

Αντζακα-Βέη Ευαγγελία & Λουτζάκη Ρένα Λήμμα. «Ο χορός στην Ελλάδα». *Εκπαιδευτική Εγκυκλοπαίδεια* 1999 (28): 327-341 Ειδικό αφιέρωμα “Μουσική . Χορός . Κινηματογράφος . Θέατρο” Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

### *Περίληψη*

Το κείμενο αυτό αποτελεί έναν ερμηνευτικό οδηγό ανάγνωσης των ήδη δημοσιευμένων κειμένων για τον ελληνικό χορό. Γίνεται μία κριτική παρουσίαση των πηγών για το χορό στην αρχαιότητα, στο βυζάντιο, και στη νεότερη Ελλάδα. Εν συνεχεία προσεγγίζεται το κοινωνικό πλαίσιο του ελληνικού χορού εξετάζονται τα μορφολογικά στοιχεία του. Τέλος γίνεται αναφορά στη σχέση αλληλοσύνδεσης του ελληνικού χορού και της σύγχρονης ελληνικής κοινωνία.

Στην πρώτη ενότητα επιχειρείται μία διασάφηση της ονοματολογίας που κατά καιρούς έχει χρησιμοποιηθεί για τον όρο δημοτικός χορός. Η κάθε μία από αυτές τις ονομασίες δηλώνει και μία διαφορετική προσέγγιση, στα πλαίσια της εκάστοτε ιστορικής και κοινωνικής συγκυρίας. Τα περισσότερα δημοσιεύματα που αναφέρονται στο παρόν κείμενο δεν εμπεριέχουν μία κριτική επεξεργασία των πληροφοριών των πηγών τους με αποτέλεσμα το χορευτικό φαινόμενο να παρουσιάζεται αποκομμένο από τους ιστορικούς και κοινωνικούς όρους που το περιβάλλουν.

Στο μεγαλύτερο μέρος της υπάρχουσας βιβλιογραφίας, η αρχαιότητα λειτουργεί ως σταθερό σημείο αναφοράς στη μελέτη του ελληνικού χορού. Μέσα από την ανάγνωση αρχαίων ελληνικών κειμένων επιχειρήθηκε η ανακατασκευή της εικόνας του χορού στην αρχαία Ελλάδα. Ωστόσο η μελέτη του χορού στην αρχαιότητα απαιτεί ειδική μεθοδολογία και διεπιστημονική προσέγγιση, που απουσιάζει από τα συγκεκριμένα κείμενα. Η χορός στην αρχαία Ελλάδα αποτελεί μία ξεχωριστή ενότητα.

Για το χορό στο Βυζάντιο, το αντιπροσωπευτικότερο δημοσίευμα ανήκει στον Φαίδωνα Κουκουλέ (1938). Η ερμηνευτική του προσέγγιση εκφράζει έντονη αρχαιολατρία, έχοντας ως στόχο την απόδειξη της συνέχειας του Ελληνικού πολιτισμού. Παράλληλα παραθέτει παραδείγματα από το Νεότερο Ελληνισμό.

Ευρωπαίοι περιηγητές, επισκέπτονται τον Ελλαδικό χώρο πριν τον επαναστατικό αγώνα, στην αναζήτηση επιβιωμάτων του αρχαίου πολιτισμού στη σύγχρονη ζωή των Ελλήνων. Περιέγραψαν και ερμήνευσαν τον Ελληνικό χορό ως συνέχεια του αρχαίου ελληνικού. Αργότερα, το ενδιαφέρον των ξένων επισκεπτών μετατοπίζεται από το παρελθόν στον καθημερινό βίο των Ελλήνων.

Το νεοσύστατο ελληνικό κράτος χρησιμοποιεί την αρχαιότητα ως δίαυλο επικοινωνίας με τον ευρωπαϊκό κόσμο. Ο παραδοσιακός χορός ως ένα ζωντανό στοιχείο συνέχειας από την αρχαιότητα και ως έκφραση της εθνική ιδεολογίας αποκτά εξέχουσα σημασία. Εμφανίζεται στα σαλόνια και στα χοροδιδασκαλεία, ως κοινωνικός χορός αποκομμένος από το βιωματικό του περιβάλλον. Οι χοροδιδάσκαλοι αναμορφώνουν τους ελληνικούς χορούς επεμβαίνοντας στη δομή τους και προσαρμόζοντάς τους στις νέες κοινωνικές επιταγές.

Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα προάγεται ο λαϊκός πολιτισμός ως έκφραση της ενότητας των Ελλήνων. Με την ίδρυση του Λυκείου Των Ελληνίδων, (1911) συλλέγεται σημαντικό υλικό για τους παραδοσιακούς χορούς το οποίο κοινοποιείται μέσω των εκδηλώσεων και της διδασκαλίας. Ο νεοελληνικός χορός αναγνωρίζεται ως επίγονος του αρχαίου, αλλά για αισθητικούς και ιστορικούς λόγους «εξευγενίζεται». Οι χορευτικές παραστάσεις του Λυκείου Ελληνίδων χαρακτηρίζονταν από μουσική συνοδεία και χρήση τοπικών ενδυμασιών.

Μέσα από το Λύκειο Ελληνίδων προβάλλουν οι μορφές των χοροδιδασκάλων-Ανδρέοπουλου, Σακελαρίου οι οποίοι -πρωτοπόροι στο είδος τους- εκδίδουν βιβλία-δημοσιεύματα για το χορό, που αποτέλεσαν παράδειγμα προς μίμηση για τους επιγόνους τους.

Η ιστορία του Ελληνικού χορού δεν είναι εξελισσόμενη σταθερά. Επηρεάζεται από κοινωνικά-ιστορικά γεγονότα και ιδεολογίες. Ο δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος και ο εμφύλιος, αποδιοργανώνουν την ελληνική περιφέρεια. Μετά το '50, προβάλλεται το

σύνθημα της *διάσωσης* της χορευτικής ελληνικής παράδοσης. Διοργανώνονται εξορμήσεις στην ελληνική επαρχία προκειμένου να καταγραφούν και να διασωθούν ποικίλες χορευτικές μορφές και παραδοσιακά μουσικά μοτίβα. Καινοτόμος σε αυτή την προσπάθεια υπήρξε η Δόρα Στράτου η οποία ίδρυσε το Σωματείο Ελληνικών Χορών (1954), παρέχοντας ένα «λαογραφικό» πλαίσιο του χορού ως θέαμα.

Στα χρόνια της επταετίας, το κράτος παρεμβαίνει στη δημιουργία χορευτικών συγκροτημάτων στην επαρχία. Στη περίοδο της μεταπολίτευσης αυξάνονται οι πολιτιστικές εκδηλώσεις που αφορούν στην διατήρηση της χορευτικής παράδοσης και στην αναβίωση εθίμων.

Στη δεκαετία του '80 συστήνονται προγράμματα πολιτιστικής αποκέντρωσης. Η ανάπτυξη των ανθρωπιστικών σπουδών έδωσε το κίνητρο για επιστημονικές συστηματικές μελέτες του δημοτικού χορού. Οριοθετείται ο τρόπος αντιμετώπισης του χορού από τους ερευνητές και από τους ντόπιους χρήστες του.

Η μουσικολογία προσαρτίζει το χορό ως μελωδία, και προετοιμάζει την ανάδειξη μίας άρρηκτη σχέση μεταξύ της κίνησης, του ήχου και του λόγου. Στη συνείδηση των ανθρώπων της τοπικής κοινότητας το τραγούδι προβάλλεται ως το πιο σημαντικό στοιχείο αυτής της τριλογίας, ιδιαίτερα όταν εκτελείται από τους χορευτές.

Η μελέτη του τοπικού χορού προϋποθέτει τη γνώση του κοινωνικού-πολιτισμικού του πλαισίου, εστιάζοντας στα χορευτικά επεισόδια. Διακρίνονται οι κατηγορίες των τελετουργικών-μη τελετουργικών περιστάσεων, όπως αυτές εμφανίζονται μέσα από τα εθνογραφικά παραδείγματα. Η διαφορά των δύο αυτών κατηγοριών είναι συνάρτηση του τυπικού πλαισίου κανόνων συμπεριφοράς.

Μέσα από το χορό αναδεικνύονται οι ρόλοι των ανθρώπων βάση του φύλου της ηλικίας και της κοινωνικής-οικογενειακής κατάστασης τους.

Με τη χρήση μεθοδολογικών εργαλείων-και επιστημονικών όρων εξετάζονται τα μορφολογικά στοιχεία του χορού σε γενικές εννοιολογικές κατηγορίες (όπως το γένος και το είδος).

Ο χορός ως σύστημα, μαζί με την μουσική και το τραγούδι, προβάλλονται ως στοιχεία πολιτισμικής ταυτότητας κάθε κοινότητα, εκφράζοντας την ιδιαιτερότητά της. Ο ποιητικός έμμετρος λόγος (τραγούδι) και οι οργανικές μελωδίες υπερτερούν σε αριθμό σε σχέση με τους χορούς.

Η συμβολή του οργανοπαίχτη στο χορό αναδεικνύεται κυρίαρχη. Ο μουσικός πρέπει να εκτελεί σωστά το τοπικό ρεπερτόριο και η συμπεριφορά του να υπόκειται στους κανόνες της κοινότητας. Εκτός από τη μουσική συνοδεία συχνά συμμετέχουν οι ίδιοι οι χορευτές στο ηχητικό αποτέλεσμα.

Όσο αφορά στη διάκριση των χορών και των σημασιών τους, αναφέρεται η περίπτωση του Παναγιώτη Αραβαντινού, (1862), ο οποίος στηριζόμενος στις θεωρητικές καταβολές του, διέκρινε συστήματα ταξινόμησης του χορού παρατηρώντας την κίνηση των μερών του σώματος του χορευτή. Συχνά ερμηνεύονται κάποιες ονομασίες χορών ως οδηγοί για τον τρόπο εκτέλεσής τους, όπως προκύπτει από τα δημοσιεύματα. Η Ανθρωπολογία επαναπροσδιορίζει το περιεχόμενο και τη σημασία αυτών των όρων.

Στη τελευταία ενότητα του κειμένου με τίτλο «Ο Ελληνικός Χορός σήμερα» εξετάζεται η επίδραση των σημαντικών ιστορικών πολιτικών και κοινωνικών γεγονότων του αιώνα μας στη *διαχείριση και χρήση* του χορού.

Με τη εσωτερική και εξωτερική μετανάστευση αλλάζει το τοπίο της Ελληνικής περιφέρειας. Μειώνονται οι χορευτικές περιστάσεις στα χωριά (γάμοι, πανηγύρια, κ.λ.π), ενώ οι νέοι που παραμένουν σε αυτά αναζητούν νέους τρόπους διασκέδασης ανάλογους με εκείνους της πόλης. Τα προϊόντα της τεχνολογίας (όπως ραδιόφωνο, τηλεόραση) ενισχύουν αυτή την αλλαγή.

Η ίδρυση πολιτιστικών-λαογραφικών συλλόγων, η εξάπλωση των χορευτικών συγκροτημάτων και τα εκπαιδευτικά σεμινάρια για τον ελληνικό χορό, είναι δείγματα έκφρασης μιας μετατόπιση της χορευτικής δραστηριότητας έξω από το βιωματικό χώρο της κοινότητας.

## Ο Χορός στην Ελλάδα

### A. ΠΗΓΕΣ

1. ΟΡΟΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ
2. ΟΡΟΣ ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ
3. ΧΟΡΟΣ ΣΤΗ ΝΕΟΤΕΡΗ ΕΛΛΑΔΑ
  - α. Οι περιηγητές και η αρχαιότητα
  - β. Η ανακάλυψη των Νεοελλήνων
  - γ. Το νέο ελληνικό κράτος ανάμεσα στην αρχαιότητα και στο 1821
  - δ. Ο χορός των σαλονιών και οι χοροδιδάσκαλοι
  - ε. Η ίδρυση του Λυκείου των Ελληνίδων
  - ζ. Ο Ανδρέοπουλος και ο Σακελλαρίου
  - η. Ο ελληνικός χορός εδραιώνεται
  - θ. Με σύνθημα τη διάσωση

### B. ΧΟΡΟΣ

Αντιλήψεις, στάσεις, απόψεις για το χορό

4. Ο ΧΟΡΟΣ ΣΤΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΟΥ ΠΕΡΙΓΥΡΟ
  - α. Χορευτικά επεισόδια (περιστάσεις)
  - β. Τελετουργίες
  - γ. Μη-τελετουργικές εκδηλώσεις
  - δ. Οι άνθρωποι στο χορό: Φύλο - Ηλικία - Οικογενειακή κατάσταση
5. ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ
  - α. Χορευτικό Ρεπερτόριο
  - β. Οι χοροί
  - γ. Σχήμα χορού - Διάταξη και Σύνδεση χορευτών
  - δ. Διάκριση των χορών και σημασίες
  - ε. Μουσική - Οργανοπαίχτες - Μουσικά Όργανα
6. Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ ΣΗΜΕΡΑ
7. Βιβλιογραφικές παραπομπές

## Ο ΧΟΡΟΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Με τον όρο *δημοτικός χορός* δηλώνεται ένα σύνολο κινητικών, ηχητικών, λεκτικών και πολιτισμικών μορφών διαρθρωμένων σε ενότητες. Οι ενότητες αυτές δημιουργούνται, συντηρούνται και αναπτύσσονται από ένα οργανωμένο σύνολο ανθρώπων, συνδέονται άμεσα με τον υλικό, τον κοινωνικό και τον πνευματικό τους βίο και αποτελούν έκφραση των ψυχικών τους καταστάσεων, των ηθικών και κοινωνικών τους αξιών και των αισθητικών τους αντιλήψεων. Συγκρινόμενος με τον έντεχνο χορό\* τα βασικά γνωρίσματα του οποίου είναι το «επώνυμο, νεωτεροποίο και προσωπικό», ο δημοτικός χορός ορίζεται αντίστοιχα με το «άνωνυμο, παραδοσιακό και συλλογικό» (Σπυριδάκης 1968: ε).

Ο δημοτικός χορός είναι συγχρόνως προϊόν και διαδικασία. Είναι προϊόν μιας προφορικής κατά κανόνα παράδοσης αλλά και δυναμική διαδικασία εφ' όσον εξελίσσεται μέσα στο χρόνο μέσω των επιλογών των μελών της ομάδας, ενός οργανωμένου συνόλου ατόμων που μοιράζονται ένα σύστημα ιδεών, συμβόλων, συνειρμών, τρόπων συμπεριφοράς και επικοινωνίας. Η ομάδα επιλέγει τα χορευτικά είδη που την εξυπηρετούν καθορίζοντας παράλληλα τους τρόπους χρήσης και λειτουργίας τους.

Στην Ελλάδα, ο όρος δημοτικός χορός—και συνήθως στον πληθυντικό: *δημοτικοί χοροί*—χρησιμοποιείται εναλλακτικά με άλλους: *ελληνικοί* ~, *εθνικοί* ~, *λαϊκοί* ~, *τοπικοί* ~, *παραδοσιακοί* ~, που ο καθένας τους υποδηλώνει και μια διαφορετική προσέγγιση και ανήκει σε διαφορετική ιστορική συγκυρία. Όλοι αυτοί οι όροι όμως αναφέρονται σε ένα συγκεκριμένο χορευτικό υλικό, συγχρόνως όμως συνδηλώνεται και ένα ιδιαίτερο πολιτιστικό φαινόμενο.

Το υλικό είναι ο χορός των κοινοτήτων των αγροτικών κυρίως περιοχών της Ελλάδας, σημερινών ή παρελθόντων δεκαετιών. Αυτό το υλικό όμως προβάλλει συνήθως διαθλασμένο μέσα από μια ιδιότυπη «διαχείριση», που αλλάζει με τον καιρό, αποτελεί όμως πάντα συνάρτηση της αντιμετώπισης (τμημάτων) του λαϊκού πολιτισμού εκ μέρους (τμημάτων) του επίσημου εθνικού πολιτισμού. Ανάμεσα στα δύο αυτά επίπεδα έχει αναπτυχθεί μία έντονη διαλεκτική, που όμως δεν είναι ισοβαρής και αμφίδρομη. Εδώ ακριβώς έγκειται και το ιδιαίτερο φαινόμενο, εφ' όσον ο τομέας της διαχείρισης τείνει να υποκαταστήσει τον πρωτογενή και να ομιλεί εξ ονόματός του, συσκοτίζοντας το γεγονός, ότι το κάθε επίπεδο λειτουργεί με τη δική του λογική και τους δικούς του όρους.

Στα κεφάλαια που ακολουθούν, θα επιχειρηθεί πρώτα, σε μία ανασκόπηση των πηγών του ελληνικού χορού (και εννοούμε βασικά τα γραπτά για αυτό το θέμα), η ανάδειξη των κυριότερων ερμηνευτικών γραμμών, και θα ακολουθήσει η περιγραφή του χορευτικού υλικού αυτού καθ' εαυτού από τη σκοπιά της σύγχρονης ανθρωπολογίας.

### ΟΙ ΠΗΓΕΣ

Ο χορός με τοπικό χαρακτήρα εμφανίζει στην Ελλάδα ακόμα και σήμερα μεγάλη ζωτικότητα, πράγμα εξαιρετικά σπάνιο μέσα στα ευρωπαϊκά τουλάχιστον συμφραζόμενα. Αλλά και στο επίπεδο της διαχείρισης των ελληνικών χορών έχει δημιουργηθεί μεγάλος «κύκλος εργασιών», με φορείς τα διάφορης σύνθεσης χορευτικά συγκροτήματα και πεδίο εφαρμογής τις σχολικές και εθνικές γιορτές, τις παραστάσεις από σκηνής στα πλαίσια διάφορων πολιτιστικών εκδηλώσεων, τις οικείες εκπομπές σε (ραδιόφωνο και) τηλεόραση. Μπορούμε να μιλήσουμε για τη δημιουργία ενός θεατρικού «είδους», αλλά και ενός ευρύτερου πολιτιστικού φαινομένου με ιδιαίτερους όρους και συγκεκριμένες συμβάσεις για την επιτέλεσή του και με χαρακτηριστικό για την κάθε ιστορική φάση του ρεπερτόριο.

Η χρήση τοπικών χορών έξω από τις κοινότητες που τους θεωρούσαν δικούς τους διαμορφώνεται και στην Ελλάδα στα πλαίσια των ίδιων διεργασιών που, σε όλη την Ευρώπη, συγκρότησαν την αντιμετώπιση των λαϊκών πολιτισμών στα πλαίσια των διαμορφούμενων εθνικών κρατών. Εν τούτοις, η περίπτωση της Ελλάδας εμφανίζει ιδιαιτερότητες αρκετά σημαδιακές. Πρώτα απ' όλα υπάρχει η αρχαιότητα ως σταθερό σημείο αναφοράς για τον προσδιορισμό των νεοελληνικών πραγμάτων, που διαμορφώνει μία σειρά ιδιαίτερων ερμηνευτικών μοτίβων που ξεκινάνε από περιηγητικά και φιλελληνικά κείμενα για να ενσωματωθούν στην επίσημη εθνική ιδεολογία και να διαμορφώσουν απόψεις,

ρητορική και πρακτικές. Ύστερα είναι η ίδια η φύση του υλικού, που καθόρισε και τα όρια της ενασχόλησης με αυτό, ή καλύτερα, που καθόρισε τους ανθρώπους που θα μπορούσαν να ασχοληθούν με αυτό το αντικείμενο, σύμφωνα πάντα με τις ιστορικές και κοινωνικές συντεταγμένες της υπό διαμόρφωσιν νεοελληνικής αστικής κοινωνίας.

Και αυτό, γιατί ο χορός είναι ένα φαινόμενο κραυγαλέα προσιτό στις αισθήσεις, δύσκολο όμως στην περιγραφή και αποτύπωσή του. Πρόσκαιρο και εφήμερο στην πραγμάτωσή του, αφήνει έντονες εντυπώσεις, καθώς δημιουργεί σχήματα και μορφές στον χώρο και τον χρόνο, έχει όνομα και μπορεί να χρησιμοποιεί και τον λόγο, το τραγούδι, δημιουργώντας ένα κείμενο ή μία ιστορία και σε αυτό το επίπεδο. Ο ίδιος ο χορός, όπως πραγματώνεται στην Ελλάδα στους νεότερους χρόνους, δεν είναι περιγραφικός. Όμως, το όνομα ή τα ονόματα του χορού ή των μελωδιών, το περιεχόμενο των τραγουδιών, το πραγματικό ή αιτιολογικό ή συμβολικό πλαίσιο εκτέλεσης, τα χορευτικά σχήματα, η χορευτική και κοινωνική συμπεριφορά των ανθρώπων που παίρνουν μέρος στην (εκ)τέλεση του χορού μπορούν να γίνουν αφορμή να του αποδοθούν διάφορες σημασίες και ερμηνείες που εξαρτώνται στην έκβασή τους από τον ορίζοντα και τα ενδιαφέροντα του ανθρώπου που τις επιχειρεί και από την περιρρέουσα ατμόσφαιρα και τα μεγάλα επίκαιρα θέματα κάθε εποχής.

Έτσι, παρατηρούμε ότι ο χορός προσεγγίζεται κυρίως από ανθρώπους των εφαρμοσμένων επιστημών ή τεχνών - παιδαγωγούς, μουσικούς, χοροδιδασκάλους, γυμναστές, που - λόγω ειδικής εκπαίδευσης ή και λόγω αγροτικής καταγωγής - έχουν και τις αναγκαίες τεχνικές γνώσεις για αυτό το εγχείρημα. Το περίεργο όμως είναι, ότι, τουλάχιστον στα γραπτά τους, οι άνθρωποι αυτοί συχνά μιλούν όχι για την εκτέλεση του χορού αλλά για την καταγωγή του, όχι για τη μορφή του αλλά για την εθνική του αξία. Είναι εμφανές ότι η ενασχόληση με τον χορό έχει το στίγμα του μη σοβαρού, του δευτερεύοντος, και για αυτό γίνεται προσπάθεια μιας κοινωνικής αναβάθμισής της με επιχειρήματα από τον χώρο της επίσημης εθνικής ιδεολογίας.

Ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο φαίνεται πως έπαιζαν οι χοροδιδάσκαλοι. Ορισμένοι από αυτούς κυριολεκτικά σφράγισαν τον νεοσύστατο χώρο του ελληνικού χορού, διαμόρφωσαν τις αρχές του και το ρεπερτόριό του και συνέγραψαν και κάποια εγχειρίδια πρακτικής διδασκαλίας ελληνικών χορών, που στη συνέχεια γέννησαν σειρά ολόκληρη απογόνων. Αυτά τα βιβλία, που το περιεχόμενό τους ως εκ της φύσης τους αποτελεί συνήθως αντιγραφή και επέκταση των προγενεστέρων (Λουτζάκη 1992), για καιρό δέσποζαν στη λαογραφική βιβλιογραφία. Το πρόβλημα είναι ότι χρησιμοποιήθηκαν συχνά ως πρωτογενής πηγή, ενώ από το περιεχόμενό τους, για λόγους που θα εξεταστούν στη συνέχεια, δεν μπορεί να γίνει αναγωγή στο πρωτογενές υλικό. Συγχρόνως, αυτά και άλλα εκλαϊκευτικά δημοσιεύματα αναπαρήγαν ξανά και ξανά παλαιότερες ερμηνείες, ενώ τα από πραγματολογικής απόψεως νέα στοιχεία που δημοσίευαν ήταν ελάχιστα. Την εικόνα συμπληρώνει το γεγονός, ότι πολλά παλαιότερα χρήσιμα λαογραφικά δημοσιεύματα έμειναν άγνωστα και ανεκμετάλλευτα.

Σήμερα η βιβλιογραφική βάση έχει σημαντικά διευρυνθεί, και έχει επιτευχθεί και ένα μεγάλο ποιοτικό άλμα, κυρίως με τη δεκαετία του 1980. Στον συνολικό όγκο της βιβλιογραφίας εν τούτοις παραμένει ως βασικό πρόβλημα το γεγονός ότι οι άνθρωποι του χορού δεν είναι σε θέση να επεξεργαστούν κριτικά τις πληροφορίες των πηγών τους. Πέρα από την έλλειψη της γνώσης της αντίστοιχης μεθοδολογίας και των σχετικών τεχνικών, υπάρχει ουσιαστική άγνοια δεδομένων, εφ' όσον βασικά βοηθήματα από τον χώρο, για παράδειγμα, της ιστοριογραφίας, των νεοελληνικών σπουδών, της εθνομουσικολογίας, της λαογραφίας, της ανθρωπολογίας, είναι άγνωστα και δεν έχουν χρησιμοποιηθεί σε δημοσιεύματα για τον ελληνικό χορό. Έτσι, υπάρχουν ακόμα και πρόσφατα δημοσιεύματα στα οποία ο ελληνικός χορός αντιμετωπίζεται ως ένα φαινόμενο αποκομμένο από τους ιστορικούς και κοινωνικούς όρους που το έθρεψαν, ενώ πάλι οι όροι της έντονης παρουσίας του ελληνικού χορού στη σημερινή πολιτιστική πολιτική, της «δεύτερης ύπαρξής» του, μένουν τελείως αδιερεύνητοι.

## Ο ΧΟΡΟΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ

Στην Ελλάδα, κάθε συγγραφέας που εξετάζει έναν χορό, ένα ρεπερτόριο ή μια περιοχή θεωρεί απαραίτητο να προτάξει του κειμένου μια ιστορική αναδρομή, με σημείο εκκίνησης το χορό στην Αρχαία Ελλάδα. Τέτοιες αναδρομές συχνά ακολουθούν μια στερεότυπη πορεία, συλλέγοντας και συρράπτοντας παντοειδείς πληροφορίες από τη μυθολογία και τα έπη του Ομήρου, από τους *Νόμους* του Πλάτωνα, από το *Περί Ορχήσεως* του Λουκιανού, περνώντας στη ρωμαϊκή εποχή, υπογραμμίζοντας τις εκκλησιαστικές απαγορεύσεις του χορού στο Βυζάντιο, ψηλαφίζοντας την Τουρκοκρατία για να καταλήξουν στη σκιαγράφηση των τύπων και της πολυμορφίας του νεοελληνικού δημοτικού χορού. Και πίσω από όλα αυτά, ανομολόγητη αλλά κραυγαλέα παρούσα είναι η επιθυμία των συγγραφέων να αποδειχθεί ότι τίποτε δεν έχει αλλάξει από τότε. Η αρχαιότητα καλείται να λειτουργήσει λοιπόν ως απαρχή, ως κοιτίδα και του χορού, τη στιγμή που η ίδια δεν αντιμετωπίζεται ως αντικείμενο μελέτης προκειμένου να καθοριστούν ο χρόνος, ο τόπος και ο χώρος του χορού, να σκιαγραφηθεί το πλαίσιο και οι συντελεστές του.

Οι διαμάχες και οι διαφορετικές απόψεις των μελετητών συσκοτίζουν το γεγονός της παντελούς έλλειψης μιας βασικής συζήτησης γύρω από τις χρήσεις και τις σημασίες όρων όπως: *μουσική, όρχησις, χορεία*, αλλά και της ίδιας της λέξης *χορός*. Ξανά και ξανά ο χορός αναφέρεται ως η “αρχαιότερα των τεχνών”, πράγμα που τον τοποθετεί άκριτα στο χώρο της τέχνης. Ήταν όμως στην αρχαιότητα ο χορός τέχνη; ήταν μόνο τέχνη; ποιοι οι παραγωγοί του, ποιοι οι εκτελεστές του; ποιες οι χορευτικές περιστάσεις; ποιος ο ρόλος του χορού; μιλάμε για το χορό ως συμμετοχή ή ως παράσταση; ποιοι είναι οι χοροί; πως είναι ως προς τη μορφή; έχουμε στοιχεία για την εκτέλεσή τους; για ποιά εποχή μιλάμε ακριβώς: την κλασική Ελλάδα, τους ελληνιστικούς χρόνους; Πώς ακριβώς λειτουργεί ο χορός του αρχαίου θεάτρου, ο χορός στην εκπαίδευση αλλά και πώς γίνεται αντιληπτός ο χορός ως γενική έννοια; Έχουν νόημα για την Αρχαία Ελλάδα αντιθέσεις όπως: ιερό/κοσμικό, αστικό/αγροτικό, έντεχνο/δημοτικό; Ερωτήματα που συνήθως ούτε τίθενται καν ή που μένουν αναπάντητα.

Η βιβλιογραφία για τον αρχαίο, σε αντίθεση με εκείνη για το δημοτικό χορό, είναι πλουσιότερη και πολυσχιδής. Ο κύριος όγκος της συγκροτείται από ξενόγλωσσα κείμενα με τη μορφή άρθρων ή ανακοινώσεων. Οι μονογραφίες είναι λιγοστές, ενώ περιορισμένη εμφανίζεται η ελληνική συμβολή (για εκτενή κριτική παρουσίαση της βιβλιογραφίας βλ. Naerebout 1997: 4-145).

Το χορό στην αρχαιότητα μελετούν κυρίως οι φιλόλογοι, οι ιστορικοί του χορού και οι μουσικολόγοι. Και τα τρία γνωστικά αντικείμενα ανατρέχουν στις πρωτογενείς πηγές (φιλολογικά κείμενα, αρχαιολογικά ευρήματα, επιγραφικά και εικονογραφικά τεκμήρια), συγκροτώντας όμως διαφορετική προσέγγιση. Κύριο μέλημα των φιλόλογων, που συνήθως μελετάνε το αρχαίο θέατρο, η εργασία πάνω στα κείμενα και η “εξόρυξη” νέων πληροφοριών που περιγράφουν και κατά περίπτωση νοηματοδοτούν το χορό. Οι ιστορικοί του χορού —οι περισσότεροι με γνώσεις μουσικής—, αντλούν πληροφορίες πρωτίστως από τις εικονογραφικές πηγές που εμπεριέχουν την “ιδέα” της κίνησης και παραπληρωματικά από τις γραπτές πηγές. Στην αντίπερα όχθη στέκονται οι μουσικολόγοι, που με τις εξειδικευμένες γνώσεις τους αναλύουν ποιητικά και μουσικοθεωρητικά έργα και συνδιαλέγονται με το χορό, όπου αυτός άπτεται της μουσικής, δηλαδή όπου είναι μέλος και οδή. Το αποτέλεσμα είναι οι διαφορετικές προσεγγίσεις να διεκδικούν κάθε μια το μερίδιό της στις διαμορφώσεις των ιδεών και των πρακτικών για το χορό στην αρχαιότητα και συγχρόνως να αφήνουν ανεπεξέργαστα σημεία και κάνουν αισθητή τη συστηματική έλλειψη συνεργασίας α) στο πρακτικό επίπεδο, για μια πιθανή σύνθεση και αναπαραγωγή ή β) στο θεωρητικό επίπεδο, για μια πιστική ανάλυση του υλικού του υλικού.

Αν και δεν έχουμε την πρόθεση να παρουσιάσουμε επιμέρους τίτλους, θα ήταν παράλειψη να μην αναφερθούμε στη μελέτη-σταθμός της Lillian Lawler: 1964. *The dance in ancient Greece* (ελλην. μτφρ.1984), που αποτελεί επιστέγασμα της πολύχρονης ενασχόλησης της συγγραφέως με το αντικείμενο. Το δημοσίευμα απευθύνεται στο ευρύ κοινό, και είναι κατά βάση περιγραφικό, συγχρόνως όμως, κατορθώνει με τα επιμέρους θέματα που θίγει, να παραθέσει τους προβληματισμούς και τα αποτελέσματα της έρευνας,

αποκαλύπτοντας εξ' αρχής τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει ο ερευνητής που ασχολείται με τη μελέτη άυλων αντικειμένων, και μάλιστα σε παρωχημένη εποχή.

Στο έργο των επιγόνων της Lawler οι απόψεις περί αρχαίου χορού σχηματοποιήθηκαν. Αυτό συνέβαλε, ώστε ο αρχαίος και η σχέση του με το 'σύγχρονο' από πραγματική να μετατραπεί σε αφήγηση. Συνεπώς, το αίτημα για επανεξέταση του χορού στην αρχαιότητα γίνεται επιτακτικό, ξεπερνά το στενό πλαίσιο του συγκεκριμένου γνωστικού αντικειμένου και εισέρχεται σε θέματα ευρύτερα που καλύπτουν τον πολιτισμό και τη στάση των ανθρώπων απέναντι στην ιστορία.

Ακριβώς αυτό το αίτημα έρχεται να δραστηριοποιήσει ο ιστορικός Frederick Naerebout με το βιβλίο του: *Attractive performances. Ancient Greek Dance: Three preliminary studies*, Amsterdam 1997, με το οποίο επιχειρείται μία κριτική επανεξέταση πηγών και βιβλιογραφίας με οδηγό τις μεθοδολογικές προσαγωγές της ανθρωπολογίας. Συγχρόνως προτείνει ένα μοντέλο ανάλυσης και μελέτης για το χορό θέτοντας ως αναλυτική κατηγορία το "επεισόδιο".

Στα όσα προηγήθηκαν θα ήθελα, αφού εναρμονίσω τη σκέψη μου με την άποψη της Νόρας Σκουτέρη ότι "η αρχαιότητα όχι ως αρχαιολατρεία, αλλά ως εθνογραφική πραγματικότητα του τότε δεν εξετάστηκε ποτέ στις διαστάσεις που έπρεπε", να επισημάνω: α) ότι οι μέχρι σήμερα ιστορίες του χορού σταματούν στην παράθεση των τεκμηρίων χωρίς να ερευνούν πώς συγκροτήθηκαν αυτά τα τεκμήρια και β) ότι η συστηματική επανεξέταση των πηγών θα συμβάλει στην ανανέωση ενός κριτικού λόγου περί χορού στην αρχαιότητα. Σήμερα, οι επιστήμες του ανθρώπου δίνουν τα εφόδια για σύγκλιση των επιστημών ώστε να γυρίσει κανείς και να ξαναδιαβάσει τις πηγές μαζί με τους φιλόλογους, τους αρχαιολόγους και τους ιστορικούς ώστε να διατυπωθεί από κοινού ένας θεωρητικός λόγος, τα πορίσματα του οποίου θα συμβάλουν πολλαπλά και στη μελέτη του δημοτικού χορού.

## Ο ΧΟΡΟΣ ΣΤΟ BYZANTIO

Για το Βυζάντιο, ελλείπει νεότερων δημοσιευμάτων, παραμένει πάντα επίκαιρο το άρθρο του Φαίδωνος Κουκουλέ «Ο χορός παρά τους Βυζαντινούς» (1938). Το άρθρο αυτό, εξαντλητικό στην αποδελτίωση των πηγών, θέτει εν τούτοις για το σημερινό αναγνώστη αρκετά μεθοδολογικά προβλήματα, και ως προς την «ανάγνωση» των τεκμηρίων και ως προς τον τρόπο, με τον οποίον ο Κουκουλές γεφυρώνει τις εποχές, συνάγοντας, όπως ο ίδιος ευθαρσώς ομολογεί, συμπεράσματα *ex silentio*:

«όπου δήλα δη ευρίσκω ονόματα και περιγραφάς αρχαίων χορών, τα αυτά δε ονόματα και τον αυτό τρόπον του χορεύειν συναντώ και σήμερον, εκεί συμπεραίνω, και νομίζω ορθώς, ότι οι περί ών ο λόγος χοροί ήσαν και Βυζαντινοί, η δε περί αυτών σιωπή οφείλεται εις την έλλειψιν σχετικών πληροφοριών» (Κουκουλές 1952: 207).

Κατ' ανάλογο τρόπο αντιμετωπίζει ο Κουκουλές και την ίδια την βυζαντινή εποχή ως μία περίοδο ενιαία και ανεξέλικτη, και τον χριστιανισμό, που στο θέμα μας εμφανίζεται ως ένας ισχυρός παράγοντας ασυνέχειας, ως κάτι το επιδερμικό, που δεν μπόρεσε να επηρεάσει ένα στρώμα παραδόσεων που επιβίωνε βαθύτερα. Οι Βυζαντινοί συνέχισαν να χορεύουν παρά τις απειλές και τις απαγορεύσεις της εκκλησίας, είναι το συμπέρασμα του Κουκουλέ. Για να φτάσει εδώ, ο Κουκουλές εξετάζει αδιακρίτως, μεταξύ άλλων, τον χορό του θεάτρου και τον πάνδημο ή κοινωνικό χορό, αντλώντας, από πηγές χρονικά απομακρυσμένες μεταξύ τους, πληροφορίες που τις παρατάσσει έξω από τα συμφραζόμενά τους, με έναν τρόπο που αναδεικνύει τις συνέχειες και υποβαθμίζει τις αλλαγές (Καθημερινή ζωή 1990: 22 και 155).

Έτσι, η πολεμική της εκκλησίας κατά του χορού του θεάτρου, που καταγγέλλεται ως θέαμα αισχρολόγο, ερωτικό, που παρωδούσε –μεταξύ άλλων– και τα χριστιανικά μυστήρια, και που πάντως έπαψε να υφίσταται, ως φαίνεται, μετά τον 7<sup>ο</sup> αιώνα, συμφύρεται με τις τελειώς διαφορετικής υφής επιθέσεις κατά των εποχιακών μεταμφιέσεων ή του πάνδημου

χορού σε εορτές-κατάλοιπα του εθνικού (παγανιστικού) ελληνορωμαϊκού εορτολογίου (Ruchner 1982). Οι ιδιαιτερότητες τελείως διαφορετικών περιστάσεων χορού όπως εκκλησιαστικές, ιδιωτικές ή κρατικές-επίσημες γιορτές ισοπεδώνονται, ενώ πραγματολογικά στοιχεία για την εκτέλεση του χορού (στροφές, λυγίσματα και κάμψεις κορμού, χτυπήματα ποδιών στο έδαφος, χέρια που κινούνται ή παίζουν κρόταλα ή χτυπάνε παλαμάκια ή στράκες), για την ενδυμασία των χορευτών, για τους θεατές, για το τραγούδι και για τα μουσικά όργανα, ομαδοποιούνται κατά τέτοιο τρόπο που χάνουν την τεκμηριωτική τους αξία.

Όσο για το γεφύρωμα των εποχών, χαρακτηριστικό είναι ότι άλλοτε προκύπτει σύνδεση προς τους νεότερους χρόνους (όπως στο κεφάλαιο 'Η χορευτική ορολογία κατά τους βυζαντινούς χρόνους', όπου η αναγνώριση ενός «δημώδους» επιπέδου χρήσης των λέξεων *χορεύω*, *ορχούμαι*, *βαλλίζω*, *σάσσω* και των παραγώγων τους οδηγεί προς τη σύνδεση με νεοελληνικό λαογραφικό υλικό) και άλλοτε προς την αρχαιότητα (στην περίπτωση του θεατρικού χορού), ενώ αυτό που επιζητείται είναι η συνολική διαχρονία, όπως πολύ χαρακτηριστικά συμβαίνει στο κεφάλαιο 'Οι κύκλιοι χοροί':

«Ο κύκλιος χορός, ο προς πανάρχαια λατρευτικά έθιμα συνδεδεμένος και τόσον ακριβώς υπό του Ομήρου περιγραφόμενος, δια της κλασικής και Αλεξανδρινής εποχής έφθασε μέχρι των απασχολούντων ημάς χρόνων» (Κουκουλές 1952: 220-1).

Φυσικά, αναφορές σε κυκλικό χορό, είτε κυριολεκτούσες ή μεταφορικές, υπάρχουν πολλές στις βυζαντινές πηγές. Για μία εξειδίκευση του πράγματος ο Κουκουλές εξετάζει στη συνέχεια ονόματα χορών παραδομένων από την αρχαιότητα, ξεκινώντας με τον *συρτό* και τη γνωστή επιγραφή του 1<sup>ου</sup> μ.Χ. αιώνα από το Πτώ για έναν ευπατρίδη, ο οποίος «τας δε πατριούς πομπάς μεγάλας και την των συρτών πάτριον όρχησιν θεοσεβώς επετέλεσε» (Κεραμόπουλλος 1925). Αυτή είναι μεν η παλαιότερη μνεία, λέει ο Κουκουλές, αλλά ο χορός είναι παλαιότερος («πάτριον όρχησιν»), και παραπέμπει σε εικονογραφικά τεκμήρια των 4<sup>ου</sup> έως 1<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνων που εμφανίζουν κύκλιο χορό. Ότι στις μνημονευόμενες παραστάσεις, και σε άλλες μεταγενέστερες μέχρι τα ύστερα βυζαντινά χρόνια, πρόκειται για τον συγκεκριμένο χορό, τον συρτό, ο Κουκουλές το θεωρεί δεδομένο, με πειστήρια το πάσιμο των χορευτών από τα χέρια, την ύπαρξη κορυφαίου, που μπορεί να προεξάρχει και του τραγουδιού, την φορά του χορού προς τα εμπρός (που μπορεί όμως να εμπεριέχει και βήματα προς τα αριστερά - με αναφορά σε μία και μόνη πηγή) καθώς και το φύλο των χορευτών του κύκλου - μόνον γυναίκες συνήθως, ή και μόνον άνδρες, που όμως μπορούσαν να χορεύουν και μαζί. Το σύγχρονο λαογραφικό υλικό όμως δείχνει ότι αυτά τα στοιχεία προσιδιάζουν και σε άλλους κυκλικούς χορούς και όχι μόνον στο συρτό.

Ακολουθεί ο *όρμος*, που ο Κουκουλές τον αναγνωρίζει στην περιγραφή του χορού που εικόνησε ο Ήφαιστος πάνω στην ασπίδα του Αχιλλέα. Αξίζει να παρατεθεί εδώ ολόκληρο αυτό το ομηρικό εδάφιο, που σε αυτό παραπέμπουν ξανά και ξανά πολλοί συγγραφείς που ασχολήθηκαν με τον (ελληνικό) χορό:

Ξόμπλιαζ' ακόμα ο κουτσοπόδαρος θεός και χοροστάσι,  
όμοιο μ' εκείνο πού 'χε ο Δαίδαλος της ομορφομαλλούσας  
της Αριάδνης στην απλόχωρη Κνωσό παλιά φτιαγμένο.  
Άγουροι εκεί κι' ακριβαγόραστες παρθένες είχαν στήσει  
χορό, κι ένας του αλλού εκρατούσανε πα στον αρμό τα χέρια ...  
Κι όλοι τους πότε αντάμα εχόρευαν με πόδια μαθημένα,  
τόσο αλαφριά, σαν όντας κάθετα και τον τροχό του βάζει  
ο κανατάς μπροστά, κοιτάζοντας αν εύκολα γυρίζει,  
και πότε πάλε αράδες έτρεχαν η μια στην άλλη αντίκρα ... (Ιλιάδα, Σ 590-601, μετ.  
Ν. Καζαντζάκη - Ι. Κακριδή)

Αν και ο περιγραφόμενος χορός δεν έχει όνομα, ο Κουκουλές θεωρεί ότι πρόκειται για τον *όρμο* του Λουκιανού (2ος αι. μ.Χ.), στον οποίον έφηβοι και παρθένες χορεύουν «παρ'



ένα», και ο οποίος, αν και δεν παραδίδεται από βυζαντινή πηγή, επιβιώνει στα νεότερα χρόνια ως «άρμα χορός» (στην Κύπρο), «των χορευτών επίσης παρ' ένα χορευόντων» (Κουκουλές 1952: 225). Παρακάτω όμως οι ίδιοι ομηρικοί στίχοι, όπως σχολιάζονται από βυζαντινούς συγγραφείς, στοιχειοθετούν τη διαχρονική πορεία ενός άλλου αρχαίου χορού, του *γέρανου*, του χορού του Θησέα, που και πάλι αναγνωρίζεται να επιβιώνει σε διάφορους νεοελληνικούς χορούς.

Ο Κουκουλές, με όλη την εμβριθείά του, επιχειρώντας μία σύνθεση, δεν μπορεί να ξεπεράσει την εποχή του που πειστικά θέτει το αίτημα της απόδειξης της συνέχειας του ελληνικού πολιτισμού. Η αναζήτηση της διαχρονικότητας ήταν σύνηθες φαινόμενο για τη βυζαντινολογία και αυτονόητο για τη λαογραφία - και ο Κουκουλές συχνά αναφέρεται ως λαογράφος. Από τη σκοπιά της λαογραφίας πάντως, και μόνη η προβολή του Βυζαντίου ως ιδιαίτερης εποχής της ιστορίας του Ελληνισμού αποτελεί πρόοδο έναντι άλλων πολύ πιο κραυγαλέων και τολμηρών «συνδέσεων» με το παρελθόν, που από τα λαογραφικά φαινόμενα του 19<sup>ου</sup> και 20ου αιώνα φτάνουν κατ' ευθείαν στην αρχαιότητα. Λαογραφική επιρροή αποτελεί και η παραδοχή, ότι η καθημερινή ζωή εξ' ορισμού εκτυλίσσεται σε στρώματα βαθύτερα από αυτά που αγγίζει η ιστορική επικαιρότητα, και άρα δεν υπόκειται ή υπόκειται ελάχιστα σε αλλαγές. Ο χορός ως μέρος της καθημερινής ζωής συμμετέχει σε αυτήν την υποτιθέμενη ιστορική ακινησία και άρα η προέλευσή του από πολύ μακριά στον χρόνο θεωρείται δεδομένη. Αυτή η αντίληψη αποτελεί σχεδόν κοινό τόπο σε μεγάλο μέρος της βιβλιογραφίας για τον ελληνικό χορό.

## Ο ΧΟΡΟΣ ΣΤΗ ΝΕΟΤΕΡΗ ΕΛΛΑΔΑ

### Οι περιηγητές και η αρχαιότητα

Πολλές δεκαετίες πριν από την Απελευθέρωση, ευρωπαίοι περιηγητές διατρέχουν τους ελληνικούς τόπους, ψάχνοντας για την αρχαιότητα. Κάποιοι από αυτούς δεν την απαντάνε στην τουρκοκρατημένη Ελλάδα, άλλοι την ανακαλύπτουν στο τοπίο, σε κάποια τοπωνύμια, σε κάποιες σκαλισμένες πέτρες. Όσο για τους ανθρώπους, τους σύγχρονους Έλληνες, άλλοι περιηγητές αποστρέφουν απογοητευμένοι το πρόσωπό τους και άλλοι, πιο καλοπροαίρετοι, προσπαθούν να δικαιολογήσουν αυτό που φαίνεται ως η πλήρης απώλεια της αρχαίας αρετής, ή πάλι να προσκομίσουν τεκμήρια για επιβιώματα του αρχαίου πολιτισμού στη ζωή των σύγχρονων Ελλήνων.

Στους καλοπροαίρετους ανήκει και ο Pierre Auguste de Gyus, που πρωτοήρθε στην Ελλάδα στα μέσα του αιώνα και πέρασε εδώ συνολικά πάνω από δύο δεκαετίες της ζωής του, ασχολούμενος με το εμπόριο και ιστοριοδίφοντας (Ημελλος 1964, Σιμόπουλος 1976: 229-258, Γουλάκη-Βουτυρά 1990: 13, 79-118). Ο Γκύς έγραψε ένα ταξιδιωτικό βιβλίο για την Ελλάδα (1771) που διαβάστηκε πολύ και που επηρέασε εξαιρετικά τα μεταγενέστερα περιηγητικά κείμενα. Το έργο αυτό, γραμμένο σε επιστολική μορφή, πραγματεύεται πολλά θέματα του καθημερινού βίου και περιέχει και μία επιστολή για τους ελληνικούς χορούς. Με τις παρατηρήσεις του ο Γκύς διαμόρφωσε τις κατηγορίες εκείνες (τους όρους και το σκεπτικό), με τις οποίες θα περιγράφονται οι χοροί των Ελλήνων από τους ξένους περιηγητές τουλάχιστον για έναν αιώνα, και από πολλούς Έλληνες μέχρι τις μέρες μας.

Ο Γκύς αναπτύσσει μία ολοκληρωμένη συλλογιστική για τους όρους κάτω από τους οποίους επιβίωσαν, κατά την άποψή του, ορισμένοι από τους αρχαίους χορούς. Παραπέμπει σε αρχαίες πηγές, προβάλλει ιδιαίτερα το κυκλικό σχήμα του χορού (γύρω από τον βωμό του Διονύσου παλιά - γύρω από μια γέρικη βαλανιδιά σήμερα ή και γύρω από ένα πηγάδι), και μετά περιγράφει ορισμένους επί μέρους χορούς, όπως τους συνέλαβε, ως προέκταση, πάντα, των αρχαίων. Ας δούμε από πιο κοντά τα όσα παρατηρεί για την «καντιότ» (la Candiote, ο κρητικός ή ηρακλειώτικος) και τον «ελληνικό» (la Grecque).

«Αυτοί οι δύο χοροί μοιάζουν πολύ και φαίνονται αντιγραμμένοι ο ένας πάνω στον άλλον, μα οι μελωδίες τους είναι διαφορετικές/ τον χορό οδηγεί πάντα κορίτσι, κρατώντας ένα μαντίλι στο χέρι, ή ένα μεταξωτό κορδόνι. Αυτόν τον χορό, τον πιο

παλιό από όλους, δεν παρέλειψε να τον αναφέρει και ο Όμηρος στην περιγραφή της περιφημής ασπίδας του Αχιλλέα.

Η καντιότ που χορεύουν σήμερα είναι περίπου ως εξής/ Η μελωδία είναι τρυφερή, και ξεκινάει αργά/ ύστερα, γίνεται πιο γρήγορη και ζωνρή. Εκείνη που οδηγεί τον χορό κάνει ένα σωρό φιγούρες και στροφές/ή διαγράφει ένα σωρό σχήματα και γυρίσματα... Από την καντιότ προήλθε ο ελληνικός χορός που διατήρησαν οι νησιώτες.

Στον ελληνικό χορό, οι κοπέλες και τα αγόρια κάνουν τα ίδια βήματα και τις ίδιες φιγούρες, χορεύουν όμως χώρια, και ύστερα τα δύο μπουλουκία ενώνονται και αναμιγνύονται, για να δημιουργήσουν έναν ενιαίο κυκλικό χορό. Τότε οδηγεί κορίτσι τον χορό, κρατώντας έναν άντρα από το χέρι/ παίρνει ένα μαντίλι ή μία κορδέλα, που ο καθένας τους κρατάει μία άκρη/ οι άλλοι (και η γραμμή είναι συνήθως μακριά) περνούν και ξαναπερνούν ο ένας μετά τον άλλον κάτω από αυτήν την κορδέλα, σαν να τους κυνηγάνε. Στην αρχή κινούνται αργά και κυκλικά/ ύστερα, η επικεφαλής, αφού έχει κάνει πολλές στροφές μέσα και έξω, τυλίγει τον κύκλο γύρω της. Η τέχνη συνίσταται στο να ξεμπλέξει από την γραμμή πίσω της, και να ξαναφανεί ξαφνικά στην κορφή του χορού, που είναι πολυάνθρωπος, επιδεικνύοντας στο χέρι της, με θριαμβευτικό ύφος, τη μεταξωτή της κορδέλα, όπως όταν είχε ξεκινήσει.

Μαντεύετε το θέμα που θέλησαν να αναπαραστήσουν με αυτόν τον χορό, που είναι μία εικόνα του Λαβύρινθου της Κρήτης; Ο Θησέας, επιστρέφοντας από την εκστρατεία του σ' αυτό το νησί, αφού απελευθέρωσε τους Αθηναίους από τον ζυγό που τους είχαν επιβάλει οι Κρήτες, αφού κατενίκησε τον Μινώταυρο και με την Αριάδνη στην κατοχή του, σταματάει στη Δήλο. Εκεί, αφού προσέφερε θυσίες, χόρεψε με τις νεαρές Αθηναίες έναν χορό που, την εποχή του Πλουτάρχου, ήταν ακόμα σε χρήση στους Δηλίους, και στην οποία μιμούνται τις στροφές και τα γυρίσματα του λαβυρίνθου. Αυτός ο χορός, κατά τη μαρτυρία του Δικαιάρχου, ονομαζόταν σε εκείνους τους τόπους ο Γέρανος. ... Ο Δαίδαλος τον συνέθεσε πρώτα για την Αριάδνη, ως μίμηση για το περίφημο έργο του, και στη συνέχεια τον χορεύει η Αριάδνη με τον Θησέα, εις ανάμνησιν του γεγονότος ότι βγήκαν σώοι από τον λαβύρινθο της Κρήτης». (Gyus 1771: 181-3 , Ήμελλος 1964:17-18, Σιμόπουλος 1976: 249-251).

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Γκυς έχει προσλαμβάνουσες παραστάσεις από ελληνικό χορό. Επίσης σαφές είναι όμως, πως βλέπει τα πάντα διαθλασμένα μέσα από τα διαβάσματα του. Έτσι, στην παραπάνω περιγραφή αναγνωρίζουμε και πάλι το Σ της Ιλιάδας ως το πρότυπο εκείνο στο οποίο προσαρμόζονται όχι μόνον οι ερμηνείες, αλλά και οι εικόνες. Βλέπουμε να χορεύουν όλο αγόρια και κορίτσια, ποτέ ώριμοι άνθρωποι, να οδηγεί πάντα κορίτσι, να χορεύουν χωριστά κατά φύλα και ύστερα μαζί κ.ά. Αν και δεν μπορούμε να αποκλείσουμε τελείως την πιθανότητα, οι περιγραφές αυτές να απηχούν κάποιες χορευτικές πραγματικότητες του αστικού χώρου και κυρίως της Κωνσταντινούπολης, όπου ο Γκυς πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της παραμονής του στην Ελλάδα (νεανικοί χοροί χάριν των ξένων; πρωτογενείς «χορογραφίες», χορευτικά παιχνίδια;), εν τούτοις πρόκειται εδώ για μία «κατασκευή», όπου ψήγματα εντυπώσεων από νεοελληνικούς χορούς συνθέτουν επιβιώματα αρχαίων μύθων.

Σε μια ακόμα πιο προσωπική ερμηνεία προχώρησε η κυρία Σενιέ. Πρόκειται για την Ελισάβετ Λουμάκη που γεννήθηκε στην Πόλη (όπου γνώρισε και τον Γκυς) και που στη συνέχεια έμελλε να γίνει η μητέρα του γνωστού παρνασσικού ποιητή André Chenier, ζώντας στο Παρίσι και διατηρώντας φιλολογικό σαλόνι. Οι απόψεις της κυρίας Σενιέ δημοσιεύτηκαν σε μεταγενέστερη έκδοση του έργου του Γκυς ως σχόλια στην αντίστοιχη δική του επιστολή περί ελληνικών χορών, και στον αιώνα μας χρησιμοποιήθηκαν αβασάνιστα από πολλούς συγγραφείς.

Για την καντιότ η κυρία Σενιέ διαφοροποιεί τα πράγματα ως εξής: η πρωτοχορεύτρια, όταν δεν κρατάει κάτι στα χέρια της, παριστάνει την Αριάδνη που εκτελεί τον χορό που της

συνέθεσε ο Δαίδαλος για να απομνημονεύσει τα σχέδια του Λαβυρίνθου. Όταν κρατάει κορδόνι, πρόκειται για τον μίτο, ενώ το μαντίλι, που είναι το σκισμένο πέπλο της, δείχνει την απελπισία της, όταν ο Θησέας την εγκατέλειψε στη Νάξο. Μάλιστα, η κυρία Σενιέ παραθέτει και δίστιχα που υποστηρίζουν τη θεωρία της εγκατάλειψης, ώστε ο χορός του Θησέα να γίνεται σωστό χορόδραμα της Αριάδνης:

Καραβίν ό που εμίσεπες, και επίρες τον καλόν μου,  
τα ματάκια και το φόσμου,  
δια στρέπσον φερεμετονα για έλα έπαρε και έμενα (Gyus 1783: 189-91).

Οι απόψεις του Γκυσ - και εν μέρει και της κυρίας Σενιέ - διαποτίζουν όχι μόνον όλες τις μεταγενέστερες αναφορές στον ελληνικό χορό, αλλά δημιουργούν και ανάλογη εικονογραφική παράδοση (Γουλάκη-Βουτυρά 1990: 13 και 79-118). Σε όλες αυτές τις αναφορές, φραστικές ή εικονογραφικές, επανέρχεται ξανά και ξανά ένας όρος, που δεν τον χρησιμοποιεί μεν ο Γκυσ, που όμως υπεισέρχεται σε περιγραφές που σαφώς εξαρτώνται από τις δικές του: είναι η ρωμέικα (γαλλικά *la roméica*).

Έχει υποστηριχθεί ότι ο όρος αυτός, που στο λεξιλόγιο των περιηγητών αναφέρεται ως είδος χορού, δημιουργείται από παρεξήγηση, όταν οι περιηγητές, ρωτώντας το όνομα του χορού, έπαιρναν την απάντηση ότι βλέπουν να χορεύουν «ρωμέικα», δηλαδή ελληνικά, και ότι πάντως πρόκειται πάντα για κάποιο είδος συρτού (Γουλάκη-Βουτυρά 1990: 81, που συνακόλουθα γράφει «τα ρωμέικα»). Πιστεύουμε ότι η ερμηνεία αυτή κινείται προς τη σωστή κατεύθυνση -- ίσως να πρόκειται και για «χορό κατά το ήθος των Ελλήνων» σε αντιδιαστολή π.χ. με χορούς αλά φράγκα ή αλά τούρκα. Πάντως, μόνον μια περαιτέρω έρευνα θα μας αποκαλύψει την πραγματική εμβέλεια αυτών των όρων.

### *Η ανακάλυψη των Νεοελλήνων*

Όσο προχωράει ο 18<sup>ος</sup> αιώνας, το ενδιαφέρον των ξένων που επισκέπτονται την Ελλάδα μετατοπίζεται όλο και περισσότερο από το παρελθόν στα σύγχρονα πράγματα, ανάλογα και με το αυξημένο πολιτικό και οικονομικό ενδιαφέρον της Δύσης για τον χώρο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Οι πληροφορίες για τον καθημερινό βίο των σύγχρονων ελλήνων πληθαίνουν. Ενδιαφέρουν η οικονομία, το εμπόριο, η θρησκεία. Οι «γραφικές» λεπτομέρειες βέβαια, όπως η ενδυμασία και ο χορός, εξακολουθούν να θέλγουν, τώρα όμως παρατίθενται πληρέστερες περιγραφές, καθώς και κείμενα τραγουδιών και δείγματα μουσικής, όπως στο έργο του Otto Magnus von Stackelberg, που ήταν στην Ελλάδα στα 1810-14 και που δίνει μεταξύ άλλων 12 μουσικά παραδείγματα τραγουδιών και μελωδιών (*Der Apollo-Tempel von Bassae ...*, 1826: 113-120) αλλά και πολλές καλές παρατηρήσεις για μουσική και χορό (*Trachten und Gebraeuche der Neugriechen ...*, 1831, βλ. και Brandl-Konstantinou 1988).

Εν τω μεταξύ, νέα «μοτίβα» εισέρχονται στις περιγραφές της Ελλάδας, στοιχεία προερχόμενα από την πολιτική επικαιρότητα. Τα Ορλωφικά, τα γεγονότα της Πάργας, οι πόλεμοι του Αλή πασά και των σουλιωτών, η κλεφτουριά, γίνονται γνωστά στην Ευρώπη, και συγκινούν όχι μόνον την κοινή γνώμη, ή τουλάχιστον μία μερίδα της, αλλά και τους εικαστικούς καλλιτέχνες και τους λογοτέχνες. Με το ξέσπασμα του εθνικού αγώνα των ελλήνων η ήδη ευαισθητοποιημένη φιλελεύθερη και ρομαντική νεολαία της Ευρώπης συγκροτεί το φιλελληνικό κίνημα, που, σε μία Ευρώπη εχθρικά διακείμενη προς κάθε εθνικοαπελευθερωτικό κίνημα, τελικά μεταστρέφει την κοινή γνώμη και τις κυβερνήσεις υπέρ των ελλήνων. Ο φιλελληνισμός, χωρίς να ξεχνά την αρχαιότητα που νομιμοποιεί τη συμπάθεια προς τους νεοέλληνες, στρέφεται εκ των πραγμάτων περισσότερο στα επίκαιρα θέματα: «Τους βαρέθηκα τους αρχαίους έλληνες», λέει αυτήν την εποχή ένας γάλλος ζωγράφος, «... τι με κόφτουν οι στρατιώτες του Πριάμου; εμένα με συγκινούν οι αρματολοί και οι κλέφτες» (βλ. Hering: 70).

Η φιλομάθεια του διαφωτισμού, τα αισθητικά-λογοτεχνικά και πολιτικά αιτήματα του ρομαντισμού και το φιλελληνικό ενδιαφέρον συμπυκνώνονται κατά τρόπο σημαδιακό στο

πρόσωπο του Claude Fauriel εάέ άδιόδοβρίϊδάέ οδά *ΈάιέŪ όηάαϊγάέά όιι ΆέέΒιιι* (1824-25). Ο Φωριέλ ασχολείται με τα τραγούδια κινούμενος στο κλίμα του Herder και του ενδιαφέροντος που εκείνος ανακίνησε και που στη συνέχεια ενστερνίστηκε όλη η λογιοςύνη, για τα λαϊκά τραγούδια ως έκφραση της συλλογικής ψυχής κάθε λαού. Παρακάμπτει όμως επιτυχώς τις αδυναμίες του ρομαντικού ιδεολογήματος μιας τραγουδοπλάστρας λαϊκής ψυχής για να προχωρήσει σε μία αξιοθαύμαστα μεστή περιγραφή του πλαισίου ζωής των δημοτικών τραγουδιών. Παρ' όλο που ανθολογεί κείμενα, γνωρίζει και υπογραμμίζει ότι αυτά τα κείμενα τραγουδιούνται και χορεύονται, ενώ όσα σημειώνει για τα πανηγύρια και τους χορούς δείχνουν ότι έχει καλά κατανοήσει και τους τρόπους της εκτέλεσής τους και τη λειτουργία τους. Η ιδιαίτερη προβολή των κλέφτικων τραγουδιών σε αυτή τη συλλογή υπαγορεύεται από την ιστορική συγκυρία. Το θέμα ωστόσο του κλέφτη έμελλε να αναχθεί στη συνέχεια σε βασικό στοιχείο της νέας ελληνικής εθνικής ιδεολογίας.

### *Το νέο ελληνικό κράτος ανάμεσα στην αρχαιότητα και στο 1821*

Το ελληνικό κράτος θεμελιώνεται ιδεολογικά πάνω στην αρχαιότητα. Η αρχαιότητα είναι η αντίστιξη στις ορθόδοξες παραδόσεις, η κλασικιστική και συγκεντρωτική Αθήνα το αντίβαρο στις κεντρόφυγες τάσεις των περιφερειακών εξουσιών στις ελληνικές επαρχίες. Ακόμα, η αρχαιότητα είναι το κύριο διάμεσο επικοινωνίας με τη φωτισμένη Ευρώπη, και η αρχαιοπρεπώς προσανατολισμένη παιδεία η ελπίδα για την ανάκτηση των αρχαίων αρετών. Οι Νεοέλληνες θέλουν να είναι απόγονοι των αρχαίων Ελλήνων. Αυτό ακριβώς έρχεται να τους αμφισβητήσει στα 1830 ο Φαλλμεράυερ. Η ελληνική λογιοςύνη αναλαμβάνει να τον αντικρούσει, προβαίνοντας σε συστηματικούς παραλληλισμούς του σύγχρονου ελληνισμού με τον αρχαίο, για να αποδειχτούν οι συνέχειες.

Μεταξύ του παρόντος και της αρχαιότητας όμως όχι μόνον χαινει ένα κενό δύο χιλιάδων χρόνων, αλλά παρεμβάλλονται περίοδοι που, κατά τις αντιλήψεις της εποχής, μόνον ως ασυνέχειες μπορούν να ερμηνευτούν: Βυζάντιο και Τουρκοκρατία. Το γεφύρωμα επιτυγχάνεται μετά τα μέσα του αιώνα, με την κατάκτηση νέων ερμηνευτικών σχημάτων, και βρίσκει την ώριμη αποτύπωσή του στο ιστορικό έργο του Κωνσταντίνου Παπαρρηγόπουλου (1860-74) που θα περιγράψει το τρίπτυχο Αρχαιότητα - Βυζάντιο - Νεότερος Ελληνισμός ως ισότιμα τμήματα μιας ενιαίας ιστορικής πορείας

Μέχρι εδώ πάντως, ο νεοελληνικός πολιτισμός δεν ενδιαφέρει αφ' εαυτού, αλλά ως τμήμα μιας ευρύτερης επιχειρηματολογίας. Εξάιρεση, ορισμένα τμήματα της νεότερης ελληνικής ιστορίας και κυρίως ο ίδιος ο Αγώνας. Η εξιστόρηση των γεγονότων της Επανάστασης γίνεται βασικό μέλημα της ιστοριογραφίας, και οι αγωνιστές, εκείνοι που ζούσαν ακόμη, αντιμετωπίζονται ως ζωντανά μνημεία που τους πρέπει σεβασμός και τιμή, ή και ως αξιοθέατο φαινόμενο, π.χ. από τους διάφορους ξένους που παρεπιδημούν στην Ελλάδα. Να η περιγραφή μιας δεξίωσης στα Ανάκτορα στα 1835, όταν ο πατέρας του Όθωνα, ο βασιλιάς της Βαυαρίας Λουδοβίκος, βρισκόταν στην Αθήνα για επίσκεψη:

«Τις επόμενες μέρες ο Βαυαρός επιτετραμμένος φον Κομπέλ έδωσε χοροεσπερίδα στην κατοικία του προς τιμήν του μονάρχη του. Οι δύο βασιλείς ήταν ντυμένοι με πολιτικά. Μετά το βαλς, ο Βασιλιάς της Βαυαρίας συζήτησε με τον πιο οικείο τρόπο με τους Έλληνες οπλαρχηγούς που ήταν παρόντες και οι οποίοι έδειχναν πολύ ευχαριστημένοι με την εγκαρδιότητά του. Η σκηνή εμπλουτίστηκε με έναν ευχάριστο και χαρακτηριστικό τρόπο από μερικούς από τους παλιούς πολεμιστές που προσφέρθηκαν να χορέψουν τη Ρωμέικα όπως χορεύεται σ' αυτή τη χώρα, αφού η Μεγαλειότης του εξέφρασε με την ευκαιρία την επιθυμία να δει τον περίφημο αυτό χορό. Οκτώ από αυτούς σχημάτισαν έναν μεγάλο κύκλο, ανοιχτό σε ένα μόνο σημείο. Ο Μακρυγιάννης έσυρε το χορό για δέκα περίπου λεπτά. Ήταν ένας ψηλός αδύνατος άντρας, δραστήριος σαν νέος δεκάξι ετών. Ο χορός αυτός είναι αρκετά γνωστός στην Αθήνα και στην επαρχία και μπορεί κανείς να τον δει σε κάθε γιορτή στις ταβέρνες και στα πλατώματα των χωριών, αλλά η μεγάλη

πρωτοτυπία και το ενδιαφέρον της περίπτωσης αυτής ήταν ότι τον βλέπαμε εκτελούμενο από άντρες που θα δοξάζονται για πάντα στη σύγχρονη ιστορία της χώρας τους» (Cochrane 1837, ἀε. πρόχειρα Νιάοδος 1995:189).

Έχουμε εδώ λοιπόν μία «παράσταση» κατ' επιθυμίαν και προς χάριν ενός υψηλού επισκέπτη, έναν κυκλικό χορό που αναφέρεται ως ρωμέικα και αποτελεί ένα γραφικό «ένθετο» σε μία χοροεσπερίδα που ξεκινάει με βαλς. Όλα αυτά θυμίζουν προεπαναστατικές καταστάσεις και τις αντίστοιχες περιγραφές των περιηγητών. Όμως, αυτός ο «χορός των αγωνιστών» - ας τον πούμε έτσι - καθιερώνεται με τον καιρό ως μέρος του επίσημου προγράμματος των ανακτορικών χοροεσπερίδων, όπως καθιερώνονται εξ άλλου στο δημόσιο βίο στα χρόνια που ακολουθούν και άλλα στοιχεία αναμνηστικά της Επανάστασης ως εθνικά σύμβολα, μεταξύ άλλων η 25<sup>η</sup> Μαρτίου ως εθνική εορτή και η φουστανέλα ως επίσημο εθνικό ένδυμα. Και έτσι διαβάζουμε για το 1858:

«Και εις τα Ανάκτορα των Αθηνών επί τη εικοσιπενταετηρίδι του Βασιλέως Όθωνος ο συρτός επροτιμήθη. Έσυρε δε τότε τον χορόν ο δια το λυγηρόν του σώματος διακρινόμενος Στρατηγός Θεόδωρος Γρίβας, εκράτει δε το μανδήλιον ως δεύτερος ο στρατηγός Πλαπούτας, μετ' αυτόν ο στρατηγός Μαμούρης και οι λοιποί της Βασιλικής Αυλής Κολοκοτρώνης, Μαυρομιχάλης, Χατζηπέτρος, Τζαβέλας, Νοταράς και λοιποί πάντες αγωνισταί του 21. Το θέαμα ήτο εκπάγλου μεγαλοπρεπείας, διότι άπαντες έφερον φουστανέλλαν και χρυσοκέντητα ένδύματα, ο δε χορός των τόσοσ ενθουσίασε τους ξένους, ώστε έλεγον ότι θα παραμείνη αλησμόνητον το ωραίον και επιβάλλον αυτό θέαμα. Κατόπιν εχόρευσαν αι Κυρίαί μόναι, επίσης με το Ελληνικόν ένδυμα» (Κρεστενίτου 1914: 17, βλ. πρόχειρα Ράφτης 1994: 46).

Και πάλι οι ξένοι είναι λοιπόν εκείνοι που με την επιδοκιμασία τους βεβαιώνουν την (αισθητική) αξία του πράγματος, ενώ στο πρόσωπο των αγωνιστών και των επιγόνων τους τιμάται μεν το εγχώριο πολιτιστικό στοιχείο, η όλη διοργάνωση όμως παραμένει «ευρωπαϊκή» και ο ελληνικός χορός μία ένθετη ατραξιόν. Και μπορούμε να αναρωτηθούμε, πώς να εντάσσονταν άραγε ειδικά οι ηλικιωμένοι αυτοί Έλληνες στο περιβάλλον της χοροεσπερίδας των Ανακτόρων; Πώς χόρευαν ο Μακρυγιάννης και ο Θεωδώρακης Γρίβας τον ελληνικό χορό, με τραγούδι ή με βιολιά και κλειδοκύμβαλα; Χόρευαν μόνον συρτό, που αναφέρεται ρητά, ή χόρευαν και κανένα τσάμικο; Συμμετείχαν κάποιοι από αυτούς και στους ευρωπαϊκούς χορούς;

Την επόμενη δεκαετία, ο *Γερο-Δήμος* (από την όπερα *Μάρκος Μπότσαρης* του Παύλου Καρρέρ, 1858) τραγουδιέται ευρέως στα ελληνικά σαλόνια, ενώ τα κλέφτικα τραγούδια καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος των συλλογών ελληνικών δημοτικών τραγουδιών που εκδίδονται όλο και πυκνότερα μετά τα μέσα του αιώνα. Όμως, τα στοιχεία του εγχώριου πολιτισμού έχουν και άλλες, αρνητικές συνδηλώσεις. Έτσι, το κόμμα της φουστανέλας, το κόμμα του Κωλέττη δηλαδή, είναι στα 1844 ο οπισθοδρομικός πολιτικός σχηματισμός που αντιπροσωπεύει κυρίως την ύπαιθρο σε αντίθεση με το κόμμα της ρεντιγκότας, του Μαυροκορδάτου. Το 1860 πάλι, ο τσουμπές του Δημητρίου Βούλγαρη, ο νησιώτικος σκούφος που φορούσε, αποτελεί το σύνθημα του εναντίον του πολιτικού αγώνα. Όλα αυτά, και πολλά άλλα, υποδηλώνουν βαθιές αντιθέσεις πόλης και υπαίθρου σε πολλά επίπεδα, πολιτικά, οικονομικά, πολιτιστικά.

Συγχρόνως όμως σφυρηλατείται, τουλάχιστον σε ιδεολογικό επίπεδο, και η αντίρροπη τάση: η διαταξική έννοια του «λαού» εδραιώνεται στη συνείδηση των ελλήνων, και η αίσθηση της ενότητας εκφράζεται πολιτικά μεν με τη Μεγάλη Ιδέα, πολιτιστικά δε με την ανάδειξη του λαϊκού πολιτισμού ως του υποστρώματος εκείνου που συνέχει όλους τους Έλληνες. Ο νεότερος ελληνισμός, από τέρμα μιας πορείας που μόνον προς τα πίσω αξίζει να διανυθεί, αναδεικνύεται πρώτα ως μία από τις τρεις περιόδους ενός διαχρονικά ιδωμένου, αλλά ενιαίου στις βασικές του συντεταγμένες ελληνισμού, και ύστερα ως ένα ιδιαίτερο πολιτιστικό φαινόμενο, άξιο να μελετηθεί και να κατανοηθεί στη συγχρονικότητά του. Αυτή

τη διαδρομή διήνυσε και ο ίδιος ο Νικόλαος Πολίτης, από την ανταπόκρισή του στον διαγωνισμό για τη συλλογή «Μνημείων της ελληνικής αρχαιότητας ζώντων εν τω νυν ελληνικό λαώ» (1870) με το *Μελέται περί του βίου των νεωτέρων ελλήνων* (1871) μέχρι την ανάπτυξη της ιδιαίτερης θεματολογίας και μεθοδολογίας της λαογραφίας ως της επιστήμης του σύγχρονου ελληνικού λαϊκού πολιτισμού. Στη διαίρεση της λαογραφίας σε κοινωνικό, πνευματικό και υλικό βίο, ο χορός εντάχθηκε στον πνευματικό βίο, μαζί με τη μουσική και τα τραγούδια.

### *Ο χορός των σαλονιών και οι χοροδιδάσκαλοι*

Ο νεοελληνικός (λαϊκός) πολιτισμός αρχίζει να αποκαθίσταται και να αποκτά θεωρητική υπόσταση τη στιγμή ακριβώς που προετοιμαζόταν ο αστικός μετασχηματισμός της ελληνικής κοινωνίας, διαδικασία που συνδέεται με την εποχή της διακυβέρνησης της χώρας από τον Χαρίλαο Τρικούπη (1882 κ.ε.).

Είναι η εποχή που η Αθήνα μπαίνει για τα καλά στη διαδικασία του εκσυγχρονισμού, που αφορά όχι μόνο την όψη της πόλης, αλλά και την κοινωνική της ζωή. Εκτός από καφενεία, υπάρχουν τώρα και θέατρα, καφέ-σαντάν, ανθοπωλεία, μυροπωλεία, καταστήματα νεωτερισμών και χοροδιδασκαλεία. Υπάρχουν ακόμα σωματεία και σύλλογοι, σαφές τεκμήριο για τη χειραφέτηση και την κοινωνική και πολιτική έκφραση των μεσαίων στρωμάτων. Οι σύλλογοι διοργανώνουν εκδρομές, και οι άνθρωποι της πόλης αναπτύσσουν μια νέα, θετική σχέση όχι μόνο με τη φύση, αλλά και με την υπαίθρο χώρα και τους ανθρώπους της (Κουλούρη 1997: 259, 363-5). Βρισκόμαστε πια στην εποχή που στη λογοτεχνία διαμορφώνεται η ηθογραφία, που μιλάει με συμπάθεια για τους ανθρώπους της υπαίθρου και του μόχθου.

Εδώ αρχίζουν να πυκνώνουν οι φωνές διαμαρτυρίας, από εκπαιδευτικούς και άλλους, για τον τέλειο παραγκωνισμό των ελληνικών χορών από τους ευρωπαϊκούς. Συγχρόνως υπάρχουν τα πρώτα δείγματα μιας σαφούς στροφής:

«Εξέδραμε την παρελθούσαν Κυριακήν [7 Μαΐου 1900] από το πρωί εις την δροσόλουστον Πεντέλην ο Γυμναστικός Εθνικός Σύλλογος και από το πρωί έως το βράδυ η Πεντέλη αντήχει από μουσικάς αρμονίας και άσματα και χορούς Ελληνικούς ...» (βλ. Κουλούρη 1997: 285).

Από πού ξέρουν τα μέλη του Εθνικού να χορεύουν ελληνικούς χορούς; Από τις αγροτικές τους καταβολές; Ίσως. Το πιθανότερο όμως είναι, να τους έμαθαν από κάποιον χοροδιδάσκαλο. Γιατί αυτοί οι επαγγελματίες, υπεύθυνοι για την ευρεία διάδοση των ευρωπαϊκών χορών την τελευταία δεκαεπταετία, που δίδασκαν τους μεγαλοαστούς στο σπίτι τους, τους δε άλλους στο χοροδιδασκαλείο, φαίνεται να είναι εκείνοι που ξαναέφεραν τον ελληνικό χορό στα σαλόνια.

Ο ελληνικός χορός, φυσικά, ήταν πάντα εκεί. Ακόμα και μέσα στην Αθήνα, τα λαϊκά κοινωνικά στρώματα χόρευαν στα Κούλουμα και σε οικογενειακές γιορτές, ενώ ακμαίοι αγροτικοί οικισμοί ήταν προ των πυλών. Όμως, έλειπε το ενδιαφέρον. Τώρα, το ενδιαφέρον κεντρίζεται, και οι χοροδιδάσκαλοι αναλαμβάνουν να μεταλαμπαδεύσουν αυτή τη νέα χορευτική ύλη στους πελάτες τους, αναμορφώνοντας και εξευγενίζοντας τους ελληνικούς χορούς και επαναδιατυπώνοντάς τους σε νέα κινητικά, μουσικά και κοινωνικά συμφραζόμενα.

Οι χοροδιδάσκαλοι τυπώνουν και βιβλία σχετικά με το αντικείμενό τους, στα πλαίσια ολόκληρων σειρών με τίτλους που αφορούν την κοινωνική συμπεριφορά και περιέχουν σαβουάρ βίβρ, επιστολάρια, γαλλική άνευ διδασκάλου, μαγειρικές, τα «παγνιόχαρτα» και άλλα. Ένα τέτοιο βιβλίο του 1893 με τίτλο *Τελειότατος οδηγός χορού* ενός Ηρακλή Πίγγα (που γνωρίζουμε μόνον έμμεσα) περιέχει και αναφορές στον ελληνικό χορό. Όχι μόνον περιγράφονται και σχολιάζονται ορισμένοι χοροί (ο συρτός καλαματιανός, ο μπάλος, ο τσάμικος), αλλά επιχειρείται και μία συστηματική παρουσίαση του όλου εθνικού

ρεπερτορίου, με τη διαίρεση των χορών κατά είδος και κατά γεωγραφική προέλευση (βλ. Ράφτης 1995: 237, 404, 700, 793). Δυστυχώς δεν γνωρίζουμε άλλα πράγματα για τον Πίγγα, ούτε και τους τυχόν συνεργάτες και μαθητές του. Λίγο αργότερα πάντως αρχίζει να ενδιαφέρεται για τον ελληνικό χορό και ο χοροδιδάσκαλος Αργύριος Ανδρεόπουλος, ο άνθρωπος που σφράγισε με τις αντιλήψεις του τη «δεύτερη ύπαρξη» του ελληνικού χορού που σιγά-σιγά αρχίζει να διαμορφώνεται.

### *Η ίδρυση του Λυκείου των Ελληνίδων*

Μέσα σε ένα γενικότερο κλίμα που δείχνει ενδιαφέρον για τον λαϊκό πολιτισμό, το ειδικότερο ενδιαφέρον για τον ελληνικό χορό κεντρίζεται και από άλλους ιδιαίτερους λόγους, που η ισχύοντα των σχετικών προεργασιών δεν μας επιτρέπει να εντοπίσουμε πάντοτε με ακρίβεια. Οπωσδήποτε έπαιξαν ρόλο, μεταξύ άλλων, και τα φιλολογικά και οικογενειακά περιοδικά, που διαβάζονταν από ένα ευρύ αστικό κοινό συμπεριλαμβανομένων και γυναικών (στο *Ημερολόγιον κυριών* δημοσιεύτηκαν π.χ. στα 1899 οι επιστολές του Γκυς και της Σενιέ). Τελικά, γυναίκες έμελλε να είναι εκείνες που θα καθιέρωναν τον ελληνικό χορό στον αστικό χώρο, μέσω πολιτιστικών ή γυναικείων σωματείων, το σημαντικότερο των οποίων απέβη το Λύκειο των Ελληνίδων.

Το Λύκειο ιδρύθηκε το 1910 από την Καλλιρρόη Παρρέν, που εξέδιδε, μεταξύ άλλων, από το 1887 την *Εφημερίδα των Κυριών* και είχε να επιδείξει πλούσια δράση στον τομέα κυρίως της εκπαίδευσης και της προστασίας της γυναίκας και του παιδιού. Το Λύκειο συστήνεται κατά τα πρότυπα αντίστοιχων γυναικείων λεσχών που υπάρχουν ήδη στην Εσπερία, με διευρυμένους ωστόσο τους στόχους του, σε σχέση με εκείνες, κατά ένα σημαντικό στοιχείο: την καλλιέργεια της ελληνικότητας. Ο σκοπός του Λυκείου είναι λοιπόν

«ο μεταξύ των Γυναικών των Γραμμάτων, των Επιστημών, των Τεχνών Σύνδεσμος, προς εξυπηρέτησιν της προόδου του φύλου των, προς υπεράσπισιν και προστασίαν αυτών και προς αναγέννησιν και διατήρησιν των ελληνικών Εθίμων και Παραδόσεων, ως Ελληνικών χορών, ασμάτων, Εθνικών Ενδυμασιών κλπ» (εδώ και παρακάτω, όλα τα περί Λυκείου στοιχεία είναι από το: Μπόμπου 1993).

Αυτό το τελευταίο στοιχείο φαίνεται εκ πρώτης όψεως ξένο προς τον κυρίως στόχο, εν τούτοις αποτελεί μέρος μιας αισθητικής κατ' αρχήν και πολιτιστικής στη συνέχεια αντιπρότασης στη ξενοστρεφή (γαλλοτραφή κυρίως) κουλτούρα της ελληνικής μεγαλοαστικής τάξης. Αίτημα είναι μία τέχνη ελληνική, και στη συνέχεια μία κοινωνική συμπεριφορά με αναγνωρίσιμα ελληνικά στοιχεία. Εδώ, το Λύκειο των Ελληνίδων κινείται παράλληλα και προς άλλους πολιτιστικούς χώρους με παρόμοιες ανησυχίες, χώρους με εκπροσώπους των οποίων συνεργάστηκε στη συνέχεια - έτσι με τους μουσικούς Σαμάρα, Καλομοίρη, Λαυράγκα, Γεώργιο Λαμπελέτ, όλους βασικούς εκπροσώπους της λεγόμενης Εθνικής Σχολής, ή με λογοτέχνες και ιστορικούς όπως ο Βλαχογιάννης, ο Καρκαβίτσας και ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου.

Οργανωτικά, ο ελληνικός χορός ανήκει στην ευθύνη του καλλιτεχνικού τμήματος του Λυκείου, στο οποίο υπάγονται ακόμη οι Εφορείες Μουσικής, Ζωγραφικής και Γλυπτικής. Για την αντιμετώπιση του ελληνικού χορού υπήρχε διαμορφωμένη άποψη ήδη πριν από την ίδρυση του Λυκείου, η άποψη της σεβαστής Αθηναίας δέσποινας Άννας Κρεστενίτου, κόρης Δημητρίου Καλλιφρονά:

«Επειδή όμως είχαν σχηματίσει την πεποίθησιν, ότι οι νυν χοροί μας είνε απότοκοι δι' εξελίξεως επί το μονοτονώτερον των αρχαίων ελληνικών χορών, επεδίωξα να επιτύχω την συσχέτισιν και προσέγγισιν αυτών προς εκείνους. Επεδίωκον, ωφελουμένη εκ των υπό Ξενοφώντος και Λουκιανού σχετικών γραφομένων, να επαναφέρω τας ωραιάς στάσεις και κινήσεις των χορευτριών της αρχαιότητος. Δι' εμέ ο χορός είνε ζήτημα αισθητικής, και μόνον όταν αι κινήσεις των ποδών, της

κεφαλής και του σώματος είνε έρρυθμοι, γραφικά και καλλιτεχνικά, συγκινείται η ψυχή του θεατού» (Κρεστενίτου 1914: 8).

Λίγο τα (ερασιτεχνικά) διαβάσματα, λίγο η επίδραση της Ισιδώρας Ντάνκαν, που μεσουρανούσε αυτά τα χρόνια, λίγο τα αισθητικά ρεύματα της εποχής, ο νεοελληνικός χορός αναγνωρίζεται και πάλι ως επίγονος του αρχαίου, πρέπει όμως, για λόγους αισθητικούς και ιστορικούς, να εξευγενιστεί. Μία ανάλογη διαδικασία εξευγενισμού, με διαφορετικούς όμως όρους, είχαν ήδη αναλάβει οι χοροδιδάσκαλοι, προκειμένου οι ελληνικοί χοροί να γίνουν «ευπρόσωποι» (Ανδρεόπουλος 1905: 163).

Με τις απόψεις της Κρεστενίτου ταυτίζεται απόλυτα η Παρρέν, που το 1911 δίνει μια διάλεξη στον Παρνασσό - πρόκειται για την πρώτη δημόσια εμφάνιση του Λυκείου των Ελληνίδων - με θέμα την ταυτότητα αρχαίων και νέων ελληνικών χορών. Αυτό αποτέλεσε και την κεντρική ιδέα των Ανθεστηρίων, ενός μουσικοχορευτικού θεάματος που παρουσίασε το Λύκειο το 1911 στο Ζάππειο. Λέει η Παρρέν σχετικά:

«Τα ελληνικά Ανθεστήρια είναι η πρώτη γνησία Ελληνική εορτή ... Μια εορτή Πρωτομαγιάς με χορούς Ελληνικούς, με τραγούδια Ελληνικά, με μουσικήν Ελληνικήν, με ενδύματα Ελληνικά. Η παλαιά και η νέα μας ζωή, εις ένα ωραίον συνδυασμόν, εις μίαν γραφικωτάτην και ποιητικήν αδελφοσύνην. Αι χορεύτριαί μας, κορίτσια των καλύτερων μας οικογενειών, εχόρευσαν με το ωραίον αρχαϊκόν ένδυμα τους Ελληνικούς χορούς και επιστοποίησαν με την χάριν των κινήσεων και την ευγένειαν των στάσεων ότι πραγματικώς οι διατηρηθέντες χοροί είναι οι κυκλικοί των αρχαίων, τους οποίους εχόρευαν περίξ των βωμών. Όλα τα τραγούδια της εορτής εκείνης ήσαν δημοτικά, και από την Μαντολινάταν, η οποία ευγενώς έλαβε μέρος εις την εορτήν, εξετελέσθη ο πρωτότυπος Κρητικός χορός του διευθυντού αυτής κ. Λάβδα» (βλ. και Ποδαλείριος 1911).

Πράγματι, τα Ανθεστήρια απέσπασαν ενθουσιώδη σχόλια και πέρασαν το μήνυμά τους για μια δημιουργική επαναδιατύπωση των σύγχρονων ελληνικών χορών σε μία εθνική ιστορική προοπτική. Πρόκειται ουσιαστικά για ένα νέο θεατρικό είδος, με προεκτάσεις όμως και στον κοινωνικό χορό. Ένα στοιχειώδες ρεπερτόριο ήταν ήδη διαμορφωμένο - το αναγνωρίζουμε στα εγχειρίδια του Ανδρεόπουλου.

### *Ο Ανδρεόπουλος και ο Σακελλαρίου*

Όταν ο Αργύριος Ανδρεόπουλος άρχισε να συνεργάζεται με το Λύκειο των Ελληνίδων (στα Ανθεστήρια του 1911), ήταν ήδη γνωστός και καταξιωμένος επαγγελματίας. Είναι «μουσικός άμα και χοροδιδάσκαλος», έχει την «Παρισινή Σχολή χορού» και μία ευρεία πελατεία, μεταξύ αυτής και τους Πρίγκηπες, και έχει συγγράψει και ένα εγχειρίδιο χορού, την *Πρακτική και θεωρητική διδασκαλία του χορού* που εκδίδεται στου Γ. Φέξη στα πρώτα χρόνια του αιώνα μας (Ανδρεόπουλος 1905, Λουτζάκη 1992: 30-1).

Στα προκαταρκτικά κεφάλαια αυτού του εγχειριδίου ο Ανδρεόπουλος παρουσιάζει τον χορό ως τεκμήριο καλλιέργειας και ως μέρος της κοινωνικής συναναστροφής. Στη συνέχεια περιγράφει λεπτομερέστερα μία σειρά από ευρωπαϊκούς χορούς και ακολουθεί ειδικό κεφάλαιο για τους ελληνικούς χορούς. Εδώ σημειώνεται μεταξύ άλλων, ότι ο παραγκωνισμός των ελληνικών χορών οφείλεται όχι στους αριστοκράτες, αλλά στην παραμόρφωση που επέφεραν οι αμαθείς πρακτικοί μουσικοί, που καλούνται να εργαστούν, με τη βοήθεια και του εγχειριδίου, για την «αποκάθαρση». Για αυτούς, αλλά και για τους (αστούς) ερασιτέχνες μουσικούς, υπάρχουν στο εμπόριο και παρτιτούρες.

Στη συνέχεια περιγράφονται και σχολιάζονται επτά χοροί, και πρώτος ο Καλαματιανός. Ορισμένα από τα προκαταρκτικά σχόλια του Ανδρεόπουλου είναι πολύ αφελή (όπως η αναγωγή των χορών βάλς, βόλτα και πόλκα στον καλαματιανό), άλλα δείχνουν τις κατ' οικονομίαν συμβάσεις του όπως η μετατροπή (στις παρτιτούρες) του ρυθμού των 7/8 του



καλαματιανού στα 2/4 ή 3/4 «προς ευκολίαν των ερασιτεχνών μουσικών, των μη δυναμένων ν' αναγνώσωσι τα 7/8». Μετά τη λεκτική περιγραφή των 12 βημάτων του χορού αναφέρει και 12 τραγούδια «κατάλληλα» για αυτόν τον χορό, και συνεχίζει με τα «ακατάλληλα»:

« ... δεν αποτελούνται έκαστον μέρος εκ 4 ή 8 μέτρων...και ενώ αίφνης το 1ον μέρος αποτελείται από 4 μέτρα, το δεύτερον αποτελείται εσφαλμένως από 3 μέτρα και ως εκ τούτου είνε αδύνατον ο χορευτής να τελειώνη τους βηματισμούς του εις το τέλος εκάστου μέρους της μουσικής» (Ανδρέοπουλος 1905: 169).

Εδώ βρίσκεται η πεμπτουσία της αντίληψης του Ανδρέοπουλου για τον ελληνικό χορό, το αξίωμα της σύμπτωσης μουσικής και χορευτικής φράσης (το ίδιο και στο Ποδαλείριο 1911). Αυτό το αξίωμα, που το ακολούθησαν στη συνέχεια και άλλοι χοροδιδάσκαλοι, οδήγησε στη «διόρθωση» πολλών χορών και στην εφεύρεση νέων συνδυασμών βημάτων ώστε να επιτυγχάνεται η ζητούμενη σύμπτωση.

Κατά την ίδια έννοια παρουσιάζεται στη συνέχεια και ο «Πηδηκτός ή αρβανίτικος ή τσάμικος», με καλά και κακά τραγούδια, ενώ επιστρατεύονται 16 βήματα για να επιτευχθεί η σύμπτωση μουσικής και χορού. Ενδεικτικά είναι όσα παρατηρεί ο Ανδρέοπουλος για τα τσακίσματα “Μαρία” και “Πενταγιώτισσα” στο ομώνυμο τραγούδι, που τα θεωρεί εσφαλμένες και αυθαίρετες παρεμβολές. Τέλος παρουσιάζονται ακόμα ο Συρτός νησιώτικος και ο Μπάλος, η Τράτα Μεγάρων, ο πηδηκτός Μεγαρίτικος και ο Κουλουριώτικος, με περιγραφή του ρυθμού και των βημάτων τους και άλλες συμπληρωματικές πληροφορίες.

Σε όλα αυτά απουσιάζουν οι εμβριθείς συνδέσεις με την αρχαιότητα, οι κατατάξεις σε ομάδες κλπ., ενώ τα όσα προσκομίζει προέρχονται από την άμεση εμπειρία (π.χ. η οργανική συνύπαρξη τραγουδιού και χορού), ιδωμένα φυσικά με τις μουσικές και χορευτικές αρχές που του ήταν οικείες.

Ο Ανδρέοπουλος συνεργάστηκε με το Λύκειο για δύο χρόνια περίπου. Μετά χάνονται τα ίχνη του και τον ξαναβρίσκουμε πολλά χρόνια αργότερα στη Θεσσαλονίκη, όπου και εξέδωσε το 1932 το πρώτο και μοναδικό φυλλάδιο μιας συλλογής ελληνικών χορών και τραγουδιών που σχεδίαζε (Λουτζάκη 1992: 31). Σε αυτό το φυλλάδιο παρουσιάζονται ο «Συρτός Πελοποννήσου (Καλαματιανός)» και ο «Χορός Μακεδονικός και Θρακικός» ή «στα τρία» ή «Χασάπικος», και παρατίθενται σημαντικές παρατηρήσεις που αποκαλύπτουν την ιδιαίτερη προσέγγιση του συγγραφέα, που, μεταξύ άλλων, υποστηρίζει «το παρουσίασμα χορού και τραγουδιού (μουσική και ποίηση) οργανικά ενωμένων, όπως τα ζή ο λαός», δείχνει πως πρόσεξε πόσο διαφορετικά χορεύουν άντρες και γυναίκες, πόσο επηρεάζουν τα τραγούδια οι οργανοπαίχτες και οι ψάλτες και άλλα. Η περιγραφή των χορών γίνεται ως εξής: γενικές παρατηρήσεις, παράθεση ενός τραγουδιού, περιγραφή του χορευτικού μέρους με λόγια και με πατούσες, «βήματα κορυφαίου» (φιγούρες) και παράθεση και άλλων κατάλληλων τραγουδιών.

Ο Ανδρέοπουλος εμμένει στη βασική του ιδέα για την ταύτιση μουσικής και χορευτικής φράσης, προχωρώντας μάλιστα και σε μία αυθαίρετη γεωγραφική τυποποίηση του χασάπικου, ξεχωρίζοντας μία μακεδονική παραλλαγή του χορού με έξι ισόχρονα βήματα και μία θρακική με οκτώ. Ακόμα, απορρίπτει για παρεμφερείς λόγους τραγούδια ως παραλλαγμένα ή ξενιτεμένα ή ακατάληπτα. Τον χορό τον θέλει αρκετά στυλιζαρισμένο στις κινήσεις, και προτείνει τυποποιημένες παραλλαγές (φιγούρες).

Στο τέλος του φυλλαδίου προαναγγέλλεται η δημοσίευση και άλλων χορών, πράγμα που δεν πραγματοποιήθηκε. Τους περισσότερους όμως από αυτούς τους χορούς τους βρίσκουμε αργότερα στο βιβλίο του Σακελλαρίου, ο οποίος υπήρξε βοηθός του Ανδρέοπουλου και διάδοχός του στο Λύκειο των Ελληνίδων.

Ο Χαράλαμπος Σακελλαρίου είναι για τις μαθήτριές του και τους μαθητές του στο Λύκειο, και αργότερα και στη Γυμναστική Ακαδημία, «ο Δάσκαλος». Δίδαξε για πολλές δεκαετίες - στο Λύκειο πάνω από 40 χρόνια - και εξοικείωσε με τον ελληνικό χορό γενιές ολόκληρες νέων παιδιών. Τον θυμούνται κομψό και στητό, αυστηρό δάσκαλο, να κάνει μάθημα καθιστός στα τελευταία του, και να επισημαίνει με το μπαστούνι του τα λάθος βήματα στα πόδια των μαθητών.

Μωραΐτης ο ίδιος, είχε βιωματική σχέση με τον ελληνικό χορό, εν τούτοις τον δίδασκε αστικό και εξευγενισμένο. Το ρεπερτόριό του αποτυπώθηκε στο βιβλίο του *Ελληνικοί χοροί- Fifty Greek Dances* που εκδόθηκε το 1940. Πρόκειται για ένα πολυτελές λεύκωμα άψογης αισθητικής, δίγλωσσο, με πενήντα μελωδίες και τραγούδια χορών, ενώ στο τέλος παρατίθενται, με πατούσες, τα βήματα δέκα εξ αυτών. Δέκα τρεις μουσικές με τα κείμενα των τραγουδιών τους είναι καλαματιανοί, έντεκα είναι τσάμικοι, και ακολουθούν τρεις θεσσαλικοί χοροί, τέσσερεις ηπειρώτικοι, τέσσερεις κρητικοί και άλλοι δέκα επτά χοροί από διάφορα μέρη της Ελλάδας, με τις μουσικές και τα τραγούδια τους, μερικοί και με τα βήματά τους.

Σε σχέση με το (τυπωμένο) έργο του Ανδρεόπουλου, το ρεπερτόριο εμφανίζεται διευρυμένο. Η γεωγραφική κατανομή που επιχειρείται, αν και ανισοβαρής, δείχνει την αντίληψη που επικρατεί και στις χορευτικές παραστάσεις αυτήν την εποχή, που συχνά παρουσιάζονται ως μία μουσικοχορευτική πατριδογνωσία. Στα σχόλια που προτάσσονται στον κάθε χορό επανέρχονται όλες οι αρχαιοπληνείς ερμηνείες που είχαν κυκλοφορήσει μέχρι τότε, παραθεμένες όχι εν είδει ιστορικής πραγματείας, αλλά μάλλον ως ιστοριούλες με ποιητική διάθεση (και μία ευχάριστη, απλή γραφή). Αντίθετα, οι εθνογραφικού τύπου πληροφορίες είναι ελάχιστες και συχνά πρόχειρες.

Ως προς το χορευτικό μέρος, ο Σακελλαρίου κρατάει τις διορθωτικές παρεμβάσεις του Ανδρεόπουλου (π.χ. τσάμικο σε 16 βήματα), και επεκτείνει αυτήν την αντίληψη και σε άλλους χορούς όπως η χορευτικά «τριμερής» Καραγκούνα που χορεύεται και σήμερα από τα συγκροτήματα. Και άλλοι χοροί μας προβληματίζουν ως προς την αυθεντικότητα της καταγραμμένης κίνησης και όχι μόνον (ο Πηλιορείτικος, ο Μελενικιώτικος), πράγμα που αποκτά σημασία κυρίως σε σχέση με το γεγονός ότι σε αυτό το βιβλίο υπάρχει συγκεντρωμένο το «σχολικό ρεπερτόριο», αυτό που μέσω των γυμναστών έφτανε στα σχολεία όλης της χώρας και που για πολλά χρόνια καθόριζε την εικόνα του ελληνικού χορού στα μάτια μεγάλων τμημάτων του ελληνικού πληθυσμού, και πολλών ξένων.

Αποτιμώντας συνολικά το έργο των χοροδιδασκάλων πρέπει να τονιστεί, ότι αυτοί, με σημείο αναφοράς τη ρυθμική κίνηση ως καλλιέργεια του σώματος και στοιχείο αγωγής, ανέδειξαν το κινητικό μέρος του χορού σε αυτόνομη οντότητα, τονίζοντας το ζήτημα της αρμονίας και επιβάλλοντας τη μία και μοναδική σωστή ερμηνεία, βάσει νόμων και κανόνων που αντλούσαν από τη δυτικού τύπου παιδεία τους. Παρ' όλη την υπογράμμιση της οργανικής ενότητας τραγουδιού και χορού, ή αλλιώς, λόγου-μέλους-κίνησης, η μελωδία ήταν εκείνη που αναγνωριζόταν ως κυρίαρχη και καθοριστική για την εκτέλεση του χορού, ενώ το τραγούδι, όπου και αν αυτό εμφανιζόταν, είχε δευτερεύοντα και υποστηρικτικό ή και διακοσμητικό ρόλο. Η κοινωνική σημασία του τραγουδιού και η σχέση του με την κίνηση σε τεχνικό, σημασιολογικό και λειτουργικό επίπεδο αγνοήθηκαν. Έτσι ο χορός αποκόπηκε από την κοινωνική-επικοινωνιακή του διάσταση και εντάχθηκε στον χώρο της εκπαίδευσης και της ψυχαγωγίας.

### *Ο ελληνικός χορός εδραιώνεται*

Η σχέση του Λυκείου των Ελληνίδων με τον ελληνικό χορό έμελλε να αποβεί σταθερή. Παρ' όλο που, στις δεκαετίες που ακολούθησαν τους πρώτους πειραματισμούς, οι ιστορικές συγκυρίες έθεσαν άλλες προτεραιότητες, ο ελληνικός χορός παρέμεινε εν τούτοις για το Λύκειο μία βασική δραστηριότητα, καλλιεργήθηκε χωρίς διακοπή και απέκτησε ορισμένα βασικά γνωρίσματα αλλά και κάποια συνοδά στοιχεία που χαρακτηρίζουν ακόμα και σήμερα μία παράσταση δημοτικών χορών, όπως η ιδιαίτερη μουσική συνοδεία και η χρήση τοπικών ενδυμασιών.

Στις απαρχές του Λυκείου, το πρόβλημα της μουσικής το αντιλαμβάνονταν ως εξής: «Οι ελληνικοί χοροί χορεύονται κάποτε με τη συνοδεία οργάνων, που τις περισσότερες φορές παίζονται με τρόπον πρακτικόν, διότι η εις τακτικήν μουσικήν κλίμακα ενορχήστρωσις των παρουσιάζει τεχνικάς δυσκολίας».

Έτσι, ανατίθεται σε μουσικούς η «εναρμόνισης και ενορχήστρωσις» χορών, ώστε να συνοδεύονται καλά οι χοροί. Μέρος αυτής της εργασίας αποτυπώνεται στα βιβλία του Γεωργίου Λαμπελέτ, που είναι και ο βασικός εκπρόσωπος όλης αυτής της τάσης και συγχρόνως ο κύριος φραστικός εκφραστής της Εθνικής Σχολής στη μουσική, η οποία εξ άλλου αρχίζει τη σημαντική παραγωγή της ακριβώς τη δεκαετία του 1920 (Λαμπελέτ 1933).

Τα Ανθεστήρια εκτελέστηκαν με τη μουσική μαντολινάτας, άλλες παραστάσεις με ορχήστρες που έφερναν οι χοροδιδάσκαλοι, ενώ στις γιορτές του Σταδίου που οργάνωνε το Λύκειο από το 1914 και όπου χρειαζόταν δυνατός ήχος λόγω του ανοιχτού χώρου, έπαιζαν στρατιωτικές μπάντες. Στα εβδομαδιαία μαθήματα χορού χρησιμοποιείται πιάνο. Ακόμα, η Εφορεία μουσικής του Λυκείου, αν και ανέπτυξε και αυτόνομη δράση, λειτούργησε για πολλές δεκαετίες και υποστηρικτικά του χορευτικού τμήματος, και η χορωδία ή μεμονωμένα άτομα τραγουδούσαν στις χορευτικές παραστάσεις.

Ως προς την ενδυμασία τώρα, το Λύκειο των Ελληνίδων χρησιμοποίησε αρχικά «αρχαϊκά» ενδύματα, σύμφωνα και με το αίτημα για τη διαχρονική παρουσίαση του ελληνικού χορού, ενώ δημιουργήθηκαν και «βυζαντινές» και άλλες ενδυμασίες για ιστορικά πανοράματα, ταμπλώ βιβάν κ.λπ. Όμως, ήδη το 1913 άρχισαν να συγκεντρώνονται με δωρεές, αργότερα και με αγορές, νεοελληνικές τοπικές ενδυμασίες, και όσο εμπλουτιζόταν η συλλογή, η τάση, ενδυμασία και χορός να έχουν κάποια οργανική σχέση, μπορούσε να πραγματοποιηθεί όλο και πιο ρεαλιστικά, τουλάχιστον στο επίπεδο της γεωγραφικής περιφέρειας. Από τη δεκαετία του 1920 η σχετική δραστηριότητα σφραγίζεται από την εμπνευσμένη παρουσία της Αγγελικής Χατζημιχάλη, που έθεσε τις κατευθύνσεις για τη δημιουργία μιας οργανωμένης Ιματιοθήκης ελληνικών ενδυμασιών.

Παράλληλα με το Λύκειο των Ελληνίδων λειτουργούν και άλλοι οργανισμοί με παρόμοια δράση, ενώ δεν πρέπει να παραβλεφθεί πόσο η περιρρέουσα ατμόσφαιρα κινείται στο ίδιο μήκος κύματος, με τη θεατρική, λογοτεχνική, μουσική και εικαστική παραγωγή να ενσωματώνουν και να επεξεργάζονται θέματα από τον λαϊκό πολιτισμό.

Από την πρωτεύουσα, η «μόδα» του ελληνικού χορού διαχέεται και στην επαρχία, όπου επίσης διοργανώνονται παραστάσεις - συνήθως ερήμην της τοπικής χορευτικής παράδοσης. Το 1915 διδάσκει ελληνικούς χορούς στο Παράρτημα του Λυκείου των Ελληνίδων Πατρών χοροδιδάσκαλος από την Αθήνα, ενώ με τον καιρό τα φαινόμενα πολλαπλασιάζονται.

Όσο για την ελληνική Διασπορά, πρόκειται για έναν κόσμο μεγάλο και πολύ ανομοιογενή, που πάντως αναπτύσσει αυτόν τον καιρό ανάλογα ενδιαφέροντα. Ο ελληνισμός της Τουρκίας εμφανίζει ήδη πριν το 1913 μεγάλη κινητικότητα ως προς τα στοιχεία εκείνα που τον διαφοροποιούν πολιτιστικά από τον περίγυρο, πράγμα που αποτυπώνεται, μεταξύ άλλων, στην έντυπη παραγωγή της Κωνσταντινούπολης. Εδώ ζει και εργάζεται και ο Γ. Παχτικός, που εκδίδει μία σημαντική συλλογή δημοτικών τραγουδιών (με καταγραφή των μελωδιών, 1905), αλλά και το περιοδικό *Μουσική* όπου καταγράφονται πολλά δείγματα από τη μουσικοχορευτική παράδοση της Μικράς Ασίας, αλλά αποτυπώνεται και η έντονη κίνηση για την εκπαιδευτική και πολιτιστική οργάνωση του Ελληνισμού. Αυτός ο κόσμος καταρρέει το 1922 και αναδιοργανώνεται υπό διαφορετικές συνθήκες μετά το πέρασμά του στην Ελλάδα. Ας σημειώσουμε δε εδώ, ότι ο Ανδρέοπουλος αναγγέλει το 1932 την έκδοση ποντιακών χορών, που όμως δεν τους συμπεριλαμβάνει ο Σακελλαρίου στη συναγωγή του.

Για τους Έλληνες της Μικρασίας υπάρχουν αρκετές ενδείξεις ότι χρησιμοποιούν χορούς της παλιάς Ελλάδας στις χορευτικές τους εκδηλώσεις, ιδιαίτερα στον αστικό χώρο. Αλλού όμως, οι Έλληνες φαίνονται να ενσωματώνουν τα πολιτιστικά ρεύματα της ελληνικής πρωτεύουσας: «Παρθένοι αλληλοκρατούμενοι χορεύουσιν, ως μυθικά των δασών νύμφαι, τον Συρτόν και τον Βλάχικον δι' ευρύθμων μεγαλοπρεπών βημάτων», είναι η λεζάντα μίας φωτογραφίας από το Ροδιακόν Ημερολόγιον του Γυμναστικού Συλλόγου Διαγόρας του

1913, που δείχνει ωραία ότι η «μόδα» έφτασε και εδώ (βλ. Ράφτης 1995: 182). Αντίστοιχα συμβαίνουν και στην Κύπρο, όπου επίσης, σε σχολικές εορτές και άλλα, χορεύονται «ελληνικοί χοροί» και όχι ντόπιοι (Μουσική 1912). Τέλος, για τη διασπορά της μετανάστευσης διαβάζουμε ακριβώς αυτήν την εποχή: «Εν Αγίω Φραγκίσκω (Αμερικής) ... εδόθη μουσική συναυλία, καθ' ήν εχορεύθησαν και ελληνικοί χοροί υπό Ελληνίδων και Αμερικανίδων» (Μουσική 1912: 99).

Πέρα από την “θεατρική” υπόσταση του ελληνικού χορού, υπάρχει και η γραπτή παραγωγή. Αυτή περιλαμβάνει, στις δεκαετίες που ακολουθούν, μουσικές συλλογές δημοτικών τραγουδιών και μελωδιών καθώς και ορισμένα λαογραφικού-εθνογραφικού τυπού άρθρα (που συχνά δημοσιεύονται σε τοπικά περιοδικά), γραμμένα από ανθρώπους που γνωρίζουν τη χορευτική παράδοση του τόπου τους και δίνουν καλές πληροφορίες και για τον χορό, όσο τους είναι εφικτό, και για το πλαίσιο του. Παράλληλα υπάρχουν και άλλα δημοσιεύματα που απευθύνονται σε ευρύτερο κοινό και που αποδίδουν πιο χαρακτηριστικά τις τρέχουσες αντιλήψεις του αστικού χώρου για τον ελληνικό χορό, συχνά αγνοώντας τη σχετική, πιο ειδική βιβλιογραφία. Σ’ αυτά τα τελευταία, η αρχαιότητα σταθερά υπαγορεύει τους όρους με τους οποίους περιγράφεται και ερμηνεύεται ο νεοελληνικός χορός, πράγμα που από άρθρο σε άρθρο ανακυκλώνεται και διογκώνεται, ενώ συγχρόνως ενσωματώνονται όλο και πιο οργανικά στο όλο οικοδόμημα νεότερα “πλαστά” στοιχεία όπως ο “χορός του Ζαλόγγου”, που φτάνει να περιγράφεται ως περίπτωση ιστορικού χορού.

Εν τω μεταξύ, στα σχολεία, και κυρίως στα σχολεία θηλέων, διδάσκεται σταθερά πλέον ο ελληνικός χορός ως μέρος του μαθήματος της γυμναστικής. Και σε άλλα σημεία ο ελληνικός χορός, ο επεξεργασμένος ελληνικός χορός, αποτελεί έκφραση και έκφραση του επίσημου κράτους, π.χ. στην ανακτορική φρουρά ή σε εορταστικές εκδηλώσεις στο στρατό. Επί Μεταξά μάλιστα, ο λαϊκός πολιτισμός αξιοδοτείται κατά ιδιαίτερο τρόπο στα πλαίσια της ιδεολογίας του Νέου Κράτους, πράγμα που αποτυπώνεται στις γιορτές του Σταδίου (1937-1940), όπου καλούνται να μετάσχουν ομάδες ανθρώπων από διάφορες ελληνικές επαρχίες, που με τοπικές ενδυμασίες και τοπικούς οργανοπαίχτες χόρευαν τους τοπικούς τους χορούς, συνθέτοντας ένα πανόραμα του ελληνικού κράτους.

Ο δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος και ο εμφύλιος δημιουργούν ιδιαίτερες συνθήκες συνέχειας και ασυνέχειας. Η περιφέρεια αποδιοργανώνεται, και η αίσθηση της αποδόμησης των τοπικών πολιτισμών, που ευαίσθητοι λαογράφοι είχαν αποκομίσει ήδη νωρίτερα, τώρα ενισχύεται. Οι αγροτικοί πληθυσμοί πάλι που συνωθούνται στο κέντρο θέλουν να ενσωματωθούν, να μην ξεχωρίζουν. Σε επίσημο επίπεδο φαίνεται να μην αλλάζει τίποτα, και τα πράγματα συνεχίζουν με την προπολεμική τους μορφή. Εν τούτοις, στον αστικό χώρο δημιουργείται μία νέα ευαισθησία για τις λαϊκές μορφές ζωής, που, εκλεκτικά, αξιοποιούνται ως γραφικά στοιχεία σε πολλούς τομείς της τέχνης, δημιουργώντας νέα συμφραζόμενα ελληνικότητας. Όσο δε ο λαϊκός πολιτισμός ξεμακραίνει, τόσο γίνεται λόγος για την ανάγκη διάσωσής του.

### *Με σύνθημα τη διάσωση*

Διάσωση της ελληνικής χορευτικής παράδοσης λοιπόν, αυτό είναι το αίτημα, όμως ο ελληνικός χορός φαίνεται να έχει εξαντλήσει τα αποθέματά του, και ως προς το διαθέσιμο μουσικοχορευτικό υλικό και ως προς τους τρόπους παρουσίασής του. Αυτήν ακριβώς τη στιγμή της κόπωσης, έρχεται η επαφή με ένα γιουγκοσλαβικό χορευτικό συγκρότημα (1953) να ξαφνιάσει και να ταράξει τα νερά. Στις χώρες της Ανατολικής Ευρώπης είχε ήδη διαμορφωθεί, ενταγμένος στο σοσιαλιστικό ιδεολογικό μηχανισμό, ο *φολκλωρικός* χορός, ένας πολύ τεχνικός και εντυπωσιακός τρόπος παρουσίασης των λαϊκών χορών, με εκπαιδευμένους χορευτές, με θεατρικής αντίληψης ενδυμασίες, με δεξιοτέχνες τραγουδιστές και μουσικούς -- που όμως έπαιζαν λαϊκά όργανα --, με ευρεία χρήση πολύπλοκων χορογραφιών. Μετά από αυτό, παρατηρείται μία έντονη κινητικότητα στο χώρο του ελληνικού χορού, με κυριότερο γεγονός την ίδρυση, από τη Δόρα Στράτου, του *Σωματείου Ελληνικών Χορών* (1954).

Η Στράτου περιηγείται την επαρχία για να δει χορό και να ακούσει μουσική, μετακαλεί οργανοπαίκτες και χορευτές για να συνεργαστούν με το συγκρότημα της προκειμένου να παρουσιάσει τους δημοτικούς χορούς με αυθεντικό τρόπο. Σημαντικοί για την εποχή υπήρξαν οι πανελλήνιοι διαγωνισμοί χορού, φορεσιών και μουσικής που οργάνωσε στον Πειραιά με πρωταγωνιστές ομάδες χωρικών. Έκανε πολλές περιοδείες στην Ελλάδα και το εξωτερικό διευρύνοντας το κοινό του ελληνικού χορού.

Οι καινοτομίες που εισάγει η Στράτου οδηγούν σε ένα πιο “λαογραφικό” θέαμα, με χορευτές με φυσική κίνηση, με ντόπιους ως πρωτοχορευτές, με μεγάλη ποικιλία ενδυμασιών (αυθεντικών και αντιγράφων), και σταθερή συνεργασία με ντόπιους οργανοπαίκτες. Στα γραπτά της εντούτοις, υπάρχουν λίγες πληροφορίες για αυτά τα θέματα, ενώ ο κύριος προβληματισμός της περιστρέφεται γύρω από την αρχαιότητα και την αναζήτηση της συνέχειας (Στράτου 1964, 1966, 1979). Περιστιοχίζεται από και επιδιώκει τη συνεργασία με σημαντικούς ανθρώπους των γραμμάτων και των τεχνών που την υποστηρίζουν και στη δημιουργία του μόνιμου θεάτρου της, το 1964. Τώρα, μπορούν να δίνονται παραστάσεις σε σταθερή βάση, που μπαίνουν και στην υπηρεσία του ολοένα αυξανόμενου τουρισμού.

Προς παράλληλη κατεύθυνση κινούνται και άλλα συγκροτήματα που είτε προϋπήρχαν, είτε δημιουργούνται στον απόηχο της επιτυχίας της Δώρας Στράτου. Η ανάγκη ανανέωσης του χορευτικού υλικού για τις παραστάσεις και τη διδασκαλία οδηγεί στη διοργάνωση εξορμήσεων σε διάφορες ελληνικές επαρχίες και κυρίως στη Βόρεια Ελλάδα που υπόσχεται μεγάλη ποικιλία άγνωστων μέχρι τότε χορευτικών μορφών.

Αλλά και στην επαρχία έχουν αρχίσει να δημιουργούνται χορευτικά συγκροτήματα, και γίνεται και μία πρώτη προσπάθεια καταγραφής και αποτίμησής τους μετά τη δημιουργία, επί δικτατορίας, του Υπουργείου Πολιτισμού. Νέα δυναμική αποκτούν τα πράγματα μετά το 1974, με τον πολλαπλασιασμό των διοργανώσεων πολιτιστικών εκδηλώσεων, την αναβίωση εθίμων κ.ά. Πραγματική έκρηξη όμως παρατηρείται στη δεκαετία του '80, με την προγραμματική προσπάθεια πολιτιστικής αποκέντρωσης που δημιουργεί πολλούς νέους φορείς για το αντικείμενο του ελληνικού χορού, πράγμα που οδηγεί σε μια πληθωριστική συχνά παρουσία του. Συγχρόνως ξεκινάει το επιστημονικό ενδιαφέρον για το δημοτικό χορό και η συστηματική μελέτη του, στο πλαίσιο της γενικότερης καθιέρωσης των ανθρωπιστικών σπουδών και στη χώρα μας.

## Ο ΧΟΡΟΣ

### *Αντιλήψεις, στάσεις, απόψεις για το χορό*

Παραδοσιακά, ο χορός στην Ελλάδα λειτουργεί με βάση το τραγούδι, τα κείμενα των οποίων περιέχουν μηνύματα, νοήματα και αλληγορίες. Το ανθρώπινο σώμα με τη χορευτική κίνηση υποστηρίζει τα ποιητικά κείμενα μετατρέποντας τα σε ρυθμικές μορφές λεκτικά, μελωδικά και κινητικά. Σε τοπικό επίπεδο, ο χορός συνθέτει μαζί με τη μελωδία και το τραγούδι έναν ζωντανό οργανισμό. Ας εξετάσουμε καλύτερα αυτή τη σχέση από δύο πλευρές: τί πιστεύουν οι μελετητές και πώς την αντιλαμβάνονται οι ίδιοι οι χρήστες. Οι μουσικολόγοι που εξετάζουν το χορό ως μουσικό κομμάτι, πατώντας πάνω στα θεωρητικά σχήματα της αρχαιότητας υποστηρίζουν ότι τα τρία στοιχεία: κίνηση, ήχος και λόγος αποτελούν ‘τρίπτυχο’, ‘αγία τριάδα’, ‘πλευρές του ίδιου νομίσματος’. Στον αντίλογο στέκονται οι ίδιοι οι χρήστες του χορού, οι ντόπιοι: παρά το γεγονός ότι στη συνείδησή τους αυτά τα στοιχεία συμπράττουν στη πράξη, ωστόσο το ποιόν εκάστου των μερών αλλά και το ποσοστό συμμετοχής του την ώρα της επιτέλεσης, δεν είναι ούτε ισομερές, ούτε ισότιμο. Οι ντόπιοι έμπρακτα αποδεικνύουν αυτή την ανισομέρεια. Όταν τους ζητείται να δείξουν χορό, πρώτα ανακαλούν στη μνήμη τους ένα τραγούδι, το ξεκινάνε κι αφού ‘θέσουν’ το ηχητικό πλαίσιο, τότε μόνον δείχνουν το χορό.

Για την κοινότητα, ο χορός αποτελεί μια σύνθετη διαδικασία που περιλαμβάνει όχι μόνον τη χορευτική πράξη, τους δημιουργούς της και τις διεργασίες μορφοποίησής της, αλλά

επιπλέον τις συνθήκες οργάνωσης, τα άτομα που συμμετέχουν, τον τρόπο συμμετοχής, και γενικότερα το σύνολο του χορευτικού επεισοδίου που περιλαμβάνει πράξεις, άτομα, αντικείμενα, ενέργειες και αντιδράσεις. "Πάμε στο χορό", "σύρε το χορό", "ο χορός καλά κρατεί", "ευχαριστήθηκα χορό σήμερα", "ο χορός της κυρά-Γιαννούλας άφησε εποχή", "προτιμώ τους Ποντιακούς χορούς" είναι κοινές εκφράσεις που δείχνουν πώς η σημασία μεταλλάσσει από τον χορό-φαινόμενο στον χορό-προϊόν, από το γενικό στο ειδικό, από το τακτικό στο περιστασιακό, από το συλλογικό στο ατομικό, από το τελετουργικό στο ψυχαγωγικό. Για να κατανοήσει ο ερευνητής όλες τις διαστάσεις του χορού, θα πρέπει να τον αντιμετωπίσει όχι μόνον ως τεχνική αλλά ως κοινωνικό φαινόμενο και συλλογική πράξη, που μάλιστα μπορεί κατά περίπτωση να επιτελεί διαφορετικές λειτουργίες.

Στην κοινότητα, χορευτές και θεατές μοιράζονται την κοινή γνώση για το χορό, τα επιμέρους στοιχεία και τους παράγοντες επιτέλεσής του. Αυτή η γνώση παραδίδεται προφορικά και είναι προϋπόθεση για την αναπαραγωγή του χορού αλλά και για τη λειτουργία του ως επικοινωνία.

## Ο ΧΟΡΟΣ ΣΤΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΟΥ ΠΕΡΙΓΥΡΟ

### *Χορευτικά επεισόδια (περιστάσεις)*

Στη διάρκεια του χρόνου, οι εκδηλώσεις που περιλαμβάνουν χορό είναι πολλές και ποικίλες. Ο καθηγητής Δημήτριος Λουκάτος στο άρθρο του "Ο χορός στη Λαογραφία" (*Νέα Εστία* 34, 1960: 45-50, 111-117) αναφέρει τέσσερις αφορμές για χορό στην Ελλάδα, που τις θεωρεί 'κλασικές': το Καρναβάλι, τη Λαμπρή, τα πανηγύρια και τους γάμους. Οι αφορμές αυτές σηματοδοτούν περιστάσεις με δημόσιο χαρακτήρα, στις οποίες η πάνδημη συμμετοχή με την αυστηρή διάταξη και εθιμοτυπία κατοπτρίζει την ιεραρχία της κοινότητας.

Τις παραπάνω τέσσερις περιστάσεις για χορό μπορούμε να τις χωρίσουμε σε τελετουργίες και τις μη-τελετουργικές περιστάσεις. Το πρώτο σύνολο λειτουργεί διττά και αφορά: 1α) τις περιστάσεις που πραγματοποιούνται σταθερά σε τακτά χρονικά πλαίσια, θρησκευτικές και εθιμικές γιορτές που κατανέμονται στο χρόνο κατά εποχές, συνθέτοντας τον *εθιμικό κύκλο*, και 1β) εκείνες που σχετίζονται με τις οικογενειακές γιορτές που επισυμβαίνουν όχι σε τακτά διαστήματα (αρραβώνας, γάμος, βάφτιση), και που σηματοδοτούν τα κρίσιμα σημεία στη ζωή ενός ατόμου, τις μεταβάσεις του από τη μία κατάσταση στην επόμενη (*κύκλος ζωής*). 2) Η δεύτερη περίπτωση καλύπτει τις περιστάσεις που συνδέονται ανάμεσα στα άλλα, με την ανάγκη του ατόμου να διασκεδάσει, να επικοινωνεί, με επιστέγασμα τον κοινοτικό χορό. Θα πρέπει ωστόσο να προσθέσουμε και ένα άλλο σύνολο ευκαιριών, νεότερης χρονολογίας και πανελλήνιου χαρακτήρα που υπαγορεύεται ή υποδεικνύεται εθιμοτυπικά από το Κέντρο. Πρόκειται για τις επίσημες εορτές και αργίες, την περιοδολόγηση του σχολικού έτους, τις πολιτικές και τις πολιτιστικές εκδηλώσεις.

Ο πίνακας που ακολουθεί έχει ενδεικτικό χαρακτήρα, συνθέτει ωστόσο ένα δέντρο κατάταξης που περιλαμβάνει περιστάσεις για χορό και οι οποίες φαίνεται να εμφανίζουν πανελλήνιο χαρακτήρα (βλ.πίνακας 1).

	<i>Κοινωνικό πλέγμα</i>
<b>Τυπικές Εκδηλώσεις</b>	<b>Άτυπες εκδηλώσεις</b> Χορός στις γειτονιές Γλέντια
<b>Τελετουργίες</b>	<b>Μη-τελετουργικές εκδηλώσεις</b> Πανηγύρι Οικογενειακές συγκεντρώσεις Παζάρι Πολιτιστικές εκδηλώσεις Εθνικοί εορτασμοί Παραστάσεις Σχολικές εκδηλώσεις
<i>Κύκλος της ζωής</i> Βάπτιση (γλέντι) Εφηβεία Γάμος στάδια προετοιμασίας αρραβώνας προζύμια-προικιά προετοιμασία συμβόλων γλέντι Σαββάτου ξύρισμα γαμπρού ντύσιμο νύφης αναχώρηση από το σπίτι πομπή (η χαρά της νύφης) <b>ΣΤΕΦΑΝΩΜΑΤΑ</b> γλέντι μετά τα στεφανώματα γλέντι δεύτερης μέρας πιστρόφια Θάνατος νεκρικές τελετές	<i>Κύκλος του χρόνου</i> <u>Άνοιξη</u> 1η Μαρτίου Πάσχα Σάββατο του Λαζάρου Βαΐων Κυριακή του Πάσχα Δευτέρα του Πάσχα Τρίτη του Πάσχα Ζωοδόχου Πηγής Αγίου Γεωργίου (23/4) 1η Μαΐου <u>Καλοκαίρι</u> Αγίου Ιωάννου (24/6) 15η Αυγούστου Αγίου Ιωάννου Νηστευτή (29/8) <u>Φθινόπωρο</u> 1η Σεπτεμβρίου 14η Σεπτεμβρίου <u>Χειμώνας</u> Αγίου Δημητρίου (26/10) Δωδεκάμερο (25/12-6/1) Χριστούγεννα Πρωτοχρονιά Θεοφάνια Αγίου Ιωάννου Αγίας Δομνίκης (8/1) – Η μέρα της μαμής Απόκριες Καθαρά Δευτέρα

## Τελετουργίες

Στην Ελλάδα υπάρχουν έθιμα, στα οποία εκτελούνται κινήσεις με ιδιαίτερη χορευτική δυναμική, που είτε εμφανίζονται ενσωματωμένες στο έθιμο, είτε το πλαισιώνουν. Τέτοια έθιμα σχετίζονται με:

α) την προετοιμασία της γης για καλλιέργεια. Τα έθιμα αυτά έχουν παραστατικό χαρακτήρα και εκτελούνται από άντρες, που μεταμφιέζονται και αναλαμβάνουν ρόλους ανάλογα με την οικογενειακή τους κατάσταση (ανύπαντρος/παντρεμένος). Πολλά από αυτά τα έθιμα τελούνται από την 1η έως την 7η Ιανουαρίου ή την περίοδο της Αποκριάς και σηματοδοτούν τη διάβαση από το παλιό στο καινούριο. Τέτοιοι εθιμικοί εορτασμοί είναι, για παράδειγμα: α) της 1ης Ιανουαρίου, οι *μπαμπουσιαραίοι* (Πετράδες Διδυμοτείχου), οι *φουστανελλάδες* (Ξινό Νερό Φλωρίνης), ο *ντιβιτζής* και η *καμήλα* (προσφυγικά χωριά από τη Βόρεια Θράκη), οι *μεταμφιεσμένοι* (Κλεισούρα), β) από 5 έως 7 Ιανουαρίου: *αρκούδες*, *αράπηδες*, *μπαμπούγεροι* (στα χωριά της Δράμας), *αράπηδες* (Νικήσιανη), γ) οι αποκριάτικες: *Μπέης* (χωριά του Έβρου), *Καλόγερος* (προσφυγικά χωριά από την Αν.Θράκη), *Κουδουνάτοι* (Σωχό), *Μπούλες* και *Γενίτσαροι* (Νάουσα), *Μπούλα* και *Γενίτσαροι* (Λεχαιά), *Γέρος* και *κορέλα* (Σκύρο).

Στη διάρκεια του εορτασμού, οι ζώομορφα ή ανθρωπόμορφα μεταμφιεσμένοι εμφανίζονται σε δημόσιους χώρους προκαλώντας αίσθηση στο πέρασμά τους με τις ογκώδεις μετακινήσεις τους και με τον ηχηρό κτύπο των κουδουνιών και άλλων αντικειμένων που φέρουν. Για την κίνησή τους, είτε επί τόπου είτε στη μετακίνηση, οι τελεστές έχουν στη διάθεσή τους ένα κινησιακό 'λεξιλόγιο' (δυνατό κτύπημα του ποδιού ή και των δύο ποδιών, βαθύ σκύψιμο του κορμού, εκτάσεις του κορμού, άτακτο κούνημα των χεριών, στράκες, κτυπήματα των χεριών στο σώμα, προκλητικές κινήσεις της λεκάνης, πλάγια τρεχάτα πατήματα, επιτόπου περιστροφές του σώματος) που είναι χαρακτηριστικό για κάθε τόπο και από το οποίο ο καθένας επιλέγει κάποιες κινήσεις που τις συνθέτει αυθόρμητα, σε άτακτες ενότητες. Όλα αυτά συνεπικουρούμενα από τις δυνατές φωνές, την υπερβολική δυναμική των κινήσεων και τη χρήση αντικειμένων-συμβόλων, έχουν εμφανή αποτροπαϊκό χαρακτήρα.

β) την ενίσχυση των δυνάμεων της βλάστησης. Εδώ τα έθιμα εμφανίζουν έναν λατρευτικό-θεατρικό χαρακτήρα, και η κινητική δραστηριότητα παρουσιάζεται διττά: είτε υποστηρίζει επωδές, παινήματα, ευχές ή θρήνους και συντίθεται από παλμικές κινήσεις των άνω άκρων και του σώματος, είτε στηρίζει τραγούδια με νοηματική συνάφεια προς το δρώμενο και συντίθεται από ένα επαναλαμβανόμενο χορευτικό μοτίβο βάσης. Ενταγμένα στους ανοιξιάτικους και καλοκαιρινούς εορτασμούς, τα έθιμα αυτά επιβιώνουν μέχρι τις μέρες μας σε πολλές περιοχές της Ελλάδας, ως αγροτικά παιδικά παιχνίδια που εκτελούν ομάδες μικρών κοριτσιών, αλλά και κοπέλες σε ηλικία γάμου.

Τα έθιμα της άνοιξης ξεκινούν την 1η Μαρτίου και διαρκούν μέχρι το τέλος Μαΐου, και εμφανίζουν ιδιαίτερη πυκνότητα την περίοδο του Πάσχα. Τέτοια έθιμα είναι π.χ. εκείνα που εκτελούνται το Σάββατο του Λαζάρου όπως: *Βάγια* ή *Λάζαρος* σε πολλά χωριά της Μακεδονίας και της Θράκης, *Ρουμπάνα* στα χωριά των προσφύγων της Βόρειας Θράκης, *Λαζαρίνες* στην Αιανή Κοζάνης και σε άλλες κοινότητες της κεντρικής Ελλάδας. Βέβαια υπάρχουν παρόμοιοι τύποι έθιμα όπως ο *Ζαφείρης* στην Ήπειρο και ο *Λειδινός* στην Αίγινα, που εκτελούνται από παιδιά στην προεφηβική ηλικία και που η εκτέλεσή τους γίνεται καλοκαίρι ή φθινόπωρο.

Και τα χειμωνιάτικα και τα ανοιξιάτικα απαιτούν από τους τελεστές συνέπεια αναφορικά με: την ιδιότητά τους (φύλο, ηλικία, κατάσταση), τα ειδικά αντικείμενα που κρατούν ή φέρουν (φαλλοί, μάσκες, ειδώλια, καλάθια, κλαδιά, μπαϊράκια, μαντήλια, κουδούνια, στεφάνια), τα ειδικά ενδύματα (ποδιές, κεφαλομάντηλα, μάσκες, τομάρια, κορδέλες), και τα ειδικά τραγούδια. Το τραγούδι και ο χορός ως μέρος των πολυσήμαντων αυτών τελετουργιών εμφανίζουν και μια διαχρονική σημασία, αφού προϋποτίθεται μύηση στις τεχνικές εκτέλεσης.

Σε ποιο σημείο ακριβώς της τελετουργίας πρέπει να χορεύονται οι χοροί, ποιοι χοροί και με ποια διάρκεια, τότε πρέπει να ακουστούν τα τραγούδια, πώς πρέπει να τοποθετηθούν οι



τελεστές στον κύκλο, ποιον ρόλο πρέπει να αναλάβει ο καθένας, ποιος θα χορέψει με ποιον, με ποια σειρά, ομαδικά ή ατομικά, σε ποιο χώρο, όλα αυτά καθορίζονται πρώτιστα από την κατάσταση και τον ιερό/κοσμικό χαρακτήρα της και ύστερα από τις τοπικές παραδόσεις. Τέτοιες κοινωνικές θεσπίσεις κατοπτρίζουν και τις αντιλήψεις κάθε κοινότητας για την αισθητική και για το ύφος των ηχητικών και κινητικών της μορφών.

Ας προσέξουμε τέλος, ότι κάποιες περιστάσεις άλλοτε κατατάσσονται στις εκδηλώσεις με χορό, και άλλοτε σε εκδηλώσεις χωρίς χορό. Πράγματι, σε κοινωνίες με διαφορετική δομή, η ίδια κατάσταση, παρά τον κοινό στόχο της (τελετουργικό, μαγικό), μπορεί να εμφανίζει διαφορετικές πρακτικές. Έτσι, στη Θεσσαλία, σε περίπτωση ανομβρίας τελείται το έθιμο της *περπερούνας*. Η περπερούνα εκτελείται αგრικα από ομάδες μικρών παιδιών το φθινόπωρο και περιέχει παραστατικούς ρόλους, αντικείμενα (ταψί, κλαδιά, αργυρά νομίσματα, νερό), ειδικό τραγούδι για το δρόμο και οργανωμένη κίνηση. Στην Ανατολική Μακεδονία πάλι, στην ανομβρία, οι χωρικοί διενεργούν, κυκλικά γύρω από το χωριό, μία λιτανεία με τη συνεργασία της επίσημης εκκλησίας. Η όλη διαδικασία δεν περιλαμβάνει ούτε εθιμικό τραγούδι, ούτε χορό.

Άλλα παραδείγματα: Στις 2 Φεβρουαρίου, στα χωριά των προσφύγων από τη Βόρεια Θράκη τιμούν τη μνήμη του Αγίου Τρύφωνα, προστάτη των αμπελιών. Η γιορτή γίνεται στους αμπελώνες, έχει δημόσιο χαρακτήρα και περιλαμβάνει χορό, τραγούδι και μιμητικά παιχνίδια. Η ίδια γιορτή περνά απαρατήρητη σε κοινότητες που η οικονομία τους στηρίζεται σε άλλα προϊόντα π.χ. στην ελιά. Την ίδια αυτή ημέρα, η εκκλησία εορτάζει επίσης την Υπαπαντή. Στην Καλαμάτα, η ημέρα αυτή είναι επίσημη αργία της πόλης διότι η κεντρική εκκλησία είναι αφιερωμένη στην Υπαπαντή, η γιορτή όμως συνίσταται σε μία επίσημη δοξολογία με περιφορά της εικόνας. Στις Λίμνες της ορεινής Αργολίδας αντίθετα, όπου επίσης γιορτάζει η κεντρική εκκλησία, την ημέρα αυτή στήνεται πάνδημος χορός. Με τη δύση του ηλίου και πριν σκορπίσει ο χορός, ο πρωτοσυρτής κατευθύνει τον κύκλο των χορευτών προς την εκκλησία την οποία θα περιζώσει τρεις φορές τραγουδώντας ένα συγκεκριμένο τραγούδι. Αλλά και στα διάφορα στάδια της τελετουργίας του γάμου παρατηρούνται διαφορετικές πρακτικές: άλλα χαρακτηρίζονται από την παρουσία χορού, με ιδιαίτερες συμπεριφορές για τα φύλα και τις ηλικίες, άλλα χαρακτηρίζονται από την κυριαρχική παρουσία του τραγουδιού με τα κείμενα του.

### *Μη-τελετουργικά επεισόδια*

Την ημέρα του πανηγυριού, η κοινότητα τίθεται στο κέντρο του ενδιαφέροντος, μετατρέπεται σε οικοδεσπότη, “γνωρίζει κόσμο”. Το ιερό τυπικό και η κοσμική διασκέδαση που προκαλούν τη συγκέντρωση πανηγυριστών και από την ευρύτερη περιφέρεια, κατοπτρίζονται συμβολικά, το πρώτο με τη συρροή των πιστών στην εκκλησία, η δεύτερη, με έναν κοινό κύκλο, όπου συγχωριανοί και κοντοχωριανοί συγχορεύουν. Το πανηγύρι, πέραν του οικογενειακού/κοινοτικού, ιερού/κοσμικού και ψυχαγωγικού, ιδιωτικού/δημόσιου, έχει και οικονομικό χαρακτήρα.

Ο κοινοτικός χορός είναι μία εκδήλωση που οργανώνεται σε ανοικτό, δημόσιο χώρο (πλατείες, αλώνια, σταυροδρόμια, αγροί), προϋποθέτει πάνδημη συμμετοχή, είτε οργανώνεται αυθόρμητα, είτε προγραμματισμένα. Το πλαίσιο του δεν επιβάλλει ιδιαίτερες δεσμεύσεις στα άτομα που επιθυμούν να μετέχουν, αλλά ως εκδήλωση που εκτελείται σε δημόσιο χώρο, υπόκειται στους κοινωνικούς κανόνες εκείνους που απορρέουν από τις κοινωνικές συμβάσεις της κοινότητας (πένθος, χηρεία, εγκυμοσύνη, απουσία συζύγου, ανατροφή μικρών παιδιών, εξουσία πεθεράς, κ.ά.), αφού κι εδώ τα άτομα εκτός από την χορευτική πρωτίστως “βιώνουν την πολιτισμική τους ταυτότητα ως μέλη μιας παραδοσιακής κοινότητας” (Κάβουρας 1992: 47).

### *Οι άνθρωποι στο χορό: Φύλο - Ηλικία - Οικογενειακή κατάσταση*

Στους δημόσιους χορούς, η διάταξη των χορευτών στον κύκλο ακολουθεί κάποιο σύστημα, όπου ο ανδρικός και ο γυναικείος ρόλος ορίζεται από τους αντίστοιχους κοινωνικούς ρόλους που η κοινότητα ορίζει στο καθένα από τα δύο φύλα. Επιπλέον, στα συλλογικά σχήματα (ομάδες κοριτσιών, γυναικών, εφήβων, ανδρών ή μικτές και για τα δύο φύλα), το άτομο, άντρας ή γυναίκα, μετέχει α) ως μέλος της κοινότητας, και β) ως μέλος της χορευτικής κοινότητας.

Στις δημόσιες οργανώσεις όπως στο πανηγύρι, περίπτωση για διασκέδαση και ψυχαγωγία, οι χορευτές μετέχουν σε κοινό κύκλο, κατά παρέες, ως προς το φύλο, την ηλικία ή ακόμη και κατά οικογένεια. Άλλωτε, ο διαχωρισμός των φύλων μεταφέρεται και στο χορό, με μία διάταξη των χορευτών είτε σε ξεχωριστούς για τα δύο φύλα κύκλους, είτε σε δύο ημιχόρια όπου στο πρώτο τμήμα του κύκλου τοποθετούνται οι άντρες, και στο δεύτερο οι γυναίκες.

Στο δημόσιο χώρο, την ευθύνη του χορού έχουν οι άνδρες. Αυτοί προσκαλούν τα όργανα, και αυτοί είναι που ξεκινούν το χορό. Υπάρχουν όμως και περιστάσεις, όπως ο χορός που οργανώνεται στους μαχαλάδες, όπου οι γυναίκες έχουν τον πρώτο λόγο, αφού είναι αυτές που με το τραγούδι τους θα στηρίξουν ηχητικά το χορό. Άλλωστε, το τραγούδι είναι κυρίως γυναικεία υπόθεση.

Οι τελετουργίες αντίθετα απαιτούν τυπικότητα. Και για να μείνουμε σε ένα ιδιωτικού τύπου παράδειγμα, το γάμο, αφορούν τα σημαντικά άτομα (νύφη, γαμπρός, κουμπάρος), εκτελούνται σε ιδιαίτερα επιλεγμένο χώρο (δωμάτιο σπιτιού, αυλή, σταυροδρόμι), σε κρίσιμες στιγμές (προζύμια, αναχώρηση της νύφης, είσοδο των νεονύμφων) και από ιδιαίτερα επιλεγμένα άτομα (μονοστέφανες γυναίκες, αμφιθαλή αγόρια),

Στη διάρκεια των επιμέρους γαμήλιων πρακτικών όπως στο χορό πριν την αναχώρηση της νύφης για την εκκλησία ή αργότερα, σ' αυτόν που θα στηθεί μετά τα στεφανώματα, μετέχουν αποκλειστικώς άτομα που έχουν προσκληθεί και τα οποία προωθούνται στην πρωτιά, βάσει ενός τυπικού (βαθμός συγγένειας, δεσμοί φιλίας, κ.ά.) που ορίζει την απόλυτη σειρά και συνδέει το συγκεκριμένο άτομο με τις οικογένειες των νεονύμφων. Οι μη-καλεσμένοι απλώς παρατηρούν. Γνωστή είναι η παροιμία "*ακάλεστος στο γάμο δε χορεύει*". Στα διάφορα στάδια που προηγούνται της στέψης, οι χοροί στήνονται στο εσωτερικό του σπιτιού ή στην αυλή, δηλαδή σε ιδιωτικό χώρο. Σ' αυτούς τους χορούς που έχουν τελετουργικό χαρακτήρα, μετέχουν μόνον παντρεμένες γυναίκες, που ο χορός τους και το τραγούδι τους, πέραν του μνητικού, διαδραματίζουν και κανονιστικό και μαγικό-προστατευτικό ρόλο.

Συγκεκριμένη τάξη απαιτεί όμως και η διάταξη των χορευτών σε εθιμικές πράξεις του κύκλου του χρόνου, π.χ. αυστηρή ηλικιακή ιεραρχία, όπως συμβαίνει στην Ορεινή Σερρών, όπου την ημέρα του Αγίου Γεωργίου, οι αγρότες-γεωργοί περιμένουν να περάσει ο 'χορός του Αγίου' (η αλυσίδα των χορευτών στην οποία προΐσταται το πιο ηλικιωμένο άτομο της κοινότητας—άντρας ή γυναίκα) μέσα από το χωράφι του καθενός, για να επιφέρει ευλογία.

Στις εθιμικές περιστάσεις, όπως το Δωδεκάμερο, οι Απόκριες ή το Πάσχα, πρώτο κριτήριο συμμετοχής είναι η ιδιότητα του μέλους της κοινότητας. Με κριτήρια όπως ανύπαντρος/παντρεμένος, άντρας/έφηβος/αγόρι, κοπέλα/κορίτσι μοιράζονται οι τελετουργικοί ρόλοι: γέρος/γρηά, γαμπρός/νύφη, κορέλα/γέρος, αράπης, γιατρός, κουδουνάτος, πιρπιρούνα, λαζαρίνα, κ.ά. Τέλος, δύο ακόμα κριτήρια συμβάλλουν στην επιλογή του κατάλληλου προσώπου, ιδιαίτερα στις περιστάσεις εκείνες όπου απαιτείται μεταμφίεση, αντιστροφή ρόλων, και δράση που διαρκεί όλη μέρα: η αντοχή και η δεξιότητα ή χορευτική ικανότητα.

Η έμφαση στο συλλογικό χαρακτήρα του κοινοτικού χορού δεν αποκλείει τον ατομικό χορό που ερμηνεύεται από μεμονωμένα άτομα. Ένα παιδί μπορεί να χορέψει ή να εκτελέσει κινήσεις που μοιάζουν με χορό στο διάστημα που προσπαθεί ν' ανακαλύψει τον κόσμο των μεγάλων. Κι αυτό αφορά ιδιαίτερα τις ατομικές προσπάθειες παιδιού που κατάγεται από οικογένεια, *σόγια* χορευτών, τα μέλη των οποίων παρακινούν το παιδί κυριολεκτικά να "μπει

στο χορό”. Τα παιδιά ως κοινωνική ομάδα μετέχουν ενεργά μόνο στις εκδηλώσεις που τα αφορούν (τα αγόρια το Δωδεκάμερο, τα κορίτσια το Πάσχα, μικρά παιδιά στην *περπερούνα*, οι κοπέλες σε ηλικία γάμου στον *κλήδονα* κ.ά.) Όσον αφορά τη συμμετοχή των παιδιών στον κοινοτικό χορό που πραγματοποιείται δημόσια, τα παιδιά συμμορφώνονται με τις εκάστοτε τοπικές θεσπίσεις. Στην Έλυμπο της Καρπάθου για παράδειγμα, δεν επιτρέπεται σε παιδιά να χορεύουν δημόσια, χωρίς να γνωρίζουν χορό, “για να μη σβαρνίζουν”. Το γεγονός αυτό προϋποθέτει παρέμβαση των μεγάλων ώστε το παιδί να μάθει χορό. Στα χωριά του Πωγωνίου, στην Ήπειρο, τα παιδιά ενσωματώνουν το χορό στο παιχνίδι, οπότε μαθαίνουν τους χορευτικούς ρόλους που αργότερα θα βιώσουν ως ενήλικοι, παίζοντας. Στις περισσότερες ωστόσο κοινότητες, τα παιδιά ως άτομα αλλά κυρίως ως κοινωνική ομάδα ‘πιάνονται στον κύκλο’, όταν μπαίνουν στο στάδιο της εφηβείας.

Ο καλός χορευτής χαίρει της αναγνώρισης του κοινού. Στον κοινοτικό χορό αυτή εκφράζεται με το χειροκρότημα, τις επευφημίες και το φιλοδώρημα στους μουσικούς, και του απονέμεται ο τίτλος του *χορευταρά*, του *μερακλή*, του *σερμπέζη* (π.χ. Έβρος), ή ακόμα, του *γλεντζέ*, του *λεβέντη*, τίτλοι που τον ακολουθούν στην πορεία του ως μέλος της κοινότητας, ενώ ο τρόπος που χορεύει γίνεται πρότυπο και παράδειγμα προς μίμηση, και συχνά το προσωπικό του ύφος εισάγεται στη χορευτική παράδοση της κοινότητας. Ο τίτλος του καλού χορευτή είναι τιμητικός, ενώ σε πολλές περιπτώσεις μπορεί να αναδείξει ένα οικονομικά ή κοινωνικά αδύναμο άτομο και να του προσδώσει κύρος.

Στον κοινοτικό χορό σημαντικό ρόλο διαδραματίζει το κοινό. Η στάση του απέναντι στους χορευτές και το χορό διαφοροποιείται κατά περίπτωση και εκδηλώνεται με θετικές αλλά και αρνητικές αντιδράσεις: φωνές για ενθάρρυνση ή επιβράβευση των χορευτών, πληρωμή για τους μουσικούς, αποδοκιμασίες, κρίσεις και σχόλια.

Στο δημόσιο κοινοτικό χορό, δεν υφίσταται πάντα σαφής διαχωρισμός χορευτών και κοινού. Ένας θεατής μπορεί να μπει στο χορό και να γίνει χορευτής, ένας άλλος μπορεί να διακόψει και να μετασηματιστεί σε θεατή, όποια στιγμή το θελήσει. Αντίθετα, στις εθιμικές περιστάσεις, επειδή ακριβώς υπάρχουν ρόλοι και απαιτείται ειδικό ένδυμα, ο χορός περιορίζεται αποκλειστικά στα άτομα του ‘θιάσου’, ενώ τα υπόλοιπα μέλη της κοινότητας λειτουργούν ως θεατές, ως κοινό.

Η περίπτωση και τα τοπικά έθιμα καθορίζουν τους όρους της εναλλαγής του ατόμου ή της παρέας του στην πρωτιά. Τη σειρά τηρείται από ειδική επιτροπή του πανηγυριού ή από τους οργανοπαίκτες.

## ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ

### *Χορευτικό Ρεπερτόριο*

Κάθε ελληνική κοινότητα αρθρώνει το δικό της χορευτικό ‘λόγο’, εφ’ όσον απομονώνει και εκτιμά τα δικά της χορευτικά στοιχεία: πατήματα, κινήσεις, μοτίβα, ρυθμικά σχήματα, σχήματα στο χώρο, κατευθύνσεις, δυναμική. Με αυτά τα στοιχεία, η κοινότητα σχηματίζει ένα ρεπερτόριο, στο οποίο εισάγει τους δικούς της τρόπους έκφρασης και ερμηνείας διαμορφώνοντας έτσι μια μοναδική χορευτική παράδοση. Σε κάθε εποχή και τόπο, η σχέση χορού και κοινωνίας είναι αμφίδρομη.

Ως χορευτικό ρεπερτόριο μπορεί να οριστεί το σύνολο των “χορευτικών γενών” που απαντώνται τακτικά μέσα στα όρια μιας πολιτισμικής ενότητας. Τα γένη αυτά των χορών διαφέρουν μεταξύ τους ως προς το περιεχόμενο, τη μορφή, τη σύνθεση και ποιότητα των πατημάτων, την οργάνωση σε σύνολα, καθώς και τον τρόπο εκτέλεσης, δηλαδή το ύφος. Οι ποικίλες μελωδίες και τραγούδια σχηματοποιούν και υποστηρίζουν αυτά τα γένη, ακουστικά και ρυθμικά, και μορφοποιούν την κίνηση. Τέτοια γένη είναι π.χ. *συρτά*, *τσάμικα*, *καρσιλαμάδες*, *συγκαθιστοί*, *σούστες*, *μπάλλοι*, *χασάπικα*, κ.ά. Στη συνέχεια, κάθε γένος εκφράζεται με διαφορετικά “είδη”, δηλαδή σύνολα κίνησης, ήχου και λόγου.

Για τον εντοπισμό και την αξιολόγηση των χορευτικών γενών πρέπει να τεθεί το ερώτημα σε ποιές περιστάσεις χρησιμοποιούνται οι χοροί και από ποιο γένος, πόσο συχνά στη διάρκεια του χρόνου, και, το κυριότερο, με ποιο τρόπο. Τα γένη ενός ρεπερτορίου, που

σε κάθε κοινότητα αριθμούν από τρία έως δέκα, δεν παρουσιάζονται ποτέ συγχρόνως, αλλά επιλέγονται κάποια, που σε συνδυασμό με τις αντίστοιχες μελωδίες και τα τραγούδια εξειδικεύουν το γένος σε είδος χορού, συνθέτοντας το ειδικό ρεπερτόριο της συγκεκριμένης περίπτωσης. Το ειδικό ρεπερτόριο, όπως άλλωστε και κάθε ρεπερτόριο, είναι περιστασιακό και δεν παρουσιάζει στατικότητα.

Τι μετασηματίζει το συρτό-γένος σε συρτό-είδος; Είναι ο τρόπος που υλοποιείται (ως σύνολο κίνησης, ήχου, λόγου), μέσα σε συγκεκριμένο κοινοτικό πλαίσιο. Ο αριθμός των πατημάτων και η εναλλαγή των μοτίβων ρυθμίζονται από συμβατικές κοινοτικές θεσπίσεις που επιτρέπει στους χορευτές να μοιράζονται συγχρόνως τον ίδιο χώρο.

Τα πολλαπλά είδη που προκύπτουν από κάθε χορευτικό γένος δεν φέρουν ένα συλλογικό όνομα, αλλά ο χαρακτηρισμός του καθενός ορίζεται από την περίπτωση: δηλαδή το κρίσιμο σημείο που θέτει τα κριτήρια επιλογής με βάση το περιεχόμενο, εννοιολογικό και κινητικό. Τέτοια κρίσιμα σημεία μπορεί να είναι η εποχή που χορεύεται ο χορός (*χειμωνιάτικο, καλοκαιρινό, ανοιξιάτικο*), η γιορτή ή το γεγονός (*πασχαλιάτικο, ασημένιατικο, χριστουγεννιάτικο ή γαμήλιο*), ο τρόπος εκτέλεσης των πατημάτων (*συρτό, πηδητό*), ο τρόπος που συνδέονται οι χορευτές μεταξύ τους (*απ' τα χέρια, απ' τους ώμους, σταυρωτά*), ή τέλος, η απαρχή του τραγουδιού ("*όλα τα πουλάκια ζυγά-ζυγά*").

Παράλληλα με το τρέχον (τοπικό) ρεπερτόριο που ισχύει σε κάθε γενιά ή σε μια δεδομένη στιγμή—τελετουργία, κοινωνική εκδήλωση—, κάθε κοινότητα, στα διάφορα στάδια της ιστορίας της, μπορεί να διαθέτει και μια σειρά άλλων ρεπερτορίων, που ονοματίζονται π.χ. ως εξής: *παλιό ρεπερτόριο*, με χορούς που δεν χρησιμοποιούνται πλέον, *δημοτικό ρεπερτόριο*, με χορούς άλλων περιοχών (ηπειρώτικα, μακεδονικά, θρακικά, νησιώτικα) ή "πανελλήνιους", *λαϊκό ρεπερτόριο*, με χορούς όπως *ζείμπέκινο, χασάπικο*, ή το *ευρωπαϊκό* ή "ξένο" ρεπερτόριο με χορούς όπως *βαλς, πόλκα, ταγκό, σέικ, ντίσκο*, κ.ά.

### *Οι χοροί*

Ο χορός υπάρχει ως δομημένη κινητική οντότητα, επαναπροσδιοριζόμενη, αναδημιουργούμενη, αλλά και προσαρμοζόμενη στις ανάγκες των χρηστών, επανέρχεται ως μόρφωμα σταθερά σε ποικίλες και διαφορετικές χορευτικές περιστάσεις. Συγκριτικά με το χορό, τα τραγούδια και οι οργανικές μελωδίες που συν-ταιριάζουν μαζί του υπερτερούν σε αριθμό. Αντίστοιχα, για κάθε γένος χορού αντιστοιχούν πολλά τραγούδια και μελωδίες. Κι ενώ το ίδιο κινητικό μόρφωμα επανέρχεται σταθερά, το τραγούδι και η μελωδία διαφοροποιούνται, επειδή και τα δύο δηλώνουν πολιτισμική ταυτότητα. Αναλυτικότερα, τα πατήματα και οι κινήσεις ενός συρτού χορού που οργανώνονται με βάση το μέτρο των 7/8 και χορεύονται με τη μελωδία: *Μαντίλι καλαματιανό*, μπορεί να αναπαραχθούν με τις μελωδίες *Σαμιώτισσα, Αιγιώτισσα, Έλα βρε Χαραλάμπε να σε παντρέψουμε*. χωρίς να παρατηρηθούν δομικές 'μετατροπές'. Κάθε μορφικό αποτέλεσμα που προκύπτει από την εκτέλεση του τραγουδιού, κάθε φορά συνθέτει μια αυτόνομη χορευτική πράξη, ανεπανάληπτη και μοναδική.

Στις περιπτώσεις όπου το τραγούδι παραμένει η μόνη συνοδεία—ιδιαίτερα πριν την ανάδειξη των μουσικών οργάνων σε ρυθμιστή του χορού—, τα λόγια του πραγματώνουν ακουστικά μια μελωδία και συγχρόνως ένα κείμενο που λειτουργεί πολλαπλά. Στο Νέο Μοναστήρι (πρόσφυγες Βόρειας Θράκης), το χορευτικό μοτίβο των 6/8 που άλλοτε χορεύεται από τα χέρια, άλλοτε από τα ζωνάρια και άλλοτε από τους ώμους, σηματοδοτείται ως χορός της Πρωτοχρονιάς όταν υποστηρίζει το τραγούδι "*Καλές καμήλες, καλά κορτσούδια*", μεταμορφώνεται σε χορό του γάμου όταν υποστηρίζει το τραγούδι "*Μικρή(ν) κόρη(ν) αγάπησα*", και μεταλλάσσεται σε χορό για δημόσιο γλέντι, όταν υποστηρίζει το τραγούδι "*Πέρασα καλημέρισα*". Οι Βορειοθρακιώτες θεωρούν σοβαρό απόηγμα, τα τραγούδια που χαρακτηρίζονται ως επετειακά ή σχετίζονται με συγκεκριμένες γιορτές ή εποχές του χρόνου να χρησιμοποιούνται σε εκτός εποχής και περιεχομένου περιστάσεις.

Από το σύνολο των τραγουδιών της κοινότητας, κάποια δεν σχετίζονται με γεγονότα ή περιστάσεις, ούτε αποτελούν μέρος μιας εθμικής τελετουργίας. Αυτά προσαρμόζονται κατά περίπτωση και χρησιμοποιούνται ελεύθερα, σε τοπικό και υπερτοπικό επίπεδο.

Υπάρχουν χοροί, στους οποίους ο πρωτοχορευτής, ως προεξάρχων του χορού, εισάγει ένα μοτίβο επιλέγοντας πατήματα και κινήσεις δεδομένα ως προς το είδος, που όμως τα συνθέτει αυθόρμητα την ώρα του χορού. Οι υπόλοιποι χορευτές προσπαθούν να εναρμονίσουν τα πατήματά τους μαζί του. Για παράδειγμα, ο χορός *Λαμπρή Καμάρα* στα Μέγαρα: η πρωτοχορεύτρια δηλώνει ότι “ξεγοφιάζεται αυτή τη μέρα”. Οι γυναίκες που την ακολουθούν κριτικάρουν ότι η πρώτη “εκτελεί το χορό όπως θέλει”. “Όχι όπως θέλω, αλλά όπως βγει”. Το δεύτερο παράδειγμα αφορά το γένος-*μπόιμτσα* (περιοχή Ρουμλουκιού) το οποίο δεν αναγνωρίζει συγκεκριμένα κινητικά μορφώματα, αλλά ένα πλαίσιο βάσης σύμφωνα με το οποίο ο πρωτοχορευτής μορφώνει τη δική του σύνθεση.

### *Σχήμα χορού - Διάταξη και Σύνδεση χορευτών*

Το συνηθέστερο χορευτικό σχήμα είναι ο ανοικτός κύκλος που επιτρέπει αυτόματα σ’ αυτούς που στέκονται στις δύο άκρες του να γίνονται οδηγοί, ανάλογα προς τα πού βαίνει ο κύκλος (δεξιόστροφος/αριστερόστροφος). Η πρωτιά είναι θέση τιμητική και ανήκει κατά κανόνα στο μεγαλύτερο σε ηλικία άτομο της κοινότητας, ή, σε άλλες περιστάσεις, ο καλύτερος χορευτής ηγείται του χορού.

Στην ομάδα των χορών ανοιχτού κύκλου, τα άτομα χρησιμοποιούν συντονισμένα πατήματα ώστε η χορευτική γραμμή να κινείται αρμονικά. Τέτοιου είδους χοροί χαρακτηρίζονται από ταχύτητα, μικρά και τρεχάτα πατήματα, που υποχρεώνουν τους χορευτές σε απόλυτο συγχρονισμό. Σε χορούς με αργές ταχύτητες πάλι, οι χορευτές έχουν σχετικά μεγαλύτερη ελευθερία στην εκτέλεση των κινήσεων. Σ’ αυτές τις περιπτώσεις, οι επικεφαλής της χορευτικής γραμμής, ανάλογα με την ικανότητά τους, παραλλάζουν απλούς βηματισμούς με άλλους πολύπλοκότερους, προσδίδοντας στο χορό, πέραν της κοινοτικής-χορευτικής, πρωτίστως προσωπική σφραγίδα. Ακόμα, υπάρχουν χοροί, όπου τα δύο άτομα που ηγούνται της γραμμής χορεύουν, ενώ οι υπόλοιποι εκτελούν το μοτίβο βάσης είτε κινούμενοι προς τη φορά του κύκλου, είτε στέκονται σχεδόν ακίνητοι, και πάντως δεν τους δίνεται η δυνατότητα από τη θέση αυτή να επιδείξουν τη χορευτική τους δεινότητα. Συνεπώς, ο ρόλος τους είναι παισιωτικός, η παρουσία τους όμως απαραίτητη. Τα άτομα αυτά περιμένουν να έρθει η σειρά τους για να πάρουν “κεφάλι”, “πρωτιά”. Χορευτικά γένη αυτού του τύπου είναι: *τσάμικα* στη Ρούμελη και το Μωρηά, *μπόιμτσες* στο Ρουμλούκι της κεντρικής Μακεδονίας, η *παπαδιά* στη Νάουσα Ημαθίας, *πεντοζάλια* στο Ηράκλειο Κρήτης, *ίσσοι* στην Κάλυμνο, κ.ά. Μια άλλη μορφή του ανοιχτού κύκλου είναι οι ομόκεντροι κύκλοι.

Ο κλειστός κύκλος είναι ένα δεύτερο σχήμα, όπου οι χορευτές περιστρέφονται γύρω από μία ιδεατή ή πραγματική εστία και σε χορούς με τελετουργικό χαρακτήρα. Το συναντάμε σε συγκεκριμένα στάδια της τελετουργίας του γάμου (Κύμη Ευβοίας, Δωδεκάνησα, πρόσφυγες Βόρειας Θράκης κ.ά.) ή σε άλλες εθμικές περιστάσεις (*Λαζαρίνες*, *Περπερούνα*, κ.ά.). Το συναντάμε επίσης στους Βορειοθρακιώτες, στις περιπτώσεις όπου ο οδηγός προσκαλεί το χορευτή που βρίσκεται στην *ουρά* (τελευταία θέση) να κλείσουν τον κύκλο με στόχο να εντείνουν τη δυναμική του χορού.

Το ζευγάρι ως αυτοτελές σχήμα, είτε αποτελεί έναν ολοκληρωμένο σχηματισμό, είτε είναι μέρος ενός συνόλου. Και στις δύο περιπτώσεις, τα έμφυλα ή ομόφυλα μέλη του ζευγαριού εκτελούν τη χορογραφική τους σύνθεση με μεγαλύτερη ελευθερία από ό,τι στον κλειστό ή τον ανοιχτό κύκλο. Άλλωστε, χοροί όπως τα *συγκαθιστά*, οι *καρσιλαμάδες*, κατά περίπτωση και οι *σούστες*, δομούνται πάνω σ’ ένα κινητικό μόρφωμα βάσης που κάθε ζευγάρι οργανώνει, αναπλάθει, σχηματοποιεί την ώρα της χορευτικής πράξης, συνθέτοντας μία ‘χορογραφία’ που διαφέρει από άλλες του ίδιου ζευγαριού ή άλλων ζευγαριών, ως προς τον τρόπο σύνδεσης των κινητικών στοιχείων.

Ένα σχήμα που στην Ελλάδα παλαιότερα ήταν σπάνιο, αλλά που τις τελευταίες δεκαετίες έχει γίνει ιδιαίτερα δημοφιλές, είναι το άτομο ως χορευτική μονάδα. Όπως και το ζευγάρι, το

άτομο οργανώνει *δεδομένα* κινητικά στοιχεία σε ενότητες. Εκτός από τους χορούς του λαϊκού ρεπερτορίου όπως τα *ζείμπέκικα* και τα *τσιφτετέλια*, για την εκτέλεση των οποίων απαιτείται μεράκι και ισχυρή αυτοπεποίθηση, ακόμα και μαγκιά, οι μοναχικοί χοροί μοιάζουν περισσότερο με παιχνίδια, στη διάρκεια των οποίων οι τελεστές επιδεικνύουν δεξιοτεχνία χρησιμοποιώντας στο χορό τους διάφορα αντικείμενα, όπως δρεπάνι ή τατσά (κόσκινο) στην Κύπρο. Ως μοναχικούς χορούς θα μπορούσαμε επίσης να χαρακτηρίσουμε τα *συγκαθιστά* δρομικού τύπου όπου το άτομο χορεύει μόνο του ή ανάμεσα σε άλλα άτομα, χωρίς κράτημα των χεριών. Σε περιορισμένο βαθμό παρατηρούνται επίσης: οι παράλληλες ευθείες όπου οι χορευτές τοποθετούνται αντικρουστά και κινούνται σε ευθείες γραμμές δεξιά/αριστερά ή εμπρός/πίσω (όπως στους πασχαλιάτικους χορούς ή *παιχνίδια* όπως τα χαρακτηρίζουν στο Δρυμό Ελασσόνας), και η ευθεία γραμμή, όπου λίγα άτομα σχηματίζουν ευθεία (η *σέρρα* των Ποντίων, ο *τσέστος* των προσφύγων από τη Βόρ.Θράκη).

Οι συνδέσεις μεταξύ των χορευτών είναι συνήθως *από τα χέρια* και συχνά ο ίδιος τύπος σύνδεσης διατηρείται καθόλη τη διάρκεια του χορού. Μικρές εξαιρέσεις θέλουν αλλαγή στη σύνδεση ανάλογα με το μοτίβο που εκτελείται. Ένας συνήθης τρόπος κρατήματος είναι με τα άνω άκρα τοποθετημένα στην 'πλάγια-κάτω θέση' – δεξιά και αριστερά του σώματος, ένας άλλος με λυγισμένα τα χέρια από τους αγκώνες. Και στις δύο θέσεις, οι χορευτές μπορούν να συνδέονται από τα χέρια, τους καρπούς ή τα δάκτυλα. Άλλα είδη σύνδεσης αποτελούν το 'σταυρωτό' κράτημα από τα χέρια ή από τα ζωνάρια, το 'θηλυκωτό'/'αγκαζέ' και το στήριγμα από τους ώμους. Το τελευταίο, ιδιαίτερα στη Θράκη, σηματοδοτεί και το χώρο όπου θα χορευτεί ο χορός. Για παράδειγμα, στα χωριά του Ερυθροποτάμου, οι γυναίκες δεν επιτρέπεται να χορέψουν σε δημόσιο χώρο με τα χέρια στους ώμους, για αυτό τους χορούς με αυτό το είδος σύνδεσης τους χαρακτηρίζουν *σοκακίσιους* και τους χρησιμοποιούν μόνον σε αυτοσχέδια γλέντια αποκλειστικά στις γειτονιές. Υπάρχουν και χοροί χωρίς κράτημα από τα χέρια, οπότε οι χορευτές κινούν τα χέρια τους με διάφορους κατά περίπτωση τρόπους.

### *Διάκριση των χορών και σημασίες*

Σε ένα άρθρο του, ο ηπειρωτογράφος Παναγιώτης Αραβαντινός ("Περί ορχήσεως εν Ηπείρω", *Πανδώρα* 13, 1862: 601-602), αναγνωρίζει στο δημοτικό χορό της Ηπείρου τέσσερα "συστήματα": "*το συρτόν*", "*το πηδητόν*", "*το σειστόν*" και "*το σταυρωτόν*". Οι ηπειρώτες, λέει, άντρες ή γυναίκες ή και μαζί, χορεύουν σε κύκλιο χορό, συνδεδεμένοι μεταξύ τους από τον καρπό, από το χέρι, ή με τη βοήθεια μαντηλιού.

Η διάκριση που επιχειρεί ο Αραβαντινός εμφανίζει ενδιαφέρον διότι ξεκινάει μεν από την πολυαναφερμένη επιγραφή της Βοιωτίας με την *πάτριον όρχησιν των συρτόν*, στη συνέχεια όμως αναπτύσσει ολοκληρωμένο σκεπτικό στηριζόμενος στην παρατήρηση των μερών του σώματος του χορευτή. Συγκεκριμένα: α) προσέχει τα κάτω άκρα, και τον τρόπο ερμηνείας των πατημάτων και χειρισμού των ποδιών. Λέει δηλαδή, ότι στον *συρτό*, οι χορευτές στρωτά σύρουν τα πέλάματά τους στο έδαφος, ενώ στον *πηδητόν* προκαλείται κρότος με τα "πηδηματικά" πατήματα, β) παρατηρεί τον κορμό και τις κινήσεις του, και καταλήγει στην τρίτη κατηγορία χορού που τον αποκαλεί "σειστόν, διότι ο χορευτής εκτός των ποδιών σείει και το επάνω μέρος του σώματος", τέλος γ) παρακολουθεί τα άνω άκρα, και δημιουργεί την τέταρτη κατηγορία, τον "σταυρωτόν, διότι κάθε χορευτής με το αριστερό του χέρι κρατά το δεξί χέρι του προηγούμενου χορευτού τοποθετημένου προς τα δεξιά, δια δε του δεξιού κρατά το αριστερό χέρι του χορευτή που έχει τοποθετηθεί προς τα αριστερά".

Η διάκριση *συρτοί/πηδηχοί* παραλήφθηκε από τους μεταγενέστερους που έγραψαν σχετικά ως μία βασική υποδιαίρεση των ελληνικών χορών. Η δυναμική ή η ποιότητα της κίνησης θεωρήθηκε, από τους μουσικούς κυρίως, αλλά και από άλλους, βασικό στοιχείο κατάταξης (Παχτικός 1905, Λαμπελέτ 1934, Ανωγειανάκης 1976), που όμως στα βιβλία ελληνικού χορού δεν αποτυπώνεται στην οργάνωση της ύλης, επειδή για άλλους λόγους προηγείται η γεωγραφική κατάταξη.

Ωστόσο, οι όροι *συρτοί/πηδηχτοί* διατηρούνται έντονα στο λεξιλόγιο πολλών ελληνικών τόπων. Οι Θρακιώτες για παράδειγμα, αναγνωρίζουν δύο κατηγορίες κίνησης: *συρτή, στρωτή, ίσια, σβαρνιστή* σε αντιδιαστολή με την *πηδητή, πηλαλητή, κουσευτή, τρεχάτη, ριχτή*. Το φαινόμενο αυτό απαντάται και αλλού.

### *Μουσική - Οργανοπαίχτες - Μουσικά Όργανα*

Στον πάνδημο χορό, που εκτελείται σε δημόσιο χώρο, ο ρόλος των μουσικών αναδεικνύεται κυρίαρχος. Με την αποδοχή αυτού του ρόλου, ο μουσικός αισθάνεται την πίεση της κοινωνίας που αναμένει από αυτόν να ανταποκριθεί σε δύο ρόλους: τον κοινωνικό και το μουσικό, εφ' όσον ο μουσικός α) πρέπει να ακολουθεί τους νόμους της κοινότητας ώστε να συμπεριφέρεται σωστά, και β) να παρουσιάζει σωστά το ρεπερτόριο της.

Θα μπορούσε να θεωρηθεί ως δεδομένο ότι για όλες τις κοινότητες, η μουσική δεξιοότητα είναι το κύριο κριτήριο για την αναγνώριση ενός μουσικού και φυσικά, για την αποδοχή του από το κοινό. Και γι' αυτό το θέμα, κάθε κοινότητα διατυπώνει τους δικούς τα κριτήρια επιλογής με τους δικούς της όρους. Αυτά, πέραν της ικανότητας και αντοχής του μουσικού, σχετίζονται α) με την καταγωγή του — αν προέρχεται από σόι μουσικών, β) την εντοπιότητα του -- με την παραδοχή ότι οι συγχωριανοί μουσικοί γνωρίζουν το τοπικό ρεπερτόριο και τον τρόπο χρήσης των χορών που το συνθέτουν, επιπλέον δε γνωρίζουν τους χορευτές και τις επιθυμίες τους, και γ) με τον τρόπο που αμείβονται ή τον τρόπο που αντιδρούν στην αμοιβή. Με βάση αυτά τα κριτήρια, κάθε κοινότητα χωρίζει τους μουσικούς της σε κατηγορίες, σκιαγραφώντας συγχρόνως και το προφίλ του καλού μουσικού που έγκειται στο “*αν βγάζει πανηγύρι ή γάμο*” και από τον αριθμό χορευτικών εκδηλώσεων που του έχει ζητηθεί να συμμετάσχει.

Οι οργανοπαίχτες οργανώνονται σε μουσικά σύνολα: ενός ατόμου (*γκάντα* στη Θράκη, *κεμεντζές* στον Πόντο), δύο ατόμων, η γνωστή *ζυγιά* (ηπειρωτική: *ζουρνάς-νταούλι* στη Μακεδονία, *λύρα-νταχαρές* στην Αν.Μακεδονία, νησιωτική: *βιολί-λαούτο* στις Κυκλάδες, *λύρα-λαούτο* στην Κρήτη), περισσότερων των δύο ατόμων, το συγκρότημα ή κομπανία (*σαντούρι, βιολί, λαούτο, κλαρίνο* και *τουμπελέκι* στη Ρούμελη και το Μωρή). Οι *παιχνιδιότερες*, όπως τους αποκαλούν σε πολλές ντοπιολαλιές, συνοδεύουν ή οδηγούν τους χορευτές από το κέντρο του κύκλου αλλά πάντως σε σημείο από όπου μπορούν να έχουν οπτική επαφή με τους χορευτές. Σε παλιότερες εποχές, όταν οι οργανοπαίχτες δεν ήταν δέσμιοι των ηλεκτρονικών μηχανημάτων και των καλωδίων που σήμερα τους υποχρεώνουν να κάθονται όλοι μαζί, συνήθιζαν να παίζουν δίπλα στα πόδια του πρωτοσυρτή, του ατόμου που λειτουργεί ως ‘μαέστρος’ της χορευτικής πράξης, αφού είναι αυτός που θα επιλέξει το χορό και θα επιβάλλει τον τρόπο έκφρασης και ερμηνείας του. Η επιτυχία του χορού εξαρτάται απόλυτα από τη στενή σχέση που αναπτύσσεται την ώρα της χορευτικής πράξης μεταξύ των οργανοπαίκτων και των χορευτών.

Οι καλοί οργανοπαίχτες, όσο τελειοποιούν την τέχνη τους αποκτούν φήμη και πελατεία, ξεπερνούν τα όρια της κοινότητας και σταδιακά μετατρέπονται και σε φορείς νεωτερικότητας, μεταφέροντας νέες μελωδίες και χορούς από τη μία κοινότητα στην άλλη, από τη μία περιφέρεια στην άλλη.

Εκτός από τους οργανοπαίχτες που χειρίζονται τα μουσικά όργανα\* και καλύπτουν μουσικά την εκτέλεση του χορού, στο ακουστικό αποτέλεσμα συμβάλλουν και οι χορευτές με ηχητικά τεχνάσματα που οι ίδιοι προκαλούν, όπως όταν με δύναμη κτυπούν στο έδαφος το πέλμα τους, κτυπούν παλαμάκια ή κάνουν στράκες. Ο ήχος από αντικείμενα που κρατούν και κτυπούν ρυθμικά (ξύλινα κουτάλια, ποτηράκια, σπαθιά, μαχαίρια, γκλίτσες). Ας προστεθούν εδώ και τα αντικείμενα που προσαρτώνται στο ρούχο των τελεστών, όπως κοσμήματα στήθους και κεφαλής των γυναικών ή τα φλουριά και ο εξοπλισμός που κοσμούν τις ενδυμασίες των ανδρών. Ήχο παράγουν και τα κουδούνια, διάφορων μεγεθών και τονικότητας, με τα οποία ζώνονται οι μεταμφιεσμένοι του Δωδεκαημέρου και της Αποκρηάς

σε πολλές περιοχές της βόρειας Ελλάδας, και τα οποία οι τελεστές κτυπούν με ιδιαίτερη τεχνική και μαεστρία.

## Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ ΣΗΜΕΡΑ

Εάν ξεκινήσουμε από την παραδοχή, ότι μέχρι τη δεκαετία του '20 ο ελληνικός χορός είναι αυτονόητα ενσωματωμένος στη ζωή των τοπικών κοινοτήτων, οι επόμενες δεκαετίες φέρνουν ιστορικά και κοινωνικά γεγονότα που αποτελούν σημαντικές τομές σε αυτό το θέμα.

Πρώτη τέτοια μείζων τομή αποτελεί η άφιξη των προσφύγων το 1923 και μετά, που οδηγεί στην ανάμειξη των πληθυσμών. Η φροντίδα για την ενσωμάτωση των προσφύγων συμπίπτει με την αρτιότερη εγκαθίδρυση του εκπαιδευτικού συστήματος, που μεταξύ άλλων προωθεί την πολιτιστική ενοποίηση των ελληνικών τόπων.

Δεύτερη μεγάλη τομή αποτελεί η δεκαετία του '40 με την αποδιοργάνωση της ελληνικής υπαίθρου, που οδήγησε σε συνακόλουθη γενική αγροτική έξοδο. Ακολουθεί το μεταναστευτικό κύμα της δεκαετίας του '60, με αποτέλεσμα η ύπαιθρος να αδειάσει από νέους ανθρώπους. Αυτή την εποχή πανηγύρια σταματάνε, μουσικά όργανα βουβαίνονται. Όπου υπάρχουν ακόμα νέοι, με αγωνία προσανατολίζονται προς τους τρόπους ζωής της πόλης, αποκόπτουν δεσμούς, απορρίπτουν παραδοσιακές πρακτικές. Οι γερόντοι μένουν στο περιθώριο.

Παράλληλα μ' αυτά τα μεγάλα γεγονότα που εισβάλλουν στη ζωή της επαρχίας, υπάρχουν και άλλες αλλαγές μικρότερης υφής ή τοπικής εμβέλειας όπως: ο μετασχηματισμός τρόπων παραγωγής, αλλαγές στη σύνθεση της οικογένειας, στην κοινωνική συνοχή, στον τύπο της κατοικίας, στον τρόπο της διασκέδασης. Ξένοι άνθρωποι μπαίνουν στο χωριό είτε μεμονωμένα (γαμπροί, νύφες) είτε σε ομάδες (πρόσφυγες, Σαρακατσάνοι, Βλάχοι, κ.ά). Τα παιδιά φεύγουν για να σπουδάσουν και συνήθως μένουν στην πόλη για να εργαστούν. Οι οργανοπαίχτες αποκτούν μεγαλύτερη κινητικότητα και παίζουν σε μια ευρύτερη περιοχή καθώς και στις πόλεις, σε συλλόγους και άλλου. Με την ίδρυση πολιτιστικών συλλόγων και στα χωριά, ο δάσκαλος του χορού αποβαίνει καθοριστικό πρόσωπο, ενώ οι χορευτές των τοπικών συγκροτημάτων έχουν ευκαιρίες να συγχρωτιστούν με χορευτές πολλών διαφορετικών παραδόσεων σε φεστιβάλ, διαγωνισμούς κλπ. ή να γνωρίσουν αυτές τις μορφές μέσω της τηλεόρασης.

Όλα αυτά έχουν επιφέρει μεταβολές στον τρόπο οργάνωσης και στη μορφή του χορού. Ο χορός, από τις καθιερωμένες περιστάσεις μεταφέρεται σε τακτές ή έκτακτες συναντήσεις, σε αίθουσες πολιτιστικών συλλόγων, σχολείων ή άλλων χώρων. Εξέδρες στήνονται για να χορέψουν τα συγκροτήματα ή για να παρουσιαστούν αναβιώσεις εθίμων, θέατρα ενοικιάζονται, και αυτές οι συνθήκες δημιουργούν κοινό που συμπεριφέρεται με τις συμβάσεις του θεατρικού κοινού, με χειροκρότημα, σφυρίγματα, πάντως όμως με περιορισμένες δυνατότητες παρέμβασης στα όσα εκτυλίσσονται επί σκηνής.

Οι χορευτές ξεχωρίζουν ανάλογα με την ηλικία τους: αλλού και άλλοτε χορεύουν τα παιδιά, αλλού και άλλοτε οι μεγάλοι. Λείπει έτσι κάθε διαδικασία παράδοσης και νέες μορφές μετάδοσης του χορού εγκαθιδρύονται. Η συμμετοχή σε χορευτικό συγκρότημα σχεδόν εξ' ορισμού συμπίπτει με τη νεανική ηλικία, και τελειώνει με το τέλος της. Οι νέοι αυτοί χορευτές πάλι εκτελούν αρκετές φορές χορούς που στην "φυσιολογική" ζωή της κοινότητας συνδέονται με μεγαλύτερες ηλικίες, ενώ την τοπική ενδυμασία την φορούν ως θεατρικό κοστούμι.

Επιχορηγούμενα από δημόσιους ή ιδιωτικούς φορείς, τα εκπαιδευτικά σεμινάρια για τον ελληνικό χορό, που από το 1978 επεκτείνονται και εξειδικεύονται συνεχώς, στο εσωτερικό και εξωτερικό της χώρας, τείνουν να γίνουν θεσμός προσφέροντας στους μετέχοντες, έλληνες ή αλλοδαπούς, ένα επιλεγμένο ρεπερτόριο. Οι δάσκαλοι διδάσκουν νέους χορούς που περνάνε στο ρεπερτόριο των συγκροτημάτων και από κει ενδεχομένως και στο τοπικό ρεπερτόριο. Συχνά, τα τοπικά ρεπερτόρια παρουσιάζουν σήμερα εικόνα συρραφής από ντόπια, ξένα, λαϊκά ή άλλου τύπου γένη.



Οι πολιτιστικοί σύλλογοι θεωρούν το χορό πρωτίστως ψυχαγωγία, εποικοδομητική απασχόληση, μέσον εκπαίδευσης, που αναπτύσσει την αίσθηση της συντροφικότητας, δεν αρνούνται όμως, αν η περίπτωση το απαιτεί, τα μέλη τους να εξασκηθούν εντατικά, ώστε η κοινότητά τους να εκπροσωπηθεί σε τοπικές ή υπερτοπικές χορευτικές διοργανώσεις. Διότι πάνω από όλα πιστεύουν ότι με τη διάδοση των χορών βοηθούν στη διατήρηση της χορευτικής παράδοσης.

Έγινε πολύς λόγος στις περασμένες δεκαετίες για διάδοση. Εννοείται διάδοση του ρεπερτορίου μιας κοινότητας στις διπλανές κοινότητες; σε ολόκληρη την περιφέρεια; σε ολόκληρη την Ελλάδα; σε ολόκληρο τον ελληνισμό; Στους ξένους;

Σε αυτό το επίπεδο ο ελληνικός χορός τείνει να γίνει τμήμα μιας διεθνοποιημένης κουλτούρας. Νέα συμφραζόμενα δημιουργούνται, όπως αυτά διατυπώθηκαν παραπάνω. Το περίεργο είναι, ότι συχνά κλείνουμε τα μάτια σ' αυτή τη νέα πραγματικότητα και εμμένουμε σε μια παρωχημένη ρητορική. Φαίνεται ότι υπάρχει και πάλι ανάγκη για εθνικές μυθολογίες.

### Παραπομπές

Brandl, R. - E. Konstantinou (επιμ. εκδ.), *Griechische Musik und Europa*, 1988.

Guys [P. Aug. de], *Voyage litteraire de la Grece, ou Lettres sur les Grecs Anciens et Modernes, Avec un Parallele de leurs Moeurs*, A Paris 1771 (2<sup>η</sup> έκδοση, με εικονογράφηση και τις επιστολές της κυρίας Σενιέ, το 1776/ 3<sup>η</sup> έκδοση το 1783).

Hering G., "Der griechische Unabhaengigkeitskrieg und der Philhellenismus" στο Noe A., *Der Philhellenismus in der westeuropaeischen Literatur*, χ.έ. 17-72.

Puchner W., "Το βυζαντινό θέατρο", *Επετηρίς του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών* 11, Λευκωσία 1981-82, 169-274.

Ανδρέοπουλος Αργ., *Πρακτική και Θεωρητική Διδασκαλία του Χορού*, Εν Αθήναις 1905[?].

Ανδρέοπουλος Αργ., *Ελληνικοί χοροί και δημοτικά τραγούδια*. Τεύχος Α', Θεσσαλονίκη 1932.

Ανωγειανάκης Φ., *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Αθήνα 1976.

Γουλάκη-Βουτυρά Αλ., *Μουσική, χορός και εικόνα*, Αθήνα 1990.

Ήμελλος Στέφ., «Ειδήσεις περί ελληνικών χορών και μουσικής παρά τω περιηγητή P. Aug. de Gyus», *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου* 15-16, 1964, 14-31.

Κάβουρας Π. "Ο χορός στην Όλυμπο Καρπάθου: Πολιτισμική αλλαγή και Πολιτικές αντιπαραθέσεις. *Εθνογραφικά* 8, 1992, 47-70.

Κεραμόπουλλος Αντ., «Η εθνική μας μουσική και οι χοροί», *Ημερολόγιον της Μεγάλης Ελλάδος*, 1925, 354-364.

Κρεστενίτου Άννα, *Ανακοινώσεις περί ελληνικών χορών*, Αθήναι 1914

Κουκουλές Φαίδων, «Ο χορός παρά τοις Βυζαντινοίς», *Επετηρίς Βυζαντινών Σπουδών* 14, 1938, 217-57, το ίδιο ξανατυπωμένο και στη συναγωγή:

Κουκουλές Φαίδων, *Βυζαντινών βίος και πολιτισμός*, Τόμος Ε', Αθήνα 1952, 206-244.

Κουλούρη Χρ., *Αθλητισμός και όψεις της αστικής κοινωνικότητας. Γυμναστικά και Αθλητικά Σωματεία 1870-1922*, Αθήνα 1997

Λαμπελέτ Γ., *Η ελληνική δημόδης μουσική*, Αθήνα 1933.

Λουτζάκη Ρένα, «Οι ελληνικοί χοροί. Κριτική θεώρηση των βιβλίων του παραδοσιακού χορού», *Εθνογραφικά* 8 1992, 27-46.

*Μουσική*. Εικονογραφημένον μουσικοφιλολογικόν περιοδικόν. Διευθυντής και αρχισυντάκτης: Γ.Δ. Παχτικός, Έτος Α', Εν Κωνσταντινουπόλει 1912

Μπόμπου-Πρωτοπαπά Ελ., *Το Λύκειο των Ελληνίδων*, 1911-1991, Αθήνα 1993.

Παχτικός Γ., *260 δημόδη ελληνικά άσματα*, Αθήνα 1905.

Ποδαλείριος, *Τα Ανθεστήρια ήτοι συλλογή χορευτικών ασμάτων*, [Εν Αθήναις] 1911.

*Πρακτικά του Α' διεθνούς συμποσίου. Η Καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο*, ΚΒΕ-ΕΙΕ, Αθήνα 1992.

Ράφτης Άλ., *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού χορού*, [Αθήνα 1995]

Σιμόπουλος Κ., *Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα*, Τόμος Β', Αθήνα 1976.

Σπυριδάκης Γ.- Σπ. Περιστέρης, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, τ. Γ., Εν Αθήναις 1968.

Στράτου Δ., *Μια παράδοση ...μια περιπέτεια. Οι ελληνικοί λαϊκοί χοροί*, Αθήνα 1964.

Στράτου Δ., *Οι λαϊκοί χοροί. Ένας ζωντανός δεσμός με το παρελθόν*, Αθήνα 1966.

Στράτου Δ., *Ελληνικοί παραδοσιακοί χοροί. Ζωντανός δεσμός με το παρελθόν*, Αθήνα 1979.