

Επιμελήτριες: Άννα Λάζου & Ιωάννα Μάστορα
Τίτλος: Όρχησις και Άθληση.
Δοκίμια Φιλοσοφίας, Ιστορίας και Παιδείας
Εκδόσεις: Αρναούτη
Υπό την αιγίδα του Διεθνούς Συμβουλίου Χορού- Unesco

Editors: Anna Lazou & Ioanna Mastora
Title: Orchesis & Athletics.
Essays of Philosophy, History & Education
Publications: Arnaoutis Books
Under the auspices of the International Dance Council – Unesco
www.cid-portal.org

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Στον αρχαίο ελληνικό κόσμο η μουσική, ο χορός και η γυμναστική ήταν φορείς αγωγής και παιδείας - ο αρχαίος Έλληνας ορχείται και γυμνάζεται συστηματικά, απαραίτητα μεν στη νεαρή ηλικία αλλά συχνά σε όλη τη ζωή του. Υπήρχαν βέβαια επαγγελματίες μουσικοί, χορευτές και προπονητές όπως σήμερα, τότε όμως οι ερασιτέχνες ήταν πολύ περισσότεροι. Η ουσιώδης διαφορά είναι ότι το τρίπτυχο αυτό (μουσική, χορός, άθληση) το θεωρούμε τώρα διασκέδαση ή χόμπυ ή ίσως και αγγαρεία όταν γίνεται σαν μάθημα στο σχολείο, ενώ τότε ήταν μέρος της απαραίτητης καλλιέργειας στην οποία προσέβλεπε ο πολίτης. Τώρα τα ΜΜΕ έχουν καθιερώσει την αντίληψη ότι το τρίπτυχο είναι σχεδόν συνώνυμο με θέαμα από επαγγελματίες προς παθητικούς θεατές, ενώ τότε ο καθένας μπορούσε να παράγει τη δική του διασκέδαση και να την μοιραστεί με τους γύρω του ανά πάσα στιγμή.

Αυτό συνεχίστηκε στην παραδοσιακή κοινωνία - στα χωριά μέχρι εκατό χρόνια πριν ο καθένας ήξερε πολλές δεκάδες ή εκατοντάδες τραγούδια, πολλοί έπαιζαν κάποιο όργανο, όλοι ήξεραν να χορεύουν (δεν είχαν ανάγκη από γυμναστική αφού η καθημερινή δουλειά τους περιείχε όλων των ειδών τις κινήσεις). Είχαν τα νυχτέρια, τα γλέντια, τους γάμους, τα πανηγύρια αλλά και τα διαλείμματα της δουλειάς στα χωράφια για να επιδοθούν σε ενεργητική διασκέδαση και αγωγή. Εμείς σήμερα πρέπει να οργανώσουμε μια έξοδο για να πάμε σε μια εκδήλωση όπου θα καθόμαστε ακίνητοι για να μας διασκεδάζουν άλλοι, σε ένα νυχτερινό κέντρο, σε μια συναυλία ή στο γήπεδο.

Μετά από δεκαετίες έρευνας του αρχαίου, του βυζαντινού και ιδιαίτερα του παραδοσιακού χορού πιστεύω ότι δεν είναι απαραίτητο να ξέρουμε πώς χόρευαν οι Αρχαίοι Έλληνες. Αυτό που έχει σημασία είναι να καταλάβουμε γιατί χόρευαν και να ενστερνιστούμε τη δική τους προσέγγιση του χορού, με άλλα λόγια να χορεύουμε για τους ίδιους λόγους που χόρευαν εκείνοι. Αυτό δεν είναι καθόλου εύκολο μιας και έχουμε διαποτιστεί με τις αρχές της σύγχρονης κοινωνίας. Αν μπορούσαμε να δούμε το χορό με τα δικά τους μάτια θα χορεύαμε όπως εκείνοι. Το ίδιο και με τη γυμναστική: τι κι αν δεν ξέρουμε τι ασκήσεις έκαναν στις παλαιστές; Αρκεί να πιστέψουμε ότι η σωματική άσκηση δίνει τέρψη, δεξιότητα, δύναμη, υγεία, άρα και ομορφιά. Σ' αυτές τις αξίες πιστεύουμε κι εμείς αλλά τις επιδιώκουμε με τρόπο τεχνητό, π.χ. την υγεία με φάρμακα.

Την προσέγγιση του παραδοσιακού χορού, της μουσικής και της φορεσιάς σαν συνέχεια των αντίστοιχων αρχαίων καθιέρωσε το Χοροθέατρο "Δόρα Στράτου" μέσα από μια πορεία 60 ετών σαν φάρος και πρότυπο για τα χιλιάδες χορευτικά λαογραφικά συγκροτήματα που ιδρύθηκαν αργότερα. Στο θέμα της ίδιας της αρχαίας όρχησης, μετά 15 χρόνια βλέπουμε ότι η αντίστοιχη ομάδα του Χοροθεάτρου δεν βρήκε μιμητές - ίσως να είναι νωρίς ακόμα, ίσως το αντικείμενο να είναι δύσκολο μια και απαιτεί συνδυασμό πολλών γνώσεων και ταλέντων.

Σαν εκπρόσωπος του ιστορικού Χοροθεάτρου "Δόρα Στράτου" χαιρετίζω με ιδιαίτερη χαρά το ανά χείρας σύγγραμμα που επιμελήθηκαν δύο πανεπιστημιακοί διδάκτορες, μέλη της Ομάδας Αρχαίας Ορχησης. Είναι αυτονόητο ότι η έκδοση θα έχει την πλήρη υποστήριξή μας στην πρώτη παρουσίαση και την προβολή της.

Η Ομάδας Αρχαίας Ορχησης του Χοροθεάτρου στα 25 χρόνια λειτουργίας της έχει στο ενεργητικό της πολλά βιβλία, μαθήματα, σεμινάρια, παραστάσεις και άλλες εκδηλώσεις στην Ελλάδα και σε διάφορες άλλες χώρες. Με την παρούσα έκδοση προχωράει ένα βήμα μακρύτερα συνδυάζοντας την όρχηση με την άθληση, αναδεικνύοντάς τες σαν φορείς πολιτισμού.

Στο σύγγραμμα συμμετέχουν έγκριτοι πανεπιστημιακοί δάσκαλοι επεξεργαζόμενοι θέματα ιστορίας, φιλοσοφίας, χορού και σωματικής αγωγής. Οι επιμελήτριες κατάφεραν να συγκεντρώσουν ένα ευρύ φάσμα προσεγγίσεων ώστε να προσφέρουν στους ερευνητές ένα πολύτιμο εργαλείο αναφοράς και περαιτέρω διερεύνησης. Ανάλογο σύγγραμμα δεν υπάρχει στη διεθνή βιβλιογραφία.

Θερμά συγχαρητήρια στην Άννα Λάζου και την Ιωάννα Μάστορα γιατί κατάφεραν να συμπλέξουν το χορό με την άθληση σε θεωρητικό όσο και πρακτικό επίπεδο, εκπονώντας έναν τόμο που επάξια βρίσκεται υπό την αιγίδα του Χοροθεάτρου "Δόρα Στράτου" και του Διεθνούς Συμβουλίου Χορού CID UNESCO.

Άλκης Ράφτης

28/07/2015



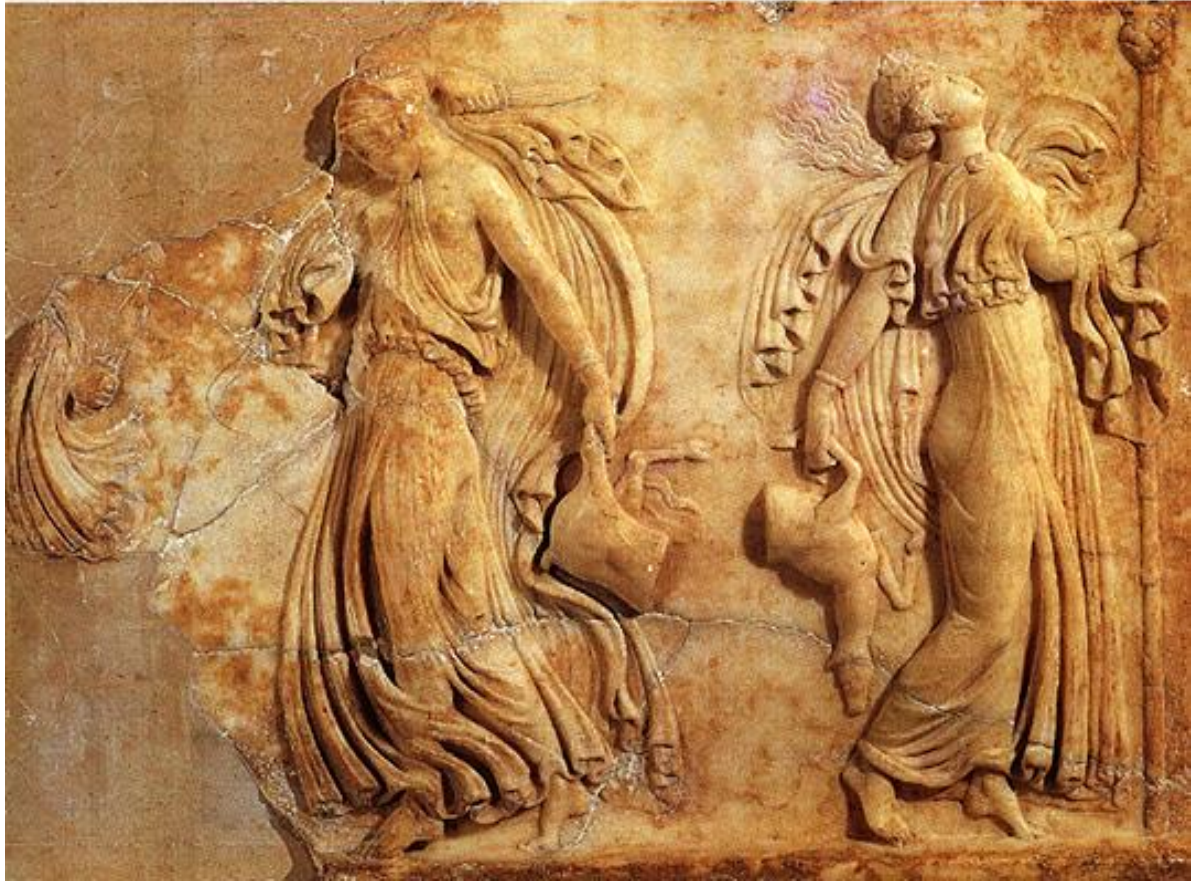
ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΤΩΝ ΕΠΙΜΕΛΗΤΡΙΩΝ

Τα κείμενα που περιλαμβάνονται στον παρόντα τόμο επιλέχθηκαν από τις επιμελήτριες με βάση τη θεματική τους συγγένεια και σχέση με τον τίτλο και το περιεχόμενο του βιβλίου. Αποτελούν πρωτότυπη έρευνα των συγγραφέων και στις υποσημειώσεις ακολουθείται κατά περίπτωση η μέθοδος που προτιμούν οι ίδιοι οι συγγραφείς στον υπομνηματισμό των πηγών και των παραπομπών.

Ο τίτλος «Όρχησις και Άθληση: Δοκίμια Φιλοσοφίας, Ιστορίας και Παιδείας» επισημαίνει εκτός των άλλων και τη διαφορά των όρων «Όρχησις» και «Άθληση», εφ' όσον ο πρώτος τονίζει την αρχαιοπρέπεια αλλά και ιστορική διακοπή της ύπαρξής του στον νεοελληνικό πολιτισμό, ενώ η νεοελληνική εκφορά του δεύτερου επισημαίνει τη διαχρονική ισχύ της αρχαιοελληνικής έννοιας

του αθλητισμού, έστω και αν το περιεχόμενό του έχει παραφθαρεί και μεταβληθεί.

I ΟΡΧΗΣΕΩΣ ΟΨΕΙΣ



The contemporary value of *Orchesis*:
A tribute to Evangelhos Moutsopoulos

Anna Lazou

My contribution to the Tribute to Professor Moutsopoulos' philosophy, consists in throwing light on one aspect of his early publications about *Music in Plato's Work*, that concerns the value and analysis of the concept of *orchesis* – meaning dancing accompanied by singing and musical sounds –in the Platonic dialogues *Timaios*, *Nomoi* and *Politeia* mainly; although many decades later than this early approach by Professor Moutsopoulos, his work, initially published in 1959, only recently translated in the Greek language

constitutes a reference work on the topic, a classical source in the study of dance of ancient Greece. Briefly speaking, Prof. Moutsopoulos in this product of adolescent intuition, as he confessed in the Prologue, dedicates more than 70 pages to the subject of *orchesis*, both as a form of art in its complicated relationship with the science of music in classical times and as a tool of education and therapy in ancient society. He studied and admirably incorporated almost all reference books on ancient Greek dance of the first 50 years of the 20th century, like Sechan, Lassere, Kraemer, Krause, Prudhommeau, Emmanuel, Lawler, Jeanmaire et al., and, beyond philosophy, in an interdisciplinary research context.

My paper is moreover inspired by Professor Moutsopoulos' claims for the urgent need to revive classical aesthetic ideals specified in the area of dance and ancient Greek dance. E. Moutsopoulos more particularly, in one of his recent articles¹ defines a line of thought starting from the Pythagorean Athenian thinker Damon of Oa and through Plato himself, his follower², as well as Aristotle³, the Stoics⁴ and the Christian Fathers⁵, their continuators; all philosophers belonging to this line, support the authority of goodness of morality (*agathon*) over beauty of aesthetically good (*kalon*).

“Even recently, the burden of ethics weighs heavily on aesthetics”⁶, Prof. Moutsopoulos points out, concluding that to “Act beautifully” might become the cultural device of the 21st century societies⁷. We might think that such a conclusion favors our preliminary suppositions, i.e. that the revival of ancient dance in modern times has serious and crucial connotations for the contemporary life of man. For, if “to “act beautifully” means, after all, to “act in an elegant and dainty way” and if “the most probing example of elegant activity concerns the easiest and direct way of demonstrating a geometrical theorem”⁸, dance can be nothing else than a beautiful representation of the reality of the human body in space and time. But this hypothesis involves an idea of beauty that “bears the seal of sanity” in Prof. Moutsopoulos words, “the only remedy, the only means to

¹ Evangelos Moutsopoulos, "Is Ethical Behavior Independent from Aesthetic Constraints", in the context of WORLD PHILOSOPHICAL FORUM Conference in Athens, 8 – 12 October, 2012.

² Plato, *Republic*, III, 424 c.

³ Aristotle, *Polit.* VIII, 5, 1340 b 7sq.

⁴ Philodemus, *De Musica*, 4, XXXIII, 34 ; 1, XIII and 377A. Cf. E. Moutsopoulos, "La Philosophie de la musique dans l'ancien stoïcisme", *Festschrift für Klaus Oehler zum 80. Geburtstag*, Tübingen, Cunter Narr Verlag, 2007, p. 81 -85.

⁵ J. – M. Gambaude, "Du stoïcisme a la protophilosophie chrétienne", *Diotima*, 35, 2007, pp. 7 – 13.

⁶ See above, note 1.

⁷ On the idea of «acting beautifully» Cf. Diog. Laertius, *Lives*, X, 82 ; Plutarch, *Adv. Col.* II, 101 B.

⁸ E. Moutsopoulos, as in note 7 : cf. idem, "Towards a Dynamic Geometry of the Good", *Parnassus*, 10, 1968, pp. 513 -517 ; idem, "Permanence et alternance dans la création artistique", *Philosophia*, 38, 2008, pp. 47 – 58.

assure the recovery of our societies from their common serious illness, the pandemic that threatens their very existence".⁹

The therapeutic as well as balancing impact of ancient Greek dances and mimic representations has been stressed and analyzed extensively. We come across the therapeutic aspects of dance by investigating the views attributed to ancient Greeks - until early Christian antiquity - in parallel with the forms and social, educational and political uses of dance during that period¹⁰. The fact that in ancient Greece we have religious dances and dances oriented towards the community's life must be seen as an essential characteristic of their meaning rather as a restraint to our developing a universal language of dance or to applying a meaning theory, a system of concepts to this paradigm.

Concerning the therapeutic element in dancing we may mention Plato (*Phaedrus* 265a -b) relating Dionysian dances with *θεία μανία* (sacred ecstasis) and stressing the divine as well as the natural origin of dance in general (*Laws* 653-654)¹¹. Plato also refers repeatedly to the concept of dance and tries to define a psychological origin for it (*Philebus* 17; *Laws* 672 - 673). Plato develops a moral theory of the dance (*Laws* 654 a ff., 815 c), while Aristotle (*Politics* 1341b-1342 a5) points out the educational and psychological importance of music and dance and supports rather a mimetic theory of dance¹². Lucian in *On Dance* (23, 70, 71 and 81) identifies the positive psychophysical influence of dance with its cathartic qualities.

A main question to investigate is in which way and to what degree it was believed that ancient Greek dance in some of its main forms and aspects was reproducing or representing reality. We know for example that the Sophists belonging to the Second Sophistic had been trained to think in myth poetic images rather than in syllogisms and to compose elaborate '*ecphraseis*' or 'word-pictures'; sophistic image-makers were fond of

⁹ Idem, as in note 7. Cf. idem, "The Degradation of Aesthetics", *Diotima*, 38, 2010, pp. 153 -169.

¹⁰ In Aristotle the term *θεραπευτικός* appears with its literal meaning as the curative procedure treating an illness or harm through medical and pharmaceutical techniques and tools. Medicine and curative processes in general is a favorite model for ethics and politics in Aristotle. Just as in the therapeutic art, also in the social sphere there is a domain of science or systematic knowledge and one of pure practice that this knowledge has to be applied and so be tested for its truth and falsehood.

¹¹ Dionysus had among other names that of Lysios, Liberator. Expressions of a kind of mental illness or unbalanced situation and the healing or restoration of balance are both characteristics of the Dionysian Dances. The Platonic approach to the therapeutic function of dance and music is probably the earliest existing theory about trance and is developed mainly in the *Phaedrus*: Socrates is made to say that "our greatest blessings come to us by way of madness." By this he means the inspiration of a Deity or divine madness - *theia mania* and not a kind of mental illness. The madness/ mania from the inspiration of Dionysus he calls *telestic* madness or ritual madness (other types of madness are: poetic, erotic and mantic). *Telestic* and the word *teletai* mean the rituals and mystery rites. Often rites involve invocation of the power of Deity to manifest: either in person or in an object representing the Deity, such as a statue. It may well be that the *teletai* of the Maenads were to invoke the manifestation of the God - within themselves... so that they would experience *enthusiasmos* (where "enthusiasm" comes from) or be *entheos*, "engodded." The Greek verb *baccheuein*, used of the Bacchantes means 'acting like Bacchus.' *telestic* madness also has an initiatory aspect. It is only in *telestic* madness that we see the 'signs' of possession trance: head flung back, arched body. Only those in a state of *telestic* madness dance as well. Amnesia is often a characteristic of *telestic* - and also mantic, or oracular - madness. Only complete possession leads to the ability to prophesy.

¹² *On the Soul*, 402 b 22-24, 432b15, 433 b 26-30; *De Motu Animalium*, 8, 702 a 18 ff.

transforming static art objects into living dance forms. This quality of the aesthetics of later antiquity may be seen as the myth - poetic version of the old philosophical analogy between *choreia* and *paideia* expressing at the same time the cultish enthusiasm of the disciples of older Pythagorean beliefs about cosmic harmony and the human being participating to it through action as well as contemplation, through the performance of mimetic dances and the chanting of magical hymns.

On the other hand, dance is essentially and primarily connected to dramatic action and has been characterized as *mimetic* (Aristotle, *Poetics* 1147 a 27-28, Plato, *Laws*, 798d; Lucian, *On the Dance* 25, 63, Athenaeus XIV, 628c). *Mimesis* refers to a moral condition of action, not only to a form of expression, since it concerns human situations, characters, habits and modes of behavior.¹³

The definition of *mimesis* by Aristotle as "imitation of acting agents" - "μιμείσθαι δρώντων" (*Poetics*, 1448a 28) defines action as the object of *mimesis*. One of the main reasons for holding that *mimesis* is the main process taking place in tragedy is that almost all interpretations of the famous Aristotelian definition of tragedy in the *Poetics* viewed the issue psychopathologically: The therapeutic function of the tragic spectacle is more or less connected with observations of the religious orgies and mystery ceremonies that resulted in pleasant relief and with the homeopathic method of therapy used by ancient physicians.

Mimesis for Plato (*Republic*) was placed in the lowest position correspondingly to its power to affect the lower part of the soul. Imitation, then, "is consistent with the element of our soul, which is far away from wisdom" («πόρρω δ' αὖ φρονήσεως ὄντι τῷ ἐν ἡμῖν προσομιλεῖ», 603a12-b1), i.e. with desire. The imitative artist does not address to the noble part of the soul, the logical one, but by strengthening the part of desire, eliminates the logical. Imitative art "establishes" ultimately "an evil regime in the soul of each one" («κακὴν πολιτείαν ἰδίᾳ ἐκάστου τῆ ψυχῆ ἐμποιεῖν», 605b7-8). The greatest indictment of imitation is that it corrupts even the best of us («τὸ γὰρ καὶ τοὺς ἐπιεικεῖς ἰκανὴν εἶναι λωβᾶσθαι», 605c6-7). Finally, the only poetry which will be accepted in the *Republic* are "hymns to the gods and eulogies for the worthy people" ("eulogies per agathois", 607a4-5). The satisfaction of Socrates for the exclusion of mimetic poetry at the beginning of the tenth book is explained on the grounds that "in the old times poetry and philosophy have a conflict" («παλαιὰ μὲν τις διαφορὰ φιλοσοφία τε καὶ ποιητικῆ», 607b5-6, see also «παλαιᾶς ἐναντιώσεως τούτων», 607c3). Not worth, concludes Socrates, being caught by art nor prices, money or positions, because the rewards reserved for the man who will not neglect justice and the other virtues are of extreme importance (cf. 608b4-c4). The rewards are not of the nature of impermanence like the worldly rewards. In other words, the rewards are eternal, because our soul is immortal. Socrates was forced in this way to prove the immortality of the soul (cf. 608d3-611a3).

Any tragic spectacle can lay claim to moral conduct and therapy by means of the homeopathic method. Aristotle therefore, writing at the time of the enlightenment (late fourth century) developed an aesthetic theory of drama rather than one based on psychopathology. According to this line of interpretation of tragedy, the aesthetic and moral impact of the play is due to the philosophical depth both of the content and of its representation. Tragedy has as a whole a sublime meaning: it addresses itself to the mind, which thirsts for truth, even if it is bitter and terrible. Passions transmitted in tragedy are

emotions different from everyday passions and emotions, rational, distilled and capable of lifting us to a higher spiritual sphere.

In the case of the actor, the imitation concerns the actions of a heroic character who lived long ago (or far away), while in the case of the tragic chorus the imitation is of character types - old men, women, slaves, or foreigners - who almost never resemble the type of person of whom it was actually composed, or by whom they were acted - Athenian male citizens. In tragedy therefore, the term "mimetic" has a very restricted meaning: those who perform in it mimic of those characters in such a way as to retain their own identities and resume them when the performance is over.

The medium of realization of *mimesis* is nothing else than the bodily movements and gestures; the concepts action "δράσις" and the relevant to it drama "δράμα", involve dance with the special meaning of it as bodily and rhythmical expression.

Philosophically, dancing is considered to be a kind of intentional action. As a result of this, it is a compound of theoretical and practical reason. Dance is not outside mental and intellectual processes, it entails simply a specific mental state, like any other intentional action. The interrelation of theoretical and practical as a result of the philosophical speculation justifies dance as an intellectual activity that is also and mainly a human, conscious, linguistic and intentional one. A philosophically elaborated acceptance is presupposed on the other hand relatively to the traditional problem of the relation of body and mind also as a re-appreciation of contemporary scientific knowledge and the applications in the domains of neurobiology, information technology and medicine.

The ritualistic expression of ecstatic dances is a corrective and curative procedure usually involving purifications and entrancement, which implies an action done correctly, according to specific rules and far from a chaotic or emotional outburst. These curative rites aimed at "securing for him who was correctly entranced and possessed a release from troubles." Plato mentions 'correct' possession which implies incorrect possession. Correct would have been ritualized rather than not. The Maenads probably used their rites and dances to correctly entrance themselves. One sign of the correctness in therapeutic action is the presupposition of socialization and collectiveness in organizing those rituals. Another therapeutic aspect of them is the involvement of movement that, as Plato believed, was health-provoking in its connection with the revolutions of the stars and planets in the Universe (See *Timaeus* and *Epinomis*)¹⁴. Plato, although definitely critical of these dances and orgiastic rituals, recognized that they seemed to satisfy an emotional need and that with their violent bodily movements, they really liberate men from their inner conflicts and restored peace in them (*Laws* 7, 790-1 a-c, 815 c; 10, 910 b-c).

Aesthetics is associated with the ineffable, the transcendent and mystical and with something that stands in stark contrast with the scientific outlook dominated by the cause-effect relationship. Like any work of art so the art of dance is the aesthetic object that responds to emotion. Its beauty cannot be described in words. Its essential meaning is the outcome of a broader dialogue process, where new considerations and perspectives come to the surface. The feeling that an artwork provokes depends not only on observation but on the circumstances of a given moment as well as on the environment.

¹⁴ *Timaeus*, 40a-d, 47c-e; *Epinomis*, 982d-e; see also Aristot., *De Caelo*, B9 290, B 12 or Lucian 7.

As mentioned above, we proceed to new interpretations and change perspectives, expressing the approval or disapproval of ours. The same happens with the language that is never clear and absolutely literal and normally resorting to puns. The art and dance therefore, can be seen as a distinct sort of language which is transcendent. Dance is realized through nods and gestures - such as ancient rituals – that are more important than language itself. In this sense, the art of dance is universal expressing universal values beyond any linguistic and cultural differences. The art reaches higher levels than any other facet of our lives, than any other scientific certainty as it causes feelings beyond linguistic descriptions.

Like Damon of Oa, encouraging our youth to study and even educate themselves in the spirit and practice of ancient Greek culture – reviving the therapeutic and humanistic impact of these dances - may be philosophically justified, both in the analytical and in the historical track, as a therapeutic restoration of the axiological integration of our societies and a safeguard of the future of mankind.

Η όρχηση ως κοσμολογικός αντικατοπτρισμός

Ιωάννα Μάστορα

Στις 29/4/2015 εορτάσαμε την Παγκόσμια Ημέρα Χορού καθιερωμένη από την Επιτροπή Χορού του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου – UNESCO. Το μήνυμα αυτής της χρονιάς ανέλαβε να συντάξει ο διάσημος Ισπανός χορευτής και χορογράφος, νεωτεριστής της χορευτικής τέχνης του φλαμένκο, Γκαλβάν.

...."Υπάρχει μια παλιά κινέζικη παροιμία: «το πετάρισμα των φτερών της πεταλούδας μπορεί να γίνει αισθητό στην άλλη άκρη της γης». Όταν μια μύγα πετάει για την Ιαπωνία, ένας τυφώνας αναταράζει τα νερά της Καραϊβικής. Ο Pedro G. Romero μετά από ένα σαρωτικό χορό σεβιλιάνα λέει: την ίδια μέρα που έπεσε η βόμβα στην Χιροσίμα, ο Nijinsky επανέλαβε το μεγαλύτερο άλμα του σ' ένα δάσος στην Αυστρία. Και συνεχίζω να φαντάζομαι: ένα τίναγμα του Savion Glover κάνει τον Mikhail Baryshnikov να στροβιλίζεται. Τη στιγμή που η Kazuo Ono μένει ακίνητη πυροδοτεί συγκεκριμένη ηλεκτρική ενέργεια στη María Muñoz, η οποία σκέφτεται τον Vonrad Veidt και αναγκάζει τον Akram Khan να προκαλέσει σεισμό στο καμαρίνι του: κουνάνε τα σείστρα τους και το πάτωμα ποτίζεται από τις βαριές σταγόνες του ιδρώτα τους. Θα ήθελα να μπορούσα να αφιερώσω αυτή την Παγκόσμια Μέρα Χορού και αυτά τα λόγια σε όλους τους ανθρώπους που χορεύουν αυτή την στιγμή. Επιτρέψτε μου όμως να αστείευτώ και να ευχηθώ: χορευτές, μουσικοί, επιχειρηματίες, κριτικοί, παραγωγοί ας δώσουμε ένα τελευταίο πάρτι, ας χορέψουμε όλοι, όπως έκανε ο Béjart, ας χορέψουμε στο μάζιμουμ, ας χορέψουμε το Bolero του Ravel, ας χορέψουμε μαζί».

«Ο χορός της φωτιάς» είναι ένα υπέροχο πάντρεμα της ηλεκτρονικής μουσικής με την παράδοση και την αρχαία Ελληνική μουσική. Οι χορευτές του «Ελληνικού σωματείου χορού-Δόρα Στράτου», το 1979 χορεύουν τον Ποντιακό χορό Πιτσάκ'όιν (Χορός Μαχαίρια), βασισμένο στον Πυρίχιο χορό. Βιντεοσκοπούνται για την παραγωγή σύντομου βίντεο, στο οποίο και παρουσιάζονται αποσπάσματα από το ντοκιμαντέρ του National Geographic «Περιπέτεια μέσα στο χρόνο».

Δεν υπάρχουν πολλές αναφορές για τον συγκεκριμένο χορό όπως στην περίπτωση του χορού Σέρρα. Μία αναφορά όμως που υπάρχει μας λέει ότι καθώς οι χορευτές (πυρριχιστές) χόρευαν δύο από αυτούς ξέφευγαν από τον κύκλο και συνέχιζαν με έναν χορό στον οποίο έκαναν θεαματικές κινήσεις με τα ξίφη τους. Το τέλος του χορού με σπαθιά μας δίνει ζωντανή την εικόνα της μάχης. Ο Ξενοφώντας περιγράφει στο έργο του «Κύρου ανάβαση» τη δεξίωση που έδωσε για τους Παφλαγόνες καθώς και τους χορούς αυτούς: δύο Θράκες χορέψανε ένα χορό με συνοδεία φλογέρας, φορτωμένοι με τον οπλισμό τους, επέδειξαν δε μεγάλη ευλυγισία στα πηδήματα και στον χειρισμό των σπαθιών τους. Στο τέλος, ένας από τους δύο όπως πίστεψαν οι καλεσμένοι χτύπησε θανατηφόρα τον άλλο, ο οποίος έπεσε καταγής, μιμούμενος με πολλή πειστικότητα τον πεθαμένο.

Για τη δημιουργία του, υπάρχουν τρεις μυθικές εκδοχές:

1. Κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Κρόνου, πριν τις Τιτανομαχίες και ενώ ο Ζευς ήταν ακόμα βρέφος, οι Κουρήτες χόρευαν τον πυρρίχιο γύρω του κάνοντας δυνατό θόρυβο με τα όπλα και τις ασπίδες τους για να μην ακούσει ο παιδοκτόνος Κρόνος το κλάμα του μωρού Δία.

2. Στην πολιορκία της Τροίας, ο Αχιλλέας, πριν κάψει το νεκρό του Πατρόκλου, χόρευε τον Πυρρίχιο πάνω στην πλατφόρμα των καυσόξυλων πριν παραδώσει τον Πάτροκλο στη νεκρική πυρά (πυρά - Πυρρίχιος).

3. Ο Πύρρος (γιος του Αχιλλέα) κάτω από τα τείχη της Τροίας, χόρευε σε αυτό τον ρυθμό, από τη χαρά του για το θάνατο του Ευρύπυλου (Πύρρος - Πυρρίχιος). Περισσότερα αναφέρονται στο άρθρο: «Η σχέση των αρχαίων Ελλήνων με τους πολεμικούς χορούς» Πρακτικά 1^{ου} Πανελληνίου Συνεδρίου Αθλητικής Ιστορίας και Φιλοσοφίας της Ελληνικής Εταιρείας Αθλητικής Ιστορίας και Φιλοσοφίας, Θεσσαλονίκη 2002 (Σ. Δούκα, Ι. Μάστορα)

Αντιπαραβάλλοντας κινητικές δομές και σχήματα της όρχησης, η παρούσα ερευνητική εργασία επιχειρεί να τεκμηριώσει τον κοσμολογικό αντικατοπτρισμό στην κίνηση του ορχηστή με ένα ορισμένο «σύστημα». Όπως αναφέρει ο Καθηγητής Άλκης Ράφτης, Πρόεδρος του Θεάτρου Δόρα Στράτου στο έργο του *Χορός, Πολιτισμός και Κοινωνία* αναφερόμενος στην Προσέγγιση δια της Θεωρίας των συστημάτων: «Κάθε νέο γεγονός που υπεισέρχεται στο χορευτικό σύστημα επιφέρει ανακατατάξεις, οι οποίες αξιολογούνται με τις προσαρμοστικές αλλαγές που εμφανίζονται στα υποσυστήματα». Η γενική θεωρία συστημάτων μας παρέχει την βάση για την κατανόηση και ολοκλήρωση της γνώσης από μια ευρεία ποικιλία εξειδικευμένων κλάδων. Μας δίνει την μακρο-έποψη, από την οποία μπορούμε να εποπτεύσουμε όλους τους τύπους των συστημάτων. Συγκεκριμένα, μπορούμε να κατηγοριοποιήσουμε τους ακόλουθους τύπους συστημάτων:

-Τα φυσικά ή μηχανικά συστήματα, που είναι η βάση της γνώσης των φυσικών επιστημών, όπως είναι η φυσική και η αστρονομία.

-Τα βιολογικά συστήματα, που ενδιαφέρουν τους βιολόγους, βοτανολόγους και ζωολόγους

-Η τρίτη κατηγορία περιλαμβάνει τα ανθρώπινα και κοινωνικά συστήματα και ενδιαφέρει τις κοινωνικές επιστήμες, τις τέχνες καθώς επίσης την θρησκεία.

Δεχόμαστε ότι η όρχηση είναι ένα σύστημα αποτελούμενο από φυσικά στοιχεία, όπως η κίνηση, η εκτέλεση, το διάστημα, η ροή, η αρμονία.

«Αυτό που περιμένουμε από την έρευνά μας χρησιμοποιώντας τη θεωρία συστημάτων και τη σχετική μεθοδολογία, είναι η αναδιατύπωση της γνώσης και η τοποθέτηση του χορού μέσα στο κοσμολογικό περιβάλλον, έτσι ώστε να γίνει κατανοητή η πολυπλοκότητα των βασικών δομών και λειτουργιών, οι οποίες τον απαρτίζουν». Επειδή ο πολιτιστικός χώρος είναι ουσιαστικά ένας συμβολικός χώρος, θα ταξινομήσουμε την υπέρθεση των δομικών, φυσικών και συμβολικών συστημάτων, τα οποία απαρτίζουν και συνθέτουν τον χορό.

Το κινησιακό περιεχόμενο του χορού: Οι κινήσεις του σώματος του χορευτή στον χώρο και στο χρόνο, τα βήματα, η κίνηση κάθε προσώπου (είτε κινείται δυναμικά είτε όχι)

Οι σχηματισμοί: Σε αυτό το υποσύστημα περιλαμβάνονται όλες οι πληροφορίες που αφορούν τις θέσεις των χορευτών και τις κινήσεις τους σαν ομάδα, όπως την σειρά τους στον κυκλικό χορό, τις αντιδράσεις κάθε χορευτή προς τους άλλους, τους χορούς με αντικείμενα, σε ορισμένους χώρους.

Ο χορός δεν είναι απλώς μια κινητική δραστηριότητα, αλλά έχει την ιδιότητα να κάνει συμβολισμούς. Εμβαθύνοντας στις αισθητικές ποιότητες της χορευτικής κίνησης, διαπιστώνουμε τον ρυθμό, τη δυναμική της κίνησης, την πλαστική εκφραστικότητα, τον τρόπο συντονισμού της κίνησης με τον ρυθμό, τη ροή και την αρμονία. Ο χορός συνιστά «εργαλείο», το οποίο αναπτύσσει ο άνθρωπος για να ερμηνεύσει τον κόσμο, αλλά και τη δική του ύπαρξη μέσα στον κόσμο. Ο χορός και το τραγούδι αποκαλύπτει στον ορχηστή το στοιχείο εκείνο που είναι κοινό και παράλληλο με την πορεία όλου του κόσμου: τον ρυθμό. Η δια των ρυθμικών κινήσεων έκφραση των ψυχικών συναισθημάτων χάνεται στα βάθη της προϊστορίας με λατρευτικό και τελετουργικό χαρακτήρα.

Η πρώτη συστηματική κατηγοριοποίηση των χορών δίνεται από τον Πλάτωνα: σε Θρησκευτικούς, Πολεμικούς και Ειρηνικούς χορούς. Οι Αρχαίοι Έλληνες μάλιστα πίστευαν ότι οι χοροί ήταν δώρα των Θεών, τα οποία οι ίδιοι πρώτοι δίδαξαν. Πολλοί από τους θεούς ήταν και δάσκαλοι χορού. Η Θεά Ρέα δίδαξε πρώτη την τέχνη αυτή στους Κουρήτες της Κρήτης. Άλλοι χοροί ήταν η Μακεδονική Καρπαία, που αναφέρεται από τον Ησύχιο και τον Ξενοφώντα στην Κύρου Ανάβαση, και ο Τελεσιάς που περιγράφει ο Αθήναιος.

Θρησκευτικοί χοροί ήταν ο Παιάνας προς τιμή του Θεού Απόλλωνα, του Άρεως και άλλων Θεών. Ο Γέρανος που σύμφωνα με την παράδοση χόρευε ο Θησέας στη Δήλο με τους νέους και τις νέες που είχε σώσει από τον Μινώταυρο της Κρήτης. Άλλοι θρησκευτικοί χοροί είναι τα Παρθένεια και οι πεπλοφόροι χοροί, από τα μιάτια που ενέδυναν τα σώματα των χορευτριών. Ο χορός των Καρυατίδων από την πόλη Καρυές της Πελοποννήσου, όπου κάθε χρόνο τελούνταν τα Καρυάτεια προς τιμή της Καρυάτιδος Αρτέμιδος. Αλλά και χοροί αφιερωμένοι στον Διόνυσο με οργιαστικό, τελετουργικό χαρακτήρα.

Η έρευνα όμως υπερβαίνει την κοσμολογική μυθολογία. Παρουσιάζει την ιδανική αγωγή που εφάρμοζαν όλες οι ελληνικές πόλεις κατά την αρχαιότητα συνδυάζοντας θαυμαστά την σωματική κίνηση με τη μουσική (ενόργανη και φωνητική). Μέσα από τη γυμναστική, το χορό και το τραγούδι ο Κένταυρος Χείρων αποκαλύπτει στο νεαρό Αχιλλέα το στοιχείο εκείνο που είναι κοινό και παράλληλο με την πορεία όλου του κόσμου: το ρυθμό. Η κίνηση του σώματος και η μουσική (ενόργανη και φωνητική) συνδυάζονται θαυμαστά με το χορό και την αθλητική αγωγή. Η μουσική και το τραγούδι συνεχουν και διαμορφώνουν την ανθρώπινη ύπαρξη. Για αυτό μαζί με την άσκηση του κορμιού, ο νέος μαθαίνει και τη μουσική και το τραγούδι, και την όρχηση όπως ακριβώς και ο μυθικός Αχιλλέας. Η Γυμναστική και η Μουσική, θεωρούνταν κορυφαία μορφωτικά αγαθά, ώστε να τις αποκαλεί ο Πλάτων στο έργο του Πολιτεία «θεόσδοτες» επιστήμες¹⁵ και τους θεούς «φιλοπαίγμονες»¹⁶. Στο έργο του Πολιτεία αναφέρει¹⁷: Ο ολοκληρωμένος

¹⁵ Πλάτων, *Πολιτεία* Γ411e.

¹⁶ *Ορφικοί Ύμνοι* 51,14 και Πλάτων, *Πολιτεία* Ε 452e. (βλ. επίσης *Οδύσσεια* ψ 184=φίλοι στη διασκέδαση).

¹⁷ Πλάτων, *Η πολιτεία*, μετάφρ. και έκδ. στα αγγλικά από τον Β. Jowett, Fine Editions Press, Cleveland 1946, σελ. 122.

άνθρωπος πρέπει να διαθέτει ταυτοχρόνως αμφοτέρως τις ιδιότητες: «.....εφόσον υπάρχουν δυο αρχές της ανθρώπινης φύσης, η μία η πνευματική και η άλλη η φιλοσοφική, κάποιος Θεός.....έχει δώσει στην ανθρωπότητα δύο τέχνες που να ανταποκρίνονται σε αυτές.....ούτως ώστε αυτές τις δυο αρχές (όπως οι χορδές ενός οργάνου) να τις χαλαρώνουμε ή να τις τεντώνουμε έως ότου εναρμονισθούν πλήρως μεταξύ τους... Και εκείνος που συνδυάζει τη μουσική με τη γυμναστική στις βέλτιστες αναλογίες και τις συντονίζει τα βέλτιστα με την ψυχή του, μπορεί ορθώς να αποκαλείται αληθινός θεράπων της αρμονίας και μουσικός υπό μία πολύ ανώτερη έννοια, από εκείνον που συντονίζει τις χορδές».

Από τα αρχαιολογικά ευρήματα είναι γνωστό ότι στη Μινωική Κρήτη υπήρχαν πολλά είδη χορών. Υπήρχε ο χορός της Αριάδνης ή Λαβύρινθος, κατά τον οποίο οι χορευτές μιμούνται τις κινήσεις του Ήλιου, πιστεύοντας ότι βοηθούν τον Ήλιο να κάνει την καθημερινή του διαδρομή. «η γουν χορεία των αστέρων και προς τους απλανείς των πλανήτων συμπλοκή και εύρυθμος αυτών κοινωνία και εύτακτος αρμονία της πρωτογόνου ορχήσεως δείγματα εστί» (Λουκιανός, Περί ορχήσεως στιχ. 271)

Σύμφωνα με τον Καθηγητή ΑΠΘ Ιωάννη Μουρατίδη, στο σύγγραμμά του Ιστορία Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Αρχαίου Κόσμου, το γνωστό «αγγείο της Συγκομιδής» βρέθηκε στην Κνωσσό και σύμφωνα με τους ειδικούς απεικονίζει γιορτή θερισμού με τραγούδια, χορούς και πανηγύρια. Κυκλικοί χοροί, κλειστοί και ανοιχτοί με τα χέρια πιασμένα υπήρχαν στη Μινωική Κρήτη και τελούνται γύρω από ένα δέντρο, έναν βωμό, ή γύρω από αυτόν που έπαιζε τη λύρα.

Ένα πολύ σημαντικό στοιχείο του χορού είναι η θέση των χορευτών στον κύκλο. Η κίνηση μέσα στο χορό αντιπροσωπεύει συμβολικά και τη θέση μέσα στο κοσμολογικό περιβάλλον.

-Κίνηση με μέτωπο στο κέντρο του κύκλου

-Κίνηση στην φορά του κύκλου

-Κίνηση αντίθετη στην φορά του κύκλου

-Περιστροφές γύρω από τον ίδιο τον άξονα των χορευτών δεξιά και αριστερά (δηλαδή στην φορά του κύκλου και αντίθετα στην φορά του κύκλου).

Κατά τη σύγχρονη επιστημονική θεωρία οι Πλανήτες μεταξύ των οποίων συγκαταλέγεται και η Γη, κινούνται περί τον Ήλιο, ο οποίος και αποτελεί το κέντρο του πλανητικού συστήματος, εξ ου και η θεωρία αυτή ονομάστηκε, (Ήλιος + κέντρο), ηλιοκεντρικό σύστημα του κόσμου (1^η διατύπωση από τον Αρίσταρχο τον Σάμιο) και το 1543 ο Πολωνός αστρονόμος Κοπέρνικος τεκμηρίωσε και θεμελίωσε επιστημονικά το ηλιοκεντρικό σύστημα. Πράγματι, οι χορευτές κινούνται γύρω από τον βωμό ή γύρω από αυτόν που παίζει τη λύρα. Οι κινήσεις όλων των πλανητών είναι δύο: η περιστροφή τους, γύρω από τον άξονά τους και η κίνησή τους γύρω από τον Ήλιο, καλούμενη περιφορά, όπου και ακολουθούν την κίνηση αυτού πλέον ως "σύστημα" μέσα στον Γαλαξία, (Ηλιακή μεταβατική περιφορά και Γαλαξιακή μεταβατική περιφορά). Και οι χορευτές εκτελούν ενίοτε πλήρεις περιστροφές γύρω από τον εαυτό τους.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ύπαρξη επτάχορδης λύρας στη Μινωική Κρήτη (απεικονίζεται σε σαρκοφάγο της Αγίας Τριάδας και από Τοιχογραφία της Ιεράς Πομπής

Αγίας Τριάδας. Και βρίσκεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου Κρήτης). Η λύρα συμβολίζει τον κόσμο και οι 7 χορδές τους πλανήτες του ηλιακού συστήματος. Η κίνηση των χορευτών στην περίμετρο του κύκλου γίνεται σε ισόποσα διαστήματα.

Το χορευτικό γεγονός δεν είναι μια μηχανική αντίδραση που προκαλείται από ανάλογα ερεθίσματα. Είναι δημιουργικό γίνεσθαι. Οι άνθρωποι δεν οδηγούνται στο χορό ως «αγέλη», «είδη», «γένη», «μάζα», «αποπροσωποποιημένες σχέσεις». Κινητήρια δύναμη είναι ο ίδιος άνθρωπος, ο οποίος κινείται για να συμμετέχει στον «κοινό» λόγο του χορού (Ζήκος, Γ. & Παναγιωτοπούλου, Α. (1990), *Φαινομενολογία του Ελληνικού Παραδοσιακού χορού*. Όπως διατείνεται ο καθηγητής Φαράντος, Γ, (1992) στο σύγγραμμά του *Φιλοσοφία - θεωρία του Ελληνικού αθλητισμού*:

«Ο Ελληνικός παραδοσιακός χορός που έχει τις ρίζες του στην αρχαία όρχηση, ... «μπορεί να ενσωματώσει και να αντέξει ασχήμια, άρνηση και ως σταθερή και ελεύθερη μορφή ελληνικής ανθρωπολογικής παράδοσης να μεσολαβήσει ενότητα υπό τους όρους της εποχής μας σε έναν νέο κόσμο, σε μια πολυπολιτισμική κοινωνία, σε έναν ήδη μικρό πλανήτη κυριαρχούμενο πιθανόν από πολλά δορυφορικά τηλεοπτικά προγράμματα τύπου CNN».

Ελληνική Βιβλιογραφία

Δήμας, Η. *Ελληνικοί παραδοσιακοί χοροί*, Νέα βελτιωμένη Έκδοση, Αθήνα, σελ. 65-70.

Δούκα, Σ., & Μάστορα, Ι. (2002) «Η σχέση των αρχαίων Ελλήνων με τους πολεμικούς χορούς», *Πρακτικά 1^{ου} Πανελληνίου Συνεδρίου Αθλητικής Ιστορίας και Φιλοσοφίας της Ελληνικής Εταιρείας Αθλητικής Ιστορίας και Φιλοσοφίας*, Θεσσαλονίκη.

Ζήκος, Γ. & Παναγιωτοπούλου, Α. (1990), *Φαινομενολογία του Ελληνικού Παραδοσιακού χορού*, Εκδόσεις Τελέθριον, Αθήνα, σελ. 19.

Μάστορα, Ι. (2012) *Το Ολυμπιακό ιδεώδες ως μορφωτική πράξη: Ιστορική και επιστημολογική ερμηνεία*, Σύγγραμμα Εύδοξος, Εκδόσεις Αρναούτη, Αθήνα.

_____, (2014) *Αισθητική Γυμναστική, Θεωρία της Επιστήμης*, Σύγγραμμα Εύδοξος, Εκδόσεις Αρναούτη, Αθήνα.

_____, *Η καλλιέργεια της αισθητικής παιδείας μέσα από την όρχηση και την άθληση*, στην Έκδοση Γκιόσος, Ι. (2000) *Ολυμπιακή και Αθλητική παιδεία*, Εκδόσεις Προπομπός, Αθήνα.

Μουρατίδης, Ι. (2009) *Ιστορία Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Αρχαίου Κόσμου*, Β Έκδοση, Copy City digital

Ράφτης, Α. (1992) *Χορός, Πολιτισμός και Κοινωνία*, Θέατρο Δόρα Στράτου, Αθήνα, σελ. 135-146.

Φαράντος, Γ, (1992) *Φιλοσοφία Ι -Θεωρία του Ελληνικού Αθλητισμού, Προλεγόμενα Κείμενα*, Εκδόσεις «Τελέθριον», σελ. 124-133.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

S. Douka, Y. Mouratides, A. Anastassiou, J. Mastora (2001) «The importance of dance, music and musical instruments in Ancient Greece», in the *Scientific Journal Studies in Physical Culture and Tourism*, Vol. 8, 2001.

Mastora, I. (2014) *Dance -The Aesthetic Dimension, Questioning the efficiency of the Examination system*, Arnaoutis pbs, Athens.

Ancient Dance Research: In search of a methodology

Nektarios Yioutsos

*Ἐὼ λέγειν, ὅτι τελετὴν οὐδεμίαν ἀρχαίαν ἔστιν εὐρεῖν ἄνευ ὀρχήσεως*¹⁸

When we see dance representations from antiquity we should not feel them as still images, which show a brief moment of past life. On the contrary, we should bear in mind the elements of dance, rhythm and harmony and try to “listen” and feel their existence. Unfortunately time did not preserve the music that accompanied the dancing groups of antiquity, not even their rhythm (except for poetry). However, many representations of dance rituals survive till today in ancient sculpture, painting and other decorative crafts.

The scholar who is interested in undertaking research on ancient dance faces a real challenge. It is not only the long distance between the researcher and his subject, which

¹⁸ Lucian, *On Dance*, 277.

often seems like an unbridgeable gap, but he will also come against a unique lack of data.¹⁹ The material, at best, is limited to fragmentary references in ancient texts or still images of dance representations on pottery, statuettes and works of monumental sculpture. Sometimes, the data is so little that it seems almost impossible to carry out any safe conclusion.²⁰

When studying the bibliography on ancient dance one can observe a reluctance by the scientific community to proceed to an interpretation of the surviving material, even though many representations have survived, as well as descriptions in ancient texts, fragments of musical instruments and dancing areas in places of worship. Dance research has often dealt with dance in antiquity, but researchers are still unwilling to proceed to a deeper and more thorough analysis of the representations involved, its evolution and role in ancient society, going beyond typology, simple iconographical analysis and the search for the ancient production workshops. Sometimes, they even avoid answering, whether these depictions are representations of actual dance rituals or just figments of the artistic imagination.²¹

One of the main concerns of the researcher of dance in antiquity is the way in which he will approach his subject as well as the selection of the appropriate methodology, in order to draw reliable conclusions. According to Kouroupi, “*it is extremely difficult to determine the form and flow of a movement, because based on ancient representations and sources only speculations can be made. However, it is possible to determine the content and motives of these dances.*”²² Even more dangerous is to treat dance as a still image, as a simple iconographic motif or a spawn of the artistic imagination. Dance is movement and movement requires rhythm, flow and harmony. Furthermore, dance is a human phenomenon that is connected to society, expressing through the art of movement, customs and traditions, religious beliefs, fears and social needs.²³ Characteristically, I quote the words of the sculptor Rodin when he referred to the immense juxtaposition between the art of photography and painting: “*It is the artist who is truthful and is photography which lies,*

¹⁹ The interest in ancient dance appeared for the first time during the 19th century, when Emmanuel M, published his thesis “*Essai sur l'orchestrique grecque*”, under general title “*La danse grecque antique*”. Since then, there has been a growing interest in the scientific community in this particular issue, WEEGE 1926, SECHAN 1930, SACHS 1937, LAWLER, 1962, 1964, PRUDHOMEAU 1965, WEBSTER 1970, DELAUAUD ROUX 1991, LONSDALE 1993 etc. On the history of ancient dance research see Naerebout’s book “*Attractive Performances*”, where the author discusses various methodological issues. The book includes also a thorough presentation of the history of ancient dance research from the Renaissance till today, and an extensive categorized bibliographical list, NAEREBOUT 1997, 6 – 102, 114 ff. On the history of ancient dance research see also LAMBROPOULOU 1986, GARTZIOU TATTI 1994, RAFTIS/ LAZOU n.d., CONSTANTINIDOU 1998, 15 - 30 (for Spartan dances), the *Archaeology and Arts* magazine, vol. 90 - 93, 2004, LAZOU/ RAFRIS/ BOROWSKA 2004, and the exhibition guide “*Gifts of the Muses*”, 2004. Brief references to music and the art of dance in Arcadia in CHARALAMPOPOULOU DAMIANOU 1979, 155 ff.

²⁰ It is a relief for the scientific community, however, that from the total amount of ancient Greek and Roman literature some texts on ancient dance survive, such as the philosophical analysis by Plato in his *Laws* (Z), Xenophon’s *Symposium*, Plutarch’s *Quaestiones convivales* (IX, 15), Lucian’s *On Dance*, Pollux’s *Onomasticon* (IV, 105) and Athenaeus’ *Deipnosophistae*.

²¹ FEUBEL 1935, PASQUIER 1977, EDWARDS 1985, TZOUVARA SOULI 1999.

²² KOUROUPI 1999, 47.

²³ BARTHES 1977, 49, HANNA 1979, 314, RAFTIS 1992, 145.

for in reality time does not stop, and if the artist succeeds in producing movement which takes several moments for accomplishment, his work is certainly much less conventional than the scientific image, where time is abruptly suspended”²⁴

We should not forget, however, that artistic representations are full of conventions and that they do not always represent reality, due to limitations deriving from the nature of the materials used and the manner in which movement is displayed in sculpture, relief, metalwork, painting etc. Lawler believes that all dance representations are a quick glance of the artist in the movement of the dancer and she concludes that what the artist made was depicted deliberately unrealistic and is mostly related to ideal beauty, design, balance and style rather than an accurate representation of what the artist actually saw in reality.²⁵ These cultural styles and ways of representing nature, the human body and movement in Art, should be identified and isolated, so as not to affect the researcher and possibly lead him to any false impressions.²⁶

One way to avoid possible failings in interpreting ancient dance representations or dancing motifs is to avoid following the researcher’s intuition, which can easily lead to erroneous conclusions. If one is interested in understanding dance iconography of past centuries, he should try to approach as closely as possible the aesthetic perception and perspective of every period. Cultural trends are not infinite. Instead, they have a beginning, an evolution and an inevitable end. Consequently, we should not confuse older dance representations and when we do so for comparison reasons, we ought to be particularly careful.

For instance, in many sanctuaries and especially in caves in Attica as well as other parts in Greece, many votive reliefs of the 4th century BC depicting the circular dance of the Nymphs have been discovered. At the same period there has been a boom in the worship of these deities found inside sacred grottos and votive offerings. These represent a continuous religious dancing tradition which lasted for many centuries and despite the different stylistic and thematic additions it has preserved its basic characteristics unspoiled. The same subject has also been reproduced much later, though, by the so called neoattic workshops of the Roman period, which produced various plaques reserved for the decoration of private villas and other public buildings. These artifacts were not religious offerings dedicated to Pan and the Nymphs, representing a second boom in their worship, but rather copies of older works of Art, interested solely in form and beauty,

²⁴ Rodin in PERKINS 1990, 79.

²⁵ Lawler in PERKINS 1990, 72 – 73. See also LÖWY 1907, 10 – 11, WEBSTER 1970, XII, SOURVINOU INWOOD 1988, 31, Arnheim in PERKINS 1990, 81, GARFINKEL 1998, 209, GARFINKEL 2003, 15, 18, VESTERINEN 2007, 21: “*relative accuracy*”.

²⁶ Barthes (1977, 2 – 51) wonders whether images contain messages and tries to understand the ways, in which these messages are converted into images. By referring to examples from the field of advertising he explains that the elements of an image (“linguistic message – denoted image – connoted image”) create a comprehensive whole and he concludes, that in order to be able to “read” the message behind the image one should have general knowledge of the culture, to which it belongs (“cultural knowledge”). According to Barthes any drawing or piece of art is not an actual photographic representation, but an image that contains codified messages. See also DEAGON 1998, CAIN 2001, 32 – 33, footnote 31.

mixing sometimes together different artistic styles and religious traditions according to the aesthetic preferences of the buyers.²⁷

Lawler is one of the first researchers, who in the midst 20th century published numerous articles and monographs on ancient dance using an integrated analyzing method. She believed that ancient Greek dance representations should be studied in their ethnological context and argued that every ancient dance scene should be considered synchronically based on the social, political and cultural factors of the period it belongs.²⁸ In order to achieve this, the researcher should include in his study as much as epigraphic evidence, archaeological or anthropological data, ancient sources, geographical information he can find etc.²⁹

A combination of science and knowledge, even from research fields that may look at first unrelated, can sometimes aid the researcher comprehend and even interpret dance representations that have survived from antiquity. As opposed to the simple classification and iconographical analysis, the inclusion of possible social, anthropological or any other data in the investigation of ancient dance practice can lead to a more integrated and thorough presentation of the ancient dance material.³⁰ Dance representations are not randomly depicted iconographic motifs, but instead conventional representations of actual ancient rites performed by real people in a religious (temples, shrines, sacred caves) or even no religious context (private houses, courts, town squares, plains etc.). Ethnological observations of similar dancing rituals from different societies, historical and mythological data, ancient inscriptions and testimonies, human kinetics, psychological mechanisms, even behavioral and cognitive research techniques, all these are nothing but different viewpoints of the same subject. These combined to the ancient iconographic evidence could add more to our knowledge of ancient dance rituals, no matter how distant they are from our society.³¹ Unfortunately, researchers cannot reconstitute or revive even the simplest ancient dance motifs, but it could help them answer to various important issues, such as what where the conditions that led people in antiquity to participate in these events, what was the purpose of these ritual actions and after all how it affected their lives, their social status etc.

While searching for the appropriate scientific methodology, Sourvinou Inwood in her monograph "*Studies in girls' transitions. Aspects of the arkteia and age representation in Attic iconography*" goes much further and proposes a method for the study of the ancient dance material, in which the iconographic analysis should be separated from the subsequent semantic investigation of those iconographic motifs. In other words, when researchers describe their material, they should try to be as accurate as possible in their

²⁷ EDWARDS 1985, STEPHANIDOU TIBERIOU 1979

²⁸ See the term "*thick description*" introduced by Geertz (1973), while referring to the interpretation of anthropological data within their cultural context. See also NAEREBOUT 1997, 309.

²⁹ LAWLER 1962, 6 ff., GARFINKEL 2003, 23.

³⁰ On the contribution of various scientific disciplines in dance research and ancient dance research in particular KURATH 1960, 240 – 42.

³¹ PERKINS 1990, 91. Likewise, in order to interpret and execute a piece of music of an older period, the artist should carry out some research on the surviving material, historical data, sheets of music, manuscripts etc.

descriptions, avoiding proceeding at the same time to any presumptions deriving from their personal experiences and beliefs. When doing so the researcher avoids drawing conclusions that could be affected by former observations and vice versa.³²

Lonsdale, who concerned himself with various methodological issues in the '90s, underlines that the researcher's goal is to capture the representational illusion of every dance scene. He recognizes, however, that sometimes ancient dance representations are not always completely accurate, and concludes, that that any confusion in iconography might have been among the artist's pursuits.³³ Furthermore, while referring to the importance anthropology in ancient dance research, the author advises scholars to be cautious as the apparent "*similarities between cultural phenomena in two societies (could be) attributed to chance or to the fact that may be due to the fact that human nature outlines are similar.*"³⁴

The above methodological framework for the study of ancient dance material has been adopted by Calame in his book *Choruses of Young Women in Ancient Greece, Their Morphology, Religious role and Social function*, where the art of dancing in antiquity is studied thoroughly, and particularly the female choruses in worship of Artemis, Apollo, Aphrodite, Hera and Athena. Calame deals with various issues, such as the element of circularity, the age of the participants, the gestures and costumes of the dance members and the role of the leader of the dance and his relation to the chorus. He is also interested in his investigation on the position of women in ancient society and tries to determine the purpose that lies behind these social events. Similarly, Delavaud Roux in her work *Les danses pasifiques en Grece antique* presents many ancient female choruses, such as the "*crane-dance*" or "*kalathiskos*", where she organizes them in categories according to their form and purpose, such as transitional dance rites (e.g. in marriage, in death), war dances, dances in tragedy and comedy, correlating them simultaneously to the ancient sources.³⁵

In the past few years Professor Naerebout has made an all-out effort to record the difficulties and obstacles, which the researcher, who studies the orchestral art of antiquity, faces, suggesting, among other things, a theoretical framework, who himself describes as eclectic.³⁶ He also recognizes the importance of comparative anthropology and dance anthropology, which he considers to be valuable tools in understanding the art not only of ancient dance but also dance in general.³⁷ Furthermore, in search of an appropriate theoretical framework he recognizes the existence of an internal structure in every culture, which is not immediately visible and perceptible, ("*true phenomena*"), but is associated

³² SOURVINOU INWOOD 1988, 18 – 20.

³³ LONSDALE 1993, 10 – 12. See also GARFINKEL 2003, 18.

³⁴ LONSDALE 1993, 18. See LEVI STRAUSS 1977, 161. On dance anthropology there is an extensive amount of bibliography. Indicatively see KURATH 1960, BOAS 1972, HANNA 1976, BLACKING 1977, BLACKING/ KEALIINOHOMOKU 1977, ROYCE 1977, LANGE 1977, KAEPLER 1978, HANNA 1979, SPENCER 1985, ADHEAD 1986, HANNA 1987. See also the brief introductions in dance anthropology in BUBOLTZ 2002, 174 – 211, GARFINKEL 2003, 15, PAPAPAVLOU 2004, 11 – 16.

³⁵ DELAUAUD ROUX, 1994, CALAME 1997.

³⁶ NAEREBOUT 1997, 293 ff.

³⁷ O.II., 298. On the term "*anthropology of dance*", HANNA 1979, 316.

with the visible data, ("*derivative epiphenomena*"). These so-called "*epiphenomena*" are the underlying rules that govern the structure and organization of all cultural events.³⁸ Dance is recognized as a non-verbal mode of communication, through which messages are transferred. Carrier of these messages is the human body. That is the gestures, the steps and the clothing of the performing dancers.³⁹

What is more, dance is understood as a social phenomenon, which can be approached by many different angles and as a ritual practice, which can be described as "*an enactment of meaning*".⁴⁰ Naerebout favors the so called "*rational choice approach*" in sociology of religion, which states that humans behave reasonably and that reason is the foundation of human communication. Dance is a communication mode that should be governed by the same principles. He rejects ethology as a method in ancient dance interpretation, a theory that studies behavioral patterns in the animal kingdom under natural conditions and at the same time proposes the existence of similar "*fixed action patterns*" in human society, which are governed by the principles of reason.⁴¹

In his attempt to arrange a model for the ancient dance researcher Naerebout proposes four stages: The first stage requires a definition of each dance ritual to be made based on the representations and references that have survived from antiquity.⁴² On a second level dance is treated as a performing art and the interest is focused on the interaction of the dancing performance to the audience and the relationship of the later to the performer. The messages conveyed in these ritual actions, were understood mainly by those who participated in these social activities. Moreover, dancing is recognized as a "*framed event*" that took place in a limited period of time and certain social context, characterized by periodicity and social participation. Various either religious or not festivals were held in ancient Greece, all of which were happenings that appeared on either a regular basis or from time to time and were connected to specific dance rituals. These events were ordinarily staged by the community celebrating some unique aspect of that community and its traditions.⁴³

Finally, another determining factor that should be taken into consideration by the researcher is the motive that leads the community to participate in such a ritual performance ("*mobilization*"). Dancing or any other ritual act is a social phenomenon, which within its social context (religious or not), covers the needs of different social groups, providing them with the proper motives that surely encourage participation. These social demands could derive by either the need for communication, personal prestige,

³⁸ NAEREBOUT 1997, 302 ff., 309.

³⁹ KURATH 1960, 242 (Symbolics). See also HANNA 1979, 319 ff., Kuper in HANNA 1979, 319. On dance as a non-verbal mode of communication HANNA 1987, 26. On symbolic human language, MONOD 1971, 169 ff. See also SCHOTT BILLMANN 1998, 19, BUBOLTZ 2002, 184, GARFINKEL 2003, 58 – 59.

⁴⁰ NAEREBOUT 1997, 216 ff., 329, 335. On the difficulties in ancient dance research, NAEREBOUT 2004, 8 – 14. On dance representations as carriers of messages to society BUBOLTZ 2002, 185 ff., GARFINKEL 2003, 13, 15, 91 – 92.

⁴¹ NAEREBOUT 1997, 307 – 8: "*People attribute sense to what they do*".

⁴² O.II., 149 – 274.

⁴³ BURKERT 1985, NAEREBOUT 1997, 342 – 43.

financial transaction, change in status, or could be described as an opportunity to socialize within the community with a view to marriage etc.⁴⁴

Another aspect of dance that should be underlined is that of communication. While referring to the communicational aspect of dance Naerebout makes the following remarks: first of all in a dance performance there is someone who is trying to send a message and there is also one who receives it. In addition, he believes that this type of communication is deliberate even if it is subconscious. Finally, he stresses that the communication channel formed by such a ritual act ought to be effective, otherwise there would be no reason for its existence and would be replaced by something different. As a result, the transmission of the desired message through a dance ritual requires the appropriate means of communication, and in order to decode the transmitted message, the researcher has to try to interpret it.⁴⁵ The necessary data may be hidden in the ritual space, the dancing movements, the clothing, the sex or the age of the participants etc. In other words the researcher of ancient dance should try to “*verbalize the non verbal*”.⁴⁶

Watching the course of dance research, we can see an international tendency to combine different sciences and methods in studying subjects that contain the element of socializing. Dance researchers constantly try to provoke ways in accomplishing that so as to achieve more accurate results. Combining knowledge and methods even from scientific fields, which may seem rather irrelevant, could at times end a useful tool in interpreting ancient dance representations as well as in understanding the ancient society and its customs deeper. That cannot be accomplished only through the typological classification and iconographic analysis of the surviving dance scenes. Instead, scholars should broaden their minds and consider the possible psychological, sociological, anthropological or any other aspects of these rituals, in order to maintain a more complete and spherical examination of the ancient dance material.

There are times when Naerebout feels that ancient dance research can often lead to a dead end. Nevertheless, he encourages the student to try again, going if necessary beyond their classical studies: in social science, communication theories and even semiotics. It should be emphasized that any attempt to rebuild or even revive any ancient dance ritual is extremely dangerous and difficult.⁴⁷ It is, however, possible to identify the internal rules that govern these ancient dance representations and at the same time detect the inner force that drove people in antiquity to participate in these rituals. According to Levi Strauss in "The Savage Mind", “*art lies half-way between scientific knowledge and mythical or magical thought*” and the researcher is invited to follow this path which admittedly is extremely rough, so as to be able to reach some conclusions on dance art and its course over the centuries.⁴⁸

⁴⁴ NAEREBOUT 1997, 344 – 75.

⁴⁵ O.Π., 377 – 81. See also OUZMAN 2005: “*A great deal of the power and meaning of archaeological material culture is located within the realm of the symbol.*”

⁴⁶ NAEREBOUT 1997, 384, 393, 395.

⁴⁷ NAEREBOUT n.d., 149 – 150. See also NAEREBOUT 1997, 338.

⁴⁸ LEVI STRAUSS 1977, 120

Bibliography

- Adshead, J., ed. 1986. *Dance – A Multicultural Perspective*, Guilford Surrey UK: National Resource Centre for Dance
- Barthes, R., 1977. *Image, Music, Text* (essays selected and translated by Heath S.), London: Fontana
- Blacking, J., Kealiinohomoku, J.W. Eds., 1977. *The Performing arts: Music and Dance*, New York: Schirmer Books
- Blacking, J., 1977. *The Anthropology of the Body*, New York: Academic
- Boas, F., 1972. *The Function of Dance in Human Society*, Brooklyn, New York: Dance Horizons,
- Buboltz, L.A., 2002. *Dance scenes in early archaic Greek vase painting*, Ph.D., Harvard University
- Burkert, W., 1985. *Greek Religion*, Cambridge: Harvard University Press
- Cain, C.D., 2001. “Deconstructing a narrative of Epiphany on the Isopata Ring”, *AJA* 105, 27 – 49
- Calame, C., 1997. *Choruses of Young Women in Ancient Greece, Their Morphology, Religious role and Social function*, Collins, D., Orion, J. (Trans.), New York: Rowman & Littlefield Publishers Inc.
- Charalampopoulou Damianou, E., 1979. *Αρχαία Αρκαδία, Θεοί, Μουσική*, Athens Kouroupi, E., 1999. *Χορός, Σώμα, Κίνηση, Πτωχές της χορευτικής τέχνης*, Athens: Nefeli
- Colonas L., 2003. *Gifts of the Muses, Echoes of music and dance in ancient Greece*, Athens, Ministry of Culture
- Constantinidou, S., 1998. “Dionysiac elements in Spartan Cult Dances”, *Phoenix* 52 (1/2), 15 – 30
- Deagon, A., 1998. “In Search of the origins of Dance: Real History or Fragments of Ourselves”, *Habibi* 17 (1)
- Delavaud Roux, M.H., 1991. *Recherches sur la danse dans l’ antiquité grecque (viie-ive s. ap. J.-C)*, 3 Vols., Ph.D., Université d’ Aix – Marseille
- _____, 1994. *Les danses pacifiques en Grèce antique*, Aiz – en – Provence: Publications de l’Université de Provence
- Edwards, M.C., 1985. *Greek votive reliefs to Pan and the Nymphs*, Ph.D., New York University
- Emmanuel, M., 1896. *La danse grecque antique*, Paris: Hachette
- Feubel, R., 1935. *Die attischen Nymphenreliefs und Ihre Vorbilder*, Heidelberg: Buchdruckerei August Lippl
- Garfinkel, Y., 1998. “Dancing and the Beginning of Art Scenes in the Early Village Communities of the Near East and the Southeast Europe”, *CAJ* 8:2, 207 – 237
- _____, 2003a. *Dancing at the dawn of agriculture*, Austin, Texas: University of Texas Press
- Gartziou Tatti, A., 1994. “Ο χορός στην Αρχαία Ελλάδα”, in Nitsiakos B. (Ed.) *Χορός και Κοινωνία*, Konitsa
- Geertz, C., 1973. “Thick Description: Towards and interpretive theory of Culture”, in Geertz. C. Ed. *The interpretation of Cultures: selected essays*, New York: Basic Books, 3 – 30

Hanna, J.L., 1976. *The Anthropology of Dance, a selected Bibliography*, Texas: University of Texas Press,

_____, 1979. "Movements towards Understanding Humans through the Anthropological Study of Dance", *CA* 2 (2), 313 – 339

_____, 1987. *To Dance is Human: a theory of Nonverbal Communication*, Chicago: University of Chicago Press

Kaeppler, A.L., 1978. "Dance in Anthropological Perspective", *ARA* 7, 31 – 49

Kurath, G.P., 1960. "Panorama of Dance Ethnology", *CA* 1 (3), 233 – 254

Lange, R., 1977. *The Nature of Dance: An Anthropological Perspective*, London: Mc Donald & Evans

Lambropoulou, B., 1986. *Η φιλοσοφία των φύλων*, Β', Athens: University of Athens

Lawler, L.B., 1962. *Terpsichore, the story of the Dance in ancient Greece*, Brooklyn, New York: Dance Perspectives Inc., 13

_____, 1964. *The Dance in ancient Greece*, London: A. & C. Black

Lazou, A., Raftis, A., Borowska, M., 2004. *Orchesis. Texts on ancient Greek dance*, Athens: Tropos Zois

Levi – Strauss C., 1977. *Άγρια Σκέψη*, Kalpourtzi, E. (Trans.), Athens, Papazisis

Lonsdale, S H, 1993. *Dance and Ritual play in Greek Religion*, Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press

Löwy, E., 1907. *The rendering of Nature in Early Greek Art*, Fothergill J. trans., London: Duckworth & co

Monod, J., 1971. *Η τύχη και η αναγκαιότητα, Δοκίμιο για τη φυσική φιλοσοφία της νεότερης βιολογίας*, Papadopoulos, N.P. (trans.), Athens, Kedros

Naerebout, F.G., 1997. *Attractive Performances. Ancient Greek Dance: Three Preliminary Studies*, Amsterdam: Gieben J.C.

_____, n.d.a. "Η μελέτη του αρχαίου χορού. Ιστορία και συμπεράσματα", in Raftis/ Lazou n.d., 125 – 152

_____, 2004. "Ο χορός στην Αρχαία Ελλάδα, μία απόπειρα κατανόησης", *Archaeology and Arts* 90, 8 – 14

Ouzman, S., 2005. "Prose has its Cons: Seeing beyond `material culture as text", ανακοίνωση in *Seeing the past: Building knowledge of the past and present through acts of seeing*, *Stanford Archaeology Centre, Stanford University, USA*, 5 – 6/ 02/ 2005, in <http://metamedia.stanford.edu/projects/SeeingThePast/admin/download.html?attachid=153656> (accessed January 2015)

Pasquier, A., 1977. "Pan et les Nymphes a l'antre Corycien", *BCH Suppl. IV, Etudes Delphiques*, 365 – 387

Papapavlou, M., 2004. "Ανθρωπολογική αντιπρόταση: ο χορός ως πολιτισμική διαδικασία", *Archaeology and Arts*, 92, 11 – 16

Perkins J.B., 1990. *Images of Movement and Dance in ancient Greek art: a qualitative approach*, Ann Arbor: University Microfilms International

Prudhommeau, G, 1965. *La danse grecque antique*, vols I, II, Paris: Editions du Centre national de la recherche scientifique

Raftis, A, Lazou A., n.d. *Χορός και Αρχαία Ελλάδα*, Athens: Tropos Zois
Raftis, A., 1992. *Χορός, Πολιτισμός, Κοινωνία*, Athens: Dora Stratou Theater
Royce, A. P., 1977. *Anthropology of Dance*, Bloomington, Indiana: University of Indiana Press

Sachs, C., 1937. *World History of Dance*, Norton, New York: W.W. Norton & Co. Inc

Schott Billmann, F., 1998. *Όταν ο χορός θεραπεύει*, Athens: Ellinika Grammata

Sechan, L., 1930. *La danse grecque antique*, Paris: E. de Boccard

Sourvinou- Inwood, Ch., 1988. *Studies in girls' transitions, Aspects of the arkteia and age representation in Attic iconography*, Athens: Kardamitsa

Spencer, P. Ed., 1985. *Society and the Dance*, Cambridge: Cambridge University Press

Spetsieri Choremi, A., 1991. "Un dépôt de Sanctuaire domestique de la fin de l'époque archaïque a Corfu", *BCH* 115, 173 – 211

Tzouvara - Souli, Chr., 1999. "Ομάδα πήλινων ειδωλίων από το σπήλαιο Ασβότρυπα στο Φρύνι της Λευκάδας", *Dodoni KZ*:1 (1998), Ioannina

Vesterinen, M., 2007. *Dancing and professional dancers in Roman Egypt*, Ph.D., University of Helsinki

Webster, T.B.L., 1970. *The Greek Chorus*, London: Methuen

Weege, F., 1926. *Der Tanz in der Antike*, Halle/ Saale: Niemeyer M.

Η παρουσία της τέχνης του χορού στην Αρχαία Ελλάδα

Στέλλα Δούκα

Οι Έλληνες από τα πρώτα χρόνια της ζωής τους είχαν άμεση σχέση με το χορό. Η μεταφυσική τους αγωνία θεραπευόταν με τη θρησκεία, που εκδηλωνόταν με ύμνους, λατρευτικούς χορούς και τελετές. Ο γάμος συνοδευόταν από χορό και μουσική και όταν η ζωή έφτανε στο τέρμα της, η μουσική της νεκρικής ακολουθίας και τα μοιρολόγια αποχαιρετούσαν τον άνθρωπο.

Από αυτήν την αυθόρμητη και ενστικτώδη ανάγκη που ένιωθε το ανθρώπινο πλάσμα για να εκφραστεί καλλιτεχνικά, γεννήθηκε η συνειδητή τέχνη, που εκφράστηκε περισσότερο από επαγγελματίες.

Όρχηση-Χορός

Στην αρχαιότητα οι Έλληνες προκειμένου να μιλήσουν για το χορό, χρησιμοποιούσαν περισσότερο τη λέξη *όρχηση* και λιγότερο τη λέξη *χορός*. Σύμφωνα με τον Ησύχιο, χορός σήμαινε 'κύκλος, στέφανος'. Ήταν συνολική προσπάθεια, που στηριζόταν περισσότερο στον αυτοσχεδιασμό και όχι σε συγκεκριμένες κινήσεις. Στην *Παλατινή Ανθολογία*⁴⁹ σ' έναν ύμνο της Σαπφούς περιγράφεται μια επαγγελματίας

⁴⁹ Παλατινή Ανθολογία: 16.257.

χορεύτρια, που πρώτα παρουσιάζει μια όρχηση και μετά ξεκινά έναν χορό για να συνοδέψει τον ύμνο.

Ο χορός συνοδευόταν από μουσική, ενώ οι χορευτές εκτελούσαν βηματισμούς και χειρονομίες. Αργότερα αυτός ο χορός ή αλλιώς χορική όρχηση, πήρε θρησκευτικό και δημόσιο χαρακτήρα. Έτσι έχουμε τους κύκλιους χορούς, που τελούνταν γύρω από το βωμό του Διονύσου στην Αθήνα και γύρω από βωμούς άλλων θεών⁵⁰. Οι χοροί αυτοί γίνονταν με δημόσια δαπάνη, όπως για παράδειγμα στη Δήλο, αλλά και σε άλλους ιερούς τόπους⁵¹. Άλλες φορές ήταν σεμνοί και σοβαροί και άλλες φορές φαιδροί. Εκτελούνταν από άγαμους νέους: *παρθένων ηιθέων τε*⁵² ή από παιδιά: *παιδικός ή παιδων χορός*⁵³ αλλά και από μεγαλύτερους σε ηλικία⁵⁴, ενώ ο συνήθης αριθμός σ' αυτούς τους κύκλιους χορούς ήταν 50 (πενήντα) άτομα.

Από τον διονυσιακό χορό ξεκίνησε το αττικό δράμα και οι τραγικοί και κωμικοί χοροί, που γίνονταν με τη δαπάνη του χορηγού. Στο πλαίσιο της θεατρικής παράστασης παρουσιαζόταν και ο Χορός, που ήταν ένα σώμα χορευτών και αοιδών⁵⁵ και έπαιζε σημαντικό ρόλο σ' όλη την εξέλιξη του έργου.

Ο όρος χορός χρησιμοποιούνταν για να δηλώσει και τον τόπο, το μέρος που εκτελούνταν η όρχηση⁵⁶, ενώ στην Σπάρτη χορός ονομαζόταν η αγορά.⁵⁷

Η λέξη *όρχησις* ή *όρχημα* χρησιμοποιούνταν περισσότερο για ατομικές παραστάσεις, όπως για παράδειγμα τους κυβιστητήρες, όπου και ο Αθήναιος⁵⁸ και ο Όμηρος⁵⁹ και ο Ηρόδοτος⁶⁰ χρησιμοποιούν το ρήμα *ορχείσθαι*. Βέβαια ο Αθήναιος⁶¹ σημειώνει πως η όρχηση χρησιμοποιείται μεταφορικά για όλα τα είδη των κινήσεων, όμως θα λέγαμε πως ήταν μια έννοια πιο προσδιορισμένη. Για τον λόγο αυτό, η λέξη αυτή χρησιμοποιείται απ' τους αρχαίους μελετητές για χορούς που έχουν συγκεκριμένη ονομασία, βήματα, χειρονομίες, κινήσεις και παρουσιαζόταν σε συγκεκριμένες περιστάσεις από έναν ή περισσότερους ορχηστές.

⁵⁰ Ευριπίδης, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*: 676.

⁵¹ Θουκυδίδης: 3.104

⁵² Ηρόδοτος: 3.48.

⁵³ Ισαίος: 67.30.

⁵⁴ Πλάτων: *Νόμοι*: 2.665b, Ξενοφών: *Ελληνικά*: 6.4,16.

⁵⁵ Ομηρικός Ύμνος *Εἰς Ἀφροδίτην*, 118, Πίνδαρος *Νέμεα* 5.42.

⁵⁶ Όμηρος, *Ιλιάδα*: 18.590, *Οδύσσεια*: 8.260-4.

⁵⁷ Πανσανίας: 3.11, 9.

⁵⁸ Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί*: 5.180d.

⁵⁹ Όμηρος, *Οδύσσεια*: 4.18-9, *Ιλιάδα*: 18.604-6.

⁶⁰ Ηρόδοτος: 6.129.

⁶¹ Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί*: 1.21a.

Ο Πλάτων κάνει μια άλλη συσχέτιση του χορού με την χαρά⁶². Θεωρεί πως η κίνηση γενικά προκαλεί ευχαρίστηση και σ' αυτόν που κινείται αλλά και στους θεατές. Υποστηρίζει πως η ευχαρίστηση στις τέχνες συνδέεται με την ελεύθερη σωματική εκφραστική κίνηση, με την αρμονία *‘εναρμόνιον αίσθησιν μεθ’ ηδονής’*, ενώ όταν αναφέρεται στην χορεία, δηλαδή στο χορό που συνοδεύεται από μουσική και τραγούδι⁶³, θεωρεί πως προκαλεί χαρά και σ' αυτούς που χορεύουν αλλά και σ' αυτούς που όταν πια είναι ηλικιωμένοι, χαίρονται να βλέπουν τους άλλους να χορεύουν και να τραγουδούν, αφού τους θυμίζουν τα νιάτα τους⁶⁴.

Ο φιλόσοφος πιστεύει πως η αρχή της όρχησης έγινε από την κίνηση, η ψυχή κινεί το σώμα⁶⁵ και συνεπώς το σώμα κινείται με τη δύναμη της ψυχής.

Ξεκινώντας από τα παιδιά γράφει πως δεν μπορούν να μείνουν ακίνητα και διαρκώς χοροπηδούν και φωνάζουν. Αυτό συμβαίνει και στα ζώα, όμως ο άνθρωπος έχει μέσα του το ρυθμό και την αρμονία, γι' αυτό και διαφέρει. Συνδέοντας λοιπόν την φυσική κίνηση που διαθέτει ο άνθρωπος μαζί με την αρμονία και τον ρυθμό, που αποτελούν δώρο κάποιου θεού, προήλθε η όρχηση και η μουσική⁶⁶.

Η κίνηση των άστρων και συγκεκριμένα η τροχιά των πλανητών γύρω από τους απλανείς αστέρες με απόλυτη τάξη, ευρυθμία και αρμονία, θεωρούνταν δείγματα της αρχέγονης όρχησης, η οποία αργότερα με την προσθήκη νέων στοιχείων αναπτύχθηκε, βελτιώθηκε, τελειοποιήθηκε και πήρε τη μορφή καλής τέχνης, που ενέπνεε στους χορευτές και τους θεατές την αγάπη για το ωραίο και το ιδανικό. Οι αρχαίοι Έλληνες συγκρίνοντας την όρχηση με άλλες μορφές τέχνης τη θεωρούσαν άμεμπτη, ευγενή και άψογη, *‘αμύμονα’*.

Ο χορός λοιπόν, με την ποικιλία και των ρυθμικών του κινήσεων, θεωρούνταν το καλύτερο και ειλικρινέστερο μέσο του ανθρώπου για να επικοινωνήσει με τους ομοίους του, να πει αυτό που θέλει και να εκφράσει τα συναισθήματά του, κάτι που πολλές φορές αδυνατούσε να το πράξει με άλλο τρόπο, γιατί αγνοούσε ή δεν μπορούσε να βρει τις κατάλληλες λέξεις για κάθε ειδική περίπτωση που τον απασχολούσε.

Η ορχηστική τέχνη επειδή ήταν σημαντική, παρουσίαζε υπερβολικές δυσκολίες στην εκτέλεση, αφού συνδύαζε την τεχνική τελειότητα με τις πνευματικές απαιτήσεις. Εκτός από καλογυμνασμένα κορμιά χρειαζόταν υψηλό πνευματικό επίπεδο με τέλεια εκπαίδευση στη μουσική, τη μετρική και τη ρυθμική, αλλά και στη φιλοσοφία, τη φυσική και την ηθική. Ενώ οι άλλες τέχνες θεωρούνταν έργο ή της ψυχής ή του σώματος, η όρχηση ήταν έργο και των δύο, γιατί το σωματικό και το ψυχικό στοιχείο αναμειγνύονταν, παρουσιάζοντας σκέψεις, νοήματα, φαντασία και επιδεικνύοντας δύναμη, αντοχή, και ευκινησία. Κατά συνέπεια με το χορό δεν επιτυγχάνονταν μόνο το κάλλος και η σωματική υγεία, αλλά παράλληλα βελτιωνόταν η μνήμη, η ευφυΐα, το ήθος και η αρετή. Δηλαδή δημιουργείται το πρότυπο των αρχαίων Ελλήνων, ο *‘καλός καγαθός’* πολίτης.

⁶² Πλάτων, *Νόμοι*: 2.653-4.

⁶³ Liddell H. & Scott R., *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα 1972, λήμμα *χορεία*.

⁶⁴ Πλάτων, *Νόμοι*: 2.657 c-d.

⁶⁵ Πλάτων, *Φαίδων*: 246c.

⁶⁶ Πλάτων, *Νόμοι*: 2. 653e-654a.

Τα καλλιγράμμα σώματα των χορευτών και η αρμονία των κινήσεων τους, ήταν για τους καλλιτέχνες της εποχής, οι οποίοι παρακολουθούσαν τέτοιου είδους τελετές και εκδηλώσεις, πηγή πρωτότυπης έμπνευσης και δημιουργίας που απεικονίζονταν στα αγάλματα, στα ειδώλια, στα κοσμήματα και τις αγγειογραφίες της εποχής εκείνης που θαυμάζονται μέχρι σήμερα, σε όλα τα μουσεία του κόσμου, για τη χάρη, την ομορφιά και την τεχνική τους αρτιότητα.

Ο Πλούταρχος⁶⁷ θεωρεί πως η όρχηση έχει τρία μέρη, τη *φορά*, το *σχήμα* και τη *δείξι*. Ο χορός αποτελείται από κινήσεις και στάσεις σε σχέση με τη μελωδία, τους φθόγγους και τα διαστήματα. Τις κινήσεις πάνω στο χορό τις ονομάζει *φορά*, ενώ *σχήμα* είναι οι στάσεις που παρουσιάζονται όταν οι κινήσεις σταματούν. Παράδειγμα για το *σχήμα* είναι οι στάσεις των χορευτών όταν παρουσιάζουν τον Απόλλωνα, τον Πάνα ή τον Βάκχο όπου οι ορχηστές μένουν σε μία φιγούρα. Το τρίτο στοιχείο είναι η *δείξις*, που δεν είναι κάτι μιμητικό, αλλά προσπαθεί να δηλώσει κάτι συγκεκριμένο στους θεατές. Στην όρχηση το *σχήμα* είναι μιμητικό της μορφής και της ιδέας, η *φορά* εκφράζει το πάθος, την πράξη και τη δύναμη, ενώ η *δείξις* κυρίως δηλώνει τα πράγματα, δηλαδή τη γη, τον ουρανό κ.λπ.

Η όρχηση στηριζόταν πάρα πολύ στην κίνηση των χεριών και των ποδιών. Το 'χειρονομείν' εφαρμόζοταν πολύ στις θεατρικές παραστάσεις, όπου γινόταν μια παντομιμική κίνηση των χεριών⁶⁸, αλλά και γενικότερα σε χορούς αποτελούσε μια έρρυθμη κίνηση σε διάφορες κατευθύνσεις ως εξάσκηση⁶⁹.

Εκτός όμως από τις χειρονομίες, ο χορός στηριζόταν στην μίμηση, γι' αυτό και ο Αριστοτέλης⁷⁰ υποστηρίζει πως η όρχηση από μόνη της μιμούταν χαρακτήρες, συναισθήματα και πράξεις. Ο Πλάτων⁷¹ θεωρεί πως ο γενικότερος τύπος της χορείας, του χορού, είναι οι νέοι να μιμούνται ενάρετους ανθρώπους και να αποφεύγουν να μιμούνται τα αντίθετα. Πιστεύει πως ο χορός αποτελεί την έκφραση και του καλού και του κακού χαρακτήρα: 'μιμήματα τρόπων'⁷².

Καταλήγουμε λοιπόν πως η *φορά*, η *δείξις*, το *σχήμα*, οι χειρονομίες και η μίμηση αποτελούσαν απαραίτητα στοιχεία στην τέχνη του χορού.

Ο Curt Sachs⁷³ θεωρεί πως πολλές φορές ο χορός παρουσιαζόταν με μεγάλες και απλωτές κινήσεις που στηριζόταν στον αυτοσχεδιασμό, ενώ σε άλλες περιπτώσεις υπήρχε ο κλειστός χορός που είχε πιο περιορισμένες κινήσεις, όμως οι Έλληνες κατείχαν και τα δύο είδη εξίσου καλά, αφού τα εκτελούσαν με μεγάλη χάρη.

Οι χοροί έπαιρναν διάφορες ονομασίες που οφείλονταν σε διαφορετικούς λόγους και αιτίες. Όπως για παράδειγμα από τις κινήσεις των χορευτών (*επαγκωνισμός*, *βίβασις*), από τον τόπο καταγωγής του χορού (*κρητικός*, *καρυάτις*), από τους στίχους του τραγουδιού

⁶⁷ Πλούταρχος, *Ηθικά*: 9.15, 747,2c.

⁶⁸ Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί*: 14.631c, Πλούταρχος: 2.997c, Λουκιανός, *Περί ορχήσεως*: 78.

⁶⁹ Ιπποκράτης: 374,3.

⁷⁰ Αριστοτέλης, *Ποιητική*: 1447a, 28.

⁷¹ Πλάτων, *Πολιτεία*: 3.395c.

⁷² Πλάτων, *Νόμοι*: 2.655d.

⁷³ Sachs C., *World history of the dance*, Bonanza, Νέα Υόρκη 1937: 24-37.

(άνθεμα, βουκολιασμός), από τον ήχο του οργάνου (γίγγρα, συρβηνέων χορός), από το όνομα του ευρετή (πυρρίχιος) κ.λπ.

Χοροί γυναικών-χοροί ανδρών

Ο χορός κατά την κλασική αρχαιότητα, αποτελούσε ένα αγαθό που μπορούσαν να το απολαύσουν όλοι οι πολίτες ανεξαρτήτως ηλικίας και φύλου. Γενικά θα λέγαμε ότι οι ανδρικοί χοροί στηρίζονταν στη σωματική δύναμη, με άλματα, καθίσματα και εντυπωσιακούς διασκελισμούς, ενώ οι γυναικείοι χαρακτηρίζονταν από ήρεμες, απαλές και περιορισμένες κινήσεις. Βέβαια υπάρχουν και παραδείγματα γυναικείων ορχήσεων με έντονες και βίαιες κινήσεις.

Αριθμός χορευτών

Από τα αρχαιολογικά ευρήματα που έχουν σωθεί, μπορούμε να βγάλουμε συμπεράσματα για τον αριθμό των χορευτών που έπαιρναν μέρος στην όρχηση. Εκτός από τις αγγειογραφίες με ένα μόνο χορευτή, άνδρα ή γυναίκα, υπάρχουν με δύο άνδρες μαζί που χορεύουν αντιμέτωποι. Κάποιες φορές μπορεί ο ένας να γυρίσει την πλάτη του και να έχει προς την πλευρά του άλλου μόνο το κεφάλι του. Επίσης βρίσκουμε αγγειογραφίες με δύο γυναίκες να χορεύουν. Οι γυναίκες συνήθως χορεύουν αντιμέτωπες κρατώντας κρόταλα ή χτυπώντας τύμπανα ή κουνώντας τους χιτώνες που φορούν. Πολλές φορές χορεύουν ένας άνδρας και μία γυναίκα, οι οποίοι δεν πιάνονται μεταξύ τους. Σώζονται μερικές αγγειογραφίες που παρουσιάζουν τους δύο χορευτές, έναν άνδρα και μία γυναίκα, να πιάνονται από τους ώμους ή από τα χέρια. Στις αγγειογραφίες με τρεις χορευτές έχουμε συνήθως τρεις γυναίκες που χορεύουν, άλλες φορές γυμνές και άλλες φορές φορώντας τους χιτώνες τους. Συναντάμε επίσης έναν άνδρα που χορεύει με δύο γυναίκες ή μία γυναίκα που χορεύει με δύο άνδρες όπου οι χορευτές δεν πιάνονται μεταξύ τους, όμως οι χορευτικές κινήσεις που παρουσιάζουν είναι συμμετρικές. Πολύ συχνά εμφανίζονται τρεις χορεύτριες που πιάνονται από τα χέρια 'επί καρπώ', ενώ μπροστά τους εικονίζεται ένας άνδρας, συνήθως κάποιος θεός, ημίθεος, ήρωας, που τις καθοδηγεί. Σε κάποιες εικόνες ο άνδρας δεν ανήκει στο χορευτικό σχήμα, ενώ άλλες φορές τις καθοδηγεί μπαίνοντας πρώτος στο χορό. Βέβαια, υπάρχει και πληθώρα χορευτριών που πιάνονται από τα χέρια, χωρίς όμως να υπάρχει κάποιος να τις καθοδηγεί⁷⁴.

Η πιο συνηθισμένη εικόνα χορού με πολλά άτομα ήταν οι λεγόμενοι κύκλιοι χοροί, όπου χόρευαν μόνο άνδρες ή μόνο γυναίκες ή άνδρες και γυναίκες μαζί πιασμένοι εναλλάξ 'αναμίξ'⁷⁵.

Η διαφορά αυτή ανάμεσα στο κινητικό μοτίβο των ανδρικών και γυναικείων χορών, αλλά και η ομοιότητα ως προς τα σχήματα και τον αριθμό των χορευτών, παρατηρούνται και σήμερα στους παραδοσιακούς μας χορούς, οι οποίοι εκτελούνται από οργανωμένα χορευτικά συγκροτήματα ή από απλούς ανθρώπους του χωριού στους γάμους, στα πανηγύρια και στις διάφορες άλλες κοινωνικές εκδηλώσεις.

Η θέση της όρχησης στην εκπαίδευση

⁷⁴ Δούκα Στ., *Ο χαρακτήρας του χορού στην κλασική αρχαιότητα*, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη 1998: 37-38.

⁷⁵ Ό.π., 48-52.

Η όρχηση διδασκόταν από ειδικούς δασκάλους που τους αποκαλούσαν ‘ορχηστοδάσκαλους’. Επίσης μαθήματα όρχησης παρέδιδαν και τραγωδοί, όπως ο Θέσπις, ο Φρύνιχος, ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής, τους οποίους ονόμαζαν ‘ορχηστές’⁷⁶.

Παρατηρούμε ότι στους χορούς που είχαν σχέση με την εκπαίδευση των νέων έδιναν ξεχωριστή σημασία. Επέλεξαν με αυστηρό και σχολαστικό τρόπο τις κινήσεις και τα τραγούδια. Έτσι κατηύθυναν τη φυσική κινητική ανησυχία των παιδιών σε ρυθμικές παιγνιώδεις μορφές και με τη συνοδεία μουσικής πετύχαιναν υψηλό επίπεδο μόρφωσης. Ο νέος που τύχαινε μιας τέτοιας φροντίδας ονομαζόταν ‘κεχορευκός’ και θεωρούνταν άρτια προετοιμασμένος για να συνεχίσει με τους καλύτερους οiwονούς το δρόμο που ανοίγονταν μπροστά του⁷⁷.

Χοροί καθημερινής ζωής

Εκτός από τους χορούς που είχαν παιδευτικό χαρακτήρα, υπήρχαν και οι χοροί της καθημερινής ζωής που έπαιζαν επίσης σημαντικό ρόλο στη ζωή των αρχαίων Ελλήνων. Ήταν οι χοροί του γάμου, της κηδείας, του θερισμού, του τρύγου κ.α. Χόρευαν και τραγουδούσαν συνήθως με τη συνοδεία κρασιού για να ξεχάσουν τα βάσανα και να εκδηλώσουν τη χαρά και τη λύπη για τα ευχάριστα ή τα δυσάρεστα και αναπόφευκτα γεγονότα της ζωής τους. Χοροί καθημερινής ζωής ήταν ο *κώμος*⁷⁸, οι μεταδείπνιοι χοροί⁷⁹, οι χοροί *παροίνιος*⁸⁰, *αλητήρ*⁸¹, *άνθεμα*⁸², *όρμος* κ.ά. Οι χοροί αυτοί γίνονταν μεταξύ φίλων, συγγενών, γειτόνων ή όλων των κατοίκων μικρών περιοχών, όπως και σήμερα.

Οι χοροί της κηδείας δεν είχαν τη μορφή που είχε η όρχηση γενικότερα, αλλά κυρίως ήταν ρυθμικές κινήσεις που συνοδεύονταν από χαρακτηριστικές χειρονομίες και αργούς βηματισμούς με τη συνοδεία μουσικής αυλού⁸³. Σε ειδικές όμως περιπτώσεις, όπως στις κηδείες βασιλιάδων ή άλλων επιφανών προσώπων, γινόταν αναπαράσταση πολεμικών χορών για να επαναφέρουν στη μνήμη των συμμετεχόντων τις νίκες και τα κατορθώματα των νεκρών⁸⁴.

Λατρευτικοί Χοροί

Άμεση σχέση είχε ο χορός με τη λατρεία των θεών και με την τέλεση των μυστηρίων. Για το λόγο αυτό η τέχνη του χορού θεωρούνταν θεία και όποιος την κατηγορούσε χαρακτηριζόταν ασεβής. Οι αρχαίοι είχαν τη βαθιά πεποίθηση ότι με τους

⁷⁶ Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί*: 1.22a

⁷⁷ Πλάτων, *Νόμοι*: 2, 657a-b, 657d.

⁷⁸ Αριστοφάνης, *Πλούτος*: 1040-2, Ομηρικοί Ύμνοι: 2.481, Όμηρος, *Ιλιάδα*: 7.241, 18.193-4, *Οδύσσεια*: 1.150-2, 421-4, 8.248.

⁷⁹ Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί*: 4.134a-c.

⁸⁰ Ο.π., 14.629e, Λουκιανός, *Περί Ορχήσεως*: 34.

⁸¹ Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί*: 14.631d, *Fragmenta Historicum Graecorum*, Muller, Firmin-Didot, 1849: 2.284.

⁸² Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί*: 14.629e, *Poetae Lyrici Graeci* 4 : 3.662.

⁸³ Fitton J., “Greek Dance”, *Classical Quarterly* 23, 1973: 255.

⁸⁴ Poursat J.C., Les representations de dance armee dans le ceramique attique, *Bulletin de Correspondance Hellenique* 92, 1968: 564.

λατρευτικούς χορούς έρχονταν σε επικοινωνία με τους θεούς και εξωτερίκευαν με τον καλύτερο τρόπο τις ενδόμυχες ανθρώπινες ανάγκες της παράκλησης και της ευχαριστίας.

Οι χοροί ήταν αφιερωμένοι σε πολλούς θεούς, ημίθεους και ήρωες, κυρίως όμως στο Διόνυσο, τον Απόλλωνα, την Άρτεμη και την Αθηνά, όπως ο *ασκωλιασμός*⁸⁵, ο *ίθυμβος*⁸⁶, το *φαλλικόν*⁸⁷, ο *γέρανος*⁸⁸, ο *παιάνας*⁸⁹, το *υπόρχημα*⁹⁰, το *αγγελικόν*⁹¹, οι *καρνατίδες*⁹², ο *καλλίνικος*⁹³, ο *τετράκωμος*⁹⁴, το *κερνοφόρο όρχημα*⁹⁵, ο χορός των Χαρίτων⁹⁶ κ.α.

Παρατηρούμε ότι οι σημαντικότερες γιορτές και οι περισσότεροι χοροί προς τιμήν των θεών γίνονταν σε εποχές που είχαν σχέση με την γονιμότητα της γης και τη συγκομιδή των καρπών από τις διάφορες αγροτικές καλλιέργειες.

Ορισμένοι λατρευτικοί χοροί δεν χορευόνταν αποκλειστικά για ένα συγκεκριμένο θεό, αφού τους συναντάμε να εκτελούνται και προς τιμήν άλλων θεών, σε διαφορετικές εποχές του έτους και για διαφορετικούς λόγους.

Οι χοροί προς τιμήν του Διονύσου γίνονταν κάτω από την επήρεια κρασιού, γι' αυτό ήταν εκστατικοί, ενστικτώδεις και οργιαστικοί, όπου οι παριστάμενοι πολλές φορές πάθαιναν ομαδική υστερία. Το περιεχόμενο των Διονυσιακών εορτών ήταν θρησκευτικό, μαγικό και οργιαστικό. Έμοιαζε με τα σημερινά δρώμενα τα οποία έχουν σχέση με την λαϊκή λατρεία (αναστενάρια, αποκριάτικα έθιμα), με τη διαφορά ότι σήμερα σε τέτοιου είδους εκδηλώσεις υπερισχύει το πνεύμα και τα στοιχεία της Χριστιανικής θρησκείας.

Ο Χορός στο θέατρο

Για τους αρχαίους Έλληνες μία από τις πιο σημαντικές απολαύσεις ήταν το θέατρο. Σ' αυτό, οι θεατές διασκέδαζαν και διδάσκονταν συγχρόνως, ερχόμενοι σε επαφή με τους μύθους, τη θρησκεία και με φανταστικά συμβάντα που είχαν άμεση σχέση με την καθημερινή τους ζωή και τα οποία παρουσιάζονταν σαν αληθινά από τους αριστοτέχνες δημιουργούς της εποχής .

⁸⁵ Αριστοφάνης, *Πλούτος*: 1130, Πολυδεύκης: 9.121, Εύβουλος, *Αμαλθεία*: 2, Ησύχιος, λήμμα *ασκωλιασμός*, Σούδα λήμμα *ασκώλια*.

⁸⁶ Πολυδεύκης: 4.104.

⁸⁷ Ο.π., 4.100.

⁸⁸ Πλούταρχος, *Θησέας*: 21, Λουκιανός, *Περί ορχήσεως*: 34, 38, 49.

⁸⁹ Στράβων: 10.4.18.

⁹⁰ Πλούταρχος, *Περί Μουσικής*: 9, Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί*: 5.181b.

⁹¹ Πολυδεύκης: 4.103, Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί*: 14.629d.

⁹² Λουκιανός, *Περί ορχήσεως*: 10, Πανσανίας: 3.10.7.

⁹³ Πίνδαρος, *Ολυμπιακός Ύμνος*: 9.1-4, Ησίοδος, *Θεογονία*: 311.

⁹⁴ Πολυδεύκης: 4.99,105, *Inscriptiones Graecae*, Preubische Akademie Berlin, 1873-1939, 2: 3.103.

⁹⁵ Πολυδεύκης: 4.103, Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί*: 11.478d.

⁹⁶ Πολυδεύκης: 4.95.

Και στα τρία είδη του θεάτρου (τραγωδία, κωμωδία, σατυρικό δράμα) ο ρόλος του χορού ήταν πρωταρχικός. Τα μέλη του, τραγουδούσαν και χόρευαν συγχρόνως ή μόνο χόρευαν με μιμητικές κινήσεις συνδυάζοντας την εξυπνάδα, το υποκριτικό ταλέντο, τη λεπτή τέχνη και το κάλλος, με σκοπό να εντυπωσιαστούν οι θεατές από το θέαμα.

Οι σπουδαιότεροι χοροί του θεάτρου ήταν η *εμμέλεια* στην τραγωδία, ο *κόρδαξ* στην κωμωδία και η *σίκινις* στο σατυρικό δράμα.

Ο χορός της τραγωδίας *εμμέλεια*, είχε κυρίως ειρηνικό χαρακτήρα και εμπνεόταν από τα συναισθήματα της ευγένειας, της ευεξίας και του *‘καλώς πράττειν’*⁹⁷. Επειδή ο χορός της τραγωδίας εκπροσωπούσε το λαό, που ήταν τηρητής των ηθών και εθίμων, συμπαραστάτης και σύμβουλος του ήρωα του δράματος, επηρέαζε αφάνταστα τους θεατές, κατευθύνοντας τα συναισθήματα και τις σκέψεις τους.

Ο χορός *κόρδαξ* της κωμωδίας είχε ασελγείς, λάγνες και αστείες περιστροφικές κινήσεις της λεκάνης και των γοφών και επιδίωκε τη γελοιοποίηση και την προσβολή κυρίως των ισχυρών προσώπων της κοινωνίας με σκοπό να προκαλέσει γέλιο και να περάσει διάφορα μηνύματα στους θεατές⁹⁸.

Τέλος ο χορός *σίκινις* του σατυρικού δράματος, διακρινόταν από αστείες κινήσεις, με προσποιητό βάδισμα και τρεμούλιασμα του σώματος με στόχο να ανακουφίζει τους θεατές από κάθε είδους στεναχώρια, με τη δημιουργία ατμόσφαιρας ευθυμίας και γέλιου⁹⁹.

Εκτός από τους χορευτές που κατά βάση ήταν ερασιτέχνες και έπαιρναν μέρος στις διάφορες εκδηλώσεις αυθόρμητα ύστερα από μικρή προετοιμασία, υπήρχε και μια κατηγορία επαγγελματιών χορευτών, οι λεγόμενοι *‘κυβιστητήρες’*, οι σημερινοί ακροβάτες. Αυτοί ήταν ειδικά εκπαιδευμένοι και εκτελούσαν δύσκολα και πολύ συγκεκριμένα χορευτικά σχήματα σε γιορτές και συμπόσια, με κύριο στόχο όχι μόνο να διασκεδάσουν και να ψυχαγωγήσουν τους θεατές, αλλά κυρίως να τους εντυπωσιάσουν με την υψηλή τεχνική κατάρτιση και τη δεξιοτεχνία που διέθεταν. Στην επαγγελματική αυτή τάξη οι χορευτές εκπαιδεύονταν σε ειδικές σχολές, ενώ συμμετείχαν όχι μόνο άνδρες αλλά και γυναίκες, οι οποίες όμως συνήθως ήταν σκλάβες ή ξένες, αλλά και επαγγελματίες μουσικοί¹⁰⁰.

Χοροί Ζώων

Ο χορός κατά την αρχαιότητα δεν είχε συγκεκριμένα και περιορισμένα πλαίσια. Έφερνε σε επαφή και επικοινωνία τον άνθρωπο, όχι μόνο με τους ομοίους του, αλλά και με όλα τα όντα του στενού και του ευρύτερου περιβάλλοντος μέσα στο οποίο ζούσε. Η παρουσία των ζώων είχε γι’ αυτόν ζωτική σημασία.

⁹⁷ Πλάτων, *Νόμοι*: 7.815b-816d.

⁹⁸ Αθήναιος, *Δειπνοσοφισαί*: 1.20e, Πολυδεύκης: 4.99, Δημοσθένης: 23.13, Αθήναιος, *Δειπνοσοφισαί*: 14.631 d.

⁹⁹ Διονύσιος Αλικαρνασσεύς: 7.72, Λουκιανός, *Περί ορχήσεως*: 22.

¹⁰⁰ Delavaux-Roux M-H, *Les danse armee en Grece antique*, Universite de Provence 1993: 160, Lowler L.B., *The dance in ancient Greece*, Λονδίνο 1964: 136.

Πρώτα απ' όλα του εξασφάλιζε δύο από τις τρεις στοιχειώδεις ανάγκες της ζωής του, τη διατροφή και την ενδυμασία, η άλλη ήταν η κατοικία. Τα ζώα τον εξυπηρετούσαν στις επίπονες αγροτικές του ασχολίες και αποτελούσαν το μοναδικό μεταφορικό μέσο της εποχής του. Επίσης πολλά ζώα θεωρούνται ιερά για ορισμένους θεούς. Γι' αυτούς τους λόγους οι άνθρωποι ένιωθαν την ανάγκη αλλά και την περιέργεια να χορέψουν χορούς είτε παριστάνοντας κινήσεις ζώων, είτε μιμούμενοι ζώα, καλύπτοντας το πρόσωπό τους με ζωόμορφες μάσκες. Ο σκοπός αυτών των χορών ήταν κυρίως λατρευτικός. Ήθελαν έτσι να ευχαριστήσουν, να παρακαλέσουν, να τιμήσουν ή να καταπραΰνουν μια θηριόμορφη θεότητα, να αποκτήσουν τις ιδιότητες ενός ζώου, αλλά και για να αστερευτούν, να ψυχαγωγηθούν και να γελάσουν με τις κινήσεις πουλιών, φιδιών, βατράχων και διαφόρων άλλων ζώων. Συνεπώς οι αρχαίοι Έλληνες δεν χρησιμοποιούσαν τα ζώα για την εξυπηρέτηση μόνο των βιοποριστικών και των άλλων καθημερινών τους αναγκών, αλλά και για να ικανοποιήσουν τις ψυχικές, τις πνευματικές και ειδικά τις καλλιτεχνικές τους απαιτήσεις και ανησυχίες.

Χοροί ζώων ήταν ο *σκωψ*¹⁰¹, όπου οι χορευτές μιμούνταν, το πέταγμα, το περπάτημα, το κατέβασμα, και άλλες κινήσεις πουλιών, το *χελιδόνισμα*, όπου η εκτέλεση του χορού γινόταν σε συγκεκριμένη τελετή για συγκέντρωση χρημάτων¹⁰², ο χορός της αρκούδας προς τιμήν της θεάς Άρτεμης στη Βραυρώνα¹⁰³, ο χορός *αλώπηξ* που οι χορευτές μιμούνταν τις κινήσεις της αλεπούς και εκτελούνταν στο πλαίσιο της Διονυσιακής λατρείας¹⁰⁴ κ.ά.

Πολεμικοί Χοροί

Οι πολεμικοί χοροί έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη ζωή των αρχαίων Ελλήνων όχι μόνο κατά την κλασική περίοδο αλλά και πριν και μετά. Στην αρχή οι χοροί αυτοί είχαν θρησκευτική και μαγική σημασία.

Κατά την κλασική περίοδο απέκτησαν παιδαγωγικό χαρακτήρα και χρησιμοποιούνταν σαν μέσο πολεμικής προπαρασκευής με τη χρήση όπλων. Χορεύονταν και πριν από τη μάχη αφ' ενός μεν για να εμπνεύσουν τους πολεμιστές, αφ' ετέρου δε για να σκορπίσουν πανικό και φόβο στους αντιπάλους.

Οι Έλληνες αγαπούσαν τους πολεμικούς χορούς, όχι γιατί ήταν φιλοπόλεμος λαός, αλλά επειδή οι ιστορικές συγκυρίες τους υποχρέωναν να είναι διαρκώς και επαρκώς προετοιμασμένοι για πόλεμο, προκειμένου να απολαύσουν τα αγαθά της ειρήνης. Εξ άλλου οι πολεμικές εχθροπραξίες σταματούσαν για ένα μικρό χρονικό διάστημα κάθε τέσσερα χρόνια εξ αιτίας των Ολυμπιακών αγώνων, με την περίφημη εκεχειρία.

¹⁰¹ Πολυδεύκης: 4.103, Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί*: 14.629f, 9.39a, Αιλιανός, *Περί Ζώων Ιδιότητος*: 15.28, 25.28, 27.18.

¹⁰² Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί*: 8.360d.

¹⁰³ Αριστοφάνης, *Λυσιστράτη*: 641-5, Βιβλιοθήκη των Ελλήνων, Ελληνικός Εκδοτικός Οργανισμός, μετ. Ν.Σφυρόερα: 65, σημ.29.

¹⁰⁴ Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί*: 5.198e, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Snell-Kannicht-Radt, Göttingen 1971., Σοφοκλής: απόσπασμα 386, *Comicorum Atticorum Fragmenta*, Kock, Λειψίγ 1880-1888, Κρατίνο: απόσπασμα. 128.

Σε όλο τον υπόλοιπο χρόνο, η συνεχής άμιλλα μεταξύ των πόλεων-κρατών για κυριαρχία και επικράτηση, τους υποχρέωνε να πολεμούν ή να προετοιμάζονται για πόλεμο. Πίστευαν δε ότι η καλύτερη πολεμική εκπαίδευση και προετοιμασία επιτυχαίνονταν με το χορό και τη μουσική, γιατί διαπίστωναν κάθε φορά ότι "οι καλύτεροι πολεμιστές ήταν οι καλοί χορευτές"¹⁰⁵. Γι' αυτό προσπαθούσαν με τα ποιήματα, τα άσματα και τις χορευτικές κινήσεις να διεγείρουν το θάρρος, την ανδρεία και την ενθουσιώδη παρορμητική διάθεση των πολεμιστών.

Οι πολεμικοί χοροί εκτελούνταν όχι μόνο από άνδρες αλλά και από γυναίκες με σκοπό αυτές να σκληραγωγηθούν, να κάνουν δυνατά κορμιά, γερά παιδιά και να περιορίσουν τη μυϊκή τους αδυναμία και θηλυπρέπεια.

Οι σπουδαιότεροι από τους πολεμικούς χορούς ήταν ο περίφημος *πυρρίχιος*¹⁰⁶, ο *τελεσίας*¹⁰⁷, ο *ορσίτης*¹⁰⁸, ο *κολαβρισμός*¹⁰⁹, η *καρπαία*¹¹⁰, η *πρύλις*¹¹¹ και άλλοι, ενώ σύμφωνα με ερευνητικές πηγές και όπως αναφέρθηκε, ενόπλιοι χοροί εκτελούνταν στη διάρκεια κηδειών επιφανών ανδρών¹¹².

Επίσης πολύ γνωστοί πολεμικοί χοροί ήταν αυτοί που εκτελούνταν από τους Κουρήτες στην Κρήτη και τους Κορύβαντες στη Φρυγία¹¹³, ενώ σύμφωνα με πηγές¹¹⁴ ο χορός των Κουρητών αποτέλεσε την αρχή της όρχησης. Σύμφωνα με τον μύθο η Ρέα, γυναίκα του Κρόνου, δίδαξε την τέχνη της όρχησης στους ιερείς της, Κουρήτες, ώστε να σώσει το γιό της Δία από τη μανία του πατέρα του Κρόνου. Ο Κρόνος, μόλις γεννιόταν τα παιδιά του, τα έτρωγε, γι' αυτό και η Ρέα πήγε στην Κρήτη, για να γεννήσει το μικρότερο γιο της, το Δία, τον έκρυψε σε μια σπηλιά, ενώ στον Κρόνο έδωσε μία πέτρα τυλιγμένη για να τον ξεγελάσει, την οποία και κατάπιε. Η μητέρα του Δία ανέθεσε τη φροντίδα του βρέφους στους Κουρήτες, που για να καλύψουν το κλάμα του μωρού, χόρευαν το χορό που τους δίδαξε η Ρέα, που ήταν άγριος, θορυβώδης, πηδηχτός, στη διάρκεια του οποίου έβγαζαν δυνατές κραυγές και χτυπούσαν τα σπαθιά και τις ασπίδες τους. Αργότερα, αυτοί έγιναν ιερείς του Δία και οι ίδιοι με τους απογόνους χόρευαν το χορό αυτό ως μέρος λατρευτικής τελετουργίας.

¹⁰⁵ Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί*: 14.628e-f.

¹⁰⁶ Πλάτων, *Νόμοι*: 7.796b-815a, Διονύσιος Αλικαρνασσεύς: 7.72.7-8, Στράβων: 10.3.467-481, Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί*: 14.630d-e, Πλούταρχος, *Ακούργος*: 22, Πασανίας: 4.27.2.

¹⁰⁷ Πολυδεύκης: 4.99, Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί*: 14.629d, 630a.

¹⁰⁸ Lawler L.B., *The dance in ancient Greece*, Λονδίνο 1964: 27.

¹⁰⁹ Πολυδεύκης: 4.100, Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί*: 14.629c-d, 4.164e, 15.697c.

¹¹⁰ Ξενοφών, *Κύρου Ανάβασις*: 6.1.6-9, Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί*: 1.15f, Σούδα: λήμμα *καρπαία*.

¹¹¹ Ευστάθιος: 893.37, Καλλίμαχος, *Ύμνος Εις Δία*: 25-4.

¹¹² Πλάτων, *Νόμοι*: 12.947 c,e.

¹¹³ Λουκιανός, *Περί ορχήσεως*: 8.

¹¹⁴ Ο.π. και Διονύσιος Αλικαρνασσεύς: 2.71.

Οι χοροί αυτοί διακρίνονταν από ενθουσιασμό και μανία και συνοδεύονταν από δυνατές κραυγές και βίαια χτυπήματα τόξων και ασπίδων με εκκωφαντικούς θορύβους¹¹⁵.

Με όλα τα παραπάνω διαπιστώνεται πως κατά την κλασική αρχαιότητα ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία στη ζωή των ανθρώπων ήταν ο χορός, ο οποίος τους συνόδευε από την παιδική ηλικία μέχρι το τέλος της ζωής τους.

Ο χορός έπαιρνε τις πραγματικές του διαστάσεις και αποτελούσε μορφή αυτοτελούς τέχνης, όταν συνδυαζόταν με τη μουσική και την ποίηση. Αρχή όμως του χορού ήταν η κίνηση, που μεταδίδεται στο σώμα από τις δυνάμεις της ψυχής, οι οποίες κατευθύνουν γενικότερα τη συμπεριφορά του ανθρώπου. Ειδικότερα οι μιμητικές κινήσεις, κυρίως των χεριών, έπαιζαν σημαντικότερο ρόλο στο χορό, γιατί εξέφραζαν διανοήματα και αποκάλυπταν *"τα μη φαινόμενα"*.

Ο χορός στην αρχαιότητα είχε θρησκευτικό και λατρευτικό χαρακτήρα, γιατί σαν κύριο στόχο είχε τη λατρεία του θείου, απέβλεπε στη μόρφωση των νέων και στη στρατιωτική προετοιμασία των πολιτών, ενέπνεε δημιουργικά τους καλλιτέχνες, ενίσχυε και εξύψωνε τις πολιτιστικές αξίες της τέχνης, συντελούσε στην επικοινωνία και τη συναδέλφωση των πολιτών, υπενθύμιζε γεγονότα του παρελθόντος διδάσκοντας τις αρετές και τα κατορθώματα των προγόνων, ψυχαγωγούσε γιατί χρησιμοποιούνταν σαν μέσο διασκέδασης, ενώ ο τελικός στόχος ήταν η ευχαρίστηση και η καλλιέργεια του ανθρώπου.

Από όλα αυτά διαπιστώνουμε ότι ο χορός ήταν ένα φαινόμενο που είχε στόχο τον άνθρωπο σαν αυτοτελή προσωπικότητα, σαν άτομο το οποίο "ορχούμενο" διδάσκεται, εκπαιδεύεται, μορφώνεται και εντάσσεται δημιουργικά και ωφέλιμα στο κοινωνικό σύνολο. Η απόλαυση αυτή μέσα από το κάλλος και την ομορφιά, καθώς επίσης και οι ηθικοπλαστικές αξίες που πήγαζαν μέσα από το χορό, επεκτείνονταν και στους θεατές, οι οποίοι παρακολουθώντας ένα τέτοιο μεγαλοπρεπές θέαμα διαπίστωναν και το τερπνό και το ωφέλιμο, ικανοποιούσαν τις αισθητικές τους απαιτήσεις και αποκτούσαν την ψυχική τους ισορροπία.

¹¹⁵ Στράβων: 10.3.6-8, 11,19-23

Χώροι λατρείας του Πάνα και των Νυμφών

Νεκτάριος Γιούτσος

Ο χορός το τραγούδι και η μουσική έπαιζαν βασικό ρόλο στη λατρεία των Νυμφών στην αρχαιότητα και ο “εὐχόμευτος” και “φιλόκροτος” θεός Πάνας δεν θα μπορούσε λείπει από τη συντροφιά τους. Χορός, τραγούδι και μουσική αποτελούσαν απαραίτητες ενέργειες των πιστών για να χαροποιήσουν τις θεότητες και να έχει η τελετή το επιθυμητό αποτέλεσμα. Μετά την εισαγωγή της λατρείας του Πάνα στην Αθήνα και στην ευρύτερη Αττική, μετά τους Περσικούς πολέμους, διαμορφώνεται μία κοινή λατρεία του Πάνα και των Νυμφών, που τελείται ως επί το πλείστον σε υπαίθρια ιερά και σπήλαια, η οποία σύντομα διαδίδεται στην υπόλοιπη Ελλάδα. Σε πολλά από αυτά τα ιερά και ιδίως σε λατρευτικά σπήλαια έχουν εντοπιστεί αναπαραστάσεις χορών, που αποδίδουν τον κύκλιο χορό των Νυμφών και του Πάνα σε αναθηματικά ανάγλυφα, πήλινους αναθηματικούς πίνακες και πήλινα συμπλέγματα ειδωλίων που απεικονίζουν χορό. Το σύνολο των παραπάνω αναθημάτων εκπροσωπεί μια ορχηστική παράδοση που διήρκεσε αρκετούς αιώνες και που παρά τις διαφορετικές ανά εποχές στιλιστικές και θεματικές προσθήκες ή παραλλαγές, διατήρησε τα βασικά της χαρακτηριστικά αναλλοίωτα.¹¹⁶

Ιερά άλση των Νυμφών

Οι πληροφορίες για την εμφάνιση της λατρείας των Νυμφών χάνονται στα βάθη των αιώνων. Κόρες ποταμών συνήθως, οι Νύμφες είναι πάνω από όλα θεότητες του νερού.

¹¹⁶ THALLON 1903, ΡΩΜΑΙΟΣ 1905, FEUBEL 1935, FUCHS 1962, ROUSE 1976, 85 – 89, PASQUIER 1977, EDWARDS 1985, ΤΖΟΥΒΑΡΑ ΣΟΥΛΗ 1999.

Εκπροσωπούν την πρωινή δροσιά, τη βροχή, τα ποτάμια, τις λίμνες και κυρίως τις πηγές που αναβλύζουν από τα έγκατα της γης.¹¹⁷ Φύλακες του φρέσκου νερού, προσφέρουν καρποφορία, υγεία και ζωντάνια στη φύση, τα ζώα και τους ανθρώπους. Γι' αυτό και στη θρησκευτική συνείδηση των πιστών οι τόποι που κατοικούν οι Νύμφες δεν θα μπορούσαν να βρίσκονται μακριά από τα στοιχεία της φύσης που διαφυλάττουν.¹¹⁸ Λατρευτικοί χώροι στον Ελληνικό χώρο αφιερωμένοι αποκλειστικά στις Νύμφες μαρτυρούνται ήδη από τον 8^ο αιώνα π.Χ., ενώ στους μεταγενέστερους ομηρικούς ύμνους υπάρχουν αρκετές αναφορές σε ομάδες γυναικείων θεοτήτων, όπως οι Νύμφες, οι Ώρες και οι Χάριτες, καθώς και στους χορούς τους.¹¹⁹

Τα ιερά που τους αφιέρωναν βρίσκονταν πάντοτε στην ύπαιθρο, σε ειδυλλιακά τοπία, τυπικά "*loci amoeni*", δηλαδή ιερά άλση με πλούσια βλάστηση και τρεχούμενο καθαρό νερό.¹²⁰ Ο Πλάτωνας στο "*Φαίδρο*" περιγράφει τον περίπατο του Σωκράτη και του Φαίδρου στην περιοχή του Ιλισού κοντά στο λόφο του Αρδηττού, όπου τελικώς κάθονται σε ένα ειδυλλιακό μέρος, "*Νυμφῶν τε τινῶν καὶ Ἀχελῷου ἱερόν ἀπὸ τῶν κορῶν καὶ ἀγαλμάτων ἔοικεν εἶναι.*"¹²¹ Στην ίδια περιοχή αναφέρεται η παρουσία ενός μεγάλου δέντρου και μιας δροσερής πηγής, στοιχεία που ανταποκρίνονται απόλυτα στο μοντέλο των *loci amoeni*.¹²² Αντίστοιχα ιερά άλση και υπαίθρια ιερά αφιερωμένα στις Νύμφες, αναφέρει ο Πausanίας στους Κυρτώνες στη Βοιωτία αλλά και ο Στράβων στον Αλφειό ποταμό, "*ἐν ἄλλεσι ἀνθέων*".¹²³

Τέτοιοι υπαίθριοι και ειδυλλιακοί χώροι, όπως για παράδειγμα το ιερό άλσος, είναι τόποι όπου εξελίσσεται το μαγικό – θρησκευτικό φαινόμενο της συνάντησης με το θείο. Το ιερό άλσος είναι ουσιαστικά ένα είδος τεμένους, ένας οριοθετημένος χώρος αφιερωμένος στους θεούς, στη λατρεία και την τέχνη της όρχησης. Ταυτόχρονα, είναι τόπος μαγείας, ένας "φυσικός" ναός, τόπος ιερός με καθαρά νερά και πλούσια χλωρίδα.¹²⁴ Συχνά ο περιβάλλον χώρος βελτιωνόταν με ανθρώπινες παρεμβάσεις, που ποίκιλαν από τις απλούστερες έως τις πλέον σύνθετες. Μια περιφραξη, ένας βωμός, ένα άγαλμα, φυτά και δέντρα όλων των ειδών, ένας τάφος, ένας μικρός ναός ή κι όλα αυτά τα στοιχεία μαζί, χρησιμοποιούνταν για να διακοσμήσουν τέτοιους χώρους.¹²⁵

¹¹⁷ BALLENTINE 1904, 80 κ.έ., EDWARDS 1985, 11, LARSON 2001.

¹¹⁸ Όμηρος, *Ιλιάδα*, Υ 8 – 9. Πρβλε Ομηρικό ύμνο *Εἰς Ἀφροδίτην*, 5.97 – 99.

¹¹⁹ Όμηρος, *Οδύσσεια*, ν 102 – 112, Ομηρικοί ύμνοι, *Εἰς Πάνα*, 19 – 21, *Εἰς Ἀπόλλωνα*, 157 – 161, 194 – 199.

¹²⁰ "*Πάνω από όλα*", όπως γράφει η Larson (2001, 9 – 11), "*...είναι τόποι ευχάριστοι στις αισθήσεις (loci amoeni)· προσκαλούν τον διερχόμενο να σταματήσει και να αναζωογονηθεί.*" Για τον όρο "*locus amoenus*", LEACH 1978, 543, υποσ. 12, 13.

¹²¹ Πλάτων, *Φαίδρος*, 229e, 230b.

¹²² Το αναθηματικό ανάγλυφο στις Νύμφες "*τῶν πλυντῶν*", που εκτίθεται σήμερα στα Staatliche Museen, του Βερολίνου, εντοπίστηκε στις όχθες του Ιλισού και θεωρείται ότι προερχόταν από αυτό το ιερό, BLÜMEL 1966, Εικ. XXVII:2, TRAVLOS 1971, 289, Fig. 386, 387.

¹²³ Pausanias IX.. 24.4, Στράβων VIII. 3.12.

¹²⁴ Όμηρος, *Οδύσσεια* ζ 291 – 93.

¹²⁵ LAUTER 1972, BARNETT 2007. Η θρησκευτική φύση του ιερού άλσους φαίνεται ξεκάθαρα στους ιερούς νόμους που το προστατεύουν από την καταστροφή: δεν επιτρέπεται η βοσκή των ζώων, η αφαίρεση ξερόκλαδων ούτε η κοπή δέντρων, ενώ επιβάλλεται η συστηματική αντικατάσταση των νεκρών δέντρων και η προσεκτική συντήρηση και καλλωπισμός, DILLON 1997, 115 κ.έ.

Σπήλαια των Νυμφών

Οι Νύμφες είναι θεότητες που συνδέονται πολύ στενά επίσης με τα βουνά και τους σπηλαιώδεις σχηματισμούς. Αρχαιολογικά δεδομένα από πολλά λατρευτικά σπήλαια επιβεβαιώνουν την πρωτοκαθεδρία των Νυμφών έναντι των συλλατρευομένων θεοτήτων, όπως ο Πάνας ή ο Ερμής, γεγονός που σε μερικές περιπτώσεις πιθανόν υποδεικνύει την παλαιότητα της λατρείας τους σε ένα χώρο.¹²⁶ Πολύ διαδεδομένη διαφαίνεται η λατρεία τους σε σπήλαια στη δυτική Ελλάδα, στην Ήπειρο και τα Ιόνια νησιά, όπως έχουν καταδείξει οι ανασκαφές στη Λευκάδα, στην Κεφαλονιά, στην Άρτα και στην Πάλαιρο Ακαρνανίας. Αν και στερούνται αναφορών σε πηγές της αρχαιότητας, ωστόσο, οι ανασκαφές στα σπήλαια Μπολιάτσω, Ασβότρυπας, Χαραλαβής Τρύπας, Χοιρότρυπας, Αγίας Κυριακής (Λευκάδα), Δράκαινας, Μελισσάνης (Κεφαλονιά), Πόλης (Ιθάκη), Κουδουνότρυπας (Άρτα), Παλιάμπελων (Βόνιτσα), αποδεικνύουν ότι στη δυτική Ελλάδα η λατρεία των Νυμφών ήταν ιδιαίτερος αγαπητή και εδραιωμένη.¹²⁷

Ασφαλείς ενδείξεις για την οργάνωση και την εξέλιξη της λατρείας είναι τα αναθήματα στα ιερά άντρα των Νυμφών, κυρίως ειδώλια ή πίνακες που απεικονίζουν Νύμφες σε χορό, καθιστές ή σε διάφορες στάσεις. Μόνο από το σπήλαιο “*Ασβότρυπα*” στο Φρύνι της Λευκάδας συγκεντρώθηκαν ειδώλια ορχούμενων Νυμφών, ο αριθμός των οποίων ανέρχεται στα διακόσια είκοσι πέντε. Ανάλογα παραδείγματα έχουμε από τα Παλιάμπελα Βόνιτσας, τον Καβάλλο Λευκάδας και τον Πόρο Κεφαλληνίας, όπου κατά την ανασκαφική διερεύνηση των σπηλαίων εντοπίστηκε μεγάλος αριθμός συμπλεγμάτων χορών, που έχουν μια εξελικτική πορεία που ξεκινά από την αρχαϊκή εποχή και φτάνει ως τους Ελληνιστικούς χρόνους.¹²⁸

Σε περιοχές όπου είχαν ιδρυθεί αποικίες, όπως η δυτική Ελλάδα, άλλωστε, το νερό αποτελούσε ιδιαίτερα σημαντικό αγαθό, πρωτεύον για την επιβίωση της αποικίας, απολύτως αναγκαίο για την πόση, την υγιεινή και την καλλιέργεια. Η αναζήτηση ενός τόπου εύφορου και γόνιμου προϋποθέτει την ύπαρξη πηγών και ποταμών. Θα πρέπει να φανταστούμε, ότι πρωταρχικό μέλημα των πρώτων αποίκων που έφταναν σε ένα νέο τόπο, ήταν η εύρεση των απαραίτητων υδάτινων πόρων. Η σημασία που έδιναν οι άποικοι στο νερό και στις αντίστοιχες θεότητες διαφαίνεται στην νομισματοκοπία των πόλεων-αποικιών, όπου πολύ συχνά εικονίζονται ποτάμιοι θεοί και τοπικές Νύμφες.¹²⁹

Οι ομάδες πήλινων αναθηματικών ειδωλίων που εντοπίστηκαν σε σπήλαια της δυτικής Ελλάδας συγγενεύουν τεχνολογικά με την καλλιτεχνική παράδοση της Κορίνθου,

¹²⁶ Στην *Ελένη* του Ευριπίδη (805) οι Νύμφες χαρακτηρίζονται “*πετραῖαι*” και στον ορφικό ύμνο των “*Νυμφών*” αναφέρονται ως “*κρυψίδρομοι ...άντροχαρεῖς, σπήλυξι κεχαρμέναι*”.

¹²⁷ ΔΟΝΤΑΣ 1964, ΤΖΟΥΒΑΡΑ ΣΟΥΛΗ 1988 – 9, 1991 – 92, 1999, SPETSIERI CHOREMI 1991.

¹²⁸ ΧΑΤΖΙΩΤΟΥ/ ΣΤΡΑΤΟΥΛΗ/ ΚΟΤΖΑΜΠΟΠΟΥΛΟΥ 1989, 36, 51, Εικ. 11, ΧΑΤΖΙΩΤΟΥ 1994, 1995, Πίν. 256α, 1997, ΤΖΟΥΒΑΡΑ ΣΟΥΛΗ 1999, 376 κ.έ., Εικ. 96. Για σπήλαια των Νυμφών την αρχαϊκή εποχή LARSON 2001, 249, 251. Για σπήλαια των Νυμφών με ενδείξεις λατρείας ήδη από τη γεωμετρική εποχή USTINOVA 2009, 55, υποσ. 12.

¹²⁹ Πρβλε νομίσματα της ιταλικής χερσονήσου, SELTMAN 1960 75, Pl. IX 6 (Συρακούσες), 8 (Γέλας), SEAR 1978, αρ. 737 (Συρακούσες), αρ. 741, 747 (Ακράγας), αρ. 785, 789, 794 κ.ο.κ.

που φαίνεται να έχει δανείσει στις αποικίες της μία παγιωμένη τεχνοτροπία στην ειδωλόπλαστική: γυναικείες μορφές πιασμένες από τα χέρια χορεύουν κυκλικά γύρω από τον αυλητή στο κέντρο ενός πήλινου δίσκου. Δεν είναι απίθανο στις παραπάνω περιπτώσεις βασικό ρόλο στην εισαγωγή και οργάνωση της λατρείας των Νυμφών να έπαιξε η μητρόπολη Κόρινθος, στην οποία οι Νύμφες και το νερό κατείχαν σημαντική θέση στη θρησκευτική ζωή.¹³⁰ Στην πόλη της Κορίνθου είναι χαρακτηριστική η παρουσία πηγών και ειδικά διαμορφωμένων κρηνών.¹³¹ Η σημασία που έδιναν οι κάτοικοι στις πηγές φαίνεται από το γεγονός ότι αποτέλεσαν τόπους με “ιστορία”.¹³² Οι πηγές της Πειρήνης και της Γλαύκης παίζουν ιδιαίτερο ρόλο στην καθημερινή ζωή της πόλης και ο κοντινός λόφος, όπου και ο αρχαϊκός ναός του Απόλλωνα, αποτέλεσε τον πυρήνα της πρώτης κατοίκησης στην περιοχή ήδη από την 5^η χιλιετία π.Χ.¹³³

Το σπήλαιο “του Σαφτουλή” στην Κορινθία αποτέλεσε παλαιότατο λατρευτικό κέντρο των Νυμφών και οι αναπαραστάσεις χορών από τη “*συνοικία των κεραμέων*” στην Κόρινθο μαρτυρούν οργανωμένη λατρεία στην ευρύτερη περιοχή.¹³⁴ Αυτό επιβεβαιώνεται και από τα συμπλέγματα χορών που εντοπίστηκαν σε υπαίθριο ιερό των Νυμφών στη θέση Κοκκινόβρυση και σε άλλες θέσεις της ευρύτερης Κορινθίας, τα οποία δίνουν την εικόνα μίας εδραιωμένης αναθηματικής και ορχηστικής παράδοσης ήδη από τα τέλη 7^{ου} με αρχές 6^{ου} αιώνα π.Χ.¹³⁵

Αντίστοιχα, στην Αττική η λατρεία των Νυμφών φαίνεται πως συσχετιζόταν αρχικά με τις πηγές της πόλης, χωρίς να αποκλείεται το ενδεχόμενο να ασκείτο κάποια μορφή λατρείας στο εσωτερικό μερικών σπηλαίων ήδη από την αρχαϊκή εποχή. Παλαιότατοι τόποι λατρείας των Νυμφών στην Αθήνα ήταν η πηγή της Καλλιρρόης στην Αγορά και η πηγή της Κλεψύδρας (Εμπεδούς) στη βόρεια κλιτύ της Ακρόπολης. Οι πολυάριθμες λουτροφόροι που εντοπίστηκαν στο Ιερό της Νύμφης στην Ακρόπολη μαρτυρούν ένα σημαντικό σημείο για τη θρησκευτική και κοινωνική ζωή της πόλης και οι παλιότερες χρονολογούνται από τον 7^ο αιώνα π.Χ. αποδεικνύοντας την παλαιότητα της λατρείας των Νυμφών στην Αθήνα ήδη από την πρόιμη αυτή περίοδο.¹³⁶ Στην Αττική, οργανωμένη λατρεία των Νυμφών σε σπήλαια δεν εμφανίζεται νωρίτερα από το τελευταίο τέταρτο του 5^{ου} αιώνα π.Χ. και από εκείνη την περίοδο σώζονται ελάχιστα παραδείγματα.¹³⁷

¹³⁰ ΔΟΝΤΑΣ 1964, ΤΖΟΥΒΑΡΑ ΣΟΥΛΗ 1988 – 89, 1991, 1991 – 92, 1999, SPETSIERI CHOREMI 1991, KOPESTONSKY 2009, 90.

¹³¹ Πausanίας II. 3.5, Στράβων VI. 6.21.

¹³² Πausanίας II. 3.2.

¹³³ DUNKLEY 1935 – 36. Η πηγή της Πειρήνης στον Ακροκόρινθο σχετίζεται σύμφωνα με τον Πausanία με τον ποτάμιο θεό Ασωπό, κλασική πατρική φιγούρα των Νυμφών στην αρχαία ελληνική θρησκευτική συνείδηση, Πausanίας II. 5.1, 5.1 – 2, Στράβων VII. 6.21.

¹³⁴ WILLIAMS II 1981.

¹³⁵ ORLANDOS 1935, 1964, PAYNE 1940, 224 – 227, Fig. 99, STILLWELL 1952, 43, αρ. 2, 3, Pl. 5, DAUW 1967, ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ 1986, ΤΖΟΥΒΑΡΑ ΣΟΥΛΗ 1999, Πίν.16α, LARSON 2001, 97, 232 κ.έ., KOPESTONSKY 2009.

¹³⁶ ΜΗΛΙΑΔΗΣ 1955 – 60, TRAVLOS 1971, 361, Fig. 537, 539, ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ 1997. Για τις πηγές της Κλεψύδρας και της Καλλιρρόης WICKENS 1986, 166 – 7.

Από τα τέσσερα σπήλαια, που λειτουργούσαν κατά τους αρχαϊκούς χρόνους ως ιερά στην Αττική, σε κανένα δεν εντοπίστηκε λατρεία Νυμφών: ούτε στον Τάφο της Ιφιγένειας στην Βραυρώνα ούτε στο Πλουτώνειον στο ιερό της Δήμητρας στην Ελευσίνα ούτε στα ιερά στην κορυφή Καραμπόλα στην Πάρνηθα και στο σπηλαιοβάραθρο στον Προφήτη Ηλία Υμηττού. Σε έντεκα ακόμα σπήλαια πιθανολογείται η λατρευτική χρήση από τα αρχαϊκά χρόνια, όμως τα ασφαλώς χρονολογούμενα αρχαιολογικά κατάλοιπα είναι ελάχιστα. Στα σπήλαια του Πάνα και των Νυμφών στη Βάρη, στην Πάρνηθα και στο Δαφνί εντοπίστηκε ελάχιστη κεραμική και ειδώλια γυναικείων μορφών που ανεβάζουν τη χρονολόγηση στον 6^ο αιώνα π.Χ., ωστόσο πολλά ευρήματα δεν εντοπίστηκαν *in situ*, ενώ μερικά δεν επιδέχονται ασφαλή χρονολόγηση.¹³⁸

Στα τέλη της αρχαϊκής εποχής η χρήση των σπηλαίων αυξάνεται κατά τον Wickens τόσο για θρησκευτικούς όσο και για άλλους λόγους, όπως η προστασία των κοπαδιών ή η κατοίκησή τους κ.λπ., ο οποίος θεωρεί ότι αυτό αντικατοπτρίζει την ανάλογη αύξηση του πληθυσμού στην Αττική εκείνη την περίοδο και τις ολοένα αυξανόμενες μετακινήσεις στην αττική ύπαιθρο. Οι επιτυχίες των Αθηναίων στα Μηδικά, η οργάνωση της Αθηναϊκής Συμμαχίας και η οικονομική άνθηση συνέβαλαν πιθανόν στην αύξηση της εκμετάλλευσης της υπαίθρου (κοπάδια, καλλιέργεια) επιτρέποντας στους κατοίκους συχνότερες επισκέψεις σε περιοχές όπου υπήρχαν σπήλαια, με αποτέλεσμα τη σποραδική χρήση τους ως καταφυγίων από βοσκούς και γεωργούς, ακόμα και ταξιδιώτες, αυξάνοντας ταυτόχρονα τις πιθανότητες ίδρυσης ιερών στο εσωτερικό τους. Όποιοι και αν είναι οι λόγοι, την κλασική εποχή ο αριθμός των σπηλαίων με βέβαιη χρήση φτάνει τα είκοσι οκτώ, εκ των οποίων δεκατέσσερα ήταν αφιερωμένα στην κοινή λατρεία του Πάνα και των Νυμφών, γεγονός που αποδεικνύει την άνθηση της λατρείας τους στην Αττική μετά το πρώτο τέταρτο του 5^{ου} αιώνα π.Χ., εποχή που συμπίπτει με το τέλος των Περσικών πολέμων.¹³⁹

Η λατρεία του Πάνα και των Νυμφών

Αν και τα περισσότερα ιερά σπήλαια που έχουν εντοπιστεί στον Ελληνικό χώρο ήταν αφιερωμένα στον Πάνα και τις Νύμφες, η λατρεία του τραγοπόδαρου θεού αρχικά δεν τελείτο σε σπήλαια. Στην Αρκαδία, αρχική κοιτίδα της λατρείας του Πάνα, ο θεός δεν λατρευόταν σε σπήλαια αλλά σε ιερά, όπως και οι υπόλοιπες θεότητες. Αν ανατρέξει κανείς σε περιγραφές του Πausανία το 2^ο αιώνα μ.Χ. για την αρκαδική γη, θα παρατηρήσει ότι δεν γίνεται αναφορά σε σπήλαιο ή κάποιο άντρο αφιερωμένο στο θεό.¹⁴⁰ Αντιθέτως υπάρχουν αναφορές σε πολλές θέσεις σημαντικών ιερών για τις οποίες ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τον όρο “*ιερόν*”, όρος που συχνά χαρακτηρίζει ένα ολόκληρο βουνό.¹⁴¹

¹³⁷ Στις μυθολογικές αφηγήσεις για την ίδρυση της Αθήνας οι Νύμφες συχνά ενσωματώνονται στις γενεαλογίες ηρώων, αν και δεν ήταν απαραίτητο να ασκούνταν λατρεία για αυτές τις ελάχιστες θεότητες, Ευριπίδης “*Ιων*”, 10 – 24, Αριστοφάνης “*Λυσιστράτη*”, 911, LARSON 2001, 126 – 127.

¹³⁸ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ 1958, WICKENS 1986, 164 κ.έ., 166 – 7.

¹³⁹ WICKENS 1986, 168 – 9.

¹⁴⁰ Πausανίας VIII. Για τη λατρεία του Πάνα στην Αρκαδία JOST 1985, 456 – 476.

¹⁴¹ BORGEAUD, 1988, 50 κ.έ. Πausανίας VIII. 24.4, 26.2, 36.8, 36.7, 37.11, 38.5, 54.4, 30.2.3, 53.11, 38.11 (Λύκαιο όρος). Στο λόφο Καρυά και στο δρόμο από Μεγαλόπολη προς Χρυσοβίτσι,

Τα δεδομένα αλλάζουν στις αρχές του 5^{ου} αιώνα π.Χ., οπότε η λατρεία του θεού εξαπλώνεται στην υπόλοιπη Ελλάδα, πρώτα στην Αττική και έπειτα στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο. Μετά τους Περσικούς πολέμους στην Αττική εμφανίζεται μια στροφή στη λαϊκή θρησκεία, η οποία αναπτύσσεται κυρίως στα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα, και την ίδια εποχή το αθηναϊκό κράτος υιοθετεί επίσημα τη λατρεία του τραγοπόδαρου θεού.¹⁴²

Η λατρεία του Πάνα στην Αττική και συγκεκριμένα στην Αθήνα συνδέεται στενά με συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός. Πρόκειται για μια από τις σπάνιες περιπτώσεις που έχουμε σαφείς αναφορές στην εισαγωγή της λατρείας ενός θεού σε μία περιοχή και σε συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Αφορμή για το γεγονός στάθηκε η μάχη των Αθηναίων με τους Πέρσες στην πεδιάδα του Μαραθώνα (Σεπτέμβριος του 490 π.Χ.), όπου σύμφωνα με την παράδοση εμφανίστηκε ο θεός συμβάλλοντας σημαντικά στη νίκη των Αθηναίων. Ο Ηρόδοτος αναφέρει ότι ο Φειδιππίδης συνάντησε το θεό κοντά στην Τεγέα και τον ρώτησε γιατί τον αγνοούσαν οι Αθηναίοι παρ' όλο που τους είχε βοηθήσει, και συνεχίζει, ότι αμέσως μόλις συνειδητοποίησαν πως τα πράγματα πήγαιναν καλά γι αυτούς, ίδρυσαν στην πλαγιά της Ακρόπολης ιερό για τον αρκαδικό θεό.¹⁴³

Ο Πάνας ήταν ελάχιστων θεότητα χωρίς ιδιαίτερους δεσμούς με την Αθήνα ή άλλες περιοχές της Αττικής. Η αναφορά του Ηροδότου δίνει την εικόνα ενός γνωστού θεού που είχε για καιρό παραμεληθεί από τους Αθηναίους. Δεν αποκλείεται να υπήρχε στην Αττική κάποια μυθολογική μορφή παρόμοια με αυτή του αρκαδικού Πάνα, και οι Αθηναίοι να βρήκαν αναλογίες με τον κερασφόρο θεό. Παλιά θεότητα της αττικής υπαίθρου, που σύμφωνα με τον Ηρόδοτο, είχε παραμεληθεί και εμφανίστηκε με νέα μορφή για να τους θυμίσει τις υποχρεώσεις τους.¹⁴⁴ Σχεδόν, ταυτόχρονα με την εμφάνιση της λατρείας του στην περιοχή, η λατρεία των Νυμφών, θεοτήτων που ανέκαθεν θεωρούνταν ότι κατοικούσαν σε σπήλαια, εδραιώνεται και συνδέεται στενά. Και δεν θα πρέπει να τις θεωρήσουμε ως κατώτερες μορφές που μετατράπηκαν σε ακολούθους του θεού, όπως ήταν οι Μαινάδες για τον Διόνυσο.¹⁴⁵ Το γεγονός ότι κανένα σπήλαιο δεν ήταν αφιερωμένο αποκλειστικά στον τραγοπόδαρο θεό, φανερώνει ότι οι πραγματικοί ιδιοκτήτες των άντρων πρέπει να ήταν οι Νύμφες, ενώ ο Πάνας απλός ένοικος ή γείτονας.¹⁴⁶

Οι Αθηναίοι ήταν από τους πρώτους που καθιέρωσαν επίσημα ως τόπο λατρείας του θεού το σπήλαιο, ένα φυσικό ιερό απομακρυσμένο από τα αστικά κέντρα. Μάλιστα στο Άστυ προσέφεραν ως ιερό το σπηλαιώδες κοίλωμα στη βορειοδυτική κλιτύ της

εντοπίστηκε ιερό του Πάνα με αναθήματα από τον 5^ο και 4^ο αιώνα π.Χ. ως και τα ελληνιστικά χρόνια, ΣΤΑΙΝΧΑΟΥΕΡ 1973. Η μεταγενέστερη αναφορά του Πορφυρίου (3^{ος} αιώνας μ.Χ.) στο *“Περί τοῦ ἐν Ὀδυσσεΐαι τῶν Νυμφῶν ἄντρον”*, 20 για σπήλαιο του Πάνα και της Σελήνης στην Αρκαδία δεν έχει επιβεβαιωθεί ανασκαφικά. Σπηλαιώδες κοίλωμα με επιγραφή *“ΠΑΝΟΣ”* αναφέρεται ότι εντοπίστηκε το 1812 από τον Haller κοντά στη Λυκόσουρα, JOST 1985, 459.

¹⁴² Για τη στροφή μετά τα Μηδικά στη λαϊκή θρησκεία ΠΑΠΑΧΑΤΖΗΣ 1990, 3 κ.έ.

¹⁴³ Ηρόδοτος *“Ιστοριῶν”* VI 105 – 106, Πausanias I. 15.1, 28.4, Λουκιανός *“Θεῶν Διάλογοι”*, *“Πανός καὶ Ἑρμοῦ”*.

¹⁴⁴ BORGHAUD 1988, 177 – 179.

¹⁴⁵ BORGHAUD 1988, 173.

¹⁴⁶ PARKER 1996, 165.

Ακρόπολης. Το σπήλαιο αποτέλεσε το κατάλληλο μέρος για το τελετουργικό της λατρείας του Πάνα και για την ταυτόχρονη έκφραση της αρκαδικής του καταγωγής, καθώς ήταν ταιριαστό με τον άγριο και πρωτόγονο χαρακτήρα του θεού.¹⁴⁷ Ο Πάνας αντιπροσώπευε ένα είδος “βροσκού” τριγυρισμένου από το κοπάδι του και καθισμένου στη σκιά ενός βράχου, όπως παρουσιάζεται στα περισσότερα σπηλαιόμορφα αναθηματικά ανάγλυφα του 5^{ου} και 4^{ου} αιώνα π.Χ.¹⁴⁸ Δεν φαίνεται παράξενο το γεγονός ότι οι πιστοί προτιμούσαν να σκάψουν το βράχο ώστε να πάρει τη μορφή κοιλώματος παρά να ιδρύσουν ναό, όπως θα έκαναν στην περίπτωση άλλων θεοτήτων.¹⁴⁹

Η πρωτοβουλία της πολιτείας να εισαγάγει τη λατρεία του θεού στην πόλη αμέσως μετά τη μάχη πιθανόν να δικαιολογεί τη γρήγορη διάδοση της στην αττική γη.¹⁵⁰ Μέσα στα πλαίσια της αθηναϊκής κρατικής πρωτοβουλίας θα πρέπει να εξεταστούν και οι ετήσιες θυσίες που οργανώνονταν προς τιμήν του θεού καθώς και οι λαμπαδηδρομίες. Τελετές ανάλογης επισιμότητας, ωστόσο, δεν φαίνεται να τελούνταν στα σπήλαια που βρίσκονται διάσπαρτα στην Αττική. Ο μεγάλος βαθμός δυσκολίας στην πρόσβαση θα καθιστούσε κάτι τέτοιο πρακτικά αδύνατον. Ωστόσο, ο τραγοπόδαρος θεός αγαπήθηκε επαρκώς από τους κατοίκους της Αττικής και προς τιμήν του οργανώνονταν στα σπήλαια ιδιωτικές τελετές και θυσίες.¹⁵¹ Ιδιωτική πρωτοβουλία φαίνεται να κρύβεται και πίσω από την ίδρυση του ιερού στο σπήλαιο της Βάρης από τον “*νυμφόληπτο*” Αρχέδημο, ενώ διαδεδομένη ιδιωτική λατρεία μαρτυρούν τα αναθηματικά ανάγλυφα που εντοπίστηκαν στο εσωτερικό τους, κανένα εκ των οποίων δεν αποτελεί επίσημο κρατικό ανάθημα στον Πάνα και τις Νύμφες.¹⁵²

Διάδοση της λατρείας

Τον 5^ο και κυρίως τον 4^ο αιώνα π.Χ. η κοινή λατρεία των Νυμφών και του Πάνα γίνεται δεκτή με ολοένα και αυξανόμενο ενθουσιασμό από τους κατοίκους στην Αττική και ιδρύονται νέα ιερά στην ύπαιθρο. Στο τρίτο μισό του 4^{ου} αιώνα π.Χ. παρατηρείται αύξηση στην παραγωγή αναγλύφων και το σπήλαιο της Βάρης καθώς και άλλα ιερά γεμίζουν με αναθηματικές προσφορές των πιστών, σε τέτοιο βαθμό, που θα μπορούσαμε να μιλάμε για μία “*αναγέννηση της παραγωγής*”.¹⁵³

¹⁴⁷ ΔΕΛΗΓΩΡΓΗ ΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΥ 1980α, 1985, 46, ΑΡΑΠΟΓΙΑΝΝΗ 2000, 225.

¹⁴⁸ AMANDRY 1984, 398, EDWARDS 1985.

¹⁴⁹ CASSON 1968, 255 – 259.

¹⁵⁰ WICKENS 1986, 170 κ.έ., BORGEAUD 1988, 161.

¹⁵¹ Μένανδρος, *Δύσκολος*, 400 – 1, 429 κ.έ.

¹⁵² WELLER 1903. Πρβλε τα αναθηματικά ανάγλυφα αρ. I 7154, Μουσείο αρχαίας Αγοράς: “*Νεοπτόλεμος/ Αν/ τικλέους Μελιτεῦς*”, αρ. 4465 (σπήλαιο Πεντέλης), Εθνικό αρχαιολογικό μουσείο: “*Τηλεφάνης, Νικήρατος, Δημόφιλος ταις Νύμφαις ανέθεσαν*”, αρ. 4466 (σπήλαιο Πάρνηθας), Εθνικό αρχαιολογικό μουσείο: “*Αγαθήμερος/ Νύμφαις/ ανέθηκε*”, αρ. 2008 (σπήλαιο Βάρης), Εθνικό αρχαιολογικό μουσείο: “*Εὐκλείδης Εὐκλῆς Λακράτης Νύμφαις*” κ.ά.

¹⁵³ EDWARDS 1985, 262 κ.έ.

Σε αναθηματικά έργα αφιερωμένα στις Νύμφες πριν από τον 5^ο αιώνα π.Χ. η μορφή του Πάνα και η σύριγγα απουσιάζουν παντελώς από την εικονογραφία του χορού.¹⁵⁴ Ωστόσο, αμέσως μετά την επίσημη εισαγωγή της λατρείας του τραγοπόδαρου θεού στην Αττική, παρατηρείται μια αλλαγή: ο αυλητής που συνοδεύει τον κύκλιο χορό συχνά παραχωρεί τη θέση του στον Πάνα και τη σύριγγά του.¹⁵⁵ Έκτοτε, ο τύπος του συριγκτή μουσικού που συνοδεύει το χορό γυναικείων μορφών γίνεται ιδιαίτερα αγαπητός και η εικονογραφία εμπλουτίζεται.¹⁵⁶ Η εισαγωγή της σύριγγας και του θεού Πάνα στην εικονογραφία της Λευκάδας, όπου η κορινθιακή μητρόπολη είχε διαδώσει από νωρίς τη λατρεία των Νυμφών, αποτελεί ένδειξη και για μία δεύτερη, πιθανόν αττική επιρροή στη θρησκευτική ζωή της νήσου, η οποία εδραϊώνεται κυρίως στους Ελληνιστικούς χρόνους. Ωστόσο, ο παλαιότερος τύπος συμπλέγματος χορού γύρω από έναν αυλητή δεν εξαφανίζεται αλλά διατηρείται έως και το τέλος των μετακλασικών χρόνων, ακόμα και μετά τη διάδοση της λατρείας του αρκαδικού θεού.¹⁵⁷

Τα περισσότερα σπήλαια που ήταν αφιερωμένα στον τραγοπόδαρο Πάνα και τις “κούρας Διός” στην Αττική ήταν ιδιαιτέρως γνωστά και συχνά οι πηγές αναφέρονται σε αυτά. Το σπήλαιο του Πάνα στη βορειοδυτική κλιτύ της αθηναϊκής Ακρόπολης το αναφέρει εκτός από τον Ηρόδοτο και ο Ευριπίδης, ενώ το σπήλαιο του Πάνα στην Οινόη κοντά στο Μαραθώνα το είδε ο Πausανίας το 2^ο αιώνα μ.Χ.¹⁵⁸ Το σπήλαιο Πάρνηθας γνωστό και ως “*Λυχνοσπηλιά*”, από τα πολλά λυχνάρια που βρέθηκαν στο εσωτερικό του, κατατάσσεται από τα ευρημάτα του στα δημοφιλέστερα του είδους.¹⁵⁹ Τα σπήλαια Βάρης και Πεντέλης, αν και δεν αναφέρονται στις πηγές, κατατάσσονται στα σημαντικότερα κυρίως λόγω του όγκου των ευρημάτων που ήρθαν στο φως κατά τις ανασκαφές.¹⁶⁰ Το σπήλαιο του Πάνα στην Πεντέλη ειδικότερα, είναι μία από τις σπάνιες περιπτώσεις, διότι ήρθε στο φως εντελώς άθικτο.¹⁶¹ Τέλος, πρόσφατα αποκαλύφτηκε στις βορειοανατολικές

¹⁵⁴ ROBINSON 1963, WILLIAMS II 1981, 409, ΤΖΟΥΒΑΡΑ ΣΟΥΛΗ 1999, 378, Πίν. 7 – 97.

¹⁵⁵ Μία από τις πρώτες απεικονίσεις του μουσικού οργάνου του αρκαδικού θεού, εντοπίζεται σε ένα χάλκινο ειδώλιο των μέσων του 7^{ου} αιώνα π.Χ., σήμερα στη συλλογή Ortiz, BRAND 2000, 60, “*Die Syrinx*”.

¹⁵⁶ DÖRPFELD 1965, 323 – 24, Beil. 76c, PASQUIER 1977, EDWARDS 1985, ΤΖΟΥΒΑΡΑ ΣΟΥΛΗ 1999, 378 κ.έ., Πίν. 4, 100: 1,2,3,5, ΖΑΧΟΣ/ΝΤΟΥΖΟΥΓΛΗ 2003, 85, 98, ΚΟΡΕΣΤΩΝΣΚΥ 2009, 97.

¹⁵⁷ ΔΟΝΤΑΣ 1964, 28 – 29, Πίν. 6α, , EDWARDS.1985, αρ. 112, ΤΖΟΥΒΑΡΑ ΣΟΥΛΗ 1988 – 89, 39 – 40, Πίν. 18α.

¹⁵⁸ Σπήλαιο Ακρόπολης: Ευριπίδης, *Ιων*, 938, ΚΑΒΒΑΔΙΑΣ 1897, WICKENS 1986, αρ. 66, ΑΡΑΠΟΓΙΑΝΝΗ 2000, 14 κ.έ. Σπήλαιο Μαραθώνα: Πausανίας, I. 32.7, ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ 1958α, 1958β, ΔΕΛΗΓΩΡΓΗ ΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΥ 1980β, 126 – 132 (Οινόη II), 140 – 143 (Ακρόπολη), WICKENS 1986, αρ. 43, ΑΡΑΠΟΓΙΑΝΝΗ 2000, 44 κ.έ.

¹⁵⁹ Μένανδρος, “*Δύσκολος*”, 1 – 5. ΣΚΙΑΣ 1901, 1918, ΡΩΜΑΙΟΣ 1905.

¹⁶⁰ THALLON 1903, ΔΕΛΗΓΩΡΓΗ ΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΥ 1980β, 143 – 154, 159 – 173, WICKENS 1986, αρ. 20, ΑΡΑΠΟΓΙΑΝΝΗ 2000, 93 κ.έ., 167 κ.έ.

¹⁶¹ ΖΟΡΙΔΗΣ 1977, 4 – 11, ΔΕΛΗΓΩΡΓΗ ΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΥ 1980β 143 – 154, WICKENS 1986, αρ. 39. Πρβλε το σπήλαιο Δαφνίου ΤΡΑΥΛΟΣ 1937, ΔΕΛΗΓΩΡΓΗ ΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΥ 1980β, 154 – 159, WICKENS 1986, αρ. 53. ΑΡΑΠΟΓΙΑΝΝΗ 2000, 153 κ.έ., το πιθανό ιερό του Πάνα και των Νυμφών στον Ιλισό κοντά στο εκκλησάκι της Αγ. Φωτεινής WICKENS 1986, 171, αρ. 58, ΑΡΑΠΟΓΙΑΝΝΗ 2000, 38 κ.έ., το σπήλαιο «*του λιονταριού*» Υμηττού, VANDERPOOL 1967, WICKENS 1986, 175 – 190, 309 – 311, PIERCE 2006, αρ. 8, ΚΑΡΑΛΗ et al 2007.

υπάρχει του λόφου της Πνύκας, στην Αποστόλου Παύλου, υποσκαμμένος λαξευτός θάλαμος που ταυτίζεται από ανάγλυφη παράσταση με ιερό του Πάνα.¹⁶²

Με κέντρο την Αθήνα η λατρεία μεταφέρεται στην υπόλοιπη Ελλάδα με την ίδια ακριβώς μορφή: η λατρεία ασκείται επί το πλείστον σε δυσπρόσιτα σπήλαια γεμάτα με αναθήματα των πιστών.¹⁶³ Η ίδρυση της Αθηναϊκής Συμμαχίας μετά τους περσικούς πολέμους πιθανόν αποτέλεσε αιτία μεταφοράς πολιτικών και κοινωνικών ιδεών, καλλιτεχνικών και πνευματικών τάσεων. Ιδιαίτερα σημαντική είναι η αναφορά του Πausανία για την ύπαρξη ιερού στην Τροιζήνα, όπου κατόπιν πιέσεων από τους Αθηναίους, ίδρυσαν οι Τροιζήνιοι τέμενος χωρίς ναό μετά το λοιμό του 429 π.Χ., δηλαδή 40 – 45 χρόνια μετά την ίδρυση του αντίστοιχου στην Ακρόπολη των Αθηνών.¹⁶⁴

Λατρευτικά σπήλαια αφιερωμένα στις Νύμφες ανακαλύφθηκαν σε πολλές περιοχές εκτός Αττικής. Μερικά από αυτά συναγωνίζονται σε σπουδαιότητα αντίστοιχα της Αττικής και αποδεικνύουν ότι η Αττική δεν είναι η μοναδική περιοχή που έδινε ιδιαίτερη σημασία στη λατρεία των Νυμφών. Εκτός από τα σπήλαια στην Κορινθία και στη δυτική Ελλάδα, η αρχαιολογική σκαπάνη έχει φέρει στο φως λατρεία των Νυμφών και του Πάνα και σε σπήλαια στους Δελφούς, στη Βοιωτία, στα Μέγαρα, στην Ελευσίνα και στη Ρόδο, στην Κρήτη, στη Θάσο, στη Σίφνο, στην Καβάλα, στα Φάρσαλα, στην Κασσάνδρα Χαλκιδικής, πρόσφατα κοντά στο Σιδηρόκαστρο Σερρών, στη Θράκη, καθώς και σε ακόμα πιο απομακρυσμένες περιοχές όπως στην Κύπρο, στην Κάτω Ιταλία, στη Σικελία, στη Μικρά Ασία κ.α.¹⁶⁵

Για τις περισσότερες περιοχές του Ελληνικού χώρου δεν έχουμε σαφείς αναφορές για την εισαγωγή της λατρείας του θεού όπως στην περίπτωση της Αττικής, και κατά συνέπεια, τα σωζόμενα αρχαιολογικά κατάλοιπα αποτελούν τα μόνα δεδομένα. Ωστόσο, αναγνωρίζονται δύο διαφορετικές καλλιτεχνικές παραδόσεις που επηρέασαν την καλλιτεχνική και τη θρησκευτική ζωή σε διαφορετικές χρονικές περιόδους. Αρχικά έχουμε διάδοση της λατρείας των Νυμφών σε σπήλαια με κυρίαρχες αναθηματικές προσφορές ειδώλια και κυρίως συμπλέγματα χορών, μία παράδοση που δεν έγινε ποτέ ιδιαίτερα αγαπητή στην Αττική αλλά φαίνεται διαδεδομένη στη Πελοπόννησο και δη στην Κόρινθο, μέσω της τελευταίας και στη δυτική Ελλάδα. Σε δεύτερη φάση η λατρεία συνδέθηκε στην Αθήνα με τον αρκαδικό θεό Πάνα και η νέα ανανεωμένη λατρεία διαδόθηκε αρχικά στις ζώνες της αττικής επιρροής και μετέπειτα στην υπόλοιπη Ελλάδα. Ο Edwards στην έρευνά του για τα αναθηματικά ανάγλυφα που ήταν αφιερωμένα στις θεότητες αυτές, καταλήγει

¹⁶² ΚΟΝΤΡΑΡΟΥ ΡΑΣΣΙΑ 2002, ΔΑΚΟΥΡΑ ΒΟΓΙΑΤΖΟΓΛΟΥ 2004, 26 – 27, 2008, 250 – 253, Εικ. 4 – 6.

¹⁶³ EDWARDS, 1985, 256 κ.έ., 266 – 67.

¹⁶⁴ Πausανίας II. 32.6.

¹⁶⁵ Για Βοιωτία Πausανίας VI. 22.7, IX. 24.4, 3.9, 34.4, X. 24.7, Στράβων IX. 2.26, ΚΥΡΙΤΣΗ/ΚΑΜΠΟΥΡΟΓΛΟΥ/ΧΑΤΖΗΘΕΟΔΩΡΟΥ 1987, SCHACHTER 1986, 183 – 192, 194 – 198, ΒΑΣΙΛΟΠΟΥΛΟΥ 1987, 1994, 1995, για Δελφούς Πausανίας, X. 32.2 – 7, PASQUIER 1977, AMANDRY 1984, για Μέγαρα ΘΡΕΨΙΑΔΗΣ 1936, ΖΕΡΒΟΥΔΑΚΗΣ 1965, ΔΕΛΗΓΩΡΓΗ ΑΛΕΞΟΠΟΥΛΟΥ 1980β 173 – 176, ΔΕΛΗΓΩΡΓΗ 1993, 13, για Ελευσίνα ΤΡΑΥΛΟΣ 1960, WICKENS 1986, αρ. 51, ΑΡΑΠΟΓΙΑΝΝΗ 2000, 138 κ.έ., για Κρήτη ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ 1991, 56, FAURE 1996, 193 – 200, για Σίφνο ΣΑΜΑΡΤΖΙΔΟΥ ΟΡΚΟΠΟΥΛΟΥ 2005, για Ρόδο ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΠΟΥΛΟΣ 1986, 117, 218 – 19, 233, LAUTER 1972, Abb. 4, RICE 1995, για Κω LEVI 1925 – 1926, για Θάσο OWEN 2000, για Καβάλα ΜΠΑΚΑΛΑΚΗΣ 1938, για τα Φάρσαλα ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ 1919, LEVI 1923, για Θεσσαλία WACE/ THOMPSON 1908 – 09, για Κασσάνδρα Χαλκιδικής ΛΕΒΕΝΤΟΠΟΥΛΟΥ ΓΙΟΥΡΗ 1971, για τις Σέρρες ΜΥΡΤΣΙΩΤΗ 2007, για τον Αίνο Θράκης CASSON 1968, 255 – 259, για Θράκη (Βουλγαρία) DOBRUSKY 1897, για Κύπρο (Kafizin) PACHE 2011, 55 κ.έ., για Σικελία ARIAS 1935, ΤΖΟΥΒΑΡΑ ΣΟΥΛΗ 1991, για Μ. Ασία TUCHELT, 1969 – 70.

ότι πρόκειται για μία καθαρά αττική επινόηση. Στις περιπτώσεις αναγλύφων που εντοπίστηκαν στην υπόλοιπη Ελλάδα παρατηρούνται έντονες αθηναϊκές επιρροές στην εικονογραφία, με αποτέλεσμα συχνά να είναι δύσκολο να διακρίνει κανείς τις αθηναϊκές εξαγωγές από τη ντόπια παραγωγή.¹⁶⁶

Το σπήλαιο ως “χορείον”

Ο τόπος όπου τελούνταν ορχηστικά δρώμενα απαντάται στην αρχαία γραμματεία με δύο όρους: “χορός” και “χορείον”. Την ύπαρξη τόπων όρχησης στο εσωτερικό σπηλαίων αφιερωμένων στη λατρεία των Νυμφών επιβεβαιώνει η αναφορά του Ομήρου σε “*νυμφέους καλούς χορούς*” μέσα σε “*κοῖλον σπέος*” στην Ιθάκη,¹⁶⁷ ενώ στον “*Δύσκολο*” του Μένανδρου, ο ποιητής αναφέρει την ύπαρξη “*χορείου*” στο εσωτερικό σπηλαίου του Πάνα και των Νυμφών.¹⁶⁸

Απαραίτητα στοιχεία του χώρου προκειμένου να χρησιμοποιηθεί σαν τόπος όρχησης ήταν να είναι ομαλός και να έχει το κατάλληλο εύρος. Στην “*Οδύσσεια*” αναφέρονται οι “*αἰσυμνήται*”, οι οποίοι “*λείηναν δὲ χορόν, καλὸν δ’ εὗρυναν ἀγῶνα.*”, προετοιμάζοντας έτσι το χώρο που θα φιλοξενούσε το χορευτικό δρώμενο γύρω από τον Δημόδοκο.¹⁶⁹

Ο δίσκος που λειτουργεί ως βάση στα συμπλέγματα χορού που ανέθεταν οι πιστοί στα σπήλαια αντικατοπτρίζει τα χαρακτηριστικά που θα πρέπει να διαθέτει ένας τόπος όρχησης, όπως περιγράφεται στην “*Οδύσσεια*”, να είναι δηλαδή επίπεδος, ομαλός και αρκετά ευρύς, για να μπορεί να κινηθεί άνετα όλη η χορευτική ομάδα. Στα αναθηματικά ανάγλυφα των Νυμφών και του Πάνα ο τόπος όρχησης προσδιορίζεται ακόμα περισσότερο: ο χορός των θεοτήτων εξελίσσεται μέσα σε ένα σπήλαιο ή στο άνοιγμα του. Ενίοτε, κατά την προσπάθεια των γλυπτών να απεικονιστεί το φυσικό τοπίο, το τελευταίο συμπληρώνεται από διάφορα παραπληρωματικά εικονογραφικά στοιχεία, όπως βραχώδη εξάρματα, σχηματοποιημένες ορεινές διαμορφώσεις, ανοίγματα σπηλαίων, φυτά, ζώα κ.ο.κ.¹⁷⁰

Τα ανασκαφικά δεδομένα επιβεβαιώνουν την πιθανότητα οι χοροί στη λατρεία των Νυμφών και του Πάνα να τελούνταν σε υπαίθρια ιερά, στο εσωτερικό των ιερών σπηλαίων ή στην είσοδό τους. Δεν είναι τυχαίο που ο Μένανδρος στον “*Δύσκολο*” επιλέγει το άνοιγμα ενός σπηλαίου του Πάνα και των Νυμφών ως σκηνικό για την υπόθεσή του έργου.¹⁷¹ Μερικά σημεία στα σπήλαια είναι αρκούντως ευρεία και ομαλά, κατάλληλα να φιλοξενήσουν τελετουργικά και πιθανόν χορευτικά δρώμενα. Στο σπήλαιο Βάρης στην Αττική ανακαλύφθηκε ένας χώρος, όπου έχουν συσσωρευτεί και τοποθετηθεί τμήματα ογκόλιθων δημιουργώντας έναν τόπο, “*ο οποίος ήταν σίγουρα κατάλληλος για*

¹⁶⁶ EDWARDS 1985, 256 κ.έ., 262, 266.

¹⁶⁷ Όμηρος *Οδύσσεια*, μ 316 – 18, Καλλίμαχος, “*Υμνος εις Δία*”, I. 51 – 53.

¹⁶⁸ Μένανδρος, *Δύσκολος*, 950 – 953.

¹⁶⁹ Όμηρος, *Οδύσσεια* θ 260.

¹⁷⁰ EDWARDS 1985.

¹⁷¹ Μένανδρος, *Δύσκολος*, 1 – 5.

χορούς”.¹⁷² Στη μία από τις δύο εισόδους του σπήλαιου στον Μαραθώνα υπήρχε από το παρελθόν ένας επίπεδα διαμορφωμένος χώρος, ενώ στο εσωτερικό του σχηματίζονται “ευρείαι αίθουσαι, οι οίκοι του Πανσανίου, πλήρεις σταλακτιτών και σταλαγματιών”, ενώ στο σπήλαιο Δαφνίου υπάρχει μπροστά στην είσοδο τεχνητή διαμόρφωση που αναφέρεται ως μικρή αυλή, χώρος κατάλληλος για να φιλοξενήσει ένα μικρό χορευτικό δρώμενο.¹⁷³

Ο περιβάλλον χώρος της λατρείας και το ευρύτερο θρησκευτικό πλαίσιο είναι παράγοντες που συμβάλλουν καθοριστικά στη διαμόρφωση και στην εξέλιξη ενός τελετουργικού δρωμένου.¹⁷⁴ Ο συνδυασμός της λατρείας του τραγοπόδαρου θεού με τις Νύμφες παρατηρείται κυρίως σε σπήλαια όπου το τραχύ και άγριο τοπίο δίνει αρμονικά με το νερό. Τις περισσότερες φορές η λατρεία του θεού έγινε δεκτή σε άντρα όπου η λατρεία των Νυμφών προϋπήρχε, ενώ σε άλλες περιπτώσεις ιδρύθηκαν νέα ιερά σπήλαια για να υποδεχτούν τη συνδυασμένη λατρεία των Νυμφών και του Πάνα. Περιοχές συχνά μακριά από τις πόλεις, συχνά με μεγάλο βαθμό δυσκολίας στην πρόσβαση, όμως τόποι ξεκούρασης και προστασίας για τους οδοιπόρους και τους βοσκούς, ή σκοτεινοί υπόγειοι μυστηριακοί χώροι με τους ήχους των νερών να αντηχούν στα υγρά τοιχώματα, τις ιδιαίτερες ακουστικές ιδιότητες και τους πολύπλοκους σταλακτικούς σχηματισμούς, να διεγείρουν τη φαντασία. Για τον πιστό ήταν οι δροσερές Ναϊάδες που τραγουδούσαν και χόρευαν υπό τους ήχους της σύριγγας του Πάνα, του όμορφου χορευτή που χοροπηδά μέσα στα σπήλαια και ο θόρυβος φτάνει μέχρι τον Όλυμπο, ενώ ο χορός του όλου θιάσου δίνει ζωή στη γη και τη θάλασσα, όπως αναφέρει ένας ύμνος στον Πάνα από την Επίδαυρο.¹⁷⁵

ΞΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Amandry, P., 1984. “L’ antre Corycien II”, *BCH Suppl.* IX
Arias, P.E., 1935. “Sul culto delle Nimfe a Siracusa”, *RendLinc Serie VI (XI)*, 605 – 608
- Ballentine, F.G., 1904. “Some phases of the cult of the Nymphs”, *HSCP* 15, 77 – 119
- Barnett, R., 2007. “Sacred Groves: Sacrifice and the Order of Nature in Ancient Greek Landscapes”, *Landscape Journal* 26, 252 – 269
- Blümel, C., 1966. *Die Klassische Griechische Skulpturen der Staatlichen Museen zu Berlin*, Berlin: Akademie – Verlag
- Borgeaud, P., 1988. *The Cult of Pan in Ancient Greece*, μετάφρ. Atlass K., Redfield J., Chicago: University of Chicago Press
- Brand, H., 2000. “Griechische Musikanten im Kunst von der Frühzeit bis zum Beginn der Spätklassik”, *Würzburger Studien zur Sprache und Kultur* 3, Dettelbach

¹⁷² SCHÖRNER/ RUPPRECHT 2004, 113.

¹⁷³ ΤΡΑΥΛΟΣ 1937, ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ 1958.

¹⁷⁴ KURATH 1960, 238.

¹⁷⁵ BORGEAUD 1988, 149, υποσ. 103, BARNETT 2007, 257.

- Casson, S., 1968. *Macedonia Thrace and Illyria: Their relations to Greece from the earliest times down to the time of Philip son of Amyntas*, Groningen: Bouma's Boekhuis
- Dauw, G., 1967. "Chronique des fouilles 1966, Pitsa", *BCH* 91, 642 – 648
- Dillon, M.P.J., 1997. "The Ecology of the Greek Sanctuary", *ZPE* 118, 113 – 27
- Dunkley, B., 1935 – 35. "Greek fountain building before 300 BC", *ABSA*, 142 – 204
- Dobrusky, V., 1897. "Inscriptions et monuments figures de la Thrace", *BCH* XXI, 119 – 140
- Dörpfeld, W., 1965. *Alt Ithaka, Ein Beitrag zur Homer-Frage*, Osnabrueck: Zeller
- Edwards, M.C., 1985. *Greek votive reliefs to Pan and the Nymphs*, Ph.D., New York University
- Faure, P., 1996. *Ιερά Σπήλαια της Κρήτης, μετάφρ.Καμάρης Σ., Ηράκλειο: Βικελαία Βιβλιοθήκη*
- Feubel, R., 1935. *Die attischen Nymphenreliefs und Ihre Vorbilder*, Heidelberg: Buchdruckerei August Lippel
- Fuchs, W., 1962. "Attische Nymphenreliefs", *AM* 77, 242 – 249
- Jost, M., 1985. "Sanctuaires et cultes d'Arcadie", *Etudes péloponnésiens* IX, Paris
- Kopestonsky, T.B., 2009. *Kokkinovrysi: A classical shrine to the Nymphs at Corinth*, Ann Arbor: UMI
- Kron, U., 1979. "Demos, Pnyx und Nymphenhügel", *AM* 94, 63 – 75
- Kurath, G.P., 1960. "Panorama of Dance Ethnology", *CA* 1 (3), 233 – 254
- Larson, J., 2001. *Greek Nymphs, Myth, Cult, Lore*, Oxford: Oxford University Press
- Lauter, H., 1972. "Kunst und Landschaft – ein Beitrag zum rhodischen Hellenismus", *AK* 15, 49 – 59
- Leach, E.W., 1978. "Parthenian Caverns: Remapping of an Imaginative Topography", *JHI* 39 (4), 539 – 60
- Levi, D., 1923. "L' antro delle Nimfe e di Pan a Farsalo in Tessaglia", *ASAA* 6/7, 27 – 42
- _____, 1925 – 26. "La Grotta di Asprietra a Co", *ASAA* 8/9, 235 – 302
- Orlandos, A.K., 1935. "Pitsa", *AA* 50, 197 – 198
- _____, 1964. "Pitsa", *Enciclopedia dell' arte antica classica e orientale*, Roma, χ.ό.
- Owen, S., 2000. "New light on Thracian Thasos: A reinterpretation of the Cave of Pan", *JHS* 120, 139 – 143
- Pache, C.O., 2011. *A moment's ornament: the poetics of Nympholepsy in ancient Greece*, New York: Oxford University Press
- Parker, R., 1996. *Athenian Religion, a history*, Oxford: Clarendon Press
- Pasquier, A., 1977. "Pan et les Nymphes a l'antre Corycien", *BCH* Suppl. IV, Etudes Delphiques, 365 – 387
- Payne, H., 1940. *Perachora (Architecture, Bronzes, Terracottas) The sanctuaries of Hera Akraia and Limenia*, Oxford: Clarendon Press
- Pierce, N., 2006. *The archaeology of sacred caves in Attica, Greece*, PhD, Canada: Mc Master University

- Rice, E.E., 1995. "Grottoes on the Acropolis of Hellenistic Rhodes", *ABSA* 90, 383 – 404
- Robinson, H.S., 1963. "Excavations at Corinth", *AD* 18, 77 – 8
- Rouse, W.H.D., 1976. *Greek votive offerings*, Cambridge: Cambridge University Press
- Schachter, A., 1986. "Cults of Boiotia", 2, *BICS Suppl.* 38 (2), London
- Schörner, G, Rupprecht H. Eds., 2004. *Die Pan Grotte von Vari*, Mainz am Rhein: Phillip von Zabern
- Sear, R.D., 1978. *Greek coins and their values*, Vol. I, Europe: Seaby B.A. Ltd.
- Seltman, C., 1960. *Greek Coins, A History of Metallic Currency and Coinage down to the Fall of the Hellenistic Kingdoms*, London: Methuen
- Spetsieri Choremi, A., 1991. "Un dépôt de Sanctuaire domestique de la fin de l' époque archaïque a Corfu", *BCH* 115, 173 – 211
- Stillwell, A.N., 1952. "The Potters' Quarter: The Terracottas", *Corinth XV* (II), Princeton, New Jersey: American School of Classical Studies at Athens
- Thallon, I.C., 1903. "The cave at Vari, Marble reliefs", *AJA* 7, 301 – 319
- Travlos, J.N., 1971. *Pictorial Dictionary of Ancient Athens*, New York/ Washington: Praeger Publishers
- Tuchelt, K., 1969 – 70. "Pan und Pankult in Kleinasien", *IstMitt* 19/20, 223 – 36
- Ustinova, Y., 2009. *Caves and the ancient Greek mind: descending underground in the search for ultimate truth*, Oxford: Oxford University Press
- Vanderpool, E., 1967. "Pan in Paiania, a note on lines 407 – 409 of Menander's *Dyskolos*", *AJA* 71, 309 – 311
- Wace, A.J.B., Thompson, M.S., 1908 – 09. "A cave of the Nymphs on Mount Ossa", *ABSA XV*, 243 – 47
- Weller, C., 1903. "The cave at Vari", *AJA VII*, 263 – 288
- Wickens, J.M., 1986. *The archaeology and history of cave use in Attica, Greece from prehistoric through late roman times*, Vol I,II, Ph.D., Indiana University
- Williams II, C.K., 1981. *The city of Corinth and its domestic religion*, *Hesperia* 50, 408 – 421

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ανδρίκου, Ε., Γουλάκη Βουτηρά, Α., Λαναρά, Χ., Παπαδοπούλου, Ζ. (επιμ), 2004. *Μουσών Δώρα, Μουσικοί και χορευτικοί απόηχοι από την Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα: ΥΠΠΟ
- Αραπογιάννη, Ξ., 2000. *Τα σπήλαια του Πανός στην Αττική*, Ph.D., Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Βασιλοπούλου, Β., 1987. "Νομός Βοιωτίας, Αγία Τριάδα", *AD* 42, *Χρονικά Β2*, 703,
- _____, 1994. "Νομός Βοιωτίας, Άντρο Λειβηθρίδων του Ελικώνα", *AD* 49, *Χρονικά Β2*, 844 – 45,
- _____, 1995. "Νομός Βοιωτίας, Αγία Τριάδα, Σπήλαιο Νύμφης Κορώνειας", *AD* 50, *Χρονικά Β2*, 832 – 34.

Γιαννόπουλος, Ν., 1919. “Φαρσάλου ἄντρον ἐπιγεγραμμένον”, *ΑΕφημ* 58, 48 –

- Δακουρά Βογιατζόγλου, Ό., 2004. *Λόφοι Φιλοπάππου – Πνύκας – Νυμφών, Σύνομο ιστορικό και περιήγηση*, Ένωση Φίλων Ακροπόλεως, Αθήνα: ΥΠΠΟ
- _____, 2008. “Οι Δυτικοί Λόφοι στους Ρωμαϊκούς χρόνους”, Βλίζος Σ. *Η Αθήνα κατά τη ρωμαϊκή εποχή*, 4ο Παράρτημα, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 247 – 267
- _____, 1980a. “Η σπηλιά, ναός του Θεού Πάνα”, *ΔΕΣΣΕ*, XVII: 1, Αθήνα, 113 – 125
- _____, 1980b. “Σπηλιές της περιοχής της Αττικής αφιερωμένες στη λατρεία του Θεού Πάνα. Ευρήματα και ανασκαφές”, *ΔΕΣΣΕ* XVII:1, Αθήνα, 126 – 176
- _____, 1985. “Σπήλαια της Αττικής αφιερωμένα στη λατρεία του θεού Πάνα”, *Αρχαιολογία και τέχνες* 15, 45 – 54
- Δεληγιώργη, Κ., 1993. “Η λατρεία του Πανός, *Καθημερινή*, Τα σπήλαια στην Ελλάδα”, 7 *Ημέρες* 08/08, 13
- Δοντάς, Γ.Σ., 1964. “Ευρήματα από το παρά την Σάμην της Κεφαλληνίας σπήλαιον Μελισσάνη”, *Α Εφημ* 103, 28 – 32

- Ζάχος, Λ., Ντούζουγλη, Α., 2003. *Λευκάδα, Ιστορική – αρχαιολογική επισκόπηση μέσα από τα εκθέματα του αρχαιολογικού μουσείου*, Αθήνα: ΥΠΠΟ
- Ζερβουδάκης, Τζ. Α., 1965. “Το σπήλαιον Μεγάρων”, *Δελτίον* 8 (1), 3 – 11
- Ζορίδης, Π., 1977. “Η σπηλιά των Νυμφών της Πεντέλης”, *Α Εφημ* 116 *Χρονικά*, 4 – 11

Θρεψιάδης, Ι., 1936. “Ανασκαφαί ἐν Μεγάροις”, *ΠΑΕ* 91, 43 – 56

- Καββαδίας, Π., 1897. “Τοπογραφικά Ἀθηνῶν κατά τάς περί τήν Ἀκρόπολιν ἀνασκαφάς”, *Α Εφημ* 36, 1 – 32
- Κυρίτση, Ε., Καμπούρογλου, Σ., Χατζηθεοδώρου, Θ., 1987. “Το σπήλαιο Νύμφης Κορώνειας στην Αγία Τριάδα Βοιωτίας”, *Αναστήλωση, Συντήρηση, Προστασία μνημείων και συνόλων*, τ. Β, Αθήνα: ΥΠΠΟ, 251 – 63
- Κάραλη, Λ., Μαυρίδης, Φ., Κορμαζοπούλου, Λ., 2007. “Σπήλαιο Λεονταρίου Υμηττού Αττικής. Ένα πετρώδες και ορεινό περιβάλλον. Προκαταρκτικά στοιχεία για την έρευνα των ετών 2004 – 2005”, *ΑΑΑ* 39, 31 – 42
- Κοντράρου Ρασσιά, Ν., 2002. “Ιερό του Πάνα στην Πνύκα”, *Ελευθεροτυπία* 29/05
- Κωνσταντινόπουλος, Γ., 1986. *Αρχαία Ρόδος*, Αθήνα: ΜΙΕΤ
- Λεβεντοπούλου Γιούρη, Ε., 1971. “Τό ιερόν τοῦ Ἄμμωνος Διός παρά τήν Ἄφυτιν”, *ΑΑΑ* 4, 356 – 366

- Μηλιάδης, Γ., 1955 – 1960. “Ανασκαφή Νοτίως Ἀκροπόλεως”, *ΠΑΕ* 110 ως 115
- Μητροπούλου, Ε., 1986. “Η λατρεία του Πανός και των Νυμφών στην Κόρινθο”, *Πελοποννησιακά, παράρτημα 12, Πρακτικά Β τοπικού Συνεδρίου Κορινθιακών Σπουδών, Λουτράκι 25-27 Μαΐου 1984*, Αθήνα
- _____, 1991. “Η λατρεία του Πανός και των Νυμφών στην Κρήτη”, *Ζ’ Κρητολογικό Συνέδριο, Ρέθυμνο 27/08/91* (περιλήψεις ανακοινώσεων), 56
- _____, 1995. “Η λατρεία των Νυμφών και του Πανός στη Βοιωτία”, *Επετηρίς την Εταιρείας Βοιωτικών μελετών Β:α*, 331 – 387 (ανάτυπο)
- Μπακαλάκης, Γ., 1938. “Ανασκαφή ἐν Καβάλα καί τοῖς πέριξ, Β. ανασκαφή τοῦ παρά τήν Ηρακλείτσαν Καβάλας ἄντρου τῶν Νυμφῶν”, *ΠΑΕ* 93, 83 – 5

Μυρτσιώτη, Γ., 2007. “Μία άγνωστη αρχαία πόλη ήρθε στο φως”, *Καθημερινή* 25/02, 33

Παπαδημητρίου, Ι., 1958α. “Ανασκαφαί σπηλαίου Πανός”, *ΠΑΕ* 113, 15

_____, 1958β. “Μαραθών, Σπήλαιο Πανός”, *Έργον* 5, 15 – 22

Παπαδοπούλου Κανελλοπούλου, Χ., 1997. *Ιερό της Νύμφης, Μελανόμορφες Λουτροφόροι*, Αθήνα: ΤΑΠΑ

Παπαχατζής, Ν., 1992. *Παυσανίου Ελλάδος Περιήγησις*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Ρωμαίος, Κ., 1905. “Ανασκαφή επί της Πάρνηθος άντρου”, *Α Εφημ* 44, 99 – 158

Σαμαρτζίδου Ορκοπούλου, Σ., 2005. “Έρευνώντας τις λαϊκές λατρείες και τα σπήλαια της Σίφνου”, *Πρακτικά Β Διεθνούς Σιφναϊκού Συμποσίου*, 27 – 30 Ιουνίου 2002, τ. Α, Αρχαίοι χρόνοι, Αθήνα: Σύνδεσμος Σιφναϊκών Μελετών, 251 – 270

Σκιάς, Α., 1901. “Ανασκαφή εν τω άντρω του Πανός”, *ΠΑΕ* 56, 32 – 33

_____, 1918. “Το παρά την Φυλήν άντρον του Πανός κατά τας ανασκαφάς των ετών 1900 και 1901”, *Α Εφημ* 57, 1 – 28 να το βαλω μαζί με άλλο ΣΚΙΑΣ 1901

Στάινχαουερ, Γ., 1973. “Λυκοχία επαρχία Μαντινείας”, *ΑΔ* 28, *Χρονικά*, 178 – 180

Τζουβάρα Σούλη, Χ., 1999. “Ομάδα πήλινων ειδωλίων από το σπήλαιο Ασβότρυπα στο Φρύνι της Λευκάδας”, *Δωδώνη ΚΖ*:1 (1998), Ιωάννινα

_____, 1988 – 89. “Η λατρεία των Νυμφών στην Ήπειρο”, *Ηπειρωτικά χρονικά* 29, Ιωάννινα, 9 – 63

_____, 1991 – 92. “Κορινθιακές λατρείες στην Ήπειρο και την Αιτωλοακαρνανία”, *Σκουφάς*, τ. Θ’ (78/79), Άρτα, 77 – 93

_____, 1991. “Λατρείες και ιερά στην Ήπειρο, στη Μεγάλη Ελλάδα και τη Σικελία”, *Δωδώνη* 20:1, 151 – 216

Τραυλός, Ι.Ν., 1937. “Σπήλαιον τοῦ Πανός παρά τῷ Δαφνί”, *Α Εφημ* 76 (Τεύχος Εκατονταετηρίδας τ. 1), 391 – 409

_____, 1960. “Τό ἑλληνιστικόν φρούριον καί τό ἀνευρεθέν ἱερόν τοῦ Πανός ἐπί τοῦ λατομηθέντος δυτικοῦ λόφου”, *ΑΔ* 16, 52 – 55

Χατζιώτου, Ε.Μ., 1997. “Νομός Λευκάδας, Κάβαλλος, Σπήλαιο Μπολιάτσω”, *ΑΔ* 52, 1176

_____, 1994. “Νομός Λευκάδας, Σπήλαιο Μπολιάτσω στον Καβάλλο”, *ΑΔ* 49, 842

_____, 1995. “Κεφαλληνία, Πόρος Σπήλαιο Δράκαινα”, *ΑΔ* 50, 836 – 837

Χατζιώτου, Ε.Μ., Στρατούλη, Γ., Κοτζαμποπούλου, Ε., 1989. “Η σπηλιά προς Δράκαινας, Πρόσφατη έρευνα στον Πόρο Κεφαλονιάς (1992 – 1993)”, *ΑΑΑ* 22 31 – 60.

ΕΙΚΟΝΕΣ



Εικ. 1 Staatliche Museen, Berlin



Εικ. 2 Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο



Εικ. 3 Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο



Εικ. 4 Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο

ΠΙΝΑΚΑΣ 1

Εικ. 1 Το ανάγλυφο «των πλυντών» πιθανόν από το υπαίθριο ιερό των Νυμφών και του Αγγελώου στον Ιλισό, 4ος αι. π.Χ., Staatliche Museen, Berlin, αρ. 709, BLÜMEL 1966 Abb. 123,124 Blümel, C., 1966. *Die Klassische Griechische Skulpturen der Staatlichen Museen zu Berlin*, Berlin: Akademie – Verlag

Εικ. 2 Αναθηματικό ανάγλυφο των Νυμφών και του Πάνα από το σπήλαιο Πάρνηθας, 4ος αι. π.Χ. αρ. 1859, Εθνικό αρχαιολογικό μουσείο, Ρωμαίος, Κ., 1905. Ανασκαφή επί της Πάρνηθος άντρου, *ΑΕφημ* 44, 99 – 158, Εικ. 1

Εικ. 3 Αναθηματικό ανάγλυφο των Νυμφών και του Πάνα από το σπήλαιο Πάρνηθας, 1ος αι. π.Χ. αρ. 1879, Εθνικό αρχαιολογικό μουσείο, Ρωμαίος, Κ., 1905. Ανασκαφή επί της Πάρνηθος άντρου, *ΑΕφημ* 44, 99 – 158, Πιν. 3

Εικ. 4. Αναθηματικό ανάγλυφο των Νυμφών και του Πάνα από την Ελευσίνα, 4ος αι. π.Χ. αρ. 1445, Εθνικό αρχαιολογικό μουσείο, Ανδρικού, Ε., Γουλάκη Βουτηρά, Α., Λαναρά, Χ., Παπαδοπούλου, Ζ. (επιμ), 2004. *Μουσών Δώρα, Μουσικοί και χορευτικοί απόηχοι από την Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα: ΥΠΠΟ, 201, αρ. 86.



Εικ. 5 Αρχαιολογικό Μουσείο Δελφών



Εικ. 6 Αρχαιολογικό Μουσείο Κω



Εικ. 7 Αρχαιολογικό Μουσείο Λευκάδας



Αρ. 93 Αρχαιολογικό Μουσείο Αργοστολίου, Κεφαλονιά

Εικ. 5 Σύμπλεγμα χορού Νυμφών και Πάνα από το Κωρύκειο άντρο στον Παρνασσό, 5ος αι. π.Χ. αρ. 16678, Αρχαιολογικό Μουσείο Δελφών, Ανδρικού, Ε., Γουλάκη Βουτηρά, Α., Λαναρά, Χ., Παπαδοπούλου, Ζ. (επιμ), 2004. *Μουσών Δώρα, Μουσικοί και χορευτικοί απόηχοι από την Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα: ΥΠΠΟ, αρ. 126.

Εικ. 6 Αναθηματικό ανάγλυφο του Πενθάνωρος από την Κω, 4ος αι. π.Χ. Αρχαιολογικό Μουσείο Κω, Κακριδής, Ι.Θ., 1986. Οι Θεοί, *Ελληνική Μυθολογία 2*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 279, Εικ. 129.

Εικ. 7 Σύμπλεγμα χορού από το σπήλαιο Χαραλαβή Τρύπα Λευκάδας, 6ος αι. π.Χ. αρ. 3365, Αρχαιολογικό μουσείο Λευκάδας, Ανδρικού, Ε., Γουλάκη Βουτηρά, Α., Λαναρά, Χ., Παπαδοπούλου, Ζ. (επιμ), 2004. *Μουσών Δώρα, Μουσικοί και χορευτικοί απόηχοι από την Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα: ΥΠΠΟ, αρ. 127.

Εικ. 8 Αναθηματικός δίσκος από το σπήλαιο Μελισσάνη Κεφαλονιάς, τέλη 4ου – αρχές 3ου αι. π.Χ. αρ. 1803, Αρχαιολογικό μουσείο Αργοστολίου, Τζουβέρα Σούλη, Χ., 1988 – 89. Η λατρεία των Νυμφών στην Ήπειρο, *Ηπειρωτικά χρονικά 29*, Ιωάννινα, Πιν. 18α.

***Μολπή* and metrics in the performance of Homer¹⁷⁶**

¹⁷⁶ I first gave this talk in the British School at Athens in June 2008 and then at the 22nd World Dance Congress, held in Athens in July 2008. These versions then gave birth to a third version given at the conference on Frontiers in Comparative Metrics, held in Tallinn and Tartu in November 2008. A final version was read at the 13th National Symposium for Finnish Musicologists held in Turku in

Traditionally the sciences of metrics, rhythmic, organology, singing and choreology have been studied separately. There are at present only a few classicists who specialise in dance and what McNeill calls ‘muscular movement’ analysis, while even fewer specialise in choreology and metrics.¹⁷⁷ The academic couple A.M.Dale and T.B.L.Webster was a notable exception where a metrician collaborated with an archaeologist.¹⁷⁸ This makes the topic of dancing to poetry a minefield for many: in a recent survey of a book on Homeric dancing, the reviewer complained that the study of metrics was too far from his own field.¹⁷⁹ Since the mid-80s, however, there has been an explosion of dance studies as scholars from a variety of disciplines have turned their attention to dance and at the same time Pindaric scholars have debated ‘choral-’ and solo-performance of lyric.¹⁸⁰ This new dance scholarship has made significant contributions to our understandings of culture, movement and the body, of aesthetics and of ritual practice and it is furthermore possible to apply these new insights to our understanding of ancient dance.¹⁸¹

Recently it has been claimed that the entire *Iliad* and *Odyssey* or rather lengthy passages of them, including the catalogue of ships in *Iliad* 2, could be danced to, whilst opponents bitterly deny any room for metrical movement at all or rather emphasise that traditionally the hexameter is a narrative genre of poetry.¹⁸² As early as 1984, Gentili believed that dancing was supposed always to have accompanied the songs described in the epics, and connects this detail to the development of the hexameter,¹⁸³ but the truth is that the hexameter is not normally regarded as a dance rhythm.¹⁸⁴

In the following I first examine the occurrence in Homer of *μολπή*, or MTD (music, text, dance) as modern anthropologists would call it, which confirms the concrete link between song and dance in archaic Greek poetry, and then I investigate various

March 2009. I am grateful to Armand D'Angour, Ewen Bowie, Satu Grünthal, Siru Kainulainen, Anna Lazou, David Lilley, Maria and Mihail Lotman, Greg Nagy, Robert Pitt, Philomen Probert, Stelios Psaroudakes, Alkis Raftis, Elina Seye, Jo Tyler Smith, Chrestos Terzes and Nektarios Yioutsos for helpful discussions on this paper.

¹⁷⁷ McNeill 1995, 177.

¹⁷⁸ See the introduction to Webster's *Greek Chorus* where he acknowledges his debt to his wife's (A.M.Dale) papers. Two other notable exceptions are Marie-Hélène Delavaud-Roux and Alkis Raftis.

¹⁷⁹ Naerebout 2008, 485.

¹⁸⁰ Reed 1998, 503; Morrison 2007 where the entire choral/solo debate on lyric is summarised. This book obviously appeared too late to be included in the bibliography of Budelmann 2009, *The Cambridge Companion to Greek Lyric*.

¹⁸¹ Vesterinen 1997, 175.

¹⁸² See n.36-38.

¹⁸³ Gentili 1984, 14-15; Dalby 1998, 198.

¹⁸⁴ Dale 1948, Webster 1970, Mullen 1982, Nagy 2004 and 2009, ch.24, Garvie 1994, 291 on *Od.* 8.256-265 with refs. there.

theories on the structure of the hexameter line and how it might be performed and its relation to choral lyric, to see how a study of metrics and rhythmic can contribute to our knowledge of the early performance of the Greek dactylic hexameter.¹⁸⁵

1. The usage of *μολπή*, *μέλω* and cognate words

First it is worthwhile investigating those passages in archaic Greek poetry where the word *μολπή* and its cognate verb *μέλω* and *μέλομαι* occur. In some cases these words clearly indicate what Michaelides calls ‘song-dance’ or what Torp calls ‘dance-song’, but in other cases simply ‘song’.¹⁸⁶ Callimachus calls Delos *φιλόμολπος* (*Hymn to Delos* 197) due to its celebrations of choral performances (300f.).¹⁸⁷ Further the *ἀρχεσίμολπος* in fr. 250 of Stesichorus finds its echo in the expression *ἤρχετο μολπῆς* at *Od.* 6, 101 and where nymphs of Artemis continue in a choral depiction. Nausicaa here assumes the function of a dance-leader.¹⁸⁸ In one case the verb *μέλω* is associated with the paean:

οἱ δὲ πανημέριοι μολπῆ θεὸν ἰλάσκοντο

καλὸν ἀείδοντες παιήονα κοῦροι Ἀχαιῶν

μέλποντες ἐκάεργον· ὃ δὲ φρένα τέρπετ’ ἀκούων. *Il.* 1, 472 - 474

‘All day long they propitiated the god with singing,

Chanting a splendid hymn to Apollo, these young Achaians,

Singing and dancing to the one who works from afar.’

(tr. R.Lattimore, adapted)

which gives us insight into the performance of the paean and perhaps of other versions of hymns. Rutherford comments that “one of the reasons that the broad range of occasions and functions of *παιάν* - performance has been underestimated may be that modern scholars have insufficiently appreciated the pervasive importance of song and song-dance in Greek society, where elaborate choral performances would have taken place on occasions that from the point of view of a modern Western society would be perceived as unsuitable for them, e.g. before battle or at the symposium. One could go as far as to say that some such occasions would actually have been constituted by the performance of song or song-dance”.¹⁸⁹ The classic statements of song-dance culture in archaic and ancient Greece are in Calame, Gentili, Herington, Richardson, Athanassaki, Bowie, Kowalzig and Rutherford. It is important to recall the fact that there are several descriptions of festival

¹⁸⁵ D’Angour spells out a caveat (1997, 336) “that ‘choral’ today does not include the element of dance”. This is in the context of his discussion of the dithyramb and his own conducting of the 100-strong Kodaly Choir in Oxford.

¹⁸⁶ Janko 1994, 125 on *Il.* 13, 637; Torp 1990, 130, n.7; Georgoudi 2001, 153-14; Bielohlawek 1925.

¹⁸⁷ Cingano 2003, 27; Richardson 2011, 15 – 18.

¹⁸⁸ Calame 1977 I, 166, Cingano 2003, 27.

¹⁸⁹ Rutherford 2001, 4-5. Richardson (2011, 16) writes of *ἀμοιβαίαν* or corresponding performance.

dancing in the *Iliad* and *Odyssey* that have been exhaustively catalogue by Calame.¹⁹⁰ Demodocus dances to the Phaeacians in *Odyssey* 8, 256-266, Halius and Laodamas dance a duo at *Od.*8, 370-380 and on the women's side, Nausicaa dances and plays with her serving maidens in *Od.*6. Phemius accompanies the dancing of the suitors at *Od.*1, 150-155.¹⁹¹ Boys and girls dance in the description of the Shield at *Il.*18 where dancing represents a peace-time hobby. There is also plenty of dancing in the Homeric *Hymn to Apollo* and Hesiod's *Theogony*.¹⁹² These vignettes give way in due course to the lyric dances of tragedy and comedy, and to the choral lyric dances of Alcman, Bacchylides, Ibycus, Pindar, Simonides and of Stesichorus where it is certain that metre corresponded to dance rhythm.¹⁹³

Telemachus witnesses guests at a wedding feast at the palace of Menelaus in Sparta:

τερπόμενοι· μετὰ δὲ σφιν ἐμέλπετο θεῖος ἀοιδὸς
φορμίζων, δοιῶ δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτούς,
μολπῆς ἐξάρχοντος, ἐδίνευον κατὰ μέσσους.

Οδ. 4, 17 – 19.

‘And among them stepped an inspired singer

Playing his lyre, while among the dancers two acrobats

Led the measures of song and dance, revolving among them.’

(tr. R. Lattimore)

This scene of dancing in Homeric Sparta accords well with later evidence which presents this city as a place of attraction for poets and musicians and of famous choruses performed during the Carneia, the Hyacinthia, and the Gymnopaedia festivals.¹⁹⁴ From these citations alone it is clear that song-and-dance as a combined unity were familiar in Homeric culture, even if it is a separate question as to what the notation was or how they were performed. Later the word *μουσική* came to mean “the union of song, dance and word to which the Muses gave their name”.¹⁹⁵ In anthropological literature this is called MTD,

¹⁹⁰ Calame 2001, Gentili 1988, Herington 1985, *passim*, Kurke 2000, Rutherford 2001, 3-5 and *passim*; this point is also made by Budelmann (2009, 15). More in Athanassaki and Bowie, 2011.

¹⁹¹ Lonsdale 1993, 4. A word of warning from Martin 1989, 9,n.34: “Most of what can be said about the significance of Demodocus and Phemius, the so-called bards, and Odysseus, the bard *manqué*, has been said, some of it thoughtfully.”

¹⁹² These are catalogued in Evans 2001, 86, n.333 and Evans 2007, 116, n.8. See also Cingano, Latte, Lawler, Lonsdale and Naerebout.

¹⁹³ Researched by Calame, Kaimio and others. Delavaud-Roux (1994, 182) has constructed a dance map of Greece. More in Kowalzig 2007 and Kowalzig and Wilson, 2013.

¹⁹⁴ Constantinidou 1998,15; Webster 1970, 61-63. Simonides (fr.7) also mentions *Σπάρτα εὐρύχορος*.

¹⁹⁵ Murray & Wilson 2004, 1; Lawler 1964, 12; Nagy 2009, ch.24, but David (2006, 22) connects the word to the dance of the Muses!

‘music, text, dance’, which is thought to be the most common form of performance.¹⁹⁶ Raftis points out:¹⁹⁷

“Another basic observation, equally applicable to the dances of primitive and ancient peoples, is the unity of dance, music and song, which are but facets of a single phenomenon... This concept has been preserved to a degree in traditional society where it is not at all uncommon for a song to have its own special dance and never to be sung without being danced. Similarly, music which does not accompany a song or dance, or both, is very rare. Furthermore when a dancer in a village is asked to show the steps of a dance, he cannot do so without also singing the appropriate song.”

Fitton too stresses that “in early communities, dance is song-and-dance.”¹⁹⁸ Song-and-dance is illustrated in the Greek word *μολπή*, the Senegal word ‘sabar’, the Tiwi word ‘yoi’, the Tamil word ‘muttamil’, the BaAka word ‘eboka’ (pl. ‘beboka’), the Brazilian word ‘capoeira’ and in the English words ‘carol, carole’ and ‘ballad or ballade’ which all originally indicate song-and-dance.¹⁹⁹ A further dimension is that the performance of song in a traditional society such as that of archaic and classical Greece is likely to have had broader social effects, such as the reinforcement of social structures or the transmission of values from one generation to the next (something like ‘initiation’).²⁰⁰ Anthropologists call this the ‘function’ of the dance. To avoid the overtones of words like ‘primitive’ or ‘early’, anthropologists favour adjectives such as ‘pre-state’, ‘non-literary’, ‘agricultural, village’ or ‘traditional’ societies.²⁰¹

The German pioneer researcher in ancient Greek metre, Wilamowitz, stresses that Homer’s works are full of dancing with implications that the strongest dancing traditions emanate from Crete and Sparta.²⁰² Homeric dances, just as in other pre-state or pre-polis societies, tend to be firstly *κύκλιος χορός*, secondly a dance with ranks moving towards one another, and thirdly a couples dance or a dance of two tumblers whose movements accompanied the song of the lyre-player.²⁰³ Anthropologists call this the ‘structure’ of the

¹⁹⁶ Naerebout 2004, 157, n.3; Beeman (1993, 369-393) compares with Euro-American opera/music-theatre and Japanese *kabuki* as being highly codified varieties.

¹⁹⁷ Raftis 1987, 26.

¹⁹⁸ Fitton 1973, 260.

¹⁹⁹ The noun *μολπή* at *Il.*18, 606; *Od.*6,101; *Od.*1,152; mainly “song” at *Il.*1.472 and 13,637. The verb is *μέλπ* at eg *Il.*1.474; for ‘sabar,’ see Hymbaugh 2001; for ‘yoi,’ Grau 1983; for ‘muttamil’, Kersenboom 1995; for ‘eboka’ see Kisliuk 1998, 29; for ‘capoeira,’ see Lewis 1992 ; for ‘carol’ and ‘ballad’, Pound 1919 and McKnight 1920.

²⁰⁰ Rutherford 2001, 7-8.

²⁰¹ Garfinkel 2003, 43-62.

²⁰² Wilamowitz-Moellendorff 1923, 9. One metre, the choriambic dimeter, was even named after him, ο *βιλαμοβιτσιάνος* (Buchheld 1995, 48). One could add that in English literature, for example, there are numerous specific songs that could be danced to. Shakespeare’s *Romeo and Juliet*, *A Winter’s Tale* and *Midsummernight’s Dream* are good examples. Cf. Foley 2009, 201: “In many cases music and dancing once accompanied the narration in Homer”.

²⁰³ Garfinkel 2003, 41; Webster 1970, 46-55, taking Homer, Hesiod, the earliest Homeric Hymns and Eumelos as a parallel first group in literature.

dance. Scholars disagree over whether the *κόκλιος χορός* was closed or open. From vase paintings it is clear that dancers sometimes held hands, wrists, waists or even hair in some cases and these traditions indisputably live on in modern Greek folk-dances.²⁰⁴ I agree with Vesterinen, however, in lamenting the lack of any ancient dance notation, but I would not go so far as to say that we can never reconstruct ancient dance or that we could not understand ‘the language of ancient dance’.²⁰⁵

Michaelides would divide these dances into three (functional) categories: religious, theatrical and social, “some of which present many analogies to modern Greek folk dances.”²⁰⁶ Greek academics are divided over the question of cultural continuity, though this is a sensitive issue of national importance.²⁰⁷ The doctrine of survivals and the interest in cultural continuities associated with it were important aspects of the cultural evolutionist approach to the study of other cultures, as exemplified by Edward B. Taylor’s *Primitive Culture* (1871).²⁰⁸ In the modern Greece of today, survivals can therefore be seen to constitute important proof of the continuity of the negatively valued present with a positively valued past. But convincing proof of continuity, for example in the case of the modern Greek *syrtós* dance, must include relevant evidence from the periods of late antiquity, the Byzantine Empire and the Turkish occupation.²⁰⁹ Whilst it would be extreme to claim that both Homeric epics were danced to from beginning to end, dancing cannot however be excluded from their performance in purple passages. Recent work on the pantomime has reminded us how popular the tale of Ares and Aphrodite was in antiquity, specifically as pantomime, and how from Athenaeus and Lucian onwards, through Barker and Nagy, the lay has been regarded as a *ὑπόρχημα*.²¹⁰

2. The correlation of metre, rhythm and dance

Prototypical attempts to correlate metre to dance performance of tragedy, comedy and lyric can be found in Dale and Webster and of Pindar’s lyrics in Mullen. In his book *The Greek Chorus* (1970) Webster attempted to trace the history of the Greek chorus from the fragments of the melic poets, the odes of Pindar and Bacchylides and all the choral

²⁰⁴ Stratou (1966, 14) argues for an unbroken circle in ancient ring-dances while Delavaud.-Roux (1994, 23) would emphasise that the circle was not always closed in ancient or modern Greek folk-dances. Cf. Delavaud-Roux 1994, 100-110, on “liaison par la main, le poignet, les cheveux et liaisons variées”. A stunning conceit based on ring-dances can be found at Call. *H* 4, 249-52 for swans circling Delos, at 300-1 for islands circling Delos. Cf. Call. *H* 4, 312-3.

²⁰⁵ Webster 1970, 47; Vesterinen 1997, 176.

²⁰⁶ Michaelides 1956, 37. These sentiments are echoed in Alexiou, Bazianas, David, Georgiades, Hamilakis, Panayiotopulu, Papaoikonomou-Kipurgu, Petrides, Raftis and Stratou but opposed in Leiwo and Pennanen.

²⁰⁷ With Yatromanolakis (2009, 265) and to avoid confusion, I opt for an anthropologically oriented use of the term ‘Greek’: it refers to the early modern and contemporary Greek traditions, while ‘ancient Greek’ and ‘medieval Greek’ are employed in connection with the respective chronological periods. Stratou (1966, 11) is highly passionate and sees no need to convince “the history experts, the professors or the ‘scholars’” of cultural continuity.

²⁰⁸ Danforth 1984, 56. Expanded to social and political dimensions of dithyramb, Kowalzig 2013.

²⁰⁹ Panayiotopoulou 1994, 9-10.

²¹⁰ Evans 2007, 115 for refs; Hall & Wyles 2008, 9-10; Webster 1970, 63 and 95; Athen.14, 631c: cf. Plut. *Quaest.conv.*748a and Carey 2009, 28, who notes that *ὑπόρχημα* etymologically stresses dancing.

odes in tragedy, making liberal use of the notes made by his wife A.M.Dale, the author of *The Lyric Metres of Greek Drama* (1948). Webster attempted to compare nearly three hundred depictions of the chorus on vases and reliefs from the eighth century onwards with literary sources from Homer to the Hellenistic age. Webster believed that the development of the metre was fundamental in providing the rhythm for words, music and dance. Webster's agenda is extremely broad and he frequently scores valuable points in speculating on how Dorian stylisation found its way into tragedy and in traversing widely over lyrics in tragedy vis-à-vis lyric in Bacchylides and Pindar.²¹¹ But Webster does not deliver his agenda of deriving specific dance steps from the ancient representations of dancing or of relating the steps or the general nature of dancing to the preserved poems through their metre "which controlled the feet of the dancers".²¹² He fails to allow for imaginative creativity on the part of the vase-painter or for variety of dance steps over the centuries and aims at generalising three main dance-tempi: 'walking or stately time' for long dactylic lines, 'striding or dance-time' for iambic and trochaic lines and excited for shorter, *dochmiac* lines.

In her own study A.M. Dale set out to indicate "the prevailing movement of each type of rhythm" in the lyrics of fifth-century drama. Athenian dramatists drew heavily on earlier lyric poets whose work was well known to them: in particular, glyconic and its variants from Sappho, Alcaeus and Anacreon; dactylo-epitrite from choral lyric, notably Pindar. Dale strongly denies the presence of ictus in Greek verse; she does however admit that "it is conceivable that dance, especially the energetic dancing of a fairly simple and regular metre (as often in comedy) reinforce the quantitative rhythm with some kind of dynamic beat".²¹³ Her book ends with brief consideration of strophic construction and of performance, that is, the relation of music and motion or dance to metre.

Mullen on the other hand seeks to trace the line of dancing within Pindar's odes. Mullen claims that the chorus, in performing the victory ode, danced through strophe and antistrophe, then came to a standstill for the epode. He harps on 'epodic arrest'.²¹⁴ Scholars of late antiquity had earlier postulated a circle in one direction for the strophe, a circle in the other for the antistrophe and standing still for the epode thus repeating the motions of the sun and stars and the stillness of the earth.²¹⁵ Mullen insists that statements that use forms of *ἵστημι* (*Ol.* 1, 52 and *Nem.* 5, 16) support his theory of epodic arrest, but since the verb *ἵστημι* does not always mean "stand" and is certainly not exclusive to the epode, his argument begins to collapse. Language pointing to motion and to stillness are scattered throughout the odes without preference to any particular part of the triad.

These works nevertheless represent pioneering efforts to correlate metre and rhythm with dance.

3. Traditional and controversial angles

²¹¹ Webster 1970, 111.

²¹² Ο.π., xi.

²¹³ Dale 1948, 5.

²¹⁴ Mullen 1982, 68, 75, 97 and 128.

²¹⁵ Cf Webster 1970, 77 and refs. there.

Important and uncontroversial remarks on the origin and performance of the Homeric hexameter can be found in Nagy, who, following Meillet and others, has derived the Homeric and Hesiodic hexameter from lyric, and ultimately from common Indo-European sources.²¹⁶ The earliest inscriptions we have, such as on the *oinochoe* from Dipylon and on Nestor's cup from Ischia, are in hexameters emanating from a sympotic context "in a surprising confluence of agonistic dance, *poiesis*, hexametric expression and early alphabetic writing,"²¹⁷ The drinking cup is generally understood to be connected to the symposium, feasting, singing and dancing.²¹⁸ Since the symposium was a forum for an entire melting-pot of genres and a wide variety of performances, the link between symposium and hexameter opens up a new avenue of insights. The sympotic link would allow broader *interdiscursivity* of epic and lyric, including the threnos, wedding song and hyporchema.²¹⁹ One could even envisage the interplay of epic with lyric as part and parcel of the interplay of elite and popular cultures. Indeed, epic and lyric must have coexisted throughout the entire pre-history of Greek literature. This interdiscursivity is distinct from the incongruity in mixing genres which Plato warns against in his *Laws*.²²⁰

But recently A.P.David has published a book entitled *The Dance of the Muses: Choral Theory and Ancient Greek Poetics* (2006) where he argues that the verse form of archaic Greek epic can be deduced from a dance step. He complains that metrical or rhythmical analysis by and large has been divorced from the interpretation of the meaning of an ancient poem, though he here neglects Webster, Dale and neo-Hellenic writers on metre and dance, though he acknowledges his debt to Mullen.²²¹ What he calls the dance of the Muses is dancing to the dactylic hexameter catalectic of the *Iliad* and *Odyssey* and he maintains this is a group dance.²²² He goes on to state that "we have explicit evidence that the seventeen elements of the dactylic hexameter, nine plus eight, were in fact elements of a dance".²²³ This has given rise to a debate on the metrics and rhythm of the ancient Greek hexameter. David's book has been very fully reviewed by Anne Mahoney and Ronald Blankenborg, both published with David's reply. Later in 2008 equally damning reviews by Naerebout and West came to light.²²⁴

²¹⁶ Nagy 1974.

²¹⁷ Sicking 1992, 76 with references there to Hoekstra, Meillet and Bergk; Powell 191, 172 and n.132 for further references.

²¹⁸ Powell 1992, 165.

²¹⁹ Kurke 2000, 60. Yatromanolakis (2009, 266) would rather not confound interdiscursivity with mixing of genres, but here I take the liberty.

²²⁰ Pl.*Leg.*2.669 c-d.

²²¹ David 2006, 17; (cp Whitman 1958, 262.) See also his polemical website www.danceofthemuses.org esp.reviews and responses.

²²² Van Raalte (1986, 29) believes that the acatalectic interpretation of the dactylic hexameter helps to explain rhythmical bridges, which are not easy to account for in the catalectic interpretation.

²²³ David 2006, 96.

²²⁴ Mahoney, <http://www.arsversificandi.net>, Blankenborg, <http://ccat.sas.upenn.edu/bmcr/2007/2007-04-46.html>, David, <http://ccat.sas.upenn.edu/bmcr/2007/2007-05-12.html>, Naerebout 2008, 485-491 and West 2008, 182-183. David's collected responses can be found under www.danceofthemuses.org Reviews and responses, except for Naerebout. David totally rejects Parry's notion of oral poetry which he wants to

So-called ‘metrical movement’ is, however, respected in several contexts.²²⁵ A connection between anapaests and marching onto the battlefield and onto the stage has long been recognised, with some scholars drawing a distinction between ‘lyric’ and ‘legitimate’ anapaests based on their position within Aristophanic choruses, on the amount of Doricism and on various metrical features. The ‘lyric’ anapaests, they argue, were accompanied but ‘legitimate’ anapaests could be either accompanied or unaccompanied.²²⁶ Anapaests were the original metre of the parodos or choral entrance. They are often used to announce, or accompany, an actor’s entrance or exit: nearly every play of Sophocles and Euripides ends in anapaests as the chorus makes its way off stage.²²⁷ West mentions the relationships between processions, dances and metre and he further notes how cretics could possibly have survived from local Cretan dances. To confuse the issue Alice Singer uses the term ‘metrical structure’ to refer to the steps of Macedonian dance and connects this to Chomskyan linguistics.²²⁸ Significantly hexameter scholars, when examining the use of formulas as set-phrases or cogs in a chain- and choice-model, also appeal to Chomsky’s transformational-generative grammar to explain the creativity of the oral poet.²²⁹

4. The metrical structure of dance

Alice Singer was a graduate student in anthropology who tragically met her death in a road accident in July 1973. She had begun significant work on the interrelation of symbolic systems and the formal description of human behaviour other than language. Judith Irvine and Ray Jackendoff edited her article on metrical structure of Macedonian dance for publication. She treats dance as a semiotic code and outlines a theory that would explain rhythmic organisation in dance and show how abstract metrical patterns relate to their concrete realisation as sequences of dance movements.²³⁰ This is similar to the work of Adrienne Kaeppler who has correlated *kinemes* and *morphokines* with phonemes and morphemes in her analysis of Tongan dance.²³¹ Singer’s results are stated as a system of generative rules of the type which have been proposed by Chomsky to account for language.²³² She argues for “some pattern of rules that must be associated with performing and interpreting dance.”²³³ There is a definite resonance here with the views of Clark who

replace with choral poetry and he makes huge claims about the epic hexameter without full examination of all available scholarship. His views are furthermore based on a dubious interpretation of Plato and Aristotle.

²²⁵ Arguably at Pl.*Leg.*2.669 c – e the meaning of ὕμνος is close to ‘dance movement’ or ‘metrical movement’.

²²⁶ Perusino 1966,13; Pretagostini 1976; Moore 2008,11.

²²⁷ Raven 1962, 57.

²²⁸ Singer 1974, 379-404; West 1982, 22-25, 55.

²²⁹ Clark 1997, 13.

²³⁰ Singer 1974, 380. D’ Angour assumes local and personal variation in performance (private communication to me (25.6.2015).

²³¹ Kaeppler 1972,

²³² Chomsky 1965, 17.

²³³ Singer 1974, 381.

sees Chomsky's generative rules at work in the mind of the oral singer who then produces lines of poetry including formulas, enjambment, and his or her entire story.²³⁴

Singer's conclusions could be applied to epic or lyric dancing if only we had a video-tape of Demodocus' or Nausicaa's dancing. It would then be possible to write up a dance-notation, make notes of kinemes and morphokines and establish the metrical structure of the dance. Since however the performances are for ever lost to us, it is difficult to reverse the trend and work out the metrical structure of the dance from the given text. Suffice it to say that there could well be a system of generative rules at work in the mind of the oral singer and at the same time a correlated and linked system of generative rules in the mind of the dancers who dance to the poetry.

Kurath had earlier developed a system of glyph notation as a quick method for recording dance movements that could be used for analysis and for graphic representations in published works, but regrettably this is not suitable or designed for reconstruction of dance, which is what we require in ancient dance.²³⁵

5. The make-up of the hexameter

In three fundamental articles on the early Greek hexameter, Fränkel, Porter and Kirk attempted to break the hexameter line into two, three or four units or cola.²³⁶ Kirk coined the famous phrase 'rising three-folder' for a three-colon verse which has a more urgent, progressive or flowing effect. This is just one aspect of Homeric artistry and is part of the rhythmical, musical and semantic counterpoint of the verse. Scholars are in total agreement about the range of 32 possible metrical variations within the dactylic hexameter, but only Webster has coined the phrase 'hexameter lyric', an expression he does not fully develop.²³⁷ Homeric commentators, such as Stanford or Kirk, constantly stress the importance of reading hexameters out loud in order to appreciate the finesses of the workings of metre and of style at the level of diction, especially in relation to the 'cumulative' or 'adding' technique of oral heroic singers.²³⁸ These critics stress the importance of being sensitive to the sound and rhythm of the verse as indicated by its pattern of word-breaks and rhythmical cola, to the varying degree of enjambment and ways of extending sentences, to the effects of whole-sentence verses, and flowing ones against internally interrupted ones: and to syntactical (or subordinated) and paratactical (or co-ordinate) modes of expression. Much of the enormous range and variety of the poetry is completely lost if one fails to notice such things. Such analysis exceeds basic acquaintance with the dactylic hexameter and simple technical aspects of versification.

Some scholars argue that the central break of caesura in the line or possible enjambment of any kind would not be heard in the rhapsode's recitation of the bard's

²³⁴ Clark 1997, 13.

²³⁵ Kurath's system was later developed and elaborated by Kealiinohomoku in her study of motor behaviour of African and United States blacks. By this she demonstrated similarities between African dance and that of blacks resident in the States and showed the differences between these dance traditions and those of Scotland or Ireland (Kaepler, 37).

²³⁶ Fränkel 1926 and 1951; Porter 1951; Kirk 1966. Porter blurts out (1951,3) that "there is no agreement among scholars on basic metrical theory".

²³⁷ Raalte 1986, 41 and 52; Korzeniewski 1968, 29; Sicking 1993, 74; Webster 1970, 54 n.1 in reference to *Hom.H.Ap.*

²³⁸ Stanford 1967, xxiii; Clark 1997, 3 with refs. there to Parry and Lord.

singing with lyre accompaniment. Ong and Clark have argued that the concept of the written 'line' or 'verse' is a product of our literary culture which is absurd to transpose upon pre-literate societies such as that of the Homeric world or the bards' own society. The words 'line' and 'verse' tend to imply graphic rather than oral connotations.²³⁹ Daitz, on the other hand, argues that in any case the seasoned listener to a Homeric bard would always perceive a line-end, even if Homeric sentences vary enormously in length, complexity and periodicity. He advocates the reading of Homer with pauses at verse-final position, regardless of enjambment or other factors, and generally without pauses at verse-medial positions, regardless of caesura, diaeresis and other factors.²⁴⁰ Lord calculated that the thought is complete by the end of the line in 72.4% cases in Homer. Since Parry enjambment is regarded as necessary, violent or passive. Others scholars stress that the rhythmic variety created by enjambment breaks the monotony of an endless succession of one end-stopped line after another, and it may also match the style to the subject-matter.²⁴¹ Since the work of Higbie, Bakker and Clark it is beyond dispute that the Homeric enjambment – including the 'necessary' kind – is synchronically intrinsic, not extrinsic, to the formulaic system of Homeric diction.²⁴²

6. The history of epic declamation.

One line of investigation would be to compare various audio recordings or live performances of the Homeric hexameter and to examine the amount of enjambment allowed in each performance. Porter issues a caveat to this approach: "The relative extent to which the imposed metrical pattern or the natural way of pronouncing the words prevails in the actual recitation varies from age to age and from person to person and its study belongs rather to the history of declamation than to metrics."²⁴³ But when these same reciters are also Homeric scholars who promote various theories about the hexameter, we should perhaps learn something from their readings.

Within the States, the Society for the Oral Reading of Greek and Latin Literature (SORGLL) at www.rhapsodes.fl.vt.edu maintains a website where Stephen Daitz reads *Il.* 1, 1-52 in a highly intonated version and via a link one can hear Stanley Lombardo reading the same passage in a more familiar vein.²⁴⁴ In Britain, the Joint Association of Classical Teachers (JACT) has published a compact disc on speaking Greek, but without specific reference to Homer. A link on the Harvard University Classics Department has readings from Homer by Greg Nagy and Carolyn Higbie, both of whom have written extensively about enjambment and the evolution of the Greek hexameter (http://www.fas.harvard.edu/~classics/poetry_and_prose/poetry.html). Nagy has selected for reading passages from *Iliad* 1, 9, 18 and 24, Higbie chooses *Iliad* 1 and 6. On his extensive website www.danceofthemuses.org David has readings of *Iliad* 1, 6 and 8 and *Odyssey* 23. Georg Danek and Stefan Hagel maintain a website on Greek music and on Homeric singing at www.oeaw.ac.at/kal/st, where they specify that enjambment should not be

²³⁹ Ong 1982, *passim*; Clark 1997, 2 n.5.

²⁴⁰ Daitz 1991; Nagy 2004, 146.

²⁴¹ Clark 1997, 26; Kirk 1966, 113.

²⁴² Nagy 2001, 148 with refs. there.

²⁴³ Porter 1951, 21-2.

²⁴⁴ The link includes Stanford, Harvard, Haverford and recordings of Gareth Moore.

expressed by a break between lines but by means of the melody. They choose to sing the second song of Demodocus. Live performances of Homeric singing can be heard at the Assos Conference of Philosophy www.philosophyinassos.org where Stephen Evans performs selections from *Iliad* 1, 2, 9, 11 and 24 with emphasis on the description of Troy and the Trojan contingents from Book 2. Mark Miner has given rhapsodic performances of Homer throughout American universities.

Interestingly, David and Higbie ignore the line-ending if the sense demands,²⁴⁵ while most modern recordings of Homeric epic (by e.g. Daitz, Nagy, Lombardo, Danek and Hagel) both ignore the caesuras and pause at the end of the line, the latter even inserting an interlude on the lyre between lines. At *Il.*1.460-1 Higbie runs over the line in her recitation and similarly a line later at 462-3 as a demonstration of enjambment. In his recital of the opening of the *Iliad*, David runs the first two lines together as well as lines three and four, *προΐαψεν/ἠρώων* allow for a break between lines and ignore the caesuras. Most reciters are, in fact, students or colleagues of Stephen Daitz who himself preaches that same break.

7. Normal and poetic rhythm

The development of modern technology since the 1960s and 1970s has greatly facilitated the calculation of enjambment in Homeric and later hexameters, but these studies also demonstrate that quantitative and statistical data are not wholly independent of the interpreter's point of view. The question revolves around the possible development within the extant corpus of Greek hexameter poetry from poetry in which a large proportion of the verses coincide with a complete sentence, to a more complex distribution of sentences over several verses, and if this is the case, whether there is a connection with the manner of composition, be it oral/formular or literary.²⁴⁶

There is a debate about normal and poetic rhythm and how the two are intertwined and there is considerable debate about rhythm and its relationship to metre. In its simplest form the doctrine is stated by Hallvard Lie: "Simple words and a great deal of word-phrases have for the most part their firm rhythmic form in the natural, living language."²⁴⁷ He continues: "The figures of word rhythm exist in language, in the mass of words that poets build their verses up from." This sentiment is echoed by Allen: "the relationship between language and metre is two-fold. Firstly as is now generally accepted, metrical patterns are ultimately founded on phenomena of ordinary speech; and secondly the manifestation of such patterns is in terms of speech."²⁴⁸ Devine and Stephens conclude that "whatever the importance of literary conventions, in principle Greek verse rhythm is born of the rhythm of Greek speech, and the former is consequently a valuable source about the latter", although they do admit that "the relationship of Greek metre to the Greek language

²⁴⁵ This is ironic on David's part since his implementation of dance requires line-break.

²⁴⁶ Raalte 1986, 67

²⁴⁷ Lie 1967,71. De enkelte ord og en masse ordforbindelser har sin stort sett faste rytmiske form i det naturlige, levende språket... De ordrytmefigurerene eksisterer altså i språket, i den ordmassen dikterne skall bygge sine vers opp av.

²⁴⁸ Allen 1973, 15; on p.12 he quotes T.S.Eliot, Miller, Stankiewicz, Thompson, Watkins, Abercrombie and de Groot to the same effect.

is also a topic of considerable disagreement.”²⁴⁹ We must also stress with Gasparov that the systems of versification in Europe are historically linked, having evolved ultimately from Indo-European prototypes. These have taken on new forms at many periods in response to impulses spreading from one to another.²⁵⁰

The thorny questions are – what is rhythm and what is metre? And what kind of rhythm can quantitative verse have since it is based on syllable lengths? And was there *ictus*, *ᾄροις καὶ θέσις*? Though metrical and rhythmic patterns are related, they are not precisely the same thing. While metre is an organisation of lengths, rhythm seems to be something more like an organisation of stresses, and there is no one-to-one correspondence, for instance, between a metrical long and a rhythmic *βάσις*. Nevertheless the phenomena are linked. In performance, no doubt, rhythm was articulated for the audience, in part, by the visible gestures and audible stampings of the dance. Webster actually believed that the conception of metre as primarily dance, which in some cases be visualised, was an aid to comprehension and that metre had a double function of organising words and dance.²⁵¹

With van Raalte, we can define rhythm as the phenomenon of a recurrence, within a succession of auditory stimuli, of prominent stimuli, which gives rise to a perception of coherence. The most regular type of recurrence is the invariable recurrence of identical groups of stimuli, i.e. metrical rhythm. Metre can then be defined as the recurrence of identical groups of prominent and non-prominent auditory stimuli within a rhythmical sequence.²⁵² The dactylic hexameter involves invariable repetition of one and the same metric sequence (called stichic recurrence). Allen has famously postulated a dynamic accent for ancient Greek, a phenomenon that Devine and Stephens have striven to refine.²⁵³ I assume the melodic accent and the counterpoint of sense and metre in the hexameter supplied the reader and the dancer with some kind of beat or stress.

8. Neo-Hellenic interpretations of hexameters

Stratou, Georgiades, Bazianas, Petrides, Raftis, Panayiotopulu and Papanokonomu-Kipurgu all want to build bridges between ancient poetry and neo-Hellenic song and dance.²⁵⁴ The way in which modern Greek folk-dancers come on stage holding each other by the hand, or wrist, or waist or sometimes by the hair is undeniably similar to vase-paintings of ancient Greek dancing.²⁵⁵ Dancing the *syrtós kalamantianós* (slow, quick, quick), however, to ancient Greek hexameters presupposes identity between the long (heavy) and short (light) syllables and the rhythm of crotchets and semiquavers, a return to Jebb and Gildersleeve in the 19th century. Fragments of Greek music, found after

²⁴⁹ Devine and Stephens 1994, 100-01.

²⁵⁰ Gasparov 1986, 178.

²⁵¹ Webster 1970, xiii.

²⁵² Van Raalte 1986, 3.

²⁵³ Allen 1973; Devine and Stephens 1985, often verbatim again 1994.

²⁵⁴ Petrides 1975, 73 speaks of “a rare sense of human continuity in the experience of dancing a dance the ancient Greeks were performing 2000 years ago”.

²⁵⁵ Delavaud-Roux 1994, 100-110; Stratou 1966, *passim*.

1960, contradict this correspondence.²⁵⁶ David in fact borrows and extends an idea of Thrasyvulos Georgiades who compared the rhythm of the *syrτός kalamantianός* to that of the Homeric hexameter but gives short shrift to manuals on Greek metre by Maas, West and Raven. Georgiades' book has recently been republished in Modern Greek including a preface on the scholar's life, work and influence.²⁵⁷ It is to be noted that Georgiades was himself professor of musicology in Munich which was a prestigious and influential post. His views have been used uncritically in the article *Die Musik des Altertums* in the German Encyclopedia by Riethmüller and Zaminer (1989). His views are furthermore assumed to be correct and accepted in Ted Petrides' book *Greek Dances* (1975) and they are cited with approval in *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα* by Katarina Papaoikonomou-Kipurgu (2007).

Neo-Hellenic interpretations quite literally assume that the dactylic hexameter line is composed of six feet that are physically danced to even though it has long been acknowledged that epic contains speeches that cannot have been held in hexameters, but that the poet has stylised heroic discussions into the hexameter mould.²⁵⁸ Metrical analysis also yields two or three cola per line rather than six feet. While, on the one hand, several features of modern Greek folk-dance exhibit similarities to features of ancient Greek dancing as shown on vase-painting, the literal implementation of the *syrτός* as a realisation of hexametric metre and rhythm is too far-fetched.²⁵⁹

9. Ethos

For centuries, Homer has 'astounded' his audience, not least Schliemann, by painting his hexametric canvas with a wide range of colours, using euphony, alliteration, parechesis, onomatopoeia and every trick in the book.²⁶⁰ We should however exercise caution in reading 'ethos' or emotional value into verse-types.²⁶¹ Only very occasionally the realisation of the several metra by dactyls or spondees may be supposed to produce a certain stylistic effect and in general this kind of rhythmical impression does not disengage itself from the realm of mere hypothesis. Homer was just as willing to picture a lively scene with spondees as with dactyls, as in *Il.* 6, 511 (*ρίμφά έ γοῶνα φέρει μετά τ' ήθεα και νομὸν ίππων*), which can be cited as an example of the supposed rapidity of both action and rhythm, whereas in *Od.* 12, 12 (*θάπτομεν άχνύμενοι θαλερόν κατά δάκρυ χέοντες*), the dactylic rhythm proves to be compatible with the description of great solemnity.²⁶²

²⁵⁶ Pöhlmann 1995.

²⁵⁷ Georgiades 1956 and 2001.

²⁵⁸ Personal communication to me from Malcolm Heath.

²⁵⁹ The concept does, however, find sympathy from the highest musicological authority in Greece, Amargianages 1999.

²⁶⁰ Stanford 1967, II xxii-iii. Further (xxv) 'The attentive reader will find many subtler examples of characterisation by style for himself.'

²⁶¹ Raalte 1986, 63. Ethos was popular in metrical works in the 1940s, see e.g. Kolar 1947.

²⁶² Scott 1914, 330.

Anyway it should be realised that in view of the common occurrence of holodactylic verses, it is not very plausible *a priori* that significant emotional value should be attached to each of them. On the other hand, one may confront the particular verse commonly cited as an example of the solemn tone of the spondees *Il.23, 221 δεῖε δὲ γαῖαν ψυχὴν κικλήσκων Πατροκλῆος δειλοῖο* with eg *Od.15, 334 σίτου καὶ κρειῶν ἠδ' οἴνου βεβρίθασιν*, which is just a commonplace description. The onus must lie with the performer, declaimer or singer who should know when expressiveness was intended and could emphasis nuances of emotion in his enunciation or sung delivery.²⁶³

10. Conclusion with analysis of *Od.8, 258-265*

As a cautious conclusion we can confirm that rhythm is a real phenomenon in speech and verse, in music and in movement. We do not have to create theories deriving one appearance from another or about the perpetuation of ancient forms in modern dances. Rhythm has a neurological basis. In performance to music and dance a rhythm can be expressed in more than one way at a time.

αἰσυμνῆται δὲ κριτοὶ ἐννέα πάντες ἀνέσταν
 δῆμιοι, οἳ κατ' ἀγῶνας ἐν πρήσσεσκον ἕκαστα,

 λείψαν δὲ χορὸν, καλὸν δ' εὐρυταν ἀγῶνα.
 κῆρυξ δ' ἐγγύθεν ἦλθε φέρων φόρμιγγα λίγειαν
 Δημοδόκῳ· ὁ δ' ἔπειτα κί' ἐς μέσον· ἀμφὶ δὲ κοῦροι
 πρωθῆβαι ἴσαντο, δαήμενες ὀρχηθμοῖο,
 πέπληγον δὲ χορὸν θεῖον ποσίν. αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς
 μαρμαρυγὰς θηεῖτο ποδῶν, θαύμαζε δὲ θυμῷ.

(*Od. 8.258-265*)

‘and now

stewards of the course stood up, nine in all of them, chosen
 out of the people, who on every occasion set in good order
 the grounds for games, and they smoothed the dancing floor and set right
 for Demodocus, who moved into the middle, and about him stood forth
 young men in the first of their youth, well trained in dancing,
 and beat the wonderful dancing floor with their feet. Odysseus
 gazed on the twinkling of their feet, his heart full of wonder.’ (tr. Lattimore)

²⁶³ Pye 1964, 6.

This is a standard description of ring-dancing, of a *κύκλιος χορός*, which later came to be associated exclusively with the dithyramb. It has been argued quite plausibly that the term *κύκλιος χορός*, is a generic term for narrative choral performance, of which the dithyramb was simply the most common.²⁶⁴ We cannot tell, as Webster notes, how much memory Homer has enshrined of earlier choruses or even later how many choruses, which we hear of in classical times or even later, are really very early.²⁶⁵ This Homeric example specifically mentions men, but Stehle reminds us of the ‘women’s circle’ and moreover of ‘Sappho’s Circle’ which included *parthenoi* who trained and rehearsed for choral performances and in particular for the performance of wedding poetry and of other ritual poetry.²⁶⁶

The central question remains as to how this passage would be performed in an epic performance.²⁶⁷ Sadly, the invention of glyph notation, Labanotation and other notation systems used by Kurath and Kealiinohomoku, cannot reconstruct ancient dance for us or bring it back to life for us. Recent publications on lyric tend to support the idea of mutual borrowing between lyric and epic and it is not uncommon to see the wedding and harvest songs mentioned in Homeric epic considered as bits and bobs of lyric inserted into epic, even “if we cannot work out in detail how epic engaged with specific lyric poems”.²⁶⁸ Crucial is the application of the monodic-choral debate over the performance of lyric to the question of the performance of epic. Down-dating of Homer to the seventh century brings epic closer to the time at which Greek iambic, elegiac and lyric poetry also began to be known.²⁶⁹ It seems that epic and lyric poetry mutually influenced and defined one another in the course of time.²⁷⁰ In archaic Greece, genre correlated with occasion and performance context, as well as with formal features.

The main thrust of my argument has been to examine the dactylic hexameter and to see whether it is suitable for dancing or whether we have to discard that notion and assume interdiscursivity, in this case, the intervention of lyric in epic, since obviously they are chronologically closer than earlier assumed. Both interpretations are possible, I believe, since dialogue in Homer is clearly normal language encapsulated in hexameters: this would easily facilitate similar fossilisation of lyric within the hexameter framework. But at the same time the linguistic creativity of the oral-formulaic composition can trigger off ‘dance grammar’ and metrical patterns and sequences of dance movements. D’Angour stresses flexibility in tempi, pitch, instrumentation, and performing skill. Local idiom and

²⁶⁴ Fearn 2007, ch.3. Expanded and developed in Kowalzig and Wilson 2013, *passim*.

²⁶⁵ Webster 1970, 46.

²⁶⁶ Stehle 1997, ch.6 Sappho’s Circle, esp. 270 and n.36 for disagreement with Lardinois on whether or not *parthenoi* are the audience for these performances.

²⁶⁷ The readers of my dissertation, Penelope Murray and Martti Leiwo, disagreed as to whether hexameters could be danced to or not.

²⁶⁸ Graziosi & Haubold 2009, 96.

²⁶⁹ Webster 1970, 46; Kurke 2000, 59 emphasises the freshness of Alcman, Bacchylides and Simonides papyrus discoveries. Richardson (2011, 17) speaks of *ἀμοιβαίων* performances.

²⁷⁰ Graziosi & Haubold 2009, 96, n.4 with refs. there.

intepretation would have underlain singing and dance performance.²⁷¹ Personally I am sympathetic to the notion of ethos in the hexameter, but at the same time the singer or declaimer could also emphasise changes of mood in his performance. It would not be too far-fetched, however, to imagine that simultaneous dance could be varied to suit the ethos of the passage in question.

Bibliography

Alexiou, M. 2002. *After Antiquity. Greek Language, Myth, and Metaphor*, (Ithaca and London)

Allen, W.S. 1973. *Accent and Rhythm. Prosodic Features of Latin and Greek: a Study in Theory and Reconstruction* (Cambridge)

Amargianages, G. 1999. *Ο επίτριτος ρυθμός (επτάσημος)*, in: Karasmánes, V. (ed.), *Μουσική και Αρχαία Ελλάδα, Διεθνής Συναντήση Μουσικής* (Athens), 147-162.

Baud-Bovy, S. 1936. *La chanson populaire grecque du Dodécanèse I: Les textes* (Paris)

Baziánas, N. 1993. *Τα αρχαία ποιητικά μέτρα και οι ρυθμοί της δημοτικής μουσικής*, in: Raftis, A., Lazou, A.(eds.) *Χορός και Αρχαία Ελλάδα* (Athens), 243-67

Beeman, W.O.1993. *The Anthropology of Theater and Spectacle*, *Ann.Rev.Anthropology* 22, 369-93.

Bielohlawek, K. 1925. *MELPESQAI und MOLPH. Studien zur Überlieferungsgeschichte der antike Homerischen Bedeutungslehre, I & II*, WS 44, 1-18 & 125-143, III, WS 45, 1926 1-11.

Blankenburg, R. 2007. Review of David, <http://ccat.sas.upenn.edu/bmcr/2007/2007-04-46.html>

Buchheld, U. 1993. *Περί της του τσιφτετέλλιου προελεύσεως*, 30-58 in: Ráftis, A., Lazou.A.(eds.) *Χορός και Αρχαία Ελλάδα* (Athens)

Budelmann, F. 2009. *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, (Cambridge.)

Calame, C. 2001. *Choruses of Young Women in Ancient Greece*, tr. D. Collins and J. Orion, Lanham.

Carey, C. 2009. *Genre, Occasion and Performance*, in: Budelman, R: *The Cambridge Companion to Greek Lyric* (Cambridge), 21-38.

Chomsky, N. 1965. *Aspects of the Theory of Syntax* (Cambridge, Mass.)

²⁷¹ Personal communication to me 25.6.2015.

Cingano, E. 2003, *Entre Sklion et Enkomion: Réflexions sur le 'genre' et la performance de la lyrique chorale grecque*, in : Jacques, J., Leclant J. (eds.), *La Poésie grecque antique. Cahiers de la villa Kérylos* (Paris), no 4, 17-45.

Clark, M. 1997. *Out of Line. Homeric Composition Beyond the Hexameter* (Lanham)

Cole, T. 1988. *Epiploke: Rhythmical Continuity and Poetic Structure in Greek Lyric* (Harvard)

Constantinidou, S. *Dionysiac Elements in Spartan Cult Dances*, *Phoenix* 52/1-2, 15-30.

Daitz, S.G. 1991. *On Reading Homer aloud: To Pause or Not to Pause*, *AJP* 112, 149-160

_____, *Iliad of Homer, Part 1, Books 1-6 (cassettes and books), Greek edition*

Dalby, A. 1998. *Homer's Enemies. Lyric and Epic in the Seventh Century*, in: Fisher, N & van Wees, H, *Archaic Greece: New Approaches and New Evidence*, 195-211.

Dale, A.M. 1948. *The Lyric Metres of Greek Drama* (Cambridge)

Danforth, L. 1984. *The Ideological Context of the Search for Continuities in Greek Culture*, *Journal of Mod. Gk Studies*, 53-85

D'Angour, A. 1997. *How the Dithyramb got its shape*, *CQ* n.s. 47/2, 331-351.

Dankert, W. 1939. *Grundriss der Volksliedkunde* (Berlin)

David, A.P. 2006. *The Dance of the Muses: Choral Theory and Ancient Greek Poetics* (Oxford)

_____, 2007. Reply to Mahoney <http://www.arsversificandi.net>

_____, 2007. Reply to Blankenborg, <http://ccat.sas.upenn.edu/bmcr/2007/2007-05-12.html>.

_____, 2008. www.danceofthemuses.org

Delavaud-Roux, M-H. 1994. *Les Danses Pacifiques en Grèce Antique* (Aix-en-Provence)

Devine, A.N., Stephens, L.D. 1985. *Stress in Greek?* *TAPA*, vol.115, 125-152

_____, 1994. *The Prosody of Greek Speech* (New York)

Evans, S. 2001. *Hymn and Epic. A Study of their Interplay in Homer and the Homeric Hymns* (Turku)

_____, 2007, *A Reading of the Lay of Ares and Aphrodite in Od.8 with a Survey of the Genre*, *NECJ* 34/2, 115-132.

Fearn D. 2007, *Bacchylides: Politics, Performance, Poetic Tradition* (Oxford)

- Fitton J.W.1973, *Greek Dance*, CQ, n.s. vol.23/2, 254-274.
- Foley, J.M. 2009, *Analogues: Modern Oral Epics*, ch.13 in: Foley, J.M.(ed.) *A Companion to Ancient Epic* (Chichester)
- Fränkel, H. 1926. *Der kallimachische und der homerische Hexameter*, GGN, 197-229.
- _____, 1951. *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums: eine Geschichte der griechischen Literatur von Homer bis Pindar* (New York)
- Garfinkel, Y. 2003. *Dancing at the Dawn of Agriculture* (Austin)
- Garvie, A.F. 1994, *Homer, Odyssey VI-VIII* (Cambridge)
- Gasparov, M.L. 1986, *History of European Versification* (Oxford)
- Gentili, B. 1988. orig.1984 (tr.Cole A.T.) *Poetry and Its Public in Ancient Greece: From Homer to the Fifth Century*, (Baltimore and London)
- Georgiádes, T. 1949. *Der griechische Rhythmus. Musik, Reigen, Vers und Sprache*, Hamburg, in Mod. Gk. 2001, *Ο Ελληνικός Ρυθμός. Μουσική, Χορός, Στίχος, και Γλώσσα*, transl. Kharas Tombra, Athens.
- _____, 1956. *Greek Music, Verse and Dance* (New York)
- _____, 1958. *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik* in Rohwohlts *Deutsche Enzyklopädie* (Hamburg)
- Georgoudi, S. 2001. *La Processions chantante des Molpes de Milet*, in : Brulé, P., Vendries, C. *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine* (Rennes) 153-172
- Grau, A. 1983. *Sing a Dance - Dance a Song: The relationship between two types of formalised movements and music among the Tiwi of Melville and Bathurst Islands*, *Dance Research*, vol.1/2, 32-44.
- Graziosi, B., Haubold, J. 2009. *Greek Lyric and Early Greek Literary History*, in: Budelman, F, *The Cambridge Companion to Greek Lyric* (Cambridge), 95-113
- Hall, E., Wyles, R. (eds.), 2008. *New Directions in Ancient Pantomime* (Oxford)
- Hamilákis, Y. 2007. *The Nation and its Ruins: Antiquity, Archaeology and National Imagination in Greece* (Oxford)
- Herington, C.J. 1985. *Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley and Los Angeles
- Higbie, C. 1990. *Measure and Music: Enjambement and Sentence Structure in the Iliad* (Oxford)
- Hymbaugh, K. 2001. www.mindspring.com/~sabar/sabar/

Jammers, E. 1937. *Der gregorianische Rhythmus, antiphonale Studien* (Strasbourg)

Janko, R. 1994. *The Iliad: a Commentary. Vol.IV* (Cambridge)

Kaeppler, A.L.1978. *Dance in Anthropological Perspective*, Ann.Rev. of Anthropology, vol.7, 31-49

_____, 1972. *Method and Theory in Analyzing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance*, Ethnomusicology, 16/2, 173-217.

Kaimio, M. 1970. *The Chorus of Greek Tragedy within the Light of the Person and Number used* (Helsinki)

Kersenboom, S. 1995. *Word, Sound, Image: The Life of the Tamil Text* (Oxford)

Kirk, G.S. 1966. *The Structure of the Homeric Hexameter*, YCS 20, 76-152.

Kisliuk, M. 1998, *Seize the Dance! BaAka Musical Life and the Ethnography of Performance* (Oxford)

Kolar, A. 1947. *De re metrica in poetarum Graecorum et Romanorum* (Prague)

Korzeniewski, D. 1968. *Griechische Metrik* (Darmstadt)

Kowalzig, B. 2007. *Singing for the gods: Performances of Myth and ritual in Archaic and Classical Greece* (Oxford)

Kowalzig, B., Wilson, P. 2013. *Dithyramb in Context* (Oxford)

Kurke, L. 2000. *The Strangeness of 'Song Culture': Archaic Greek Poetry in Taplin, O: Literature in the Greek and Roman Worlds. A New Perspective* (Oxford), 58-87

Latte, K. 1913 *De saltationibus Graecae* (Giessen)

Lawler, L.B. 1964. *The Dance in Ancient Greece* (Connecticut)

Leiwo, M., Pennanen, R.P. 1995-1996. *Byzantine Secular Music – Fact or Fiction?* Acta Byzantica Fennica 8, 37-51

Lewis, J.L. 1992. *Ring of Liberation: Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira* (Chicago)

Lie, H. 1967. *Norsk Verslaere* (Oslo)

Lonsdale, S.H. 1993. *Ritual Play in Greek Religion* (Baltimore and London)

Mahoney, A.. 2007 rev.of David, <http://www.arsversificandi.net>

Martin, R.P. 1989. *The Language of Heroes: Speech and Performance in the Iliad* (Ithaca and London)

McKnight, G.H. 1920. *Ballad and Dance*, Mod.Lang.Notes 35/8, 464-473

McNeill W.H. 1995. *Keeping Together in time. Dance and drill in human history* (Cambridge, Mass)

Michaelides, S. 1956. *Greek Song-Dance*, Journal of the Int. Folk Music Council, vol.8, 37-39

Morrison, A.D. 2007 *Performances and Audiences in Pindar's Sicilian Victory Odes* (London)

Mullen, W. 1982. *Choreia: Pindar and Dance* (Princeton)

Murray, P., Wilson, P. 2004. *Music and the Muses. The Culture of Mousike in the Classical Athenian City* (Oxford)

Myers, M.Y. 2007. *Footrace, Dance and Desire: The coròj of Danaids in Pindar's Pythian 9*, Princeton/Stanford Working Papers in Classics

Naerebout, F.G. 1997. *Attractive Performances. Ancient Greek dance: three preliminary studies* (Amsterdam)

_____, 2004. *Dance in Ancient Greece: anything new?* in: Lazou, A., Raftis, A., M. Borowska. (eds.) *Orchesis. Texts on Ancient Greek Dance* (Athens)

_____, 2008, rev. of A.P.David, *Mnemosyne* 61, 485-491.

Nagy, G. 1974. *Comparative Studies in Greek and Indic metrics* (Harvard)

_____, 2004, *An Etymology for the Dactylic Hexameter*, in Nagy, G. *Homer's Text and Language* (Urbana and Chicago)

_____, 2009. *Language and Meter*, ch.24 in: Bakker, E. (ed.) *The Blackwell Companion to Ancient Greek* (Oxford)

Ong, W.J. 1982. *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word* (London)

Pakhtikos, G. 1905. *Δημώδη Ελληνικά άσματα* (Athens)

Panayiotopoulou, A. 1994. *Relations between the Leading Dancer and Co-Dancers in Neo-Hellenic Dance, A case study from the Dorida district*, Dance Studies, vol.18, 9-51

Papaoikonomu-Kepourgú, K. 2007. *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα* (Athens)

Perusino, F. 1966, *Il problema della paracataloghé nei tetrametri giambici catalettici della commedia greca*, QUCC 1, 9-14.

Petrides, T. 1975. *Greek Dances* (Athens)

Porter, H.N. 1951, *The Early Greek Hexameter*, YCS 12, 1-63.

Pöhlmann, E. 1995. *Metrica e ritmica nella poesia e nella musica greca antica*, in: Gentili, B., Perusino, F. (eds.) *Mousike: Metrica ritmica e musica greca in memora di Giovanni Comotti* (Pisa/Rome), 3-13

Pound, L. 1919. *The Ballad and the Dance*, PMLA 34/3, 360-400.

Powell, B.P. 1991. *Homer and the Origin of the Greek Alphabet* (Cambridge)

Pretagostini, R. 1976. *Dizione e canto nei dimetri anapestici di Aristofane*, SCO 25, 183-212.

Probert, P. 2006. *Ancient Greek Accentuation: Synchronic Patterns, Frequency Effects, and Prehistory*. (Oxford)

Psakhos, K. 1910. *Δημώδη άσματα Σκύρου* (Athens)

Pye, D.W. 1964. *Wholly Spondaic Lines in Homer*, G & R 11, 2-6

Raalte, van M. 1986. *Rhythm and Metre. Towards a Systematic Description of Greek Stichic Verse* (Assen)

Raftis, A. 1987, *The World of Greek Dance* (Athens)

_____, (ed.) 1993. *Οψεις του χορού* (Athens)

Raftis, A., Lazou, A. (eds.) 1993 *Χορός και Αρχαία Ελλάδα* (Athens)

Raven, D.S. 1962. *Greek Metre: an Introduction* (London)

Reed, S.A. *The Politics and Poetics of Dance*, Ann. Rev. Anthropol. 27, 503-532.

Riethmüller, A., Zamminer, F. (eds.) 1989. *Die Musik des Altertums in Neues Handbuch der Musikwissenschaft* (Laaber)

Richardson, N. 2011. "Reflections of choral song in early hexameter poetry, Ch.1 in Athanassaki, L., Bowie, E.L. *Archaic and Classical Song: Performance, Politics and Dissemination* (Berlin)

Rutherford, I. 2001. *Pindar's Paeans: a Reading of the Fragments with a Survey of the Genre* (Oxford)

Scott, J.A. 1914/5, *The Ethos of Dactylic and Spondaic Verses in Homer*, CJ 10, 326-330.

Sicking, C.M.J. 1993. *Griechische Verslehre* (Munich)

Singer, A. 1974, *The Metrical Structure of Macedonian Dance*, Ethnomusicology 18/3, 379-404.

Stanford, W.B. (2nd ed.), 1967. *The Odyssey of Homer, I and II* (London and New York)

Stehle, E. 1997. *Performance and Gender in Ancient Greece. Non-dramatic Poetry in its Setting*, (Princeton)

Stratou, D. 1966. *The Greek Dances: Our Living Link with Antiquity* (Athens)

Torp, L. 1990. *Chain and Round Dance Patterns – A Method for Structural Analysis and its application to European Material* (Copenhagen)

Vesterinen, M. 1997, *Communicative Aspects of Ancient Greek Dance*, *Arctos* 31, 175-187.

_____, 2007 *Dancing and Professional Dancers in Roman Egypt* (Helsinki)

Webster, T.B.L. 1970. *The Greek Chorus* (London)

West, M.L. 1982. *Greek Metre* (Oxford)

_____, 2008, *rev. of A.P.David*, *JHS* 128, 182-183.

Whitman, C.H. 1958. *Homer and the Heroic Tradition* (Cambridge)

Wilamowitz-Moellendorff, U.von. 1923. *Griechische Verskunst* (Berlin)

Yatromanolakis, D.2009. *Ancient Greek Popular Song*, in: Budelman, F.*The Cambridge Companion to Greek Lyric* (Cambridge), 263-276

Internet sites specifically relating to Homeric performance:

www.danceofthemuses.org

http://www.fas.harvard.edu/~classics/poetry_and_prose/poetry.html

www.oeaw.ac.at/kal/st

www.philosophyinassos.org

www.rhapsodes.fl.vt.edu

Beyond Dance: The Philosophical Perspective in Investigating Ancient Greek Dance

Anna Lazou

Hermeneutic vs. Analytical Approach

What lies beyond dance? Which values and gnosiological presuppositions constitute the right method and appropriate intellectual context for the understanding, evaluating or even analyzing the meaning of dance in antiquity? Moreover, which could be the effects and influences of such understanding of dance in our contemporary world and way of life?

As I have argued in an earlier text of mine²⁷² “a first priority towards such an investigation is to clarify the philosopher’s task in the area; it is certainly different from the historian’s or the teacher’s approach. There are several questions of historical or philological type that have been raised on this subject, f.e. concerning the origin of the tragic genre, the Aristotelian theory of tragedy, or the Platonic view of mimesis and the moral discrimination of dances. Philosophy can therefore illuminate the methodological and conceptual presuppositions of such historical theories and more particularly about the development and function of dance forms in antiquity and performing art in general.

We may investigate ancient Greek dance for purely philosophical reasons: the analysis, description and understanding of the constituent elements of dance in Ancient Greece as a particular and also complicated art phenomenon, is a challenging object for the philosopher today, on one hand because ancient Greek culture is presented to us as a characteristically rich dance culture and, on the other hand, because dance has been discussed extensively by such thinkers like Plato and Aristotle”.

²⁷² “The Functions of Ancient Greek Dance in a Philosophical Perspective” (in Polish), in *Misteria, inicjacje (Mysteries and Initiations)*, (coll. ed.), (ed.) Dariusz Koszinski, Biuro Krakow 2000, 2001, ISBN 83 – 87754 – 77 – 3, σελ.. 87 – 96.

Ancient Greek dances are therefore significant for philosophical investigation, because in the various kinds and forms they have developed, have had such a central importance in places and times, with exemplary for us cultural, social and political structures and connotations²⁷³.

The aim of the present paper is to extend previous investigation in the philosophy of ancient dance providing a wider context of concepts and philosophical presuppositions that will throw light on the meaning of dance and especially its practice in our contemporary world.

A secondary purpose is to specify and illuminate the actual functions of dancing and chanting as a diachronic integral meaningful human activity pointing to its artistic value as well as to its therapeutic applications through a contemporary reconstruction.

On the Diachronicity of the Classical Greek Ideals

In our intellectual effort to formulate an answer to the question about the reasons of sustainability and diachronicity of Classical Greek ideals, we can draw valuable epistemological conclusions and paradigmatic information from P. Kondylis' historicophilosophical work²⁷⁴: his methodic systematic thought applies more or less a rationality principle in the descriptive and ontological approach of historical reality avoiding exclusive relativism but also lying between historical realism and an austere scientific *ethos* – moral practice; such an approach justifies philosophically and epistemologically the diachronic survival of ancient cultural achievements while similar conclusions can be summarized in a most condensed and clear form by recalling the words of Alexandra Deligiorgi in her recent article “We and the Ancients today”:

“To make up therefore a relationship with the Ancients, according to the measures and means, the needs and goals of our time, we need to have a clear understanding of our own historical and social space-time and also of what it may mean to be classic, within this space – time, today. This is something that cannot be achieved without the assistance of the theory without the knowledge and the control of the ways in which today's theoretical practices are moving in order to know what theory supports what. Knowledge of history and theory generated through analysis and syntheses of data is not enough, therefore; we need the knowledge of logic and epistemology that enables a critical examination of the analyses and their conclusions.”²⁷⁵

Knowledge of the history of philosophy can help us draw certain interesting conclusions about the diachronicity and persistence of classical ideals of Greek antiquity:

²⁷³ Plutarch analyses the meaning of the word «χορός», its origin and its aesthetic and philosophical connotations. Lucian (*On Dance*, 23, 34, 68) and Atheneus (XIV 628d) support the moral and aesthetic benefits and qualities of dance.

²⁷⁴ See his two publications in Greek language: Marx, K., *Διαφορά της δημοκρίτειας και επικούρειας φυσικής φιλοσοφίας [Differenz der demokritischen und epikureischen Naturphilosophie, 1841]*, Gnosi Publications, 1983, Translation, Introduction, and Commenting by P. Kondylis and *Ο Μαρξ και η αρχαία Ελλάδα [Marx and Ancient Greece]*, Stigmi Publications, 1984. [German edition: *Marx und die griechische Antike*, Heidelberg, Manutius-Verlag, 1987].

²⁷⁵ Al. Deligiorgi, “We and the ancients, today”, *Philosophein*, v. 5, June 2011, p. 57.

The revival of ancient dance in modern times has serious and crucial connotations for the contemporary life of man.

On the Therapeutic Functions of Ancient Greek Dance

Apollonian rationality and Dionysian irrationality – I consider to be parts of one and the same primordial human attitude – function in a complementary way applying an alteration of discipline and order with expressiveness and ecstatic freedom. The ancient chorus of the drama more particularly expresses a mental and emotional attitude towards connecting the social with the cosmic harmony. Moreover, Dionysian dance characterized by the so – called dancing madness and divine madness – reconciles the ecstatic and wild with the peaceful element of the soul and has a characteristic function of tragic drama to all those who participate.

The therapeutic as well as balancing impact of ancient Greek dances and mimic representations has been stressed and analyzed extensively. F.e. myths and the personalities of ancient gods constitute a main source of information about dance in antiquity²⁷⁶. We come across the therapeutic aspects of dance by investigating the views attributed to ancient Greeks - until early Christian antiquity - in parallel with the forms and social, educational and political uses of dance during that period²⁷⁷. The fact that in ancient Greece we have religious dances and dances oriented towards the community's life must be seen as an essential characteristic of their meaning rather as a restraint to our developing a universal language of dance or to applying a meaning theory, a system of concepts to this paradigm.

Concerning the therapeutic element in dancing we may mention Plato (*Phaedrus* 265a -b) relating Dionysian dances with *θεία μανία* (sacred ecstasis) and stressing the divine as well as the natural origin of dance in general (*Laws* 653-654)²⁷⁸. Plato also refers

²⁷⁶ Parts of the views I expose here have been discussed on the occasion of International Conferences and Meetings organized by Dora Stratou Theater and Greek Universities during the last 10 years. See A. Lazou, "Following the Traces of Dionysus: Trance and Bodily Expression in Theatre Dance", in the Abstracts of the 16th World Congress on Dance Research, Corfu, 2003. Also my "The Body and the Dionysian in Dance and Drama since Antiquity" in Wiesna Mond – Kozłowska (edit.), *The Human Body – A Universal Sign, Towards Dance Anthropology*, The Jagellonian University Press, Krakow 2005, pp.79 – 85.

²⁷⁷ In Aristotle the term *θεραπευτικός* appears with its literal meaning as the curative procedure treating an illness or harm through medical and pharmaceutical techniques and tools. Medicine and curative processes in general is a favorite model for ethics and politics in Aristotle. Just as in the therapeutic art, also in the social sphere there is a domain of science or systematic knowledge and one of pure practice that this knowledge has to be applied and so be tested for its truth and falsehood.

²⁷⁸ Dionysus had among other names that of Lysios, Liberator. Expressions of a kind of mental illness or unbalanced situation and the healing or restoration of balance are both characteristics of the Dionysian Dances. The Platonic approach to the therapeutic function of dance and music is probably the earliest existing theory about trance and is developed mainly in the *Phaedrus*: Socrates is made to say that "our greatest blessings come to us by way of madness." By this he means the inspiration of a Deity or divine madness - *theia mania* and not a kind of mental illness. The madness/ mania from the inspiration of Dionysus he calls *telestic* madness or ritual madness (other types of madness are: poetic, erotic and mantic). *Telestic* and the word *teletai* mean the rituals and mystery rites. Often rites involve invocation of the power of Deity to manifest: either in person or in an object representing the Deity, such as a statue. It may well be that the *teletai* of the Maenads were to invoke the manifestation of the God - within themselves... so that they would experience *enthusiasm* (where "enthusiasm" comes from) or be *entheos*, "engodded." The Greek verb *baccheuein*, used of the Bacchantes means 'acting like Bacchus.' *telestic* madness also has an initiatory aspect. It is only in *telestic* madness that we see

repeatedly to the concept of dance and tries to define a psychological origin for it (*Philebus* 17; *Laws* 672 - 673). Plato develops a moral theory of the dance (*Laws* 654 a ff., 815 c), while Aristotle (*Politics* 1341b-1342 a5) points out the educational and psychological importance of music and dance and supports rather a mimetic theory of dance²⁷⁹. Lucian in *On Dance* (23, 70, 71 and 81) identifies the positive psychophysical influence of dance with its cathartic qualities.

Chorus in tragedy, particularly, is a form of depicting reality also, because it expresses a certain conception about the world (κόσμος), nature (φύση) and man's position in it (άνθρωπος). It is a reality identified as religious, attached to myth and cult. In this sense, the dancer actualizes the metaphor of transforming the world around him in accordance with his vision and consequently participates *in vivo* in the dramatic evolvment of his vision on stage. The theatrical space (*orchestra*) with the dancing and dramatic processes constitutes the vision of the poet itself for the very construction of the drama.

The position of the dance and the dancer in macro cosmos leads to philosophically fundamental ideas for the whole phenomenon of ancient Greek dance: such ideas are those of world (κόσμος), human being (άνθρωπος) and dancing movement (χορός). We can also deduce the religious beliefs concerning Universe and the social and moral ideas from this theoretical model, which informs a very long period of Western culture²⁸⁰.

The reality that dance formulates during antiquity operates as a metaphor. Nietzsche remarks that in order to understand the essential function of dance in tragedy one needs to refer to the concept of aesthetic metaphor, the poetic reconstruction of reality as a creative process. In this sense the aesthetic phenomenon is simple; the authentic poet sees a picture instead of an explanation; a dramatic poet gets into the procedure of transforming himself by speaking in the name of other dramatic personae. In Nietzsche's words, "dance is reality itself that creates the vision through movement, music and spoken word".²⁸¹

the 'signs' of possession trance: head flung back, arched body. Only those in a state of teletic madness dance as well. Amnesia is often a characteristic of teletic - and also mantic, or oracular - madness. Only complete possession leads to the ability to prophesy.

²⁷⁹ *On the Soul*, 402 b 22-24, 432b15, 433 b 26-30; *De Motu Animalium*, 8, 702 a 18 ff.

²⁸⁰ Cf. "Ἴώ πῦρ πνεόντων/ χοράγ' άστρων, νυχίων/ φθεγμάτων επίσκοπε", *Antigone*, 1146 -1148. My main source on this subject is the book by James Miller, *Measures of Wisdom*, University of Toronto Press, 1986. The earliest extant artistic representations of a solar deity leading a dance of four Horae who are clearly distinguishable as spring, summer, autumn and winter by their seasonal costumes and botanic emblems are Roman copies of a Hellenistic relief, which probably dated from the third century BC; their thyrsus-bearing coryphaeus has been confidently identified as Dionysus. (Picture 1) Bas - relief of Dionysus and Horae, Louvre, MA 968: Dionysus with his thyrsus leads a processional dance of tiptoeing Horae in this Roman bas-relief (now in the Louvre) copied from a popular Hellenistic prototype. The Hora with the loosened stole and sheaf of grain (?) is probably summer. It is probable that Stoic physicists introduced the image of four dancing or processing Horae into cosmological literature well before the Christian era.; in the pseudo-Aristotelian *Peri kosmou* the sun is described as a coryphaeus 'leading the four seasons of the year as he moves forward to the north and back to the south.' See James Miller, chapter 5, pp. 53-4.

Contemporary dance and dance theatre rediscover the importance of the body culture, either the one we live in or even different and alternative body cultures. We observe and follow the body just like as if it were playing a game or dancing a folk or traditional dance or participating in anniversary festivities and celebrations throughout the year.

Starting from the philosophical investigation of concepts like *traditional, physical and historical* I have concluded – during a previous part of my research – in identifying the diachronic meaning of the Dionysian element in Greek dances and attempted to demonstrate that the human body as the *locus communes* of the morphological, biological and psychological aspects of dance can be also an operator of moral, as well as social and political dimensions²⁸².

Improvisational elements on the other hand are recognized in a wide series of ancient Greek dances, since the Homeric time and up to late antiquity. They characterize mainly samples of individual dances of a free, liberating and mimetic nature. In tragedy and comedy, there is alteration of the strictly formalistic dance schemata of the chorus with a sort of freedom of dancing expression of the protagonist in certain solo pieces or during the *kommos* (the lament).

In most examples of ancient Greek dances there is a connection with deities and religious ceremonies in general. Demeter and Dionysus, figures of prehistoric origin, are mostly dancing and ritualistic deities. Another particular characteristic of these gods is their relation to Hades and metamorphosis. Hades and the Underworld are symbols of a large family of metaphors of ancient Greek culture concerning a view of space and man's orientation to it. This conception of reality as consisting of an upper and a lower layer of the world and human awareness of this view of reality are paralleled with the belief in the importance of subterrestrial spaces and caves - with their specific successive alteration of light and shadow - for the storage of wealth and for the conservation of life. They constituted certain standard beliefs of the Homeric man and were involved in his dancing expressions. Belief in the transformative power of fire and water belongs to the same category of beliefs as those above, corresponding to the therapeutic and liberating procedures and practices.

On the other hand the main starting point of the technique of ancient Greek dance is walking, as the basis of metric and musical structure, rhythm and speech. The origin of ancient Greek dance may be placed in the basic as well as “revolutionary” phenomena of standing and walking and their varieties (running, jumping).

²⁸¹ *Die Geburt der Tragödie*, W. de Gruyter, New York, 1988. In this work Nietzsche explains human being and its position in the world through his conception of „artistic metaphysics“. He is inspired from ancient Greek culture and the nature of tragedy the idea that man is more than what he perceives. The “being-in-the world” of man is defined by a thorough approach of good and evil as a whole, while art itself is bearing this situation through its objectivity. So, man can be both the spectator and the implementer of a process that is larger than him, but not outside of his being and the nature of his being. The interpretation of nature and the experience of man's union with nature through art constitute a higher form of expression. Man has abilities therefore identified by his properties. He has essentially masks-tools, which enable him to see outside him, and in the whole of "being" to recognize his creative "I" as part of the whole of nature.

²⁸² "The Diachronic Character of the Dionysian", in *Musiques, Rythmes et Danses dans l'Antiquité*, Marie-Hélène Delavaux-Roux (ed), Presses Universitaires de Rennes, Sept– Oct. 2010, pp. 113 – 118.

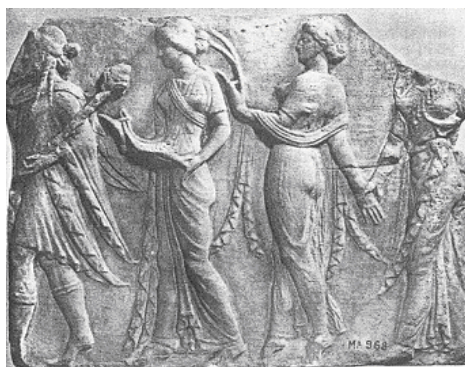
As for the identification of dance with the natural world, we know that a representative category of ancient Greek dances refers to the physical and animal world, imitating sometimes many and various animals' behavior or refers to flowers and trees and to the processes of cultivation of plants necessary for nutrition and survival²⁸³.

Descriptions on the basis of texts as well as historical and archaeological testimony can help us to formulate a vocabulary of movements and situations of dance that characterize the Dionysian element. But only the actual, live participation to a social language and a community tradition of dance can provide proof of its therapeutic and transformative function. Ecstatic dances, ritual and initiation performances with orgiastic and mystery content and character, zoomorphic dances are the main forms of Dionysian culture existing worldwide, associated with various fertility cults and deities. The ecstatic character – losing of oneself through movement and musical patterns – epitomizes the main functions of these dances and rituals where the dances appear.

Jerzi Growtoski said that to have a desire to express oneself means that one is divided - part of you commands, part of you obeys. True expression, he said, is that of a tree. Around the tree on the other hand either as reference to the physical body of the tree in the centre of the action (*δρῦς – δράση – δράμα*), or as the play around the tree – or , as in tree worshipping religions – the ceremonial dialogue with the tree – ancient Greek dance and drama evolved.

When we learn to move in a new way we will learn to “speak” through movement and enter into a true dialogue with the other beings in the world. In this way we compensate for the agony of our body in everyday practice, for the sorrow of Demeter, the pain of Persephone and the tearing up of Dionysus. As we keep on searching our body in this way, a rupture with the past will replace what was previously controlled and suppressed by the usual form of everyday labor and will permit the spelling out of the new word, with a very different quality than before.

Philosophy of dance leads to the creation of a “text” that concretizes the meaning that the individual attributes to his movement experience and extends consciousness. This dialectic and complete relationship between emotions, movement and word has been proposed in an exemplary way by the chorus in ancient Greek drama.



picture 1 Bas – relief of Dionysus and Horae, Louvre, MA 968

²⁸³ See *Orchesis*, Anna Lazou – Alkis Raftis (eds), Dora Stratou Publications, Athens, 2003.



Picture 2: From the Collective Creation of the theatre group *Drys*, of Athens University – “Dionysus –Bound to Illusion”, Athens 2006.

Moving – Acting – Dancing: The Aesthetic Value of Dance and the Analytical Mind

Wittgenstein says that gestures are more important than words. For example, we teach our children with gestures or when we do not understand the language of our interlocutor, we resort to them²⁸⁴. Like gestures used in a ritual the same with words. Many of them even have a special power as you find in curses, prayers etc. In witchcraft, for example, words and gestures represent a desire (in which the magic answer) and therefore represent the fulfillment²⁸⁵. Rituals, words and gestures are repeated in the same way. An ancient ritual is a language and sustains the myths of a society. These myths exist to confirm the existence and origins of a people.

As in music, gestures can only describe what excites us and that is not described in words. Typical example of this situation is the art of dance, including movements and gestures where there is nowhere the existence of language. Another example is indirectly dance in primitive rituals such as dance of rain, for example, predominantly expressing desires where there is no involvement of the language spoken in the common way. The ancient rituals involving instinct, i.e. as seen in the example of the rain dance, the invocation happens when it's rainy season and has a cult status. Today, many aspects of our everyday lives, we can see the magic in nature that some of our own activities have as they give meaning to the circumstances, but not vice versa. For Wittgenstein, man is a ritual animal and uses his imagination, a cluster of words, images and words²⁸⁶.

Customs and traditions, in contrast to science do not lead to progress. They are grounded on testimony and on a "deep and dark" element, which we project on the customs through an experience that happens within us. So the dark element is derived from the very nature of the people who make up the community, in which rituals and festivals are

²⁸⁴ L. Wittgenstein, *Γλώσσα, μαγεία τελετουργία*, σελ. 56, Αθήνα, 1990.

²⁸⁵ Ibid. σελ. 70-71.

²⁸⁶ Ibid. σελ. 32.

performed²⁸⁷. The ritual practices include external movements which the people of the community have the tendency to do-and this is the element that distinguishes one celebration from another and here we talk about the "spirit" of the celebration, the public spirit, which, as Wittgenstein says, is therefore external. A custom, a celebration, associate feelings with our thoughts, "I see" and "I think" go together. Moreover, what gives great weight to a tradition is its ancient origin.

Dancing through the writings of Wittgenstein seems to have its roots in ancient rituals which expressed the desires and instincts of the people, not to be found in words. It could be said that the feelings of people who watch a dance performance, for example, are feelings which belong to their nature (as in the case of the rituals and their "deep and dark" element) while at the same time are emotions different for everyone depending on their experience and their experience of the moment.

Following the tracks of analytical thinking through the texts of L. Wittgenstein²⁸⁸, a philosopher representative of post modernist epoch, who investigated thought through language as a symbolic tool introducing the theory of language games, we draw useful conclusions about the philosophical understanding of dance: aesthetics according to Wittgenstein is subject to language, the concepts expressing values, like "good" or "beautiful" belong to the sphere of traditions and the anthropological forms of life of a community. Behind the meaning of the language of aesthetics lie an endless series of language games, the rules of which are determined by many factors, starting from the time period, the way of life, nationality, culture up to the subjective experiences, the internal representations and symbolisms, as well as the emotional memory of every distinct individual. Language as a form of activity does not reflect but create reality and dance as a form of art and human activity itself also creates and recreates meaning and reality at the same time.

Following the tracks of the dialectic and historical interpretation of dance through a holistic reconstruction of history – of the Hegelian line, we concluded that aesthetic education and art are subject to ethics and consent to moral values²⁸⁹.

²⁸⁷ Ibid. σελ. 96-97.

²⁸⁸ L. Wittgenstein, *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology, and Religious Belief*, ed. Cyril Barrett (Oxford: Basil Blackwell), 1966. Idem, *Philosophical Investigations*, third edition, trans. G. E. M. Anscombe (New York: Macmillan), 1958.

²⁸⁹ Plato, *Republic*, III, 424 c. Cf. G. F. Hegel, *Vorlesungen uber die Aesthetik*, 3. Band, *Samtliche Werke*, Jubiläumsaugabe, v. H. Glockner, Stuttgart, Frommann, 1964, pp. 163 ff.

**Φόβος – εκδίκηση – θεραπεία:
μια ανθρωποφιλοσοφική προσέγγιση του τραγικού χορού στο
παράδειγμα των *Ευμενίδων*²⁹⁰**

Άννα Λάζου

Η *Ορέστεια* – η μόνη τριλογία που διασώθηκε ακέραια από την Αρχαία Ελλάδα – αναφέρεται στο θέμα της εκδίκησης στο πλαίσιο των οικογενειακών σχέσεων του οίκου των Ατρείδων, μεταξύ του Αγαμέμνονα, της Κλυταιμνήστρας και του Ορέστη, ενώ στη διαδοχή των φόνων συμπεριλαμβανόταν η θυσία της Ιφιγένειας, ο φόνος του Αγαμέμνονα από την Κλυταιμνήστρα και τον σύζυγό της Αίγισθο και η εκδίκηση του Ορέστη με το διπλό φονικό της μητέρας του και του Αιγίσθου. Ο κύκλος της αντεκδίκησης λύεται στο τρίτο μέρος της τριλογίας, στις περίφημες *Ευμενίδες*, όπου με την παρέμβαση δύο θεών - του Απόλλωνα και κυρίως της Αθηνάς – ιδρύεται το δικαστήριο που αθώνει τον Ορέστη για τη διάπραξη του φόνου και την παράλληλη σύναψη αιώνιας συμμαχίας Αθήνας και Άργους. Ο χορός των φοβερών Ερινύων μεταλλάσσεται σε ευμενή χορό και κυριαρχεί η λογική της Αθηνάς, καθώς υπερασπίζεται την ενότητα και την ειρήνη της πόλης.

Όπως έχει υποστηριχθεί σε σειρά επιστημονικών δημοσιεύσεων, η δικαιοσύνη φέρεται ως ο στόχος εκτύλιξης των δραματικών γεγονότων που συγκροτούν το μυθικό κύκλο της *Ορέστειας* και περιγράφονται ως παθήματα των κύριων ηρώων, δικαιοσύνη στο πλαίσιο των θεσμών της πόλης και κοινωνικών δομών.²⁹¹ Η πόλη και ιδιαίτερα οι θεσμοί

²⁹⁰ Αναγνώστηκε στην Ημερίδα της ΕΝ.Ε.Ο.Ν. με θέμα: «Οικογενειακές σχέσεις σήμερα- Αυτονομία και Αλληλεγγύη», στα πλαίσια του προγράμματος ΕΣΠΑ για την ενδοοικογενειακή βία που πραγματοποιήθηκε στις 16 Νοεμβρίου 2014 στο Δημοτικό Θέατρο Καλλιθέας.

²⁹¹ K. Crotty, *Law's Interior: Legal and Literary Constructions of the Self*, Cornell University Press, 2001, σελ. 43. Δες επίσης F. I. Zeitlin, “The dynamics of misogyny in the Oresteia”, εις *Arethusa* 11, 1978, σελ. 149–184, C. W. MacLeod, “Politics in the Oresteia”, εις *JHS* 102, 1982, σελ. 124–144 και

σχετικά με τη δικαιοσύνη – όπως στην περίπτωση του Αρείου Πάγου και των δημοκρατικών μεταρρυθμίσεων του Εφιάλτη, που είχαν προηγηθεί λίγα χρόνια πριν από την παρουσίαση του έργου από τον Αισχύλο το 458 π.Χ., πρωτοστατούν στην *Ορέστεια*, ως εκείνο το ανώτατο και ύστατο μέσο διαφύλαξης του δικαίου - ιδιαίτερα για εγκλήματα αίματος - και συνεπώς και της πολιτειακής τάξης.²⁹²

Η διαπίστωση του J. – P. Vernant ότι η τραγωδία είναι μία από τις μορφές, με τις οποίες η νέο ιδρυμένη δημοκρατία ορίζει την ταυτότητά της²⁹³, βρίσκει την καλύτερη δυνατή εφαρμογή στις *Ευμενίδες*, όπου δικαιοσύνη, μουσική, σωματική/ χορευτική δράση και ηθικοδιδασκτική χρήση του μύθου δένονται άρρηκτα μεταξύ τους στοιχία, για να πλέξουν το υφάδι του δράματος.

Στην εξέλιξη της πλοκής, ο Αργείος Ορέστης καταφεύγει στον ναό του Απόλλωνα στους Δελφούς ως ικέτης, για να ζητήσει τη βοήθεια του θεού, μετά τον φόνο του Αίγισθου και της Κλυταιμνήστρας. Μετά την προφητεία της Πυθίας, ο Απόλλωνας του υπόσχεται την συμπαράστασή του αναγνωρίζοντας την ευθύνη των πράξεων του Ορέστη και τον καθοδηγεί για άλλη μια φορά λέγοντάς του να κατευθυνθεί με τη συνοδεία του Ερμή, στην Αθήνα, όπου θα τεθεί στην κρίση και την προστασία της θεάς Αθηνάς. Με την τρομακτική παρουσία των Ερινύων που τον καταδιώκουν παρακινούμενες από το

εις *Oxford Readings in Classical Studies: Aeschylus*, Oxford, 2007, σελ. 265–301, Chr. Rocco, “Democracy and Discipline in Aeschylus’s *Oresteia*”, εις *Tragedy and Enlightenment*, Berkeley: University of California Press, 1998, σελ. 136 – 70, J.P. Euben, *The Tragedy of Political Theory*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1990, σελ. 67 – 95 (ειδικά το κεφάλαιο “Justice and the *Oresteia*”) και Th. Gould, *The Ancient Quarrel between Poetry and Philosophy*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1990, σελ.104 – 16. Οι Th. Ziolkowski (*The Mirror of Justice: Literary Reflections of Legal Crises*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1997), P. Gewirtz (“Aeschylus’ Law” εις *Harvard Law Review* 101, 1988, σελ. 1043 – 1055) και D. Luban (“Some Greek Trials: Order and Justice in Homer, Hesiod, Aeschylus and Plato”, εις *Tennessee Law Review* 54, 1987, σελ. 279 – 325 και εις *Legal Modernism*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1994, σελ. 283 – 334) υπηρετούν την ερευνητική προσέγγιση της έννοιας του δικαίου από τη σκοπιά *Λογοτεχνίας και Δικαίου*. Η αντίληψη αυτή υποστηρίζει τη σπουδαιότητα της λογοτεχνίας, αλλά και του συναισθήματος για την νομοθεσία και τις δικαιοκρίσεις. Χαρακτηριστικό το απόσπασμα του Gewirtz (ό.π., σελ. 1050) που παραθέτουμε: «Εάν, όπως προτείνει η *Ορέστεια*, το δίκαιο προϋποθέτει μη ορθολογικά στοιχεία και απαιτεί τις περισσότερο περιεκτικές μορφές νόησης, η λογοτεχνία μπορεί να διαδραματίσει ένα σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη του νομοθέτη. Η ενσωμάτωση των Ερινύων στην νομική τάξη – που αντιπροσωπεύει τη σύνδεση των συναισθηματικών σφαιρών με το νόμο – συνδέει την ίδια τη λογοτεχνία με το δίκαιο και υπογραμμίζει την ιδιαίτερη θέση που μπορεί να αποκτήσει η λογοτεχνία στην εξέλιξη της νομικής σκέψης προς την πληρέστερη και πλουσιότερη συνθετότητά της» (μετάφρ. δική μου). Παραθέτει η M. Nussbaum (*Love’s Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press, 1992, σελ. 43).

²⁹² Με βάση τα δεδομένα των ιστορικών εξελίξεων, οι υποθέσεις γύρω από την ερμηνεία της Αισχύλειας *Ορέστειας* δίστανται ως προς το ποια είναι η στάση του ποιητή στο θέμα των δημοκρατικών μεταρρυθμίσεων που εισήγαγε ο Εφιάλτης ο Σοφονίδου, ο Αθηναίος και, μετά τον θάνατό του, παγίωσε ο Περικλής, κατά πόσον ο θεσμός του *Αρείου Πάγου* ενισχύεται ή αμφισβητείται από τα επιχειρήματα της Αθηνάς. (Πρβλε και Αθ. Καλογεροπούλου, «Εφιάλτης ο Σοφονίδου», εις *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. Γ’1, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1972, σελ. 54). Για τη σχέση *Ορέστειας* και *Ευμενίδων* με τα πολιτικά γεγονότα της εποχής του Αισχύλου δεξ K. J. Dover, “The political aspect of Aeschylus’s *Eumenides*”, εις *JHS* 77, 1957, σελ. 230–7, A. J. Podlecki, *The Political Background of Aeschylean Tragedy*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1966, C.W. MacLeod, “Politics and the *Oresteia*”, εις *Journal of Hellenic Studies* 102, 1982, σελ. 124 – 44, A. H. Sommerstein, *Aeschylus: Eumenides*, Cambridge University Press, 1989, σελ. 25 – 32.

²⁹³ J. P. Vernant, “Aeschylus, the Past and the Present”, εις J. P. Vernant - P. Vidal-Naquet, *Tragedy and Myth in Ancient Greece* (μετάφρ. J. Lloyd), New York: Zone, 1988, σελ. 257.

φάντασμα της νεκρής μητέρας του, ο Ορέστης καταφέρνει να διανύσει την απόσταση Δελφών – Αθήνας και όταν φθάνει στο άγαλμα της Αθηνάς, δεν παραλείπει να θυμίσει στη θεά που επικαλείται, την μεταμέλεια που οι συμφορές τον δίδαξαν και την υπόσχεση μιας συμμαχίας με το Άργος. Η Αθηνά τον ακούει, δίνει το λόγο στις διώκτριές του, τις φοβερές Ερινύες και ιδρύει το θεσμό του Αρείου Πάγου, ενός αιώνιου δικαστηρίου που θα απονέμει από τότε και στο εξής δικαιοσύνη με διαδικασίες ψηφοφορίας σε περιπτώσεις φόνου. Επιλέγει τους κατάλληλους πολίτες για δικαστές και δίνει το βήμα στον Απόλλωνα ως υπερασπιστή του Ορέστη απέναντι στην μήνη των Ερινύων και στην απαίτησή τους για άμεση καταδίκη του με θάνατο από τα ίδια τους τα χέρια σαν τιμωρία για την ειδεχθή δολοφονία της μητέρας του. Στα επιχειρήματα που ανταλλάσσονται υπέρ και κατά του Ορέστη παρουσιάζονται ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες απόψεις που θίγουν το θέμα της αξίας και της σπουδαιότητας των δύο φύλων, το ηθικό βάρος της διάπραξης φόνου, η ανάγκη για εφαρμογή της συναίνεσης έναντι του μίσους και της αντεκδίκησης. Η Αθηνά εφαρμόζοντας τις αρχές του ορθού λόγου επιτελεί μια σημαντική εξέλιξη που συνίσταται στο να μεταπείσει τις Ερινύες και να τις μετατρέψει σε Ευμενίδες, θεότητες που θα χαρίζουν ευμάρεια κι ευμένεια στους πολίτες. Παράλληλα, εφαρμόζοντας την απαλλακτική για τον κατηγορούμενο αρχή της ισοψηφίας, πετυχαίνει την αθώωση του Ορέστη, κερδίζει την ευγνωμοσύνη του και την συμμαχία του Άργους.

Στο επίπεδο του δικανικού και κοινωνικού προβληματισμού γύρω από το μυθικό κύκλο της *Ορέστειας* - και ιδιαίτερα των *Ευμενίδων* - διαπιστώνεται η μετάβαση από προγενέστερες αντιλήψεις και θεσμικές δομές σε νέες, με κεντρική πάντα την ιδέα του εξαγνισμού του μητροκτόνου, που σηματοδοτεί το δίχως άλλο μια διαδοχή μητριαρχίας – πατριαρχίας και τη συνάφεια σχέσεων οικογενειακού και πολιτειακού χαρακτήρα ως προς αυτές: όταν ο Απόλλωνας υπερασπίζεται στο δικαστήριο της Αθηνάς τον προστατευόμενο του Ορέστη, διατείνεται υπέρ αυτού ότι μια και ο πατέρας είναι κάτι πολυτιμότερο από τη μητέρα, ο φόνος της Κλυταιμνήστρας δεν είναι άδικος. Ο άνδρας κατά τα επιχειρήματα του Απόλλωνα – που βρίσκεται από την αρχή του δράματος σε άμεση και μετωπική αντιπαράθεση με τις Ερινύες και τους νόμους τους - είναι αυτός που γεννά, ενώ η μητέρα που κυοφορεί, απλά «κρατάει το φυτό, μόνο αν ο θεός το αφήσει ζωντανό» (στ. 658 – 661). Η μητέρα λοιπόν αντιμετωπίζεται ως κάτι όχι τόσο σημαντικό όσο ο άνδρας και αυτό καθιστά το φόνο της όχι ένα τόσο φοβερό έγκλημα όσο το παρουσιάζουν οι Ερινύες.

Η λήξη της μητριαρχικής περιόδου συνοδεύεται όμως και από τον πολιτικό στόχο των συμμαχιών Αθηναίων και Αργείων, που επισφραγίζει το τέλος της δικαστικής αντιδικίας.

Πρωτεύον ζήτημα στις *Ευμενίδες* είναι ωστόσο η απόδοση στον Άρειο Πάγο, του ρόλου του αιώνιου και αδιάβλητου θεσμού θείας προέλευσης, που θα κατοχυρώνει τη δικαιοσύνη εντός των πλαισίων της ανθρώπινης κοινωνίας, με την παρέμβαση ορκωτών δικαστών, στους οποίους η ίδια η Αθηνά αναγνωρίζει το δικαίωμα να επιλύουν ακόμη και διαφορές που αφορούν τους θεούς.

Η αποκατάσταση της διαταραγμένης ισορροπίας γενικότερα στην τραγωδία και η συνακόλουθη επίπονη διαδικασία της κάθαρσης συντελείται μάλιστα πρώτα μέσα στα όρια των οικογενειακών σχέσεων και στη συνέχεια εκτείνεται στα όρια της πόλεως. Για να μπορέσουμε να αντιληφθούμε το πολιτικό μήνυμα της τραγωδίας, θα πρέπει να κατανοήσουμε τη σχέση οίκου - πόλεως που εξιστορεί. Η διαδικασία αυτή με παραδειγματικό τρόπο αναπλάθεται στις *Ευμενίδες*.

Εάν συνηγορώντας με μελέτες που έχουν προηγηθεί, υποθέσουμε ότι η *Ορέστεια* αποτελεί ένα πολιτικό έργο που συμπίπτει ιστορικά με την ανάδυση των πόλεων ως αποτέλεσμα προγενέστερων συγκρούσεων και ως προς το θέμα της αντίληψης της έννοιας

της δικαιοσύνης μεταξύ άλλων²⁹⁴, τότε ένα εύλογο συμπέρασμα θα ήταν ότι οι ηθικοφιλοσοφικές ιδέες και οι συγκρούσεις που αυτές υποδηλώνουν, προϋποτίθενται και έχουν εξηγητική σημασία ως προς τις πράξεις των ηρώων και τις επιλογές τους στην μυθική πλοκή.

Αυτές οι βαθύτατες ιδέες που συνιστούν την αλήθεια της ανθρώπινης πραγματικότητας διοχετεύονται στο ποιητικό κείμενο, στη δράση των ηρώων, αλλά πάνω απ' όλα στην αριστοτεχνική λειτουργία της 12μελούς ομάδας του Αισχύλειου χορού. Ο χορός αναπαριστά σκέψεις και συναισθήματα, μεταφέρει γνώσεις και πληροφορίες μεσολαμβάνοντας μεταξύ του κόσμου των θεατών και του κόσμου του μύθου και των ηρώων.

Μέσα από την ανέλιξη του τραγικού μύθου, με σκοπό το τέλος, την ηδονή της τραγωδίας, την κάθαρση, φανερώνεται πώς προκύπτει το αγαθό, το φως και η τάξη, από το βέβηλο, το ακάθαρτο και το φοβερό. Από αυτήν την μεταμόρφωση που συντελείται στο πλαίσιο της συγκλονιστικής ιστορίας που πραγματεύονται οι *Ευμενίδες*, η γνώση και η αλήθεια παράγονται από μια διαδικασία σκοτεινής αντιπαλότητας.

Παραπέρα όμως, αυτό που πρέπει να τονισθεί σε σχέση με τον θεραπευτικό κι εκπαιδευτικό λειτουργικό ρόλο του δράματος και ισχύει κατ' εξοχήν στην περίπτωση των *Ευμενίδων*, είναι η προτεραιότητα του συστήματος, του όλου, σε σχέση με την ατομική πράξη ή του ατομικού ήρωα. Προέχει εδώ το πλέγμα - ή η ροή - των συμβάντων, εντός των οποίων αναπτύσσεται η σκηνική δράση των ηρώων/ δρώντων που επιχειρούν να φέρουν σε πέρας μια δραματική κατάσταση θέτοντας στην υπηρεσία της το ήθος και τη διάνοιά τους, ώστε να δοκιμασθεί η ορθότητα και αποτελεσματικότητα των πράξεών τους και να αναδειχθεί το ηθικό δίδαγμα από τις ολέθριες συνέπειες των σφαλμάτων τους. Στις *Ευμενίδες* - το πλέγμα αυτό δεν συγκροτείται κατά την άποψή μας από τη δράση και τις εντολές των θεών (Απόλλωνα - Αθηνάς) που ενεργούν ως αφορμές και τεχνάσματα της πλοκής, αλλά από τη δράση του χορού (Ερινύων - Ευμενίδων): Η πορεία του Ορέστη

²⁹⁴ Τούτο υποστηρίζει και ο K. Crotty (ό.π., σελ. 38 κ.ε.) παραθέτοντας τον σύγχρονο φιλόσοφο J. Rawls, ο οποίος ερμηνεύει κατά τον ίδιο τρόπο την ανάδυση του φιλελεύθερου κράτους από μία προγενέστερη κατάσταση βίαιης σύγκρουσης κοινωνικών ομάδων, επιδεικνύοντας έτσι μια υποθετική ομοιότητα με την Αισχύλεια *Ορέστεια*: ενώ και στους δύο συγγραφείς η κοινωνική και δικαιοσύνη μεταβολή παρουσιάζεται ταυτόχρονα στο επίπεδο του νοήματος της δικαιοσύνης και των τρόπων συμβίωσης και κοινωνικών δομών, εν τούτοις στον Rawls - σε αντιδιαστολή προς την *Ορέστεια* - τονίζεται η διάσταση ατόμου και κοινωνίας / θεσμών και επισημαίνεται η αλλαγή περιεχομένου της έννοιας του εαυτού. Ωστόσο και στις δύο περιπτώσεις οι βασικές συγκρούσεις που καλείται να επιλύσει το ανερχόμενο νέο θεσμικό πλαίσιο (πόλις / Άρειος Πάγος στην *Ορέστεια* και φιλελεύθερο πλουραλιστικό κράτος στον Rawls) ανάγονται σε συγκρούσεις ιδεών, αντιλήψεων και ιδεολογικών στάσεων. Στον Rawls οι αντιλήψεις γύρω από τον εαυτό και την ταυτότητα προκαλούν τις αντιθέσεις και τις ενδοκοινωνικές συγκρούσεις και αντανακλώνται στη σύσταση του φιλελεύθερου αστικού κράτους (Πρβλε J. Rawls, *A Theory of Justice*, Harvard University Press, Cambridge, 1971 και *Political Liberalism*, Columbia University Press, New York, 1993). Η δικαιοσύνη και οι ηθικές αντιλήψεις γενικότερα προκαλούν πολιτικές και πολιτειακές εξελίξεις, σύμφωνα με αυτήν την προσέγγιση που επικρίθηκε και από μαρξιστές, όπως ο Jerry Cohen, για τον οποίο αντίθετα οι ατομικές επιλογές στο ηθικό επίπεδο των αποφάσεων προϋποθέτουν το πολιτικό επίπεδο των θεσμών που στην ουσία τους καθορίζουν τις συμπεριφορές και τις επιλογές. Η δικαιοσύνη εν προκειμένω μόνο στην αρχή της ισότητας μπορεί να στηριχθεί: Τα θέματα δικαιοσύνης και μάλιστα με την σημασία της ίσης κατανομής του πλούτου επιλύονται τόσο στο ατομικό όσο και στο κοινωνικοπολιτικό επίπεδο. (Κυρίως, J. Cohen, *Self-Ownership, Freedom, and Equality*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995 και *Rescuing Justice and Equality*, Harvard University Press, 2008).

είναι σύμφωνα με τον E. R. Dodds²⁹⁵ υπερκαθορισμένη, χωρίς όμως να ταυτίζεται με τη μοιρολατρία. Στην ανέλιξη του τραγικού μύθου, ο ήρωας αναγκάζεται τελικά να αποδεχθεί τη λογική του αναπόφευκτου, εκφράζοντας το τραγικό ήθος, λογιμοποιώντας το εξώλογο, κατανοώντας το υπερλογικό κι εν τέλει πληρώνοντας με το ίδιο του το σώμα ως τίμημα, την οδύνη και τιμωρία.

Ας δούμε το φόβο που προκαλούν οι Ερινύες²⁹⁶ στον Ορέστη, στις *Ευμενίδες*, και στη συνέχεια στους παραβάτες των αρχέγονων θεσμών δικαίου, ως τέχνασμα που αποσκοπεί στην επίτευξη της συναίνεσης μεταξύ αντιπάλων δυνάμεων που εμφανίζονται ως αντίδικοι σε ένα δικαστήριο που θεσμοθετείται και καθοδηγείται από μία θεότητα, την Αθηνά.

Για να περάσουμε στο ζήτημα του χορού και του τρόπου που καλούμαστε σήμερα να τον κατανοήσουμε, ως θεραπευτικό όχημα υπέρβασης του φόβου και όχι ως τέχνασμα διαιώνισής του, θα αναφερθούμε στην Νιτσεική φιλοσοφία της τραγωδίας: Ο Nietzsche επιμένει στον κεντρικό ρόλο της χορικής παράστασης και τον συναισθηματικό της αντίκτυπο στους θεατές. Χάρη στην έμφασή του στην τραγωδία ως θεατρική τέχνη και στην παραστατική λειτουργία της, όπως αυτή κατοπτρίζεται στο άσμα και την όρχηση του χορού, ο Nietzsche εμφανίζεται ως πρόδρομος κυρίαρχων τάσεων στη σύγχρονη κριτική της τραγωδίας.

²⁹⁵E. R. Dodds, "Morals and Politics in the Oresteia", εις *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, New Series, τ. 6, January 1960, σελ. 19-31 και εις E. Dodds, *The Ancient Concept of Progress*, Oxford, 1973, σελ. 45-63, καθώς και εις M. Lloyd, *Oxford Readings in Classical Studies: Aeschylus*, Oxford, 2007, σελ. 245-264: Όπως έχει υποστηριχθεί, όταν έγραφε ο Αισχύλος, δεν είχε ακόμη υπάρξει διαχωριστική γραμμή μεταξύ ηθικής και πολιτικής που μας επιτρέπει να εξετάζουμε τα δύο αυτά πεδία ξεχωριστά στα μεγάλα τραγικά έργα: στις *Ευμενίδες* η εμφανής πολιτική τροπή που περιγράφεται στους τελευταίους 350 στίχους με την εγκαθίδρυση της συμμαχίας Αθήνας – Άργους και την πανηγυρική επιβεβαίωση χορού και Αθηνάς των αγαθών του πολιτεύματος και της συναίνεσης εντός του πλαισίου του, φαίνεται ασύνδετη με την πρότερη συζήτηση γύρω από θέματα εθιμικού δικαίου. Αντιπροσωπευτικοί σχολιαστές των *Ευμενίδων*, όπως ο Dover (ό.π.) ή ο R. W. Livingstone ("The Problem of the Eumenides of Aeschylus", εις *The Journal of Hellenic Studies*, τ. 45, τεύχος 1, 1925, σελ. 120-131), απέφυγαν ή αρνήθηκαν να συσχετίσουν το ηθικό υπόβαθρο του μύθου που υπόκειται στο πρώτο μέρος του έργου με την τελική πολιτική έκβαση της αθώωσης του Ορέστη από το δικαστήριο της Αθηνάς. Η σύνδεση ηθικής και πολιτικής τοποθέτησης του Αισχύλου στις *Ευμενίδες* και γενικότερα, είναι ζήτημα προς μελέτη και στήριξη με επιχειρήματα που πράγματι προσπάθησαν σειρά μελετητών (E. Dodds, ό.π., N.G.L. Hammond, "Personal Freedom and its Limitations in the Oresteia", εις *JHS* 85, 1965, σελ. 42 – 55, M. C. Nussbaum, "Aeschylus and Practical Conflict", εις *The Fragility of Goodness*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986, σελ. 25 – 50. Κυρίως K. Crotty, ό. π., σελ. 42 – 67 (Κεφάλαιο "The Oresteia and the Drama of Autonomy"). Επίσης δεσ A. L. Brown, "Some problems in the Eumenides of Aeschylus", εις *JHS* 102, 1982, σελ. 26-32, του ίδιου, "The Erinyes in the Oresteia", εις *JHS* 103, 1983, σελ.13-34 και "Eumenides in Greek tragedy", *CQ* 34, 1984, σελ.260-281. Winnington-Ingram, *Studies in Aeschylus*, Cambridge, 1983, σελ. 101-131.

²⁹⁶ Ο Αισχύλος παρουσιάζει τις Ερινύες κόρες της Νύχτας (στ. 321 – 324), η περιγραφή τους αποτυπώνει τον κυριαρχικό και αυστηρό ρόλο τους, με όψη άσχημη, απωθητική και τρομακτική («αὐταὶ μέλαινα δ' ἐς τὸ παν βδελύκτροποι», στ. 52 – 54): φορούσαν μαύρες εσθῆτες, έφεραν φτερά, φίδια τυλιγμένα στα κεφάλια τους, ενώ απαίσιες στάλες αίματος έσταζαν από τα μάτια τους. Φωτιά πετούσε από το στόμα και τα μάτια τους. Τα Αισχύλεια στοιχεία της εικόνας τους ανάγονται σε προσωκρατικές και ποιητικές περιγραφές τους, στον Όμηρο και στον Ησίοδο, στις συναφείς με αυτές μορφές («Οργές», «Κήρες»).

Η θεραπευτική λειτουργία του χορού και του δράματος στον αρχαίο Ελληνικό κόσμο είναι εμφανής και ευρέως αναγνωρισμένη. Η Απολλώνια ορθολογικότητα και το Διονυσιακό εξώλογο στοιχείο – ως πλευρές της ίδιας πρωταρχικής ανθρώπινης κατάστασης – λειτουργούν συμπληρωματικά εφαρμόζοντας την εναλλαγή της τάξης και πειθαρχίας με την εκφραστικότητα και εκστατική ελευθερία. Το διονυσιακό στοιχείο της κίνησης ιδιαίτερα είναι θεραπευτικό, τόσο λόγω των ψυχολογικών και βιολογικών του λειτουργιών και επιδράσεων, όσο και των κοινωνικοπολιτικών του διαστάσεων. Διαπιστώνουμε την θεραπευτικότητα του χορού με τη διερεύνηση των απόψεων που αποδίδονται στους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς, μέχρι την πρώιμη αρχαιότητα, σε παραλληλισμό με τις κοινωνικές, εκπαιδευτικές και πολιτικές χρήσεις του χορού κατά την περίοδο αυτή. Το γεγονός ότι οι χοροί είχαν θρησκευτικό και κοινωνικό χαρακτήρα πρέπει να θεωρηθεί ουσιώδες στοιχείο του νοήματός τους και όχι περιορισμός στο να αναπτύξουμε μια καθολική γλώσσα του χορού ή στο να ερμηνεύσουμε το παράδειγμα του αρχαιοελληνικού χορού μέσω ενός συστήματος εννοιών. (Αναφορά στους Πλάτωνα, Αριστοτέλη, Πλωτίνο, Αθήναιο, Λουκιανό, Πλούταρχο, Νόννο, Λιβάνιο, Nietzsche, J.Miller, κ.ά.)²⁹⁷

Πράγματι, στο χορό, ο άνθρωπος δρα ταυτόχρονα ως μονάδα και ως μέρος μιας συλλογικής οντότητας και παρά τον πόνο και την οδύνη που ενέχει η ενσωμάτωση αυτής της αντίθεσης – μερικού/ολότητας - που δεν ισοδυναμεί παρά με τον πόνο της ζωής, στο χορό και μόνο μπορεί να αναζητηθεί η παρηγοριά γι' αυτήν την συγκρουσιακή κατάσταση. Ο ρόλος και οι λειτουργίες του χορού στην αρχαία τραγωδία δεν είναι παρά ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα της «θεραπευτικότητας» αυτής της διαδικασίας.

Οι αισθητικοθεραπευτικές χρήσεις του σύγχρονου χοροθεάτρου, μπορούν να εξετασθούν και να αιτιολογηθούν φιλοσοφικά ως η υπέρβαση του πόνου της ανθρώπινης κατάστασης μέσω της τέχνης του χορού – με αφετηρία την νιτσεική προσέγγιση του διονυσιακού. Στην *Γέννηση της Τραγωδίας* κυρίως εντοπίζεται η προοπτική αυτή, ενώ προϋποτιθέμενα στην τοποθέτηση του Nietzsche απέναντι στην τέχνη και στην μεταφυσική - οντολογική της διάσταση αποτελούν σειρά φιλοσοφικών αναφορών στο χορό, αλλά και στο αρχαίο δράμα και στην τέχνη γενικότερα: Μέσω της σύλληψης μιας «καλλιτεχνικά ορισμένης μεταφυσικής» ο Nietzsche της *Γέννησης* συλλαμβάνει και την έννοια του ανθρώπου ως εργαλείου για τον εαυτό του. Στη θέση ότι ο άνθρωπος είναι περισσότερο από αυτό που ο ίδιος αντιλαμβάνεται, ορίζεται η ενθαδικότητά του, από την σύζευξη του καλού και του κακού ως όλον, και φορέας αυτής τάσσεται η ίδια η τέχνη, μέσα από την αντικειμενικότητά της. Έτσι λοιπόν, ο άνθρωπος ως καλλιτέχνης - δημιουργός ενέχει τα εχέγγυα για να είναι και υλοποιητής, αλλά και θεατής μιας διαδικασίας που είναι μεγαλύτερη από αυτόν, αλλά όχι έξω από το είναι και τη φύση του.

Η ερμηνεία δηλαδή της φύσης αλλά και η εμπειρία της ένωσης του ανθρώπου με αυτήν, μέσα από την τέχνη, παρουσιάζεται ως ανώτερη μορφή έκφρασης. Έχει ικανότητες ο άνθρωπος, οι οποίες προσδιορίζονται από τις ιδιότητές του, που ουσιαστικά είναι οι μάσκες- εργαλεία του, που του επιτρέπουν να δει έξω από αυτόν, και μέσα στο σύνολο του

²⁹⁷ Anna Lazou, “Apollonian and Dionysian Catharsis: On the diachronic aspect of ancient Greek dance culture”, εις *Abstracts of the 20th World Congress on Dance Research*, Αθήνα, 2006 (ηλεκτρονική έκδοση).

«είναι», του δημιουργικού του «εγώ» και του συνόλου της φύσης, να αποκρυσταλλώνει τις μεταλλάξεις του.²⁹⁸

Παράλληλα, η σύγχρονη αναβίωση της τραγωδίας και του χορού της σε συνάρτηση με τις τεχνολογικές και πρακτικές δυνατότητες του πολιτισμού μας μπορεί να συγκριθεί με την ανασύσταση ενός αγάλματος ή μιας αρχαίας ανάγλυφης αναπαράστασης, καθώς στο επίπεδο μιας αισθητικής αποκρυστάλλωσης στη θεατρική σκηνή, επιχειρείται να αποτυπωθεί γλωσσικά και απεικονιστικά, μια ρυθμική και μουσική διαδικασία που συνέβαινε *εν χρόνω* εκφέροντας μέσω των κινήσεων και των χειρονομιών, αλλά και του φωνητικού ήχου, συναισθήματα και σκέψεις ανθρώπων του παρελθόντος.

Η αναλογία μεταξύ δικαιοσύνης και θεραπείας υπό την ανθρωπολογική μας προοπτική, επιτρέπει να εξετάσουμε εκ νέου τις σχετικές ιατρικές μεταφορές του Αριστοτέλη κατά τη συζήτηση προβλημάτων πολιτικής και ηθικής. Επίσης να τοποθετήσουμε την ερμηνεία του Αριστοτέλη για τη θεωρία και άσκηση της δικαιοσύνης στο πλαίσιο μιας σύγχρονης προβληματικής. Κυρίως με βάση τις αριστοτελικές έννοιες της ισότητας, της ελευθερίας και της επιείκειας υποστηρίζεται ότι και σήμερα ο ιδεώδης στόχος στην άσκηση της δικαιοσύνης στο πλαίσιο ενός πολιτικού συστήματος είναι η «θεραπεία» ως διαρκής διαδικασία εξισορρόπησης και αποκατάστασης των κοινωνικών και φυσικών σχέσεων των ατόμων.²⁹⁹

Με το θεραπευτικό όχημα του τραγικού χορού ας αντικρύσουμε την φρίκη της πραγματικής και άμεσης κατάστασης της ανθρωπότητας *εν κοινωνία*, στον μεταφορικό χώρο της ορχήστρας, για να μπορέσουμε να οδηγηθούμε προς μια νέα υπέρβαση.

²⁹⁸ Ακολουθώ κυρίως τη σκέψη του Δ. Λαμπρέλλη γύρω από τον Nietzsche, με βάση το βιβλίο του, *Nietzsche: Φιλόσοφος της πολλαπλότητας και της μάσκας*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2012.

²⁹⁹ “Justice as Therapy – Justice for Therapy” («Θεραπευτική Δικαιοσύνη»), εις *Η κατ' Αριστοτέλη Πολιτική Ισότητα και Δικαιοσύνη*, (εκδ. - επιμ.) Δ. Κούτρα, Εταιρεία Αριστοτελικών Μελετών «Το Λύκειον» Αθήνα 2000, ISBN 960 -90942 – 3 – 6, σελ. 285 – 297. Μεταξύ άλλων σχολιάζονται απόψεις του G. Murphy, σχετικά με την αντίθεση μεταξύ ανταποδοτικής και θεραπευτικής δικαιοσύνης στην σύγχρονη κοινωνία.

Αρχαίος λόγιος Ελληνικός μουσικός πολιτισμός & η επιρροή του στον μουσικό πολιτισμό της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας & στον μουσικοθεωρητικό στοχασμό των Αράβων.

Ανδρονίκη Μαστοράκη

Η μουσική ως τέχνη και στοιχείο πολιτισμού κατείχε κορυφαία θέση στην κοινωνία της Αρχαίας Ελλάδας. Η μουσική δεν ήταν απλά μια μορφή τέχνης και αυτοέκφρασης αλλά ένα δομικό στοιχείο της εκπαίδευσης άρρηκτα συνυφασμένο με την αρετή και τη φιλοσοφία. Αυτό εξηγεί γιατί καλός μουσικός στην Αρχαία Ελλάδα δεν θεωρούνταν αυτός που ήταν δεξιοτέχνης σε ένα μουσικό όργανο ούτε αυτός που τραγουδούσε όμορφα, αλλά αυτός που μπορούσε δια της μουσικής τέχνης να μεταδώσει ηθικές αξίες, κάλλος και αρετή. Απόδειξη της ύψιστης σημασίας της μουσικής στην αρχαιότητα είναι ότι αυτή υπήρχε σε όλες τις κοινωνικές δραστηριότητες, στις γιορτές, στο δράμα, στα γυμναστήρια, στις λατρευτικές εκδηλώσεις, στις σπονδές. Στον ιερό χώρο των Δελφών υπήρχε ένας ναός αφιερωμένος στον θεό Απόλλωνα, το θεό της μουσικής, όπου γίνονταν πανελλήνιοι μουσικοί αγώνες. Αοιδοί, ραψωδοί με λύρες και άλλα μουσικά όργανα, υμνούσαν μέσω της μουσικής τους τα κατορθώματα των ηρώων και τη δύναμη των θεών, και παρήγαγαν άσματα για όλες τις ανθρώπινες καταστάσεις και εμπειρίες.

Στην παρούσα μελέτη θα ανιχνεύσουμε την πορεία του ελληνικού μουσικού πολιτισμού από την αρχαιότητα μέχρι τα βυζαντινά χρόνια, τις ρήξεις και τις συνέχειες που παρατηρούνται, και τις επιδράσεις που άσκησε στον ισλαμικό και τον βυζαντινό κόσμο. Συγκεκριμένα, στο πρώτο μέρος θα σκιαγραφήσουμε τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του αρχαίου λόγιου ελληνικού μουσικού πολιτισμού. Στο δεύτερο μέρος θα επιχειρήσουμε να προσδιορίσουμε τις επιδράσεις που άσκησε ο αρχαίος ελληνικός μουσικός πολιτισμός, σε θεωρητικό και σε πρακτικό επίπεδο, τόσο στον μουσικό πολιτισμό της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας όσο και στον μουσικοθεωρητικό στοχασμό των Αράβων. Στο τρίτο μέρος θα επιχειρήσουμε να εντοπίσουμε τις συνέχειες ή ασυνέχειες που μπορούν να παρατηρηθούν κατά την εξέλιξη του ελληνικού μουσικού πολιτισμού μεταξύ του αρχαίου και του βυζαντινού κόσμου. Τέλος, παρατίθενται τα συμπεράσματα που μπορούν να αντληθούν από την ανάλυση αυτής της μελέτης.

A. Αρχαίος λόγιος ελληνικός μουσικός πολιτισμός

Η μουσική στην αρχαία Ελλάδα ήταν κυρίως φωνητική, μονωδιακή ή χορωδιακή. Ήταν επίσης μονοφωνική, ο εκτελεστής δηλαδή έπαιζε στο όργανο ό,τι τραγουδούσε με τη φωνή, για περισσότερη ευκρίνεια στη μελωδία. Η μουσική ήταν άμεσα εξαρτημένη από την ποίηση. Η μελωδία βασιζόταν στην προσωδία, δηλαδή στους κανόνες του ποιητικού λόγου που ρύθμιζαν: α) την άνοδο ή την κάθοδο του τονικού ύψους (συχνότητας) της

φωνής ανάλογα με το ποια συλλαβή έφερε το γραμματικό σημείο τονισμού (η οξεία έδειχνε το ανέβασμα, η βαρεία το κατέβασμα και η περισπωμένη το ανεβοκατέβασμα της φωνής) και β) τη διάρκεια των συλλαβών –επομένως και των μουσικών φθόγγων– όπου μία μακρά συλλαβή είχε τη διπλάσια διάρκεια από μια βραχεία. Ο μουσικός ρυθμός καθοριζόταν από το ποιητικό μέτρο, δηλαδή από την επαναλαμβανόμενη διαδοχή σταθερού αριθμού μακρών και βραχειών συλλαβών (που ονομάστηκε πους) και όχι από τον δυναμικό τονισμό, όπως συμβαίνει σήμερα, καθώς δυναμικός τονισμός δεν υπήρχε στον ποιητικό λόγο.³⁰⁰

Οι αοιδοί, ως πρόδρομοι των Ελλήνων φιλοσόφων, είχαν ως κύρια δραστηριότητα τη δράση και τη θέαση, την πράξη και τη θεωρία, οι οποίες συμπλέκονται μεταξύ τους με έναν ιδιότυπο τρόπο³⁰¹. Η μουσική, ως η ανώτερη εκδήλωση του αφηρημένου στον κόσμο της νοητής πραγματικότητας, αποτέλεσε την βασική πηγή αποκάλυψης των συμβολικών δυνάμεων του θείου. Ήδη από την εποχή του Ησιόδου (8^{ος} αι. π.Χ.), οι Μούσες τραγουδούν το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον, τη γένεση των θεών και, επομένως, τη γένεση του ζωντανού και έλλογου κόσμου. Τρεις αιώνες αργότερα, ο Πίνδαρος περιγράφει τις Μούσες να υμνούν τη δημιουργία της κοσμικής τάξης και τη βαθύτερη ανακάλυψη του νοήματος της ύπαρξης. Μέσω της τέχνης, επομένως, η ψυχή αληθεύει, δηλαδή πραγματώνει την αλήθεια. Η καταγωγή αυτής της ιδέας βρίσκεται στον Αριστοτέλη³⁰², όπου δίπλα στην τέχνη αναφέρεται και η γνώση, η επιστήμη. Έτσι «τέχνη και επιστήμη, μουσική και φιλοσοφία, συμβαδίζουν από πολύ νωρίς στην κατονομασία του γνωρίζειν με το ευρύ νόημα»³⁰³. Βλέπουμε, λοιπόν, ότι για τους αρχαίους Έλληνες οι έννοιες της μουσικής και της φιλοσοφίας αλληλεπικαλύπτονται, αποτελώντας δύο όψεις του ίδιου νομίσματος.

Η τάση να κατανοήσει ο άνθρωπος σαφέστερα την κοσμική τάξη οδηγεί γύρω στα 600 π.Χ. στην αναζήτηση ενιαίων αρχών, με σκοπό την προσέγγιση του θείου ως περιεκτική ενότητα. Όπως ο Τυρταίος ή ο Σόλων ύμνησαν μια αρετή, όπως ο Θαλής θεώρησε ένα στοιχείο της φύσης, το νερό, ως αρχή και ουσία όλων των όντων, έτσι και στη μουσική, ο Πυθαγόρας (περ. 580-490 π.Χ.) έκανε την πρώτη θεωρητική³⁰⁴

³⁰⁰ Αντωνόπουλος Α., «Μουσικά όργανα», στο ένθετο της εφημερίδας Καθημερινή *Επτά Ημέρες* με γενικό τίτλο *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, Κυριακή 10 Μαρτίου 2002, σελ. 21.

³⁰¹ Snell B., *Η ανακάλυψη του πνεύματος*, μετάφρ. Δ. Ιακώβ, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 1997, σελ. 403.

³⁰² *Ηθικά Νικομάχεια*, κεφ. 3.

³⁰³ Τάιηλορ Ν., «Φιλοσοφίας μεν ούσης μεγίστης μουσικής», στο ένθετο της εφημερίδας Καθημερινή *Επτά Ημέρες* με γενικό τίτλο *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, Κυριακή 10 Μαρτίου 2002, σελ. 14.

³⁰⁴ «Όταν λέμε θεωρία εννοούμε πολύ συγκεκριμένα πράγματα: μια φιλοσοφική θεώρηση του εποπτευόμενου χώρου, μια καλά καθορισμένη και αιτιολογημένη προσέγγιση στα βασικά σημεία της ταυτότητας, της ουσίας και της λειτουργικότητάς του, τη διατύπωση γενικών προβληματισμών και αποχρώντων νόμων και κανόνων που είναι όσο το δυνατόν πιο αφηρημένοι: φιλοσοφικοί και αμιγώς μαθηματικοί. Πέρα από τα φιλοσοφικά πρότερα, η θεωρία της μουσικής είναι καθαρά Μαθηματικά...» Λέκκας Δ., «Θεμελιική εννοιακή προσέγγιση στα δομικά στοιχεία της Θεματικής Ενότητας», στο: Βιρβιδάκης Στ., κ.ά., *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τ. Α, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2003, σελ. 36.

τεκμηρίωση των ηχητικών σχέσεων μέσα από την ανάπτυξη της έννοιας του αρμονικού κοσμοειδώλου. Η αρμονία με την πλατύτερή της έννοια, αποτελούσε για τους πυθαγόρειους το ιδεατό εκείνο σημείο γύρω από το οποίο συσπειρώνεται η κοσμική ύλη. Ανεξάντλητη, άφθαρτη και αμετακίνητη, αποτελεί τη μετενσωμάτωση του κοσμικού σχεδίου στη γη.

Για τους πυθαγόρειους, η κρυμμένη αυτή νομοτέλεια της αρμονίας της φύσης βρισκόταν στους αριθμούς. Ο αριθμός αποτελεί τη συστατική αρχή του κόσμου και η φύση συντίθεται με όμοιο τρόπο όπως και οι αριθμοί. Επεκτείνοντας αυτήν την σκέψη και στη μουσική, αλλά και αντίστροφα, ξεκινώντας από τη μουσική και την εξέταση των μουσικών αναλογιών, οι πυθαγόρειοι κατέληξαν σε μια γενική θεωρία, σύμφωνα με την οποία τα στοιχεία του υλικού κόσμου είναι αριθμοί ή απομιμήσεις αριθμών.³⁰⁵ Η θεωρία της Μουσικής, έτσι, «αξιώνεται να προβιβαστεί σε μια μαθηματική επιστήμη υπό την κατοχή και νομή της: όχι την τρίτη σε αρίθμηση και σημασία, αλλά τη δεύτερη μετά την Αριθμητική, πριν και πάνω κι από αυτή τη Γεωμετρία, που έτσι υποβιβάζεται στην τρίτη θέση. Στην τέταρτη θέση θα μπει το πιο απόμακρο και θεϊκό γεωμετρικό εκδήλωμα, η Αστρονομία»³⁰⁶. Οι πειραματικές αποδείξεις του Πυθαγόρα μέσα από τη χρήση του μονόχορδου³⁰⁷ και ο συσχετισμός των θεμελιακών μουσικών διαστηματικών ειδών με την τετρακτύ³⁰⁸ «κατέστησε δυνατό τον συνδυασμό της εγκοσμιότητας με την υπερβατικότητα, των παραστάσεων της καθημερινής εμπειρίας με τα ιδανικά αρχέτυπα της ύπαρξης»³⁰⁹.

Όπως οι πυθαγόρειοι είχαν ήδη χαρακτηρίσει τα πράγματα απομιμήσεις των αριθμών, έτσι και ο Πλάτων (429/427-347 π.Χ.) έβρισκε μια σχέση ισοδυναμίας ανάμεσα στις εμπειρικές ενδείξεις με το λογικό ιδεώδες της ουσίας³¹⁰. Επεκτείνοντας αυτήν την θεωρία εξάρτησης του ένυλου κόσμου από τον κόσμο των ιδεών και της συνάφειας αριθμού και ουσίας, ανέπτυξε και τη θεωρία του περί ήθους, του συσχετισμού, δηλαδή, των μαθηματικών οντοτήτων με τα ηθικά ιδεώδη και, παραπέρα, την εξήγηση της ψυχικής κατάστασης του ανθρώπου μέσα από την ανάλυση των γνωρισμάτων των μουσικών

³⁰⁵ Λέκκας Δ., «Η αρχική (προκλασική) φιλοσοφία», στο: Βιρβιδάκης Στ., ό.π., σελ. 256.

³⁰⁶ Λέκκας Δ., «Πυθαγόρας και αριθμοί», στο: Βιρβιδάκης Στ., ό.π., σελ. 257.

³⁰⁷ «Μέσα από τη διευθέτηση της αυλητικής κληρονομιάς, έγινε εκ μέρους του Πυθαγόρα και της σχολής του κάθε δυνατή προσπάθεια να ελεγχθούν η μουσική πολυγλωσσία και ασάφεια, να τιθασευθεί ο υποκειμενισμός και να παταχθούν η ανακρίβεια και η αναξιοπιστία, με τη θέση προτύπων και νόμων για τις φθογοθεσίες. Το μονόχορδο ήταν εποπτικό όργανο καθ' όλα ακριβέστερο από τον Αυλό». Λέκκας Δ., «Αρχαία ελληνικά μουσικά Θεωρητικά», στο: Αγγελόπουλος Λ., κ.ά., *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τ. Β, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2003, σελ. 34.

³⁰⁸ Η τετρακτύς σχηματίζεται από τους τέσσερις πρώτους ακέριους αριθμούς, όπως ακριβώς και οι μουσικές συμφωνίες της οκτάβας [2:1], της πέμπτης [3:2] και της τετάρτης [4:3]. βλ. Παπαοικονόμου-Κηπουργού Κ., «Παράρτημα 2», στο: Βιρβιδάκης Στ., ό.π., σελ. 302.

³⁰⁹ Ταίηλορ Ν., ό.π., σελ. 15.

³¹⁰ βλ. Λέκκας Δ., «Κλασική φιλοσοφία: Πλάτων και Αριστοτέλης», στο: Βιρβιδάκης Στ., ό.π., σελ. 262.

τρόπων. Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, στις μελωδίες υπάρχουν “απεικονίσεις” χαρακτήρων και ψυχικών διαθέσεων³¹¹. Το ήθος συνδέεται με τις αρμονίες, τα συστήματα των οκτώ φθόγγων, με τον ακόλουθο τρόπο: η λυδική αρμονία χαρακτηρίζεται απαλή και ευχάριστη, η φρυγική ενθουσιώδης και εκστατική, ενώ η δωρική ήταν αρρενωπή και σοβαρή κ.τ.ο.³¹².

Παρότι οι φιλοσοφικές διατυπώσεις του Αριστοτέλη (384-322 π.Χ.) είχαν ως αφετηρία τις θεωρίες του Πλάτωνα, σταδιακά διαφοροποιείται από την ιδεαλιστική τους προσέγγιση φθάνοντας σε μια πλήρη αντιστροφή της ιεράρχησης των όντων. Στον Πλάτωνα η ύψιστη ύπαρξη ανήκει στις ιδέες, ενώ τα πράγματα τα ενταγμένα στον χρόνο και στον χώρο είναι απλώς απεικασμάτά τους. Ο Αριστοτέλης θα επιχειρήσει «να θέσει τους δύο κόσμους σε διαλεκτική βάση, κατά κάποιον τρόπο ισότιμη, μελετώντας ταυτόχρονα από δύο αντίρροπες κατευθύνσεις: θα προσεγγίσει αφενός τη θεωρητική όψη του όντος καθεαυτήν, και αφετέρου το φαινόμενο, που περιλαμβάνει και ό,τι σήμερα θα λέγαμε πράξη, ως επιμέρους έκφανση του όντος»³¹³. Θα συμφωνήσει, ωστόσο, τόσο με τον Πυθαγόρα όσο και με τον Πλάτωνα για την παιδαγωγική σημασία της μουσικής, προβάλλοντας τέσσερα επιχειρήματα: η μουσική διασκεδάζει και ξεκουράζει, επιδρά στην ηθική διαμόρφωση του χαρακτήρα, προσφέρει διανοητική και αισθητική απόλαυση και συμβάλλει στην “κάθαρση”³¹⁴.

Η νηφάλια αντικειμενικότητα και η επιστημονική επιχειρηματολογία του Αριστοτέλη είχε άμεσο αντίκτυπο στην εξέλιξη της μουσικής θεωρίας, όπως αυτή αναπτύχθηκε από τον μαθητή του Αριστόξενο τον Ταραντίνο (β' μισό 4^{ου} αι. π.Χ.). Το βασικό διαφοροποιητικό στοιχείο ανάμεσα στην προσέγγιση του Αριστόξενου και των μαθητών του σε σχέση με αυτήν των προκατόχων του είναι ο κατηγορηματικός τρόπος με τον οποίο αποκρούει την οικοδόμηση της μουσικής θεωρίας αποκλειστικά πάνω σε μαθηματικούς υπολογισμούς. Αντίθετα, λοιπόν, από τους πυθαγόρειους, που εξαρτούσαν και ήλεγχαν τις μουσικές ποιότητες με βάση τον μαθηματικό λόγο, ο Αριστόξενος αναγνωρίζει ως αποφασιστικό στοιχείο την αντίληψη διαμέσου των αισθήσεων, που όμως πρέπει να εκτιμηθούν και να ταξινομηθούν από τον νου. Το δόγμα του Αριστόξενου ήταν, λοιπόν, ότι: «η μουσική ανήκει στους μουσικούς, και ύπατος και τελικός κριτής της μουσικής είναι το ους (το αντί)»³¹⁵. Ωστόσο, θα πρέπει να επισημανθεί ότι οι κανόνες που θέσπισε ο Αριστόξενος σχετικά με την άσκηση της τέχνης «δεν συνδέονται αποχρώντως ή έστω συνειδητά με το θεμελιώδες τμήμα της αρμόδιας θεωρίας. Αυτοί δεν πληρούν τις

³¹¹ Πλάτων, *Πολιτεία* 1340a38.

³¹² βλ. Παπαοικονόμου-Κηπουργού Κ., «Συμπληρωματικά φιλοσοφικά στοιχεία της αρχαίας μουσικής», στο: Βιρβιδάκης Στ., ό.π., σελ. 295.

³¹³ Λέκκας Δ., «Κλασική φιλοσοφία: Πλάτων και Αριστοτέλης», στο: Βιρβιδάκης Στ., ό.π., σελ. 263.

³¹⁴ βλ. Παπαοικονόμου-Κηπουργού Κ., «Συμπληρωματικά φιλοσοφικά στοιχεία της αρχαίας μουσικής», στο: Βιρβιδάκης Στ., ό.π., σελ. 293.

³¹⁵ Λέκκας Δ., «Αρχαία ελληνικά μουσικά Θεωρητικά», στο: Αγγελόπουλος Λ., ό.π., σελ. 37.

προϋποθέσεις ώστε να λέγονται “θεωρία” και δεν συγκαταλέγονται σε αυτήν: ανήκουν στην πράξη, ως μεθοδική περιγραφή της, και λέγονται Θεωρητικά»³¹⁶.

Κατά τους αλεξανδρινούς χρόνους, οι επίγονοι αυτής της πνευματικής κληρονομιάς κινούνται ανάμεσα σε δύο πόλους, με τους νεοπλατωνιστές φιλοσόφους και μουσικογράφους από τη μια να επεκτείνουν τις ιδεαλιστικές θεωρίες των πυθαγορείων και του Πλάτωνα, και τους Περιπατητικούς, τους Στωικούς και του Ακαδημαϊκούς από την άλλη, να υπερασπίζονται τον εμπειρισμό του Αριστοτέλη. Όσον αφορά δε στη μουσική, «οι οπαδοί της θεωρίας του Πυθαγόρα χαρακτηρίζονταν “κανονικοί” ή “μαθηματικοί”, ενώ οι οπαδοί του Αριστόξενου [...] ονομάζονταν “ακουστικοί” ή “ακουσματικοί” και “αρμονικοί”»³¹⁷. Στους αιώνες της ρωμαϊκής κυριαρχίας, μολονότι γράφτηκαν πολλές αξιόλογες πραγματείες πάνω στη μουσική και τη φιλοσοφία, δεν περιέχονται στοιχεία που θα μπορούσαν να ανατρέψουν τις βασικές θέσεις των προκατόχων τους. Εξαιρετικά σημαντικές είναι οι πραγματείες του Κλαύδιου Πτολεμαίου (108-163/168 μ.Χ.), του Νικόμαχου του Γερασηνού (2^{ος} αι. μ.Χ.) και του Αριστείδη Κοϊντιλιανού (1^{ος}/3^{ος} αι. μ.Χ.). Και οι τρεις χαρακτηρίζονται ως «θεωρητικοί νεοπλατωνικής κατεύθυνσης, αν και σε πολλά σημεία προσπαθούν να επαναδιαπραγματευθούν την αριστοξένη αισθητική της συμπεριφορικής αντιμετώπισης του ήχου ως ενός ρευστού, πολυδιάστατου πλέγματος συγκινησιακών ερεθισμάτων, μέσα από τη συμφιλίωσή του με τα αυστηρά μαθηματικά πρότυπα των Πυθαγορείων»³¹⁸.

Οι δρώντες μουσικοί, από την άλλη, διαρκώς απομακρύνονταν από τη φιλοσοφική αντιμετώπιση της τέχνης τους, που τους ήταν δυσνόητη, και ασπάζονταν τις ρεαλιστικές και περισσότερο εμπειρικές απόψεις του Αριστόξενου, που τους ήταν πιο προσιτές. «Το πιθανότερο είναι, τελικά, πως οι μουσικοί εκτελεστές, φορείς της ζώσας μουσικής παικτικής παράδοσης και τέχνης, ούτε εξαφανίστηκαν ούτε συμμορφώθηκαν ποτέ προς τους Πυθαγορείους, αλλά απλώς συνέχιζαν να παίζουν. Ο Αριστόξενος τους προσέφερε οργάνωση, επαγγελματική και “θεωρητική” κάλυψη, κύρος, μέλλον»³¹⁹.

B. Επιδράσεις που άσκησε ο ελληνικός μουσικός πολιτισμός

α) Στον μουσικό πολιτισμό της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας

Κατά το τέλος της αρχαιότητας, οι δύο αρχαιοελληνικοί πόλοι της θεωρίας και της πράξης έχουν δώσει τη θέση τους σε μια πλειάδα από επιμέρους προσεγγίσεις και απόψεις. Εντούτοις, «ο γενικός τόνος της μουσικής συντάσσεται με την αριστοξενική αντίληψη που τη θέλει αποκλειστικά τέχνη, και η καθαρή θεωρία βρίσκεται σε μειονεκτική θέση: δεν λαμβάνεται καθόλου υπ’ όψιν, είτε υποβιβάζεται σε

³¹⁶ Λέκκας Δ., «Θεμελιακή εννοιακή προσέγγιση στα δομικά στοιχεία της Θεματικής Ενότητας», στο: Βιρβιδάκης Στ., ό.π., σελ. 38.

³¹⁷ Λέκκας Δ., «Αρχαία ελληνικά μουσικά Θεωρητικά», στο: Αγγελόπουλος Λ., ό.π., σελ. 41.

³¹⁸ Ταϊήλορ Ν., ό.π., σελ. 17.

³¹⁹ Λέκκας Δ., «Αρχαία ελληνικά μουσικά Θεωρητικά», στο: Αγγελόπουλος Λ., ό.π.

συμπληρωματικό όργανο μελέτης και “θεωρητικής” απολογίας της πράξης και διευθέτησης “θεωρητικών ζητημάτων”, γεγονός που μεταστοιχειώνει και τις λιγότες, έστω, αναλαμπές της σε Θεωρητικά, τα οποία κυριαρχούν και διεκδικούν ακόμα και τον ρόλο θεωρίας³²⁰. Επίσης, το γεγονός ότι ο χριστιανισμός ανακηρύσσεται ως επίσημη θρησκεία έχει καθοριστική επίδραση για την εξέλιξη της μουσικής: «οι λαϊκές μουσικές αφήνονται να ακολουθήσουν μόνες τον δρόμο τους, ενώ η λόγια μουσική διοχετεύεται αποκλειστικά στη θρησκευτική λατρεία, κι έτσι αναπτύσσεται το μοναδικό φαινόμενο της ορθόδοξης εκκλησιαστικής μελοποιίας, που θα ονοματιστεί αργότερα και “βυζαντινή μουσική”»³²¹.

Αυτή η κατάσταση αφήνει ελάχιστα περιθώρια για την δημιουργία μουσικής θεωρίας ή έστω την ενασχόληση με αυτήν. Οι μοναδικές αναφορές στη μουσική θεωρία γίνονται από τον Μιχαήλ Ψελλό (τον 11^ο αι. μ.Χ.), τον Γεώργιο Παχυμέρη (τον 13^ο αι. μ.Χ.) και τον Μανουήλ Βρυέννιο (τον 14^ο αι. μ.Χ.). Και οι τρεις, όμως, απλώς παραθέτουν τα γένη του Κλαύδιου Πτολεμαίου. Μόνο ο Παχυμέρης προτείνει δύο επιπλέον τετράχορδα και επιχειρεί μια καινοτομία: «θεωρεί δεδομένη τη δυνατότητα να υπάρχει κάθε τετράχορδο σε δύο εκδοχές: μία κανονική (“επί το βαρύ”), αλλά και μία ανεστραμμένη (“επί το οξύ”)), επηρεασμένος, ωστόσο, από τους άραβες αλ Φαράμπι και Ιμπν Σίνα³²².

Τα περισσότερα βυζαντινά μουσικά συγγράμματα αναφέρονται στα Θεωρητικά και παρουσιάζουν σχεδόν αποκλειστικά το πρόβλημα των τρόπων ή τόνων, δηλαδή το πρόβλημα του μουσικού συστήματος και φυσικά τα θέματα των τύπων των τετραχόρδων (διατονικό, χρωματικό, εναρμόνιο), του υπολογισμού των διαστημάτων κλπ. (οι τρόποι διατηρούν τις αρχαίες ονομασίες τους (δώριος, φρύγιος, λύδιος κλπ.) ενώ και οι φθόγγοι που τους συγκροτούν αναφέρονται με τα αρχαία ονόματα των χορδών της λύρας (νήτη, υπάτη, λιχανός κλπ.))³²³.

β) Στον μουσικοθεωρητικό στοχασμό των Αράβων

Στην Ανατολή, από την άλλη μεριά, οι πολιτικές συγκυρίες των ελληνιστικών βασιλείων είχαν ωθήσει τους πολιτισμούς προς τη συγκρότηση είτε διατήρηση ενός ενιαίου κορμού και κλίματος, με τοπικές παραλλαγές, γεγονός που καθίσταται πρόδηλο

³²⁰ Λέκκας Δ., «Θεωρία και θεωρητικές αρχές της ελληνικής μουσικής κατά τους Μέσους Χρόνους», στο: Βιβιδάκης Στ., ό.π., σελ. 312.

³²¹ Λέκκας Δ., ό.π., σελ. 314. Πρέπει να διευκρινίσουμε ότι με τον όρο “βυζαντινή μουσική” εννοούμε «την κυρίαρχη και επίσημη μουσική έκφραση της Αυτοκρατορίας, που εστιαζόταν στην Κωνσταντινούπολη και κατευθυνόταν από την Εκκλησία», και τον διαχωρίζουμε από τον όρο “μουσική του Βυζαντίου”, ο οποίος καλύπτει «όλες τις μουσικές, λόγιες και λαϊκές, θεωρητικές και προφορικές, θρησκευτικές και κοσμικές, που εμφανίστηκαν και λειτούργησαν μέσα στα όρια της Ανατολικής Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, ρευστά κι αυτά στη διαχρονία τους, ανεξάρτητα από προελεύσεις και γεωγραφικούς εστιασμούς»· βλ. Λέκκας Δ., «Μουσικά Θεωρητικά των Μέσων Χρόνων», στο: Αγγελόπουλος Λ., ό.π., σελ. 178.

³²² Λέκκας Δ., «Θεωρία και θεωρητικές αρχές της ελληνικής μουσικής κατά τους Μέσους Χρόνους», στο: Βιβιδάκης Στ., ό.π., σελ. 316.

³²³ Βλ. Ιωαννίδης Γ., «Αρχαία ελληνική και δυτική μουσική», στο ένθετο της εφημερίδας Καθημερινή Επτά Ημέρες με γενικό τίτλο *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, Κυριακή 10 Μαρτίου 2002, σελ. 24.

στη μουσική, που έτσι κι αλλιώς αντλούσε από ένα πανάρχαιο σώμα παράδοσης, και σε όσα σχετίζονταν με αυτήν. «Το επίκεντρο της έρευνας γύρω από τις μαθηματικές, φιλοσοφικές και μυστικιστές της όψεις μετατίθεται στην προϊσλαμική Περσία των Σασανιδών (3^{ος}-7^{ος} αι. μ.Χ.), από την οποία προέρχεται και ένα σημαντικότατο σωζόμενο πρότυπο για τη διαστηματική, το “αρχαίο περσικό λαούτο”»³²⁴.

Κατά τον 7^ο αι. μ.Χ. γεννιέται η θρησκεία του Ισλάμ και από τον 8^ο αι. μ.Χ. το πολιτισμικό και πολιτικό κέντρο της Μέσης Ανατολής μεταφέρεται στην Βαγδάτη. Εκεί έδρασε ο Ζαλζάλ (?-791 μ.Χ.), ο πρώτος μεγάλος Πέρσης μουσικός ο οποίος παρέδωσε κάποια καθαρή θεωρία. «Στην ουσία ο Ζαλζάλ προσπάθησε και πέτυχε να συστηματοποιήσει την είσοδο και περιγραφή της αλληλουχίας των πανάρχαιων πρωτογενών κλιμάκων της Ανατολής: αυτές είναι πολύ κοντινές στις αρχαίες ελληνικές/θρακοφρυγικές αυλητικές κλίμακες του Δάμωνα, ίδιες με τις αρχαϊκές λυδικές κλίμακες «του σπονδείου» και το «μαλακό διάτονο» σύστημα της βυζαντινής μουσικής»³²⁵.

Τις αμέσως επόμενες δεκαετίες θα δεσπόσουν στη Βαγδάτη άλλοι δύο σπουδαίοι φιλόσοφοι: ο σουφί αλ Φαράμπι (872-950 μ.Χ.) και ο Ιμπν Σίνα, γνωστός στη Δύση ως Αβικέννας (980-1037 μ.Χ.). «Οι δύο αυτές επιφανείς προσωπικότητες παραθέτουν μακρούς καταλόγους από ελληνικά τετράχορδα και κλίμακες, και σε αυτά προσθέτουν δικές τους παρατηρήσεις και κατασκευές, επεκτείνοντας τα ελληνικά Θεωρητικά με πρωτότυπες εμπνεύσεις, εν πολλοίς ερασιζόμενοι από τα ακούσματα της εποχής τους και επεμβαίνοντας σε αυτά κανονιστικά»³²⁶.

Γ. Συνέχειες και ασυνέχειες

Εξαρχής το ερώτημα σχετικά με τις συνέχειες ή ρήξεις μεταξύ αρχαίας ελληνικής και βυζαντινής μουσικής είναι εξαιρετικά γενικόλογο και αόριστο. Με τον όρο “μουσική” θα μπορούσαμε να εννοούμε το αισθητικό ή το κοινωνικό αποτέλεσμα της τέχνης, το φιλοσοφικό ή μαθηματικό της υπόβαθρο, τη θεσμική ή παιδευτική της υπόσταση, τα τεχνικά χαρακτηριστικά της κλπ. Εξάλλου, αν λέγοντας “βυζαντινή μουσική” εννοούμε την ψαλτική, είναι σαφές ότι, σε πρώτη ματιά, ελάχιστα κοινά φαίνεται να έχει με την αρχαιότητα, προϊστορική είτε ιστορική. Εκλείπουν τα όργανα, η μουσική εξαρτάται από τον λόγο που το περιεχόμενό του γίνεται αυστηρά θεολογικό και διακονεί μια θρησκεία νέα, ατονεί γενικά ο ρυθμός, αποδοκιμάζεται ο χορός. Το ερώτημα έχει κατεξοχήν νόημα αν περιοριστεί στα θεωρητικο-τεχνικά στοιχεία των διαστημάτων, των κλιμάκων και των ρυθμών. Σύμφωνα, λοιπόν, με αυτή τη θεώρηση θα πρέπει να λάβουμε υπόψη τα παρακάτω.

³²⁴ Λέκκας Δ., «Θεωρία και θεωρητικές αρχές της ελληνικής μουσικής κατά τους Μέσους Χρόνους», στο: Βιρβιδάκης Στ., ό.π., σελ. 314.

³²⁵ Λέκκας Δ., «Μουσικά Θεωρητικά των Μέσων Χρόνων», στο: Αγγελόπουλος Λ., ό.π., σελ. 182.

³²⁶ Στο ίδιο, σελ. 183.

Από την παλαιολιθική εποχή, δύο βασικά μουσικά συστήματα έρχονται και επανέρχονται ως πρωτογενή στοιχεία στις μουσικές των ομάδων και των λαών. Και τα δύο προκύπτουν από τρόπους τρήσης των αυλών. Η αρχή, σύμφωνα με τον Λέκκα, είναι η εξής:

«Ο αρχετυπικός αυλός, ένα απλό φλάουτο, κρατιέται με το ένα χέρι και έχει 3-5 οπές που παράγουν 4-6 νότες. Η επάνω οπή γίνεται έτσι, ώστε να παράγει ένα από τα τέλεια διαστήματα του αυτιού και της φυσικής ακουστικής, και οι υπόλοιπες διανοίγονται, εντελώς χονδρικά μιλώντας, με ίσες διαμέτρους και διατάσσονται σε ίσες αποστάσεις. Στα λεγόμενα πρωτόγονα στάδια δεν υπάρχει ακρίβεια στην κατασκευή των αυλών, γι' αυτό και παρατηρούνται προσαρμογές και διορθώσεις. Ανάλογα με το ποιο τέλειο διάστημα έχει επιλεγεί, τα δύο αυτά συστήματα εμπίπτουν σε δύο κατηγορίες:

- Τα ανημίτονα συστήματα. Καλύπτουν κάθε φορά μια ολόκληρη κλίμακα, η οποία έχει 5 νότες, γι' αυτό λέγεται πεντατονική.

- Το αυλητικό διατονικό σύστημα. Καλύπτει κάτι περισσότερο από το μισό μιας κλίμακας. Για να καλυφθεί ολόκληρη κλίμακα, μια λύση είναι να χρησιμοποιήσουμε και τα δύο χέρια, οπότε η κλίμακα καταλήγει με 7 νότες, γι' αυτό λέγεται επτατονική»³²⁷.

Αυλητικά και σπονδειακά ήταν τα διάτονα που έφεραν με την “κάθοδό” τους τα ελληνικά φύλα. Το σύστημα δέσποσε κατά την αρχαϊκή εποχή, και θα είχε επικρατήσει μονομερώς αν δεν ήταν ήδη εδώ τα πελασγικά πεντάτονα. Σπονδειακά και πεντάτονα συναντήθηκαν πολλές φορές και κάθε φορά το αποτέλεσμα υπήρξε ίδιο: αρχικά επικράτησε ένα μικρό χάος, που κατόπιν έδωσε ώθηση να αναπτυχθεί αυξημένη συνειδητότητα και θεωρία. Τελικά προϊόντα της ζύμωσης είναι διάφορα συστήματα, με πρώτα τα σύντονα διάτονα. Αυτά καλύπτουν απαραίτητως μια ολόκληρη κλίμακα, είναι επτάτονα και οι δύο βασικές εκδοχές τους είναι οι πυθαγόρειες και φυσικές κλίμακες³²⁸.

Η αρχαία μουσική είναι, λοιπόν, υβρίδιο των δύο ριζών της: της αυτόχθονος ή πελασγικής και της ανατολικότερης ελληνοθρακοφρυγικής. Στην ακμή της η αρχαιότητα δημιούργησε θεωρητική κοσμογονία, όταν οι Πυθαγόρειοι προώθησαν τη μελέτη των διαστημάτων μέσα από τα μαθηματικά. Μια βασική απόρροια της έμπρακτης εφαρμογής της θεωρίας υπήρξαν τα σύντονα συστήματα. Αντίθετα, κυρίαρχα σπονδειακή στη βάση της είναι η θεωρία και πράξη της βυζαντινής μουσικής, όπου το σύστημα λέγεται μαλακό διάτονο. Η βυζαντινή, λοιπόν, μουσική φέρεται να συμπίπτει φθογγικά με την αρχαία μόνο ως προς την αρχαϊκή εποχή της δεύτερης, μέχρι δηλαδή τον έβδομο π.Χ. αιώνα.

Αν λάβουμε υπ' όψιν ό,τι περιέχει και συνεπάγεται η ιστορική εξίσωση της διττής καταγωγής της αρχαίας μουσικής από τα πεντάτονα και το αυλητικό / σπονδειακό σύστημα, με την επικουρία της λόγιας θεωρητικής προσέγγισης, και συνάμα την υποδειγματική πιστότητα του θεωρητικού σώματος της βυζαντινής μουσικής στο σπονδειακό σύστημα, καταλήγουμε σε μια κατ' εξοχήν παραδοξοφανή αλλά διόλου παράδοξη διαπίστωση, ότι μεταξύ της αρχαίας ελληνικής και της βυζαντινής διατονικής

³²⁷ Λέκκας Δ., «Αρχαία και βυζαντινή μουσική», στο ένθετο της εφημερίδας Καθημερινή Επτά Ημέρες με γενικό τίτλο *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, Κυριακή 10 Μαρτίου 2002, σελ. 29.

³²⁸ Στο ίδιο, σελ. 29.

διαστηματικής και τροπικής βάσης υπάρχει η εξής τεκμηριώσιμη σχέση καταγωγής και συνέχειας: η βυζαντινή μουσική επέχει τη θέση του ενός από τους δύο προγόνους της αρχαίας³²⁹.

Συμπεράσματα

Εν κατακλείδι, ο αρχαίος ελληνικός λόγιος μουσικός πολιτισμός βασίστηκε κυρίως στην προτεραιότητα της θεωρίας έναντι της πράξης και στην θεώρηση της μουσικής ως φορέα ηθικών και παιδαγωγικών ευεγερτημάτων. Άσκησε δε ιδιαίτερη επίδραση τόσο στον μουσικοθεωρητικό στοχασμό των Αράβων όσο και στον μουσικό πολιτισμό της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας. Μετά το 2^ο αιώνα μ.Χ., λόγω μουσική έκφραση του ελληνικού πολιτισμικού χώρου θα καταστεί η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική, η οποία:

α) θα εγκαταλείψει την αρχαία θεωρία με τις σύντονες κλίμακές της και θα προσχωρήσει σε “λογοποίηση” ενός πανάρχαιου ακούσματος, με τις σπονδειακές κλίμακές του, πραγματοποιώντας χρονικό άλμα 8 αιώνων προς τα πίσω, συνεπικουρούμενη από την ευρύτερη υιοθεσία της πολεμικής του Αριστόξενου κατά της θεωρίας που εκδηλώθηκε ήδη από τον 4^ο αι. π.Χ.

β) εστιάζεται στην έκφραση αποκλειστικά του ιερού στοιχείου·

γ) φθάνει να ρυθμίζεται και να ελέγχεται από τον ιερατικό κύκλο του Πατριαρχείου, αντίθετα με την προηγούμενη και ειδοποιά ελληνική κατάσταση ρύθμισης του λόγιου μουσικού πολιτισμού από τους φιλοσόφους, από παράγοντα δηλαδή κοσμικό.

Βιβλιογραφία

Αντωνόπουλος Α., «Μουσικά όργανα», στο ένθετο της εφημερίδας Καθημερινή *Επτά Ημέρες* με γενικό τίτλο *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, Κυριακή 10 Μαρτίου 2002, σελ. 19-22.

Λέκκας Δ., «Αρχαία Ελληνικά μουσικά Θεωρητικά», στο: Αγγελόπουλος Λ., κ.ά., *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τ. Β, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2003, σελ. 21-54.

_____, «Αρχαία και βυζαντινή μουσική», στο ένθετο της εφημερίδας Καθημερινή *Επτά Ημέρες* με γενικό τίτλο *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, Κυριακή 10 Μαρτίου 2002, σελ. 28-9.

_____, «Η αρχική (προκλασική) φιλοσοφία», στο: Βιρβιδάκης Στ., κ.ά., *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τ. Α, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2003, σελ. 254-7.

³²⁹ βλ. Λέκκας Δ., «Μουσικά Θεωρητικά των Μέσων Χρόνων», στο: Αγγελόπουλος Λ., ό.π., σελ. 194.

_____, «Θεμελιακή εννοιακή προσέγγιση στα δομικά στοιχεία της Θεματικής Ενότητας», στο: Βιρβιδάκης Στ., κ.ά., *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τ. Α, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2003, σελ. 36-41.

_____, «Θεωρία και θεωρητικές αρχές της Ελληνικής μουσικής κατά τους Μέσους Χρόνους», στο: Βιρβιδάκης Στ., κ.ά., *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τ. Α, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2003, σελ. 309-328.

_____, «Κλασική φιλοσοφία: Πλάτων και Αριστοτέλης», στο: Βιρβιδάκης Στ., κ.ά., *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τ. Α, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2003, σελ. 262-4.

_____, «Μουσικά Θεωρητικά των Μέσων Χρόνων», στο: Αγγελόπουλος Λ., ό.π., σελ. 177-195.

_____, «Πυθαγόρας και αριθμοί», στο: Βιρβιδάκης Στ., κ.ά., *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τ. Α, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2003, σελ. 257-60.

Παπαοικονόμου-Κηπουργού Κ., «Παράρτημα 2», στο: Βιρβιδάκης Στ., κ.ά., *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τ. Α, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2003, σελ. 302.

_____, «Συμπληρωματικά φιλοσοφικά στοιχεία της αρχαίας μουσικής», στο: Βιρβιδάκης Στ., κ.ά., *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τ. Α, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2003, σελ. 291-6.

Snell B., *Η ανακάλυψη του πνεύματος*, μετάφρ. Δ. Ιακώβ, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 1997.

Ταίηλορ Ν., «Φιλοσοφίας μεν ούσης μεγίστης μουσικής», στο ένθετο της εφημερίδας Καθημερινή Επτά Ημέρες με γενικό τίτλο *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, Κυριακή 10 Μαρτίου 2002, σελ. 13-5.

Η Λαογραφία απέναντι στο δημοτικό & το ρεμπέτικο τραγούδι

Ανδρονίκη Μαστοράκη

Ο 19^{ος} αιώνας είναι η περίοδος της συγκρότησης του ελληνικού κράτους. Αυτή η διαδικασία είναι αναπόσπαστα δεμένη με τη διαμόρφωση της ελληνικής εθνικής ταυτότητας. Η εθνική ταυτότητα προσδιορίζεται από ένα σύνολο πολιτισμικών και πνευματικών στοιχείων, τα οποία χαρακτηρίζουν το αίσθημα της συμμετοχής στο εθνικό σύνολο και επιβεβαιώνουν τη συνοχή του. Κατά συνέπεια, τα θέματα του πολιτισμού αποτέλεσαν τα χρόνια αυτά πεδία συζητήσεων και αντιπαραθέσεων· η έκβασή τους αποτέλεσε ένα από τα σημαντικότερα διακυβεύματα της περιόδου. Η τροπή που θα έπαιρναν τα πολιτισμικά ζητήματα σηματοδοτούσε τις κατευθύνσεις της γενικότερης πορείας της ελληνικής κοινωνίας.

Στην παρούσα εργασία θα εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίστηκε το δημοτικό και το ρεμπέτικο τραγούδι, μέσα στο παραπάνω πλαίσιο. Θα αναφερθούμε, επίσης, στα υλικοτεχνικά χαρακτηριστικά και των δύο ειδών. Τέλος, θα επιχειρήσουμε έναν σχολιασμό αναφορικά με τις μετεξελίξεις και τα διάδοχα σχήματα του δημοτικού και του ρεμπέτικου τραγουδιού σε προοπτική χρόνου μέχρι σήμερα, συνδέοντας τα υλικοτεχνικά δεδομένα με τις πολιτικές, ιδεολογικές και κοινωνικές ανακατατάξεις και την άνοδο του τεχνολογικού επιπέδου στη χώρα.

A. Λαογραφία

a) Προλεγόμενα

Από τα πρώτα της βήματα η Επανάσταση του 1821 ευτύχησε να έχει τη συμπαράσταση ενός δυναμικού κινήματος που αναπτύχθηκε στις σημαντικότερες ευρωπαϊκές πόλεις. Χάρη στους φιλέλληνες ο αγώνας των Ελλήνων κέντρισε το ενδιαφέρον και τη συμπάθεια των λαών της Ευρώπης, ακόμη και σε εποχές που τα ισχυρότερα ευρωπαϊκά κράτη αντιμετώπιζαν αρνητικά την Επανάσταση και την προοπτική εγκαθίδρυσης ανεξάρτητου ελληνικού κράτους. Η ανάπτυξη που γνώρισε το ρεύμα του φιλελληνισμού συνδέεται σε μεγάλο βαθμό με το θαυμασμό για την αρχαία Ελλάδα και τον πολιτισμό της κλασικής αρχαιότητας που έγινε σύμβολο για το Διαφωτισμό και ανάχθηκε σε πρότυπο του ευρωπαϊκού πολιτισμού.

Ωστόσο, παράλληλα με την ανάπτυξη του φιλελληνισμού στη Δύση εμφανίζονται και απόψεις αμφισβήτησης της αρχαιοελληνική καταγωγής των Νεοελλήνων. Σε αυτές συγκαταλέγεται και το δίτομο έργο του γερμανού ιστορικού Φαλμεράγιερ *Ιστορία της χερσονήσου του Μορέως κατά το Μεσαίωνα*. Εκείνο που υποστήριζε ο Φαλμεράγιερ ήταν ότι ο αρχαιοελληνικός πολιτισμός είχε παύσει να υπάρχει από τα μέσα της πρώτης χιλιετίας. Υποστήριζε ακόμη ότι οι Νεοέλληνες δεν ήταν απόγονοι των αρχαίων Ελλήνων, όπως οι ίδιοι τόνιζαν, αλλά αντίθετα είχαν εκσλαβιστεί και εξαλβανιστεί με την κάθοδο Σλάβων και Αλβανών στις περιοχές της κλασικής Αρχαιότητας.

Η δημοσίευση της εργασίας του Φαλμεράγιερ έθεσε σε αμφισβήτηση τα θεμέλια της νεοελληνικής ταυτότητας, η οποία συγκροτούνταν σε αναφορά προς την ελληνική αρχαιότητα. Έτσι, η ανασκευή της θεωρίας του δεν μπορούσε παρά να κινηθεί στην κατεύθυνση της απόδειξης της συνεχούς παρουσίας του ελληνικού έθνους από την Αρχαιότητα έως και τα μέσα του 19ου αιώνα. Η περίοδος του Βυζαντίου, στην οποία ο Φαλμεράγιερ εντόπιζε το τέλος του ελληνικού πολιτισμού, και συγκεκριμένα η ανάδειξη της ελληνικότητας της βυζαντινής αυτοκρατορίας υπήρξε το βασικό επιχείρημα εκείνων που ανέλαβαν να αντικρούσουν το γερμανό ιστορικό στο επιστημονικό επίπεδο. Ένα πρόσθετο εμπόδιο στην προοπτική αυτή αποτέλεσε η απαξίωση του Βυζαντίου από έλληνες λόγιους όπως ο Αδ. Κοραΐς, που εντάσσονται στο ιδεολογικό και πνευματικό

περιβάλλον του Διαφωτισμού. Στο ρεύμα αυτό θεωρούνταν ότι η περίοδος του Βυζαντίου αντιστοιχούσε στους σκοτεινούς χρόνους της ιστορίας, ό,τι στη Δυτική Ευρώπη είχε αποκληθεί Μεσαίωνας. Ακόμη περισσότερο, στο λόγο των ελλήνων διαφωτιστών η Βυζαντινή Αυτοκρατορία ήταν απλά η συνέχεια της ρωμαϊκής κατάκτησης επί των ελληνικών πληθυσμών.

Οι δημόσιες διαλέξεις και συζητήσεις, τα λιβελογραφήματα και οι γελοιογραφίες στον Τύπο ήταν οι πρώτες αντιδράσεις στην προσπάθεια ανασκευής των θεωριών του Φαλμεράγιερ, η οποία πήρε το χαρακτήρα “εθνικής σταυροφορίας”. Σε αυτήν πρωταγωνιστικό ρόλο διαδραμάτισαν δύο ιστορικοί, ο Σπ. Ζαμπέλιος και ο Κ. Παπαρρηγόπουλος, που με το έργο τους επιχείρησαν να καταδείξουν τη συνέχεια του ελληνικού έθνους από την Αρχαιότητα έως την εποχή τους. Στην προσπάθεια αυτή ήρθε να συμβάλλει και η νεόκοπη επιστήμη της Λαογραφίας, η οποία με πρωτεργάτη τον Νικόλαο και με λάβαρο τα ιδεολογήματα του ρομαντισμού, ξεκίνησε την μελέτη του λαϊκού πολιτισμού.

β) Η Λαογραφία απέναντι στο δημοτικό τραγούδι

Η τάση αναζήτησης και καταγραφής των εκφραστικών δημιουργιών του αγροτικού κόσμου κατά το 19^ο αιώνα δεν μπορεί να αποσυνδεθεί από την ανάπτυξη των πολιτικών και πνευματικών ρευμάτων του εθνικισμού και του ρομαντισμού αντίστοιχα. Η διαμόρφωση της εθνικής συνείδησης στους λαούς της Ευρώπης συνδέθηκε με την ανακάλυψη των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του κάθε “λαού”, ως μοναδικών και ιστορικά αναλλοίωτων στοιχείων του έθνους, που αναζητήθηκαν με ένταση μέσα από τα λαϊκά (populaires· στην ελληνική γλώσσα επικράτησε από εκείνα τα χρόνια ο όρος δημοτικά) τραγούδια. Πολύ έντονη ήταν αυτή η διαδικασία στην περίπτωση της Γερμανίας. Γενικότερα, στη συγκεκριμένη περίοδο έρχονται στο φως εκδόσεις και οξύνεται το ενδιαφέρον για τα λαϊκά τραγούδια, τα παραμύθια και ευρύτερα τα έθιμα και άλλων ευρωπαϊκών και βαλκανικών λαών.

Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα είχαν γίνει κάποιες προσπάθειες συγκέντρωσης και έκδοσης ελληνικών δημοτικών τραγουδιών από ευρωπαίους μελετητές, οι οποίες όμως δεν καρποφόρησαν. Η επανάσταση του 1821 και το ρεύμα του φιλελληνισμού που συγκίνησε τους ριζοσπαστικούς κύκλους της δυτικής Ευρώπης όξυναν αυτό το ενδιαφέρον. Η πρώτη έκδοση συλλογής ελληνικών δημοτικών τραγουδιών έγινε από τον Κλοντ Φοριέλ (Fauriel) στο Παρίσι το 1824. Μετά την ίδρυση του ελληνικού κράτους βλέπουμε το ενδιαφέρον και των ελλήνων διανοούμενων για τα τραγούδια του λαού να αναζωπυρώνεται. Ο Ζαμπέλιος εξέδωσε ένα βιβλίο 767 σελίδων, τα *Άσματα δημοτικά της Ελλάδος, εκδοθέντα μετά μελέτης ιστορικής περί Μεσαιωνικού Ελληνισμού*. Ο επιμελητής ελάχιστα ενδιαφερόταν για την καταγραφή τραγουδιών· κυρίως ανακύκλωνε τις παλιότερες συλλογές. Εκείνο που τον απασχόλησε ήταν να προβάλλει την άποψη περί στενής συγγένειας των λαϊκών αυτών δημιουργιών με αντίστοιχες ποιητικές δημιουργίες της αρχαιότητας και κατά συνέπεια να τονίσει τη θεωρία της συνέχειας του αρχαίου, του μεσαιωνικού και του νεότερου ελληνικού πολιτισμού.

Τα δημοτικά τραγούδια και κυρίως τα κλέφτικα αποτελούσαν στη σκέψη των διανοούμενων του 19^{ου} αιώνα έκφραση του αγωνιστικού φρονήματος, του ηρωισμού και μιας αντιστασιακής διάθεσης των Ελλήνων κατά την περίοδο της οθωμανικής κυριαρχίας. Αυτή η πρόσληψη συνδεόταν άρρηκτα με τη γενικότερη μυθοπλαστική προσέγγιση τόσο του κλεφταρματολισμού, ερήμην βεβαίως των ιστορικών πηγών, όσο και του περιεχομένου των ίδιων των κλέφτικων τραγουδιών. Στο βαθμό που τα στοιχεία για μια τέτοια προσέγγιση δεν υπήρχαν ή δεν ήταν ιδιαίτερα έντονα, οι επιμελητές προέβαιναν σε μια σειρά διορθώσεις, που η νεότερη έρευνα τις έχει χαρακτηρίσει ως νοθεύσεις των

τραγουδιών. Οι επεμβάσεις αυτές είχαν να κάνουν με τη γλωσσική «βελτίωσή» τους, τη μεταγραφή τους δηλαδή σε μια κοινή νεοελληνική γλώσσα απαλλαγμένη από τοπικούς γλωσσικούς ιδιοματισμούς. Απαλείφθηκαν λέξεις αλβανικής ή τουρκικής προέλευσης, τροποποιήθηκαν φθόγγοι, και παράλληλα στίχοι εξαφανίστηκαν, άλλαξαν περιεχόμενο ή προστέθηκαν νέοι, ώστε η τελική μορφή να είναι εντάξιμη στα ελληνοπρεπή σχήματα που προωθούσαν οι επιμελητές.³³⁰

γ) Η Λαογραφία απέναντι στο ρεμπέτικο τραγούδι

Το ρεμπέτικο τραγούδι, ως προϊόν του αστικού πολιτισμού, δεν κίνησε το ενδιαφέρον των λαογράφων. Άλλωστε, μόνο κατά τις τελευταίες δεκαετίες έπαψε η Λαογραφία να ασχολείται αποκλειστικά με τον πολιτισμό του αγροτικού χώρου και έστρεψε το ενδιαφέρον της και στις πόλεις. Ιδιαίτερα μετά την ταύτιση του ρεμπέτικου τραγουδιού με τον υπόκοσμο και την παρανομία, θεωρήθηκε ότι σε αυτό «δεν κρυσταλλώνεται με γνήσιο και εναργή τρόπο η “βαθύτερη ουσία” του έθνους και, έτσι, αγνοήθηκε και τέθηκε στο περιθώριο του λαογραφικού ενδιαφέροντος»³³¹.

Μόνο μετά τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, όταν το ρεμπέτικο τραγούδι άρχισε να γνωρίζει ευρεία απήχηση, ορισμένοι λόγιοι και διανοούμενοι άρχισαν να ενδιαφέρονται γι’ αυτό και, μέσα από κείμενά τους σε περιοδικά και εφημερίδες της εποχής, άνοιξαν μια μεγάλη συζήτηση γύρω από το ρεμπέτικο. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Τζάκης: «Οι υποστηρικτές αναγνώριζαν σε αυτό βυζαντινά μουσικά μοτίβα και ρηματικές εκφράσεις που παρέπεμπαν άμεσα στο δημοτικό τραγούδι και το κατέτασσαν στα κατ’ εξοχήν δείγματα του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού, ενώ οι επικριτές εντόπιζαν κακότεχνες μουσικές και ποιητικές κατασκευές που χαρακτήριζαν ένα απαξιωμένο Ανατολίτικο παρελθόν και ένα περιθωριοποιημένο και κακόφημο παρόν. Με άλλα λόγια, η όλη συζήτηση ελάχιστα αφορούσε το τι ήταν το ρεμπέτικο τραγούδι και τα κοινωνικά περιβάλλοντα που το παρήγαγαν, και εστιαζόταν στο τι αυτό “εκπροσωπούσε”· ακριβέστερα, στο αν μπορούσε και αν του άρμοζε να περιληφθεί στο σώμα του ελληνικού πολιτισμού. Έτσι, επικριτές και υποστηρικτές λειτούργησαν με τον ίδιο περίπου μηχανισμό μέσω του οποίου οι πρώτοι Έλληνες Λαογράφοι είχαν ενδιαφερθεί για τις ρίζες, δηλαδή την καταγωγή των στοιχείων του πολιτισμού που συνέλεγαν και μελετούσαν. Με τον εντοπισμό των καταγωγικών στοιχείων επιχειρήθηκε η αναζήτηση του “χαρακτήρα” του ρεμπέτικου, ο οποίος θα έπρεπε να ήταν συμβατός ή ασύμβατος προς τον “χαρακτήρα” του ελληνικού λαού/έθνους»³³².

Β. Υλικότεχνικά γνωρίσματα δημοτικού και ρεμπέτικου

Η δημοτική μουσική αποτελεί λαϊκή δημιουργία, η οποία βασίζεται στον αυτοσχεδιασμό και στην προφορική μετάδοση. Πρόκειται για τροπική, μη συγκερασμένη μουσική, προσαρμοσμένη στις φυσικές κλίμακες. Επίσης, με εξαίρεση τα πολυφωνικά τραγούδια της Ηπείρου, είναι μονοφωνική. Από ρυθμοτονική άποψη, το ελληνικό δημοτικό τραγούδι είναι κυρίως ιαμβικό ή τροχαϊκό, ενώ ο στίχος στις περισσότερες

³³⁰ βλ. Τζάκης Δ., «Το κλέφτικο και το ρεμπέτικο τραγούδι: εθνικοί μύθοι και λαογραφικές αναζητήσεις», στο: Γράβας Ν., κ.ά., *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τ. Γ’, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2003, σελ. 297-9.

³³¹ Στο ίδιο, σελ. 297.

³³² Στο ίδιο, σελ. 303.

περιπτώσεις διατηρείται σταθερός, με συνηθέστερο τύπο τον δεκαπεντασύλλαβο (πολιτικό).

Για τα δημοτικά τραγούδια χρησιμοποιούνται μουσικά όργανα που κατασκευάζονται με φυσικά υλικά και διακρίνονται σε: «νυκτά λαουτοειδή χορδόφωνα: ταμπουράς, μπουζούκι, λα(γ)ούτο κ.ά· τοξωτά λαουτοειδή χορδόφωνα: λύρα, μονόχορδο ή ρεμπάμπ, κεμανές, “βιολί” κ.ά· πολύχορδα χορδόφωνα/ψαλτήρια: κανονάκι, σαντούρι· αερόφωνα: διάφοροι τύποι από φλογέρες και σουραύλια, πίπιζα και τα όμοιά της, ζουρνάς και καραμούζα, διάφορα είδη από ασκαύλους, όπως τσαμπούνα και γκάιντα και, τέλος, σύριγγες (ή φλογέρες του Πανός) με 7-12 σωλήνες· μεμβρανόφωνα και ιδόφωνα: ντέφι, τουμπελέκι, νταούλι, ζίλια, κρόταλα κ.ά.»³³³.

Αντίθετα από το δημοτικό, το ρεμπέτικο τραγούδι δεν αποτελεί προϊόν αυτοσχέδιας λαϊκής δημιουργίας του αγροτικού χώρου, αλλά είναι αποτέλεσμα έμπνευσης ενός συγκεκριμένου ατόμου στα πλαίσια ενός αστικού περιβάλλοντος. Παρουσιάζει, ωστόσο, επιδράσεις από την αυτοσχεδιαστική τεχνική του δημοτικού τραγουδιού³³⁴. Χρησιμοποιεί, επίσης, το σύντονο, διατονικό και χρωματικό φθογγολόγιο όπως και το δημοτικό τραγούδι. Η αρμονία του είναι και αυτή τροπική και στηρίζεται σε δρόμους που απηχούν τα ανατολίτικα μακάμ, με ιδιότυπους τονικούς και τροπικούς χειρισμούς. Εξάλλου, η μελωδική έκταση των ρεμπέτικων τραγουδιών «ξεπερνά την έκταση μιας κοινότυπος δημοτικής μελωδίας»³³⁵. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Ανωγειανάκης, «το ρεμπέτικο [...] οφείλει το ύφος του στη συγχώνευση στοιχείων του παλαιότερου ελληνικού λαϊκού τραγουδιού, της βυζαντινής μελωδίας και του λαϊκού τραγουδιού της Ανατολής»³³⁶.

Τα ρεμπέτικα τραγούδια παίζονταν με παραδοσιακά οργανικά σχήματα, όπως το νάι, ο ζουρνάς, οι ταμπουράδες, το κανονάκι, το ούτι, τα ζίλια και άλλα παραδοσιακά ιδιόφωνα της Ανατολής. Αργότερα, ωστόσο, «η απλή συγχορδιακή συνοδεία, και ο οργανικός ήχος εμπλουτίζεται με άλλα όργανα, πολλά από τα οποία είναι ή τείνουν να είναι συγκεκριμένα»³³⁷, όπως το μπουζούκι, φανερώνοντας έτσι δυτικές επιδράσεις. Τέτοιες επιδράσεις γίνονται εμφανείς και στο φωνητικό μέρος του ρεμπέτικου, το οποίο διαιρείται σε άσμα και ρεφρέν, καθώς επίσης και στην πολυφωνία που χαρακτηρίζει ενίοτε το ρεμπέτικο τραγούδι. Από την περίοδο δε του πειραιώτικου ρεμπέτικου και ύστερα οι δυτικές αυτές επιδράσεις γίνονται κανόνας, καθώς οι σύντονες κλίμακες μετατρέπονται οριστικά σε συγκεκριμένες.

Γ. Μετεξελίξεις και διάδοχα σχήματα

³³³ Δραγούμης Μ., «Το προεπαναστατικό δημοτικό τραγούδι: καταγραφές, όργανα», στο: Γράψας Ν., κ.ά., *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τ. Γ', εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2003, σελ. 175.

³³⁴ Ανωγειανάκης Φ., «Το γενεαλογικό δέντρο ενός μουσικού», *Λαογραφία* 29 (1974), σελ. 104.

³³⁵ Δραγούμης Μ., «Το ρεμπέτικο τραγούδι: μουσικολογικά στοιχεία», στο: Γράψας Ν., κ.ά., *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τ. Γ', εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2003, σελ. 329.

³³⁶ Ανωγειανάκης Φ., «Για το ρεμπέτικο τραγούδι», στο: Χολστ Γκ., Δρόμος για το ρεμπέτικο και άρθρα για το ρεμπέτικο τραγούδι από τον ελληνικό τύπο (1947-76), εκδ. Ντένιζ Χάρβεϋ, Λίμνη Ευβοίας, χ.χ., σελ. 190.

³³⁷ Λέκκας Δ., «Καντάδα και λαϊκορεμπέτικο», στο: Γράψας Ν., κ.ά., *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τ. Γ', εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2003, σελ. 316.

α) Δημοτικού τραγουδιού

Οι απαρχές του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού, πέρα από τα στοιχεία της αρχαιότητας που διακρίνουμε σε αυτό, θα πρέπει να τοποθετηθούν στη βυζαντινή εποχή, με τα ακριτικά τραγούδια (9^{ος}-11^{ος} αιώνας, που αφηγούνται τους αγώνες των ακριτών στα σύνορα της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας) και τις παραλογές (λαϊκές μπαλάντες, που διηγούνται κυρίως δραματικά κοινωνικά γεγονότα, έχουν την αρχή τους στον 9^ο αιώνα και κοιτίδα τους είναι το εσωτερικό της Μ. Ασίας). Ο υπόλοιπος βασικός πυρήνας των δημοτικών τραγουδιών περιλαμβάνει τραγούδια κυρίως μη διηγηματικά, που κυριαρχεί το συναίσθημα και οι άμεσες αναφορές στην καθημερινή ζωή, τις χαρές και τις λύπες του λαού που τα έφτιαξε και τα χρησιμοποιεί. Τόσο στον κύκλο της ζωής (νανουρίσματα, ταχταρίσματα, της αγάπης, του γάμου, της ξενιτιάς, μοιρολόγια) όσο και στον κύκλο του χρόνου (κάλαντα Χριστουγέννων, Πρωτοχρονιάς, Φώτων, Πάσχα, Αποκριάτικα, κλπ.) τα δημοτικά τραγούδια είναι λειτουργικά δεμένα με τα σχετικά έθιμα συνδυάζοντας σε μία θαυμαστή ενότητα το λόγο, με τη μελωδία και την κίνηση.

Μετά την ίδρυση του νέου ελληνικού κράτους, ωστόσο, η παραγωγή δημοτικής μουσικής αρχίζει να φθίνει. Ο όλος μηχανισμός δημιουργίας, συντήρησης και μετάδοσης της δημοτικής μουσικής μέσα από προφορικές διαδικασίες άλλαξε εντελώς και στο πέρασμα του χρόνου χάθηκε τελείως, γιατί δεν είχε την δυνατότητα ανανέωσης³³⁸. Ο σταδιακός μετασχηματισμός της ελληνικής κοινωνίας από αγροτική σε αστική και οι συνακόλουθες κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές αλλαγές που επήλθαν, οδήγησαν τελικά στην οριστική διακοπή της νέας παραγωγής δημοτικών τραγουδιών και στην επικράτηση της αστικολαϊκής μουσικής.

β) Ρεμπέτικου τραγουδιού

Η Σμύρνη υπήρξε το σταυροδρόμι εκείνο στο οποίο συναντήθηκαν οι μουσικές της Ανατολής και της Δύσης. Οι ορχήστρες της (οι λεγόμενες εστουδιαντίνες) έπαιζαν ευρωπαϊκή (με επικρατούντα όργανα την κιθάρα και το μαντολίνο), λαϊκή (με σαντούρι και βιολί) και τουρκική μουσική (με ούτι, κανονάκι). Με την καταστροφή της Σμύρνης το 1922 και το τεράστιο κύμα προσφυγιάς που κατέκλυσε την Ελλάδα ήλθε και το αστικό σμυρναϊκό τραγούδι.

Οι Μικρασιάτες δημιουργοί για να μπορέσουν να επιβιώσουν φτιάχνουν μουσικά συγκροτήματα. Όργανά τους είναι το σαντούρι και το βιολί. Στην Κοκκινιά θα λειτουργήσουν οι ταβέρνες, που θα τραγουδηθεί το ρεμπέτικο σμυρναϊκό τραγούδι. Σε αυτά τα κέντρα θα ακουστούν τραγούδια για τον πόνο και τα βάσανα της προσφυγιάς, για τον τεκέ και το χασίς, θύματα του οποίου θα γίνουν πολλοί δημιουργοί του ρεμπέτικου τραγουδιού. Τα πρώτα ρεμπέτικα αναφέρονται κυρίως σε παραβατικές πράξεις και σε ερωτικές σχέσεις ενώ το κοινωνικό στοιχείο στην θεματική είναι περιορισμένο. Πολλοί από τους Μικρασιάτες δημιουργούς του θα στελεχώσουν τις δισκογραφικές εταιρείες, όπως ο Τούντας³³⁹. Το σμυρναϊκό ρεμπέτικο θα κυριαρχήσει μέχρι και το 1935.

Η πολιτιστική ποικιλότητα στην νέα Ελλάδα που δημιουργείται, ενοποιείται και στρέφει το βλέμμα προς την δύση. Μοιραία, τα πολύπλοκα, και απαιτητικά στο παίξιμο,

³³⁸ Αμαργιαννάκης Γ., «Δημοτική Μουσική», λήμμα στην Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, τόμος 28, 'Θέατρο, κινηματογράφος, μουσική, χορός', Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1999, σελ. 104.

³³⁹ Τσάμπρας Γ., «Εμφάνιση και καθιέρωση της δισκογραφίας: από τη Μικρασιατική Καταστροφή έως την Κατοχή», στο: Γράψας Ν., κ.ά., *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τ. Γ', εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2003, σελ. 435.

μουσικά όργανα του Καφέ αμάν, που συν τοις άλλοις “μυρίζουν” Ανατολή, αρχίζουν σιγά-σιγά να χάνουν την απήχησή τους. Η νέα κουλτούρα, που διαμορφώνεται στην Αθήνα και τα άλλα μεγάλα αστικά κέντρα, αναζητά τον νέο εκφραστή της. Είναι η ώρα του μπουζουκιού.

Το μπουζούκι δεν είναι παρά ένα σάζι, ένας ταμπουράς, που στη θέση των κινητών μπερντέδων (τα διαχωριστικά ελάσματα στο μανίκι του οργάνου) έχει τα σταθερά τάστα. Αυτό το γεγονός του αφαιρεί το πλεονέκτημα να αποδίδει τα μόρια (υποδιαιρέσεις των τόνων) που αποτελούν το χαρακτηριστικό γνώρισμα του μικρασιάτικου ήχου. Έτσι, το μπουζούκι προσιδιάζει περισσότερο στην δυτική-συγκερασμένη μουσική παρά στην Μικρασιατική.

Το καλοκαίρι του 1934 θα εμφανιστεί στον Πειραιά, στην ταβέρνα του Σαραντόπουλου, η “Τετράδα του Πειραιώς”. Έτσι, δημιουργείται η πρώτη κομπανία με μπουζούκι και μπαγλαμά. Αυτοί οι τέσσερις είναι: ο Μάρκος Βαμβακάρης, ο Αντώνης Δελιάς, ο Μπάτης και ο Στράτος Παγιουμτζής. Από τότε η μικρασιατική σχολή του ρεμπέτικου αρχίζει να υποχωρεί και επικρατεί το “πειραιώτικο” ρεμπέτικο. Οι ρεμπέτες, σιγά-σιγά βγαίνουν από τα στενά πλαίσια του τεκέ και της φυλακής και εμφανίζονται σε ταβέρνες, αρχικά ως πλανόδιοι μουσικοί. Το 1938 επιβάλλεται από το καθεστώς του Μεταξά λογοκρισία. Το περιεχόμενο των ρεμπέτικων τραγουδιών αλλάζει αναγκαστικά. Οι αναφορές στο χασίσι, στους τεκέδες και στους ναργιλέδες εκλείπουν.

Η ιστορία του ρεμπέτικου τραγουδιού περνάει σε άλλη φάση με το Βασίλη Τσιτσάνη, ο οποίος καλείται να το “εξευγενίσει” και να το αποκαθάρει από καθετί πρόστυχο και “χαμηλό”. Αυτό που κατάφερε ο Τσιτσάνης, βγάζοντας το λαϊκό τραγούδι από το περιθώριο, όπου το είχαν τάξει τα “αντικοινωνικά και ανατολίτικα” στοιχεία του, ήταν να το εντάξει σε μία νέα κοινωνική πραγματικότητα: στην ανατέλλουσα νέα τάξη της μεταπολεμικής Ελλάδας, το δυτικό πολιτικό προσανατολισμό και το αστικό όνειρο στο οποίο προσδοκά να ενσωματωθεί μία θολή εργατική τάξη, που στα προσωπικά και κοινωνικά της αδιέξοδα καταφεύγει στην ονειροφαντασία του εξωτικού και στο άπιαστο όνειρο.

Ο Τσιτσάνης, εκτός από τον εξευρωπαϊσμό των κλιμάκων του, που συνδύασε και με την επιβολή “ευρωπαϊκού” κουρδίσματος στο μπουζούκι (εγκαταλείποντας τα ανατολίτικα παραδοσιακά “ντουζένια”), έφερε και ένα νέο ύφος παιξίματος με γρήγορες πενιές και γκλισάντι. Αυτό ήλθε να αντιπαραθέσει τη δεξιοτεχνία του στη λιτή και κοφτή “πενιά” της πειραιώτικης κομπανίας του Βαμβακάρη. Σημαντική υπήρξε επίσης η συμβολή του στον εμπλουτισμό της ορχήστρας με νέα ηχοχρώματα (ακόμη και πιάνο), ενώ επέβαλε και το ακορντεόν ως όργανο της κομπανίας. Πρόσθεσε δηλαδή όργανα που ήρθαν να τονίσουν και να σφραγίσουν το πέρασμα σε μία συγκερασμένη και “αρμονική” μουσική γραφή. Καινοτόμος υπήρξε επίσης και στην ποιητική δομή των τραγουδιών του: για πρώτη φορά η παράδοση του ρεμπέτικου απομακρύνεται συνειδητά από τις παραδοσιακές φόρμες του δίστιχου και της ομοιοκαταληξίας. Επισημοποιεί και γενικεύει το ρόλο του ρεφρέν μέσα στο τραγούδι, ενώ δεν είναι σπάνια τα σημεία όπου επιβάλλει μεικτά στιχουργικά σχήματα, που ακολουθούν τις πρωτοτυπίες και τις απρόσμενες αλλαγές της μελωδίας. Με τον Τσιτσάνη το ρεμπέτικο γίνεται πλέον “τέχνη” και η ρήξη με την παράδοση αρχίζει να γίνεται ορατή.

Στην δεκαετία του 1950 εμφανίζονται νέοι τραγουδιστές όπως ο Στέλιος Καζαντζίδης, ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης, η Σωτηρία Μπέλλου. Το ρεμπέτικο βρίσκει απήχηση σε όλο και μεγαλύτερα στρώματα του πληθυσμού. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να επεκταθεί η θεματολογία του (εμφάνιση αρχοντορεμπέτικων) και να αλλάξουν οι χώροι στους οποίους ακουγόταν. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Ιωαννίδης, «χαρακτηριστικό

φαινόμενο είναι το ουσιαστικό τέλος αυτού που λίγα χρόνια πριν είχε θεωρηθεί ως “πηγή ζωής” για τη νεοελληνική μουσική: του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Ο θάνατος αυτός του ρεμπέτικου οφείλεται κατ’ αρχήν σε γενικότερη κοινωνική αναδιάρθρωση, όπου το λαϊκό “κουτούκι” (ή “τεκέζ” κλπ.) μετατρέπεται σε “λαϊκή ταβέρνα” (ή “τα μουζούκια”). Σε αυτό τον χώρο πραγματοποιείται η πρώτη “εθνική συμφιλίωση” των Νεοελλήνων διαμέσου της μουσικής με την οποία διασκεδάζουν όλοι μαζί τα βράδια, καθώς και μία ιδιότυπη “κατάργηση των τάξεων”, που οδηγεί όμως στη “μουσική προλεταριοποίηση” του μεγαλύτερου μέρους του λαού, ανεξαρτήτως κοινωνικής διαστρωμάτωσης³⁴⁰. Αυτό, βέβαια, δεν σημαίνει ότι και μέσα σε αυτή τη διαδικασία “κάθαρσης” και αστικοποίησης δεν εμφανίζονται πολύ σημαντικοί μουσικοί: ο Μανώλης Χιώτης, σπουδαίος δεξιοτέχνης, αναλαμβάνει να ξεναγήσει τους νεόκοπους αστούς στις μόδες του έξω κόσμου, ενώ ο Γιώργος Ζαμπέτας και ο Γιώργος Μητσάκης θα δώσουν στο λαϊκό τραγούδι τον απαραίτητο λυρισμό και την κανταδόρικη διάθεση.

Οι τρεις αυτοί ταλαντούχοι συνθέτες, αλλά και ικανότατοι τραγουδιστές και μουσικοί ταυτόχρονα, προετοιμάζουν το έδαφος για το Χατζιδάκι και το Θεοδωράκη. Αυτοί θα περιοριστούν στο ρόλο του συνθέτη, επιβάλλοντας όμως με την ιδιοφυΐα τους και προς τη δική του κατεύθυνση ο καθένας, το είδος που ορίστηκε ως “έντεχνο λαϊκό”. Με δυτική μουσική παιδεία, προβάλλοντας όμως το αίτημα της ελληνικότητας, μέσα σε μία νέα κοινωνική πραγματικότητα, ιδιόρρυθμη και μεταβατική, δεσπόζουν στη δεκαετία του ’60, συνδυάζοντας το “ελαφρό” δυτικότροπο τραγούδι με στοιχεία από το ρεμπέτικο.

Η περίοδος που άνοιξε με την εμφάνιση των Μπητλς και έκλεισε με τις φοιτητικές εξεγέρσεις του ’68 αποτελεί μία από τις πιο γόνιμες εποχές, σε ό,τι αφορά την άρση των κοινωνικών συμβάσεων και τη γένεση μιας μορφής πολιτισμικού ριζοσπαστισμού για τις δυτικές κοινωνίες. Η Ελλάδα δεν αποτέλεσε εξαίρεση. Η ρήξη αυτή ξεκίνησε από την αποδοχή και οικειοποίηση ενός νέου μουσικού ιδιώματος (ροκ εντ ρολ), γρήγορα όμως επεκτάθηκε στις ατομικές συμπεριφορές (με έμφαση στις σχέσεις των δύο φύλων), στη συλλογική έκφραση αλλά και γενικότερα στην αισθητική. Παράλληλα εγχώριες δημιουργίες, όπως ο *Επιτάφιος* του Μ. Θεοδωράκη ή το *Φορτηγό* του Δ. Σαββόπουλου, που εισάγουν εκφραστικές καινοτομίες, έχουν μεγάλη απήχηση στην κυρίως νεολαία της εποχής. Μια νέα γενιά συνθετών κάνει την εμφάνισή της, όπως οι Μ. Λοΐζος, Σ. Ξαρχάκος, Γ. Μαρκόπουλος κ.ά., ένα καινούριο μουσικό είδος γνωρίζει αναπάντεχη επιτυχία (“Νέο Κύμα”), ενώ και το λαϊκό τραγούδι συνεχίζει τη “χρυσή” εποχή του.³⁴¹

Όλες σχεδόν οι εξελίξεις ανακόπτονται στο τέλος της δεκαετίας με την επιβολή από τη στρατιωτική χούντα μιας στυγνής λογοκρισίας, που ανατρέπει την προηγούμενη πορεία. Η αποκατάσταση της δημοκρατίας σηματοδοτεί την απόλυτη παντοδυναμία του πολιτικού τραγουδιού, σε μία σχεδόν μονομερή ανάπτυξη. Η έντονη πολιτικοποίηση της εποχής ενισχύει μουσικές προτάσεις με σαφείς πολιτικές συνδηλώσεις, ενώ και η μουσική βιομηχανία αναπτύσσεται χαράζοντας τα δικά της πρότυπα. Στις σημαντικότερες τάσεις που εμφανίζονται πρέπει να σημειωθούν η αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού που αποκτά μαζικότερο ακροατήριο (κυρίως με τη βοήθεια των Γ. Νταλάρα, Χ. Αλεξίου κ.ά.).

³⁴⁰ Ιωαννίδης Γ., «Στη μεταπολεμική Ελλάδα», στο ένθετο της εφημερίδας Καθημερινή Επτά Ημέρες με γενικό τίτλο *Μουσική και Πολιτική*, Κυριακή 13 Ιανουαρίου 2002, σελ. 30.

³⁴¹ Βλ. Τσάμπρας Γ., «Το ελληνικό τραγούδι μετά τον Πόλεμο», στο: Γράβας Ν., κ.ά., *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τ. Γ', εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2003, σελ. 456-65.

Τέλος, η εποχή μετά το '75 καθρεφτίστηκε στο λαϊκό τραγούδι απόλυτα. Ιδιαίτερα η σημερινή: ένας κόσμος που αναζητά ταυτότητα, που επηρεάζεται όσο ποτέ από την παγκόσμια κουλτούρα, που ατενίζει την οικουμένη μέσα από την μικρή οθόνη. Η εποχή της αποθέωσης της εικόνας, εκφράζεται με πλέον γλαφυρό τρόπο στο παρόν του λαϊκού τραγουδιού. Για αυτήν την εποχή είναι δύσκολο και νωρίς να μιλήσουμε, γιατί αυτή η εποχή είμαστε εμείς!

Συμπεράσματα

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, το λαογραφικό ενδιαφέρον στράφηκε σχεδόν αποκλειστικά προς οτιδήποτε φαινόταν να επιβεβαιώνει τις βασικές παραδοχές της ελληνικής εθνικής ιδεολογίας για τις ρίζες της ελληνικής κοινωνίας. Τα βασικά χαρακτηριστικά του ελληνικού έθνους αναζητήθηκαν στις πολιτισμικές εκφράσεις και προσδιόρισαν τους όρους προσέγγισης και μελέτης του πολιτισμού. Έτσι, το κλέφτικο τραγούδι απέκτησε περίοπτη θέση στο οικοδόμημα της ελληνικής Λαογραφίας, καθώς αφενός αποτελούσε τραγούδι του αγροτικού χώρου και αφετέρου μέσα από αυτό ενισχυόταν το ιδεολόγημα της διαρκούς αντίστασης στους Οθωμανούς. Πληρούσε, επομένως, τις θεωρητικές προϋποθέσεις ώστε να αναχθεί σε αντικείμενο λαογραφικής παρατήρησης και έρευνας. Αντίθετα, το ρεμπέτικο τραγούδι, ως κατ' εξοχήν δείγμα του αστικού πολιτισμού, παρ' όλα τα κοινά υλικοτεχνικά χαρακτηριστικά του με το δημοτικό τραγούδι, δεν κίνησε το ενδιαφέρον των Ελλήνων λαογράφων και καλύφθηκε με ένα πέπλο σιωπής, όταν δεν αντιμετωπίστηκε ως έκφραση του υποκόσμου, ξενικής και μάλιστα ανατολίτικης/τουρκικής προέλευσης.

Εν κατακλείδι, τα νέα κοινωνικά και τεχνολογικά δεδομένα τόσο της μεταεπαναστατικής περιόδου, αναφορικά με το δημοτικό, όσο και της μεταπολεμικής περιόδου, αναφορικά με το ρεμπέτικο τραγούδι, ήταν εκείνα που στέρησαν τη λειτουργικότητα και των δύο ειδών και οδήγησαν στον ουσιαστικό θάνατό τους. Το μόνο που απέμεινε ήταν, από την μία πλευρά, κάποιες επιτυχημένες ή μη προσπάθειες αναβίωσης των ειδών και, από την άλλη, τα υβρίδιά τους που κυριαρχούν σήμερα: το λαϊκό και το έντεχνο τραγούδι.

Βιβλιογραφία

Αμαργιαννάκης Γ., «Δημοτική Μουσική», λήμμα στην *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τόμος 28, 'Θέατρο, κινηματογράφος, μουσική, χορός', Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1999, σελ. 100-4.

Ανωγειανάκης Φ., «Για το ρεμπέτικο τραγούδι», στο: Χολστ Γκ., *Δρόμος για το ρεμπέτικο και άρθρα για το ρεμπέτικο τραγούδι από τον Ελληνικό τύπο* (1947-76), εκδ. Ντένιζ Χάρβεϋ, Λίμνη Ευβοίας, χ.χ., σελ. 184-200.

Ανωγειανάκης Φ., «Το γενεαλογικό δέντρο ενός μουσικού», *Λαογραφία* 29 (1974), σελ. 104-106.

Δραγούμης Μ., «Το προεπαναστατικό δημοτικό τραγούδι: καταγραφές, όργανα», στο: Γράβας Ν., κ.ά., *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τ. Γ', εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2003, σελ. 174-6.

_____, «Το ρεμπέτικο τραγούδι: μουσικολογικά στοιχεία», στο: Γράψας Ν., κ.ά., *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τ. Γ', εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2003, σελ. 328-30.

Ιωαννίδης Γ., «Στη μεταπολεμική Ελλάδα», στο ένθετο της εφημερίδας Καθημερινή Επτά Ημέρες με γενικό τίτλο *Μουσική και Πολιτική*, Κυριακή 13 Ιανουαρίου 2002, σελ. 29-31.

Λέκκας Δ., «Καντάδα και λαϊκορεμπέτικο», στο: Γράψας Ν., κ.ά., *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τ. Γ', εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2003, σελ. 315-8.

Τζάκης Δ., «Το κλέφτικο και το ρεμπέτικο τραγούδι: εθνικοί μύθοι και λαογραφικές αναζητήσεις», στο: Γράψας Ν., κ.ά., *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τ. Γ', εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2003, σελ. 293-301.

Τσάμπρας Γ., «Εμφάνιση και καθιέρωση της δισκογραφίας: από τη Μικρασιατική Καταστροφή έως την Κατοχή», στο: Γράψας Ν., κ.ά., *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τ. Γ', εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2003, σελ. 432-46.

_____, «Το Ελληνικό τραγούδι μετά τον Πόλεμο», στο: Γράψας Ν., κ.ά., *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τ. Γ', εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2003, σελ. 447-72.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ι ΟΡΧΗΣΕΩΣ ΟΨΕΙΣ

Anna Lazou:

The Contemporary Value of *Orchesis* – A Tribute to Evangelos

Moutsopoulos σελ.7

Ιωάννα Μάστορα:

Η όρχηση ως κοσμολογικός αντικατοπτρισμός σελ. 13

Nektarios Yioutsos:

Ancient Dance Research: In search of a methodology σελ. 19

Στέλλα Δούκα:

Η παρουσία της τέχνης του χορού στην Αρχαία Ελλάδα σελ. 29

Νεκτάριος Γιούτσος:

Χώροι Λατρείας του Πάνα και των Νυμφώνσελ. 41

Stephen Evans:

“Μολπή” and metrics in the performance of Homerσελ. 59

Anna Lazou:

Beyond Dance: The Philosophical Perspective in Investigating Ancient

Greek Dance σελ. 85

Άννα Λάζου:

Φόβος – εκδίκηση – θεραπεία: μια ανθρωποφιλοσοφική προσέγγιση του τραγικού χορού στο παράδειγμα των *Ευμενίδων* σελ. 95

II ΑΘΛΗΤΙΚΗ ΑΓΩΓΗ ΚΑΙ ΠΑΙΔΕΙΑ

Ιωάννα Μάστορα:

Η καλλιέργεια της αισθητικής παιδείας μέσω της άθλησης και της όρχησης σελ. 105

Κώστας Καλαχάνης:	
Η έλξη προς το κάλλος του ανθρωπίνου σώματοςσελ. 117
Ioanna Mastora:	
Modern Dance Evaluationσελ. 125
Νίκος Χούτας:	
Πλάτων και αθλητισμός: μια θεωρητική προσέγγιση σελ.137
Ιωάννα Μάστορα:	
Οι αισθητικές αξίες του αρχαίου Ελληνικού κόσμου με αναφορά στο Ολυμπιακό ιδεώδες σελ. 151
Ioanna Mastora:	
Cultural and Pedagogical Dimensions of Ancient Olympics	...σελ. 157
Ονούφριος Παυλογιάννης:	
Ο «μύθος» των φημισμένων αθλητών στην Ελληνική αρχαιότητα σελ.167
Κώστας Καλαχάνης:	
Διατροφή και άσκηση στο Ιπποκράτειο έργο σελ. 179

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ: ΗΘΙΚΗ – ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ – ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ - ΠΑΡΑΔΟΣΗ

Βιοτεχνολογία, αισθητική κινησιολογία και ανθρωπολογική φιλοσοφία	
Ιωάννα Μάστορα σελ.187
Χορός και Ρεφλεξολογία	
Γρηγόρης Δρακόπουλος σελ.191
Ancient Myths, Traditional Civilization and Contemporary Dance Theatre	
Anna Lazou σελ.199

Αρχαίος λόγιος Ελληνικός μουσικός πολιτισμός και η επιρροή του στον μουσικό πολιτισμό της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας και στον μουσικοθεωρητικό στοχασμό των Αράβων.

Ανδρονίκη Μαστοράκη σελ. 219

Η Λαογραφία απέναντι στο δημοτικό και το ρεμπέτικο τραγούδι

Ανδρονίκη Μαστοράκη σελ. 227

Χοροί και παραδόσεις της Ζακύνθου

Γιώργος Βούτος σελ. 239

Η παραδοσιακή γυναικεία φορεσιά του *Μαρτίου*

Αθανασία Καβάλα-Πατσόγιαννη σελ. 253