλήρη διατονική κλίμακα και που τους βρήκανε κατά τις άνασκαφές.

2. Τόμος I, σελ. 5.

στο υπόγειο με τη γυναίκα του, θα εκπλαγεί όταν θα συναντήσει το ίδιο γεγονός στους αρχαίους αιγυπτίους σχετικά με τη μαγική μουσική. Ο Maspero γράφει (*Études de mythologie et d'archéologie égyptienne*, τόμ. Ι, σελ. 106) πραγματικά: «Ἡ ἀξία τῆς ἔκφρασης αὐτῆς εἶναι εὐκολονόητη, ἂν θελήσουμε νὰ θυμηθοῦμε τὸ ρόλο ποὺ ἔπαιξε ἡ μαγεία στὴν Ἀνατολή καὶ τὴ σημασία τῆς φωνῆς γιὰ τὶς ἐνέργειές της. Ἡ ἀνθρώπινη φωνὴ εἶναι κατεξοχὴν ὄργανο τοῦ ἱερέα καὶ τοῦ ὑμνωδοῦ. Αὐτὴ θὰ πᾶει ν' ἀναζητῆται μακριὰ τοὺς Ἀόρατους ποὺ ἐπικαλεῖται· αὐτὴ εἶναι ποὺ πραγματώνει τ' ἀναγκαῖα ἀντικείμενα· κι ὁ καθένας ἀπὸ τοὺς ἤχους ποὺ ἀναδίνει, ἔχει μιὰ δύναμη ξεχωριστὴ ποὺ ξεφεύγει ἀπὸ τὸν κοινὸ νοῦ τῶν θνητῶν μὰ πρὸ οἱ πιστοὶ γνωρίζουν καὶ τὴ μεταχειρίζονται. Ἐνας τόνος ἐρεθίζει τὰ Πνεύματα, ἄλλος τὰ κατευθύνει ἢ τὰ ἐλκύει, ἄλλος ἐπενεργεῖ στὰ σώματα. Συνδυάζοντάς τους μεταξὺ τους, συνθέτουμε τὶς μελωδίαις ἐκεῖνες ποὺ ψέλνουν οἱ μάγοι στὴ διάρκεια τῶν ἐπικλήσεων τους. Μὰ, καθὼς ἡ καθεμιὰ τους ἔχει ἰδιαίτερη δύναμη, θὰ πρέπει νὰ προσέξει κανεὶς νὰ μὴ διαταράξει τὴ σειρά της ἢ νὰ ὑποκαταστήσει τὴ μιὰ στὴν ἄλλη· θὰ ἐκτίθονταν στὶς μεγαλύτερες συμφορές». Οἱ Αἰγύπτιοι μάγοι ἀναζητοῦσαν τὴν ὀρθὴ φωνή — ὅπως, δηλαδή, ὁ ψυχοπαθὴς μας. Ἄλλωστε, στὴν περιεργὴ αὐτὴ σύγκριση δὲν ὑπάρχει τίποτα τὸ ἀνώμαλο, γιατί ἡ ἀρρώστια ἀναγκάζει τὸ πνεῦμα νὰ ὀπισθοδρομεῖ γιὰ πολλὰς χιλιάδες χρόνια· καὶ τὶς πρὸ ἀπρόμακρες ἐποχὲς τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος τὶς ἔχουμε μπροστά μας καὶ σήμερ ἀκόμα· ἀρκεῖ νὰ ξέρουμε νὰ παρατηροῦμε.

Ὅταν περάσει ἡ πρωτόγονη αὐτὴ κατάσταση, ἡ μουσικὴ ἐνώνεται μετὰ τὸ χορὸ¹, γιὰ νὰ σχηματίσει τὸ αἰσθητικὸ τοῦτο σύμ-
μπλεγμα ποὺ ὀνομάσαμε μιμόδραμα. Εἶναι τραγούδι μετὰ
ρυθμικὸ θόρυβο ὀργάνων καὶ κλαγγὴ ἔπλων μετὰ χορὸ ποὺ ἔχει
ἕναν ἐκφραστικὸ σκοπὸ, εἴτε ὁ σκοπὸς αὐτὸς εἶναι λάγνος εἴτε
εἶναι μιμητικὸς ἢ ἀπλῶς φανταστικὸς (λ.χ. ἀναπαράσταση ἑνὸς
μύθου). Εἶναι ἡ ἐποχὴ, ὅπου ἡ μουσικὴ γίνεται μιὰ κοινωνικὴ
λειτουργία· ὑπόκειται ἀπὸ δῶ καὶ μπρός, σ' ἀλύγιστους κανόνες

1. Ὑπενθυμίζω τὴ λέξη ποὺ εἶπε ὁ R. Wagner: «μιὰ μελωδία εἶναι μιὰ φωνὴ ποὺ χορεύει» καὶ ποὺ ἔχει τόσο καλὴ ἐφαρμογὴ στὶς ἀρχαῖες.

καὶ γίνεται τὸ μονοπώλιο μιᾶς κάστας (συχνὰ τῶν ἱερέων). Οἱ Δωριεῖς βλέπουνε σ' αὐτὴν ἓνα μέσο μόρφωσης, καὶ εἶναι γνωστὸ τί ἰδέα ἔχει γι' αὐτὴν ὁ Πλάτων. Στὴν Κίνα, δυὸ χιλιάδες χρόνια π. Χ., ὑπῆρχε ἓνα εἶδος ὑψουργεῖο μουσικῆς, καὶ στὸ Μεξικὸ, πρὶν ἀπὸ τὴν κατάχτησή του, μιὰ ἐπίσημη ἀκαδημία μουσικῆς. Ἡ μουσικὴ, λοιπόν, στὸ μέλλον ἔχει νὰ παίξει ἓναν ἐπίσημο κοινωνικὸ ρόλο.

Τὸ «αἰσθητικὸ σύμπλεγμα» ποὺ ὀνομάζουμε μιμόδραμα θὰ γεννήσει τὴν ἀρχαία τραγωδία καὶ ἰδίως τὴ νεώτερη ὄπερα ποὺ τῆς μοιάζει μοναχά, μὲ τὸν καιρὸ καὶ τὴν ἐξέλιξη, θὰ προσθέσει νέα στοιχεῖα σ' αὐτὸ τὸ πρωτόγονο σύμπλεγμα καὶ πρὶν ἀπ' ὅλα τὸ κυρίως αἰσθητικὸ καὶ τεχνικὸ στοιχεῖο, παράπλευρα μὲ τ' ἀξιολογικὰ στοιχεῖα.

Παραμένει, λοιπόν, σωστὸ, ὅτι ὁ ρυθμὸς, φαινόμενο ἀντίστοιχο σὲ μιὰ φυσιολογικὴ πραγματικότητα, γεννᾷ τὸ χορὸ καὶ τὴ μουσικὴ. Πρέπει, ἄραγε, νὰ παραδεχτοῦμε τὴ θεωρίαν τοῦ Bücher, ὅτι ἡ μουσικὴ συνδέεται μὲ τὴν ἀνθρώπινη ἐργασία; θεωρία ποὺ συναντήσαμε ἐπίσης σχετικὰ μὲ τὸ ρυθμὸ¹; Εἶναι βέβαιον πὼς ὁ ρυθμὸς ὑφίσταται τὴν ἐπίδραση τῆς ἐργασίας, ἀλλὰ ὁ ρυθμὸς εἶναι ἓνα φαινόμενο γενικὸ ποὺ δὲν ἀποτελεῖ αὐτὸ καθ' αὐτὸ τὸ μουσικὸ φαινόμενο. Ὅσον ἀφορᾷ τὰ τραγούδια τῶν διαφόρων πρωτόγονων λαῶν, ποὺ ὁ Bücher τὰ θεωρεῖ πὼς συνοδεύουν τις διάφορες ἐργασίες, αὐτὰ ἀντιστοιχοῦν ἀκριβῶς σ' ἐργασίες χωρὶς ρυθμὸ. Παρατήρησα ὁ ἴδιος Ἕλληνες ψαράδες (στὶς τράτες) τὴ στιγμὴ ποὺ κωπηλατοῦνε γιὰ νὰ ρίξουν τὰ δίχτια. Ἐνας ἀπ' αὐτοὺς δίνει τὴν ἐντύπωση πὼς τραγουδεῖ· στὴν πραγματικότητα λέει διάφορες λέξεις, τονίζοντας τὸ ρυθμὸ γιὰ νὰ διευθύνει τοὺς κωπηλάτες, κάνει ἀποκλειστικὰ τὴ δουλειὰ ἐνὸς διευθυντῆ ὀρχήστρας ἢ μᾶλλον ἐνὸς μετρονόμου καὶ τίποτα περισσότερο. Μοῦ φαίνεται, ἀντίθετα πρὸς τὴ γνώμη τοῦ Bücher, πὼς ἡ ἐργασία ποὺ εἶχε κάποια ἐπίδραση στὸ ρυθμὸ δὲν εἶχε καμιὰ ἐπίδραση στὴν κυρίως μουσικὴ.

1. Ἡ θεωρία τοῦ Bücher καὶ τοῦ Wallaschek μπορεῖ νὰ συνοψιστεῖ ὡς ἑξῆς: Τὸ τραγούδι εἶναι τέκνον τῆς ἐργασίας· γεννήθηκε ἀπὸ τὴν ἀνάγκη νὰ πειθαρχήσουν οἱ ἀτομικὲς ἐνέργειες σ' ἔργα ὁμαδικά.

Φυσικότατα και σχεδόν χωρίς μετάθεση περνάμε από τή μουσική στην ποίηση. Οί άπαρχές της μπερδεύονται με τὸ μιμόδραμα, σ' αὐτὸ τὸ μείγμα ρυθμοῦ, χοροῦ και τραγουδιστῆς ἢ ἐνόργανης μουσικῆς, κατὰ τρόπο πρωτόγονο.

9. Η ΠΟΙΗΣΗ

Ἐκ τῆς ἀρχῆς τὸ μιμόδραμα θὰ προέλθει τὸ λυρικό τραγούδι και ἡ δραματικὴ ἀναπαράσταση· ὁ συνδυαστικὸς ἀρχικὸς κρίκος ἀνάμεσα στὸ χορὸ, τὴ μουσική και τὴν ποίηση εἶναι πάντοτε ὁ ρυθμὸς. Τὰ πρῶτα ποιήματα ὑπῆρξαν μαγικοὶ τύποι ἢ θρησκευτικὲς προσευχῆς, ψαλλόμενες και ρυθμικῆς, μ' ἐπαναλήψεις σὰν εἶδος ἐπωδῆς. Μετὰ τὸ χωρισμὸ τοῦ μαγικοῦ χοροῦ, ἡ ποίηση ἀναγκάστηκε νὰ μείνει, γιὰ κάμποσο καιρὸ, ἐνωμένη με τὴ μουσική (τραγούδι ἢ συνοδεία ὄργάνου). Ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἡ ποίηση ἦταν ἴσως ἔργο μιᾶς θρησκευτικῆς ἐμάδας¹, ἀνῆκε στὴν πατριά, στὴν ἐμάδα, και εἶχε σὰν ἀντικείμενό της τοὺς μύθους, τὴν καταγωγὴ ἢ τὰ σημαντικὰ γεγονότα τῆς πρωτόγονης αὐτῆς ἐμάδας ἢ και τοὺς νόμους της². Πολὺ ἀργότερα δημιουργήθηκαν οἱ ἀοιδοὶ ἢ ραψῶδοὶ ποὺ εἶχαν σὰν ἐπάγγελμά τους τὴν ἀπαγγελία τῶν θρησκευτικῶν αὐτῶν ἔργων και ποὺ κατοπινα παρουσιάστηκαν οἱ ἴδιοι σὰν ἐπίσημα ἢ θρησκευτικὰ ὄργανα. Τὸ ποίημα ἀρχικὰ ἦταν ἓνα θρησκευτικὸ ἔργο με χαρακτήρα ὁμαδικὸ κ' ἐντελῶς ἀνώνυμο. Μόνο πολὺ ἀργότερα τὸ ἄτομο, αὐτοσχεδιάζοντας και δημιουργώντας μερικὸς στίχους σ' αὐτὸ τὸ ἀνώνυμο ἔργο, προσφέρει τὴν προσωπικὴ του συμβολή. Τὸ ἄτομο στὴν ἔξαρση ἐνὸς ποιήματος, ποὺ ἀπαγγέλλεται ἢ ποὺ τραγουδιέται, νοιώθει τὸν ἑαυτὸ του «ἐμπνεόμενος» και κάνει μεταβολές, αὐτοσχεδιασμοὺς ἢ και ἐλόκληρους στίχους στὸ ὁμαδικὸ ἔργο³. Ὁ Bücher ὑποστηρίζει, πῶς εἶναι φυσικὸ ὁ πρωτόγονος ἄνθρωπος

1. Στὸ σημεῖο τοῦτο βλέπε τὸ μνημονευόμενος πρὸ πάνω ἔργο τοῦ Γιάννη Κορδάτου.

2. Ὁ Fustel de Coulanges (*La cité antique*, 2η ἐκδ. σελ. 242) γράφει σχετικά: «Εἶναι πιθανό, πῶς στὴν ἀρχαιότητα οἱ νόμοι διατυπώνονταν ρυθμικά. Ὁ Ἀριστοτέλης λέει, πῶς προτοῦ γραφτοῦν οἱ νόμοι, τοὺς τραγουδοῦσαν. Ἀπὸ τὸ φαινόμενο τοῦτο ἔμειναν ἴχνη και στίς γλῶσσες· οἱ Ῥωμαῖοι ὀνόμαζαν τοὺς νόμους *carmina*, δηλαδή, ἄσματα, και οἱ Ἕλληνες τοὺς ἀποκαλοῦσαν νόμους, δηλαδή, ρυθμούς».

3. Βλ. Gummerel: *The Beginnings of Poetry*, London, 1901.