

ΕΛΛΗΝΙΚΟΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟΙ ΧΟΡΟΙ

ΔΟΡΑ Ν. ΣΤΡΑΤΟΥ



ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΣ ΔΙΔΑΚΤΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ ΑΘΗΝΑ 1979

Ψηφιοποιήθηκε από το Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής

ΕΛΛΗΝΙΚΟΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟΙ ΧΟΡΟΙ

ΔΟΡΑ Ν. ΣΤΡΑΤΟΥ

ΕΛΛΗΝΙΚΟΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟΙ ΧΟΡΟΙ

– ΖΩΝΤΑΝΟΣ ΔΕΣΜΟΣ ΜΕ ΤΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ –

ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΣ ΔΙΔΑΚΤΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ ΑΘΗΝΑ 1978

*...Γράφω ό,τι είδαν τά μάτια μου,
ό,τι έπιασε τό μυαλό μου,
ό,τι αγάπησε ή ψυχή μου...*

*ΔΟΡΑ Ν. ΣΤΡΑΤΟΥ
Άθήναν Μάιος 1976*

«... Ἐνῶ δέ τὰ ἄλλα εἶναι ἔργα, τὰ μὲν τῆς ψυχῆς, τὰ δέ τοῦ σώματος, εἰς τὴν ὄρχησιν τὸ ψυχικόν καί τὸ σωματικόν στοιχεῖον ἀναμιγνύονται...»
Λουκιανοῦ: Περί ὄρχήσεως.

«Εὐτυχῶς αἱ περί καταγωγῆς συζητήσεις ἀπηρχαιώθησαν πλέον: Οἱ ἐνοχλούμενοι διὰ τὴν ὑπαρξιν τῆς Ἑλληνικῆς φυλῆς, πολλά εἰπόντες, πρό τοῦ ἀπλουστάτου τῶν ἐπιχειρημάτων ἔμειναν ἀναυδοί: ἐάν οἱ νῦν Ἕλληνες δέν εἶναι Ἕλληνες τίς ἐξελλήνισεν αὐτούς; τίς τούς ἐδίδαξε καί ἐξηνάγκασε νά ζῶσι ὑφ' οὓς ὅρους μέχρι τῆς σήμερον ζῶσι καί νά ὀμιλῶσιν ὅπως μέχρι σήμερον ὀμιλοῦσι; μήπως οἱ Σλαῦοι καί οἱ Βούλγαροι ἤ μήπως κατὰ μοιραίαν ἀνεξηγήτην ἀπόφασιν κατεστράφησαν οἱ ἐξελληνίσαντες Ἕλληνες καί περιεσώθησαν μόνοι οἱ ἐξελληνισθέντες συρφετοί;»

Δημητρίου Γρ. Καμπούρογλου:
«Ἱστορία τῶν Ἀθηναίων», τομ. Α
Ἐν Ἀθήναις 1889, σελ. 194

ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟΥ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΚΡΙΣΤΙΑΝ ΖΕΡΒΟΣ

«Θά ήτανε περιττό, πιστεύω, νά σημειώσω ἐδῶ ὅτι ἡ πρώτη ἐμφάνιση τοῦ χοροῦ – σύμφωνα μέ τίς ζωγραφικές ἢ ἐγχάρακτες μαρτυρίες – συμπίπτει μέ τήν ἐμφάνιση τοῦ «HOMO SAPIENS» τῆς πρώτης Παλαιολιθικῆς περιόδου, τή στιγμή ἀκριβῶς πού αὐτός ἀρχίζει νά συνειδητοποιεῖ τούς δεσμούς πού τόν ἐνώνουν μέ τίς μορφές τῆς φύσεως.

Ἡ ἔλλειψη κάθε εἰκονογραφίας μᾶς ἀποκλείει τήν πιθανότητα ν' ἀποδώσουμε τή γένεση τοῦ χοροῦ, σέ μιά πιό μακρινή ἀκόμα περίοδο, τήν περίοδο τοῦ «HOMO PRIMIGENIUS» (νεάντερταλ) τῆς Μεσο-παλαιολιθικῆς περιόδου. Ἔτσι, ἀπό ἔλλειψη κάθε χειροπιαστῆς μαρτυρίας, ἡ γένεσή του χάνεται καί θά μείνει ἀναμφίβολα γιά πάντα χαμένη μέσα στά σκοτάδια ἐνός χρόνου ἀγνωστού.

Τό πρῶτο ξεκίνημα τοῦ χοροῦ μᾶς εἶναι γνωστό ἀπό τίς ζωγραφικές παραστάσεις στά τοιχώματα τῶν σπηλαίων τῆς ἀρχαιότερης παλαιολιθικῆς ἐποχῆς. Ζωγραφικές εἰκόνες στά τοιχώματα τοῦ γαλλικοῦ σπηλαίου τῶν «TROIS FRERES» μᾶς παρουσιάζουν ἕναν ἄνδρα ὀρθό, τριγυρισμένο ἀπό μορφές χονδροειδεῖς κι ἀλλόκοτες στήν ἐκφραση, πρόσωπα πού χωρῆς ἄλλο φοροῦν προσωπεῖο ἢ εἶναι μεταμφιεσμένα. Εἶναι πολύ πιθανό πῶς θά πρόκειται γιά τόν Μάγο ἢ Μαγγανευτή πού, μεταμφιεσμένος, κατευθύνει τούς λατρευτικούς χορούς, πού τούς χορεῦει πότε μόνος του καί πότε μέ ἄλλους πιστούς μέσα σ' ἕνα ἱερό χώρο.

Στή Νεολιθική περίοδο – περίοδο πού χρωστάει πολλά καί τόσα σημαντικά στό μαγικοθρησκευτικό σύνολο τῆς ἀρχαιότερης Τεταρτογενούς περιόδου – τήν ἐποχή αὐτή, ὁ χορός παρουσιάζεται στά τοιχώματα τῶν ἱερῶν κτισμάτων. Οἱ τοῖχοι δύο κτιρίων στό φῶς μόλις τελευταῖα, στό Κατάλ-Σιουγιούκ, στή νοτιοδυτική Ἀνατολία, καί πού θά μπορούσαν νά ἀνήκουν σέ δύο ἱερά, εἶναι ζωντανεμένοι ἀπό ζωγραφικές εἰκόνες πού μερικές ἀπ' αὐτές ξεχωρίζουν μέ τόν πλοῦτο τῶν χρωμάτων τους σέ διαφορετικούς τόνους κόκκινου, ρόδινου, καστανοῦ, μαύρου καί κίτρινου-λεμονιοῦ. Ἀνάμεσα σ' αὐτές τίς ἀναπαραστάσεις, ντυμένοι μέ τό δῆμα αὐτοῦ τοῦ αἰλουροειδοῦς ζώου, ἱεροῦ στή Μέση Ἀνατολή, ὅπως πολύ ἀργότερα στήν Κρήτη – ἔχουν ἐξαιρετικά ὠραῖες χορογραφικές κινήσεις πού ἡ σημασία τους μᾶς διαφεύγει. Δέν θά μπορούσε ποτέ ὁ χρόνος αὐτός νά ἐρμηνευθεῖ σάν τό κυνήγι καί τήν σύλληψη τῆς λεοπάρδαλης πού ἐρχεται νά παραδοθεῖ στους χορευτές-κυνηγούς. Ἐπομένως ἡ παρουσία αὐτοῦ τοῦ θηρίου θά πρέπει νά εἶχε περισσότερο συμβολική σημασία.

Στήν πέμπτη καί στίς ἀρχές τῆς τέταρτης χιλιετηρίδος, ὅταν ἔχουμε τήν πρώτη σημαντική συγκρότηση τοῦ ἀνθρώπου σέ ὁμάδες, στή Μέση καί Ἐγγύς Ἀνατολή, ὁ χορός ἐμφανίζεται καί πάλι σάν μιά συνέπεια τοῦ ἴδιου μαγικοθρησκευτικοῦ φαινομένου τῆς νεολιθικῆς ἐποχῆς. Τελετουργικοί χοροί

κοσμοῦν τὰ τοιχώματα ἀγγείων τοῦ Τέλλ-Χαλάφ, τοῦ Τεπέ-Καζινέ, τοῦ Μουσιάν, τοῦ Τσεσμέ Ἄλί, τοῦ Σιάλκ, κτλ.

Οἱ ἄμεσες ἐπαφές πού δημιουργήθηκαν στή νοτιοδυτική Ἀσία καί τήν ἠπειρωτική Ἑλλάδα βοήθησαν τήν εἴσοδο, στή χώρα αὐτή, τῶν χορῶν πού χορεύονται στήν Ἀνατολή, ἀπό τό Ἰράν μέχρι τά ἀνατολικά παράλια τοῦ Αἰγαίου Πελάγους. Πάνω σ' ἓνα ὄστρακο πού βρέθηκε στίς ἀνασκαφές τῆς Ἀργίσις-Μαγουλάς, στή Θεσσαλία, καί πού χρονολογεῖται ἀπό τήν πρωτοκραμειακή περίοδο, εἰκονίζεται ἓνα πρόσωπο, τό μόνο πού ἔχει μείνει ἀπό μιά ζωφόρο μέ χορευτές, πού ξετυλίγονταν γύρω ἀπό τά τοιχώματα ἑνός ἀγγείου. Τό πρόσωπο αὐτό, σχηματικά δοσμένο, παραδίνεται σ' ἓνα χορό μέ ἔντονος καί ὀρμητικές κινήσεις.

Ἡ θρησκευτική καί πνευματική ἐνότητα ἀνάμεσα στούς πληθυσμούς τῆς Ἑγγύς Ἀνατολῆς καί τῶν ὁμάδων πού ἀποσπάσθηκαν καί ἐγκαταστάθηκαν στήν Κρήτη, ἐπέδρασε στή συνθήκη νά ἀναπαριστάνουν χορούς στούς τοίχους τῶν ἱερῶν τῆς Κνωσοῦ.

Οἱ παραλληλισμοί αὐτοί ἰσχύουν καί γιά τήν ἀρχαϊκή καί κλασική Ἑλλάδα.

«...Χάρις στίς σημερινές μας γνώσεις δέν θά μπορούσαμε νά παραγνωρίσουμε τό γεγονός, ὅτι ὁ χορός ἄλλοτε ἦταν ἀποκλειστικά στήν ὑπηρεσία τῆς θρησκείας καί ὀριμένων ἄλλων τομῶν πού εἶχαν τήν ἀνάγκη θρησκευτικοῦ-τελετουργικοῦ περιεχομένου.

Εἶναι λάθος νά φαντάζεται κανεῖς ὅτι μιά τέτοια ἔκφραση χοροῦ, μιά τέτοια ρυθμική κίνηση τοῦ σώματος ἢ τοῦ χεριοῦ, ἓνα ἐπιφάνημα πάθους πού πετάει ὁ χορευτής, ἀποβλέπουν στήν ψυχαγωγία. Ἡ χρησιμοποίηση μιάς ἔκφρασης πολιτισμοῦ τόσο ἀρχαία ὅσο ὁ χορός, θά ἔμεινε ἀνεξήγητη ἂν παραμελούσαμε ἐδῶ νά ἐμβαθύνουμε στόν χαρακτήρα του. Πολλοί εἶναι οἱ λόγοι πού θά μᾶς κάνουν νά θεωρήσουμε αὐτή τήν ἐκδήλωση σάν ἀρρηκτα δεμένη μ' ἓνα αἶσθημα θρησκευτικό, ἓνα αἶσθημα πού ὑπόκειται σ' ἓναν ὀλόκληρο συνδυασμό τελετουργικῶν κανόνων. Ὁ χορός ζωντανεῖται ἀπό τίς κινήσεις τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος, ὅταν αὐτό βρεθεῖ ἀντιμέτωπο μέ τίς ἄγνωστες δυνάμεις πού τό κυκλώνουν καί ἀπό τίς φαντασιώσεις πού αὐτές τοῦ δημιουργοῦν. Δέν ὑπάρχει κἄν ἀμφιβολία ὅτι σ' ἓνα πολύ μακρινό παρελθόν, ὁ χορός βρισκόταν θαμμένος μέσα στά κατάβαθα τοῦ ἀνθρώπου καί εἶχε σάν προορισμό νά ἐκφράζει τίς ἔμφυτες γνώσεις τῆς θρησκευτικῆς σκέψης. Εἶναι οἱ διαλογισμοί τοῦ ἀνθρώπου γύρω ἀπό τή φύση μέ τήν ὁποία αἰσθάνεται τόσο στενά δεμένος πού κατέληξαν στή δημιουργία ἑνός τελετουργικοῦ συνόλου, πού μέρος τοῦ ἀναπόσπαστο εἶναι ὁ χορός.

«...Ἡ συστηματική ἀντίδραση τοῦ θρησκευτικοῦ αἰσθήματος γιά κάθε ἀνάεωση, μᾶς δίνει τήν ἐξήγηση τοῦ γιατί διατηρήθηκαν γιά γενεές ἀναριθμητές οἱ ἴδιες θρησκευτικές πεποιθήσεις καί οἱ ἴδιες χορογραφικές μορφές.

«...Ἐπί τοποθετημένος ὁ χορός παρουσιάζεται κάτω ἀπό μορφές ἀρκετά διαφορετικές. Οἱ διατηρούμενες εἰκόνες μᾶς ἐπιτρέπουν νά συμπεράνουμε ὅτι οἱ ἄνθρωποι ὅλων τῶν ἀρχαίων ἐποχῶν ἐπιδίδονταν σέ μιά μιμική χορογραφία».

«...Ἀπό τό σύνολο τῶν χορῶν πού ξετυλίγονται μέσα στίς χιλιετηρίδες πού προηγήθηκαν τῆς χριστιανικῆς περιόδου, θά ξεχωρίσουμε τόν κυκλικό, πού ἀπό κάθε ἄποψη εἶναι ὁ πῶς σημαντικός.

«...Θά μπορούσε κανεῖς νά συμπεράνει ὅτι αὐτή ἡ μορφή τοῦ χοροῦ γεν-

νήθηκε μαζί με την ανακάλυψη της γεωργίας: φύτεμα του σπόρου στη γη, θλάση και θριαμβευτική επιστροφή του στο φως της μέρας. Ο συμβολισμός του σπόρου, καλύτερα κι απ' τόν συμβολισμό των θηρίων, υπέβαλε στόν άνθρωπο τόν κυκλικό χαρακτήρα της ζωής.

«...Ο κυκλικός χορός σχηματίζεται από τόν Μάγο ή Μαγανευτή που διευθύνει όλο τόν μαγικό μηχανισμό κι απ' τούς χορευτές άνδρες και γυναίκες, που συμμετέχουν στην επίκληση κρατημένοι από τό χέρι ή τό μπράτσο, για νά ενισχύσουν τήν ενέργεια της εύχης που ό καθένας κάνει σάν άτομο.

«...Ο κύκλος, είτε χαραγμένος από τό ραβδί του Μάγου στη γη, είτε σχηματισμένος από πέτρες ή φυτά, τοποθετημένα όλόγυρα, αποτελούσε, σύμφωνα με τή μαγική αντίληψη που είχε ό πρωτόγονος άνθρωπος για τό Σύμπαν, ένα χώρο ιερό, απρόσιτο στους δαίμονες. Συνεπώς, ό «κύκλος» ύπονοει ένα κυκλικό καθγιασμένο χώρο που στο κέντρο του εγκαθίσταται ή θεότητα ή ό κατευθειαν αντιπρόσωπός της, ό Μάγος. Άς θυμηθούμε τή συνήθεια του κορυφαίου, που άποσπάται και κλείνεται μέσα στον «κύκλο», στο διάστημα της τελετής που αυτός διευθύνει, και είναι ό άρχηγός της.

«...Στόν κυκλικό χορό, με τά χαρακτηριστικά πιά όλότελα ξεκαθαρισμένα, θά μπορούσε νά προσθέσει κανείς τούς «όργανιστικούς χορούς» και τούς «παρωδιακούς χορούς». Και αυτοί επίσης πηγάζουν από θρησκευτικές πεποιθήσεις που τίς παριστάνουν και τίς υποβάλλουν.

«...Όστόσο, όσο και άν είναι βαθιά ριζωμένη ή πίστη στην παράδοση της μαγείας και τών χωρών, σ' όλες τίς εποχές και στους περισσότερους λαούς, πρέπει ν' αναγνωρίσουμε ότι οι χοροί συνέβαλαν στο νά καθορισθεί ή ανάπτυξη του ανθρώπινου πολιτισμού.

«...Οι πρωτόγονοι αυτοί χοροί, που όσον άφορά τίς χειρονομίες, τίς στάσεις και τούς συνδυασμούς στις κινήσεις, βρίσκονται κάτω από τόν μαγικό μηχανισμό της θρησκείας, κράτησαν μέσα στις χιλιετηρίδες άθικτες τίς μορφές τους. Μόνον στόν Μεσαίωνα και ιδιαίτερα στις άρχές της Αναγεννήσεως μειώνεται ό θρησκευτικός χαρακτήρας του χορού και ή χορογραφία πορεύεται προς τή σύγχρονη μορφή, που θά περιορίσει τό χορό στά πλαίσια της ψυχαγωγίας.

Μόνο οι λαϊκοί χοροί άπετέλεσαν εξαίρεση και κράτησαν τόν ειδικό χαρακτήρα της χορογραφίας, προσκολλημένο στις πηγές της, καθώς και τό αλληγορικό τους ύφος. Δέν υπάρχει πραγματικά ούτε ένας χορός με έκφραση άναμφισβήτητα λαϊκή που δέν έχει τίς ρίζες του σε πολύ παλιά πρότυπα. Έτσι εξηγείται τό ζωηρό ενδιαφέρον της σύγχρονης έρευνας τών λαϊκών χωρών, σε μιά χώρα που στην αρχαιότητα είχε συμπεριλάβει τόν χορό μέσα στο εκπαιδευτικό της σύστημα.

Η άναθίωση τών χωρών αυτών, στην όποια ή Δόρα Στράτου άφιέρωσε ή ζωή της, μάς επιτρέπει νά παρακολουθήσουμε τή μιά μετά τήν άλλη αυτές τίς χορογραφικές συνθέσεις, καταπληκτικές για τή δύναμή τους νά υποβάλλουν τήν άτμόσφαιρα του παρελθόντος και για τή συμπύκνωση της έκφρασής τους, συνθέσεις που άνάγονται σε παραδόσεις χιλιετηρίδων. Γενικά τό θέαμα που μάς προσφέρει εδώ και πολλά χρόνια ή Δόρα Στράτου περιλαμβάνει άποκλειστικά τούς χορούς που ή αυθεντικότητά τους είναι σοβαρά έγυνημένη. Για τή Δόρα Στράτου, μόνον οι χοροί γιά τούς όποιους βρίσκει άναμφισβήτητες μαρτυρίες έχουν σημασία. Οι χοροί αυτοί, όπως είναι και χορεύονται σήμερα, είναι πολύτιμοι, γιατί έχουν διατηρήσει τίς πρωταρχικές

τους κινήσεις γενικά. Καί η αξία της Δόρας Στράτου έγκειται στό ότι κατάφερε νά μάς δείξει αύτή τή χορογραφία άπαλλαγμένη από κάθε μετασχηματισμό τών άρχικών της δεδομένων. Πεπεισμένη, ότι αύτό πού πολλοί, δήθεν, λαϊκοί χοροί δέν μπορούν ν' αξιοποιήσουν, οί αύθεντικοί χοροί αναλαμβάνουν νά μάς τό ξαναθυμίσουν.

Γι' αύτό η Δόρα Στράτου έδωσε τήν προτίμησή της στή χορογραφία τών μεγάλων δημιουργικών περιόδων, καί σ' όλους τούς χορούς πού παρουσιάζουν άγνά χαρακτηριστικά, άπαλλαγμένους από τεχνάσματα, καί πού, αντίθετα από τά μπαλέτα, δέν χάνονται ποτέ σέ λεπτολογίες καί έξωτερικεύσεις μέ δευτερεύουσα όλότελα σημασία».

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ

“Όταν πήρα την απόφαση να δημιουργήσω θεατρικές παραστάσεις αξιώσεων, με αυθεντικούς ελληνικούς χορούς όπως χορεύονται στα χωριά – και όχι παραστάσεις έρασιτεχνικές όπως γινόταν στίς Έθνικές γιορτές και στα σχολεία – δέν ήταν βέβαια από μιά ιδέα πού μου ήρθε έτσι ξαφνικά.

Ήταν άμεσα μετά τόν Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και την Γερμανική Κατοχή, όταν διάφοροι ξένοι – άκατατόπιστοι βέβαια ιστορικά – μου κάνανε τό ίδιο κλασικό έρώτημα: «Ποιοί είσαστε; Γιατί βέβαια δέν έχετε καμιά σχέση με τούς άρχαίους Έλληνες... Ύστερα από τόσους... αιώνες... άπίθανο...»

Και όμως...

Και εκεί άρχισε ή άγωνία μου. Πώς θά άποδείξουμε πιό έμπρακτα στόν έξω κόσμο ποιοί είμαστε; Πώς θά θρούμε τρόπο, αλλά και ποίο τρόπο; Μήπως θά μπορούσαμε να φέρουμε τό μεγάλο διεθνές κοινό για να μάς δει και να μάς γνωρίσει; Ή θά έπρεπε να μεταφέρουμε την Έλλάδα έξω; Και πώς; Φυσικά, μόνο μέσα στα καλλιτεχνικά πλαίσια θά μπορούσε να γίνει αυτό, για να δείξουμε πόσο βαθιά ριζωμένα είναι τά πατροπαράδοτά μας. Έδώ όμως σκοντάφουμε σ΄ ένα πρόβλημα: τή γλώσσα.

Έχουμε θέατρο, αλλά ποιός θά καταλάβει τά νεοελληνικά έργα στή νεοελληνική γλώσσα; Έχουμε κινηματογράφο, στα σπάργανα ως τά τελευταία χρόνια, αλλά και εκεί χρειάζεται ή γλώσσα. Ή όπερα, τό μπαλέτο, δέν είναι στήν παράδοσή μας, Έχουν οι άλλοι πολύ καλύτερα άπ΄ τά δικά μας.

Τότε τί; Τήν άρχαία τραγωδία βέβαια... Εκείνους τούς θεόπεμπους συγγραφείς. Άλλά αυτό δέν φτάνει. Δέν αντιπροσωπεύει τήν συνέχεια τής Έλλάδας. Επί πλέον είναι και τό ζήτημα τής γλώσσας. Μόνο ένας περιορισμένος αριθμός ανθρώπων, πού έχουν μάθει τά άρχαία ελληνικά στα σχολεία, τά κολλέγια, τά πανεπιστήμια μπορεί να συλλάβει τή σημασία, τό νόημα τών άρχαίων συγγραφέων, σέ περίπτωση πού θά παίζονται στα ελληνικά και μάλιστα σέ νεοελληνική γλώσσα.

Πού μπορείς λοιπόν να βρεις τήν ιστορική συνέχεια τής Έλλάδας; Μόνο στήν παράδοση του τόπου: στή λαϊκή ζωή γενικά και στα έθμα... Άλλά ιδιαίτερα στους έθνικούς μας χορούς και στο δημοτικό τραγούδι. Σ΄ αυτά πού χορεύουν και σ΄ αυτά πού τραγουδούν οι Έλληνες, είτε για να γλεντήσουν είτε για να θρηνήσουν. Μέσα εκεί βρίσκεται ή ζωντανή ιστορία μας. Αυτό είναι όλο τό «βίος» μας σάν έθνος, πού κανένας ποτέ δέν μπόρεσε να μάς τό άφαιρέσει.

Όμως στα μέρη πού λίγα χρόνια πριν από τόν πόλεμο οι άνθρωποι χόρευαν και τραγουδούσαν τούς χορούς και τά τραγούδια του τόπου μας, μεταπολεμικά άρχισαν να χορεύουν όλων τών ειδών τούς χορούς από τά

διάφορα μέρη του κόσμου, περιφρονώντας τά δικά τους πατροπαράδοτα – χωρίς νά ξέρουν κόν' ότι αὐτοί οἱ χοροὶ πού μέ καμάρι καταγίνονταν νά μόνον καί νά χορεύουν, δέν ἦταν τίποτε ἄλλο παρά κακῆς ποιότητας ἀντιγραφή **λαϊκῶν χορῶν**, ξένων λαῶν, ὅπως π.χ. ἡ σάμπα, ρούμπα, τό ρόκ ἂν ρόλλ κτλ. Ἄλλά καί σὸ τραγοῦδι τά ἴδια γίνοντουσαν· τραγοῦδια ἀμερικάνικα ἢ γαλλικά ἢ ἰταλικές καντσονέττες κτλ. μεταφερμένα ὅλα σέ γλώσσα ἐλληνική.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά πάλι, σοῦ ράγιζε τὴν καρδιά νά βλέπεις τά μαγαζιά γεμάτα ἀπὸ θαυμάσιες τσάντες ἢ μαξιλάρια χρυσοκέντητα, κομμένα... ἀπὸ ποδιές θεσσαλικές κτλ. Τό κέντημά τους εἶναι μέ χρυσή κλωστή πού δέν σκουριάζει ὅσα χρόνια καί νά περάσουν, γιατί εἶναι ἀπὸ χρυσάφι. Ἄληθινά δέν βρίσκεται πιά αὐτὴ ἡ ποιότητα, ἀλλά οὔτε καί οἱ εἰδικοί παλιοὶ χρυσοκεντητές· ποιός θά κεντήσει πιά αὐτά τά ρούχα καί γιά ποιόν;

Δηλαδή πάνε, χάνονται ὅλα. Καί σέ λίγο δέν θά ἔχουμε οὔτε ἓνα δείγμα ἀπὸ κάτι πού θά μπορούσε νά μαρτυρήσει τί κρατούσαμε στὰ χέρια μας. Μέρος τῆς ζωῆς μας, μέρος τοῦ ἑαυτοῦ μας, μέρος τῆς ἱστορίας μας. Τόσα χρόνια καί μέσα ἀπὸ τόσους αἰῶνες σκλαβιάς. Ἐδῶ πιά δέν ἦταν θέμα πῶς θά μπορέσεις ν' ἀποδείξεις ποιός εἶναι ὁ σημερινός Ἕλληνας πού βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη, ἀλλά πῶς δέν θά χαθεῖ ἡ ἴδια ἡ ὑπόστασή μας. Πρέπει λοιπὸν νά διασωθοῦν τό δίχως ἄλλο. Βέβαια ὑπάρχουν τά Μουσεία. Ἄλλά δέν εἶναι κάτι μέ ζωντανὴ πρόεκταση.

Σ' αὐτὴν τὴν ψυχολογικὴ κατάσταση πού πρωτοβρέθηκα γύρω στὰ 1950, συνέπεσαν δύο γεγονότα: Τό πρῶτο ἦταν ἓνα γιουγκοσλάβικο συγκρότημα μέ 100 ἔκτελεστές πού ἤρθε γιά μερικές παραστάσεις στὴν Ἀθήνα (1952). Πρώτῃ φορά βλέπαμε ἓνα λαϊκὸ συγκρότημα χορευτικὸ, σάν θεατρικὴ παράσταση. Ἄλλά καί πρώτῃ φορά βλέπαμε ὅτι ἓνα λαϊκὸ χορευτικὸ συγκρότημα περιοδεύει καί προβάλλει τὸν τόπο του σέ ἄλλες χώρες, σέ Διεθνὴ Φεστιβάλ μέ ὅλο τὸ ἐθνικὸ του κύρος.

Τό δεύτερο γεγονός ἦταν ἓνα ἄρθρο τοῦ τότε διευθυντοῦ τοῦ Λαογραφικοῦ Ἀρχείου τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν καί Ἀκαδημαϊκοῦ Γ. Μέγα πού δημοσιεύτηκε στὴν «Καθημερινή» καί ἀρχίζε μέ τά παρακάτω: «Πόση σημασία γιά τὸν ἴδιο τὸν τόπο καί πόση ἀκόμα μεγαλύτερη σημασία θά εἶχε γιά τὴν Ἑλλάδα – μέ τὸν πλοῦτο πού ἔχει – μιὰ τέτοια προσπάθεια». Καί τὸ ἄρθρο τελείωνε μέ τίς λέξεις: «Δέν θά βρεθεῖ ἓνας ἄνθρωπος νά τό κάνει αὐτὸ στὴν Ἑλλάδα; Ἐνα συγκρότημα ἀπὸ ἐλληνικοὺς ἐθνικοὺς χορούς;»

Βέβαια αὐτὸ θά προϋπόθετε τεράστιες οικονομικὲς καί καλλιτεχνικὲς δυσκολίες. Καί χρειάζεται νά ξέρει κανεῖς πολλὰ καί διάφορα γιά τὴν πραγματοποίηση παραστάσεων μέ τοπικοὺς χορούς καί μάλιστα αὐθεντικοὺς. Ὅπως ἀναφέρει καί ὁ Λουκιανός, ἀπαραίτητες εἶναι οἱ γνώσεις:

α) **Χοροῦ** γενικά, γιά νά μπορέσει κανεῖς νά ξεχωρίσει μεταξύ αὐθεντικοῦ λαϊκοῦ-ἐθνικοῦ χοροῦ καί «φτιαχτοῦ», δηλαδή χορογραφημένου.

β) **Τραγουδιοῦ**

γ) **Ἐνδυμασίας**, ἐπίσης, ἂν καί πῶς δύσκολο γιατί οἱ παραλλαγές καί ἡ εὐκολη καί ἀσυνειδήτη (καί καμιά φορά χάρη ἀγνοίας γενικότερα) χρησιμοποίηση τῆς ἐνδυμασίας, εἶναι κάτι τὸ ἐξοργιστικὰ συνηθισμένο.

δ) **Θεάτρου**, πῶς νά παρουσιάσεις ἓνα θέαμα αὐθεντικὸ μέ τέτοιο τρόπο,

1. Ὀρθοκεντρικός χορὸς πού χορεύουν οἱ νέγροι στὰ καπνοτόπια τῆς Ἀμερικῆς

ώστε να μην κουράσει τό θεατή, πού ἤδη ἔχει ἀρχίσει νά ζητᾶ «θεαματικά» προγράμματα μέ λαογραφικά στοιχεία καί πού θαριέται νά ἀκούει καί τή λέξη «φοκλόρ».

Πῶς νά μαζέψεις καί πῶς νά πληρώσεις τούς χορευτές καί μουσικούς; Σέ ποιά βάση νά στηριχτεῖς;

Παρόλα αὐτά τὰ προβλήματα πήρα τήν ἀπόφαση νά παρουσιάσω τούς ἔθνικούς μας χορούς σέ παράσταση. Τήν ιδέα τήν πραγματοποίησα τό 1953, καί ἀπέτυχε. Ἴσως μέ τόν καιρό, νά καταλάβαιναν ὅλοι καί ἰδιαίτερα ἐμεῖς οἱ ἴδιοι οἱ Ἕλληνες πόσο βαθιά ἦταν ἡ ἔννοια πού κρυβότανε κάτω ἀπό αὐτήν τήν ιδέα. Πόσο μεγάλη ἦταν ἡ σημασία της. Καί ἀγωνίστηκα. Κάθε πρωτότυπη ιδέα χρειάζεται πάλι ὥσπου νά γίνει ἀντιληπτή. Ἡ πάλι δέ μέ δείλιασε. Τήν ἔχω περιγράψει στό βιβλίο «Μιά παράδοση Μιά Περιπέτεια» (Ἀθῆναι ἐκδ. Φέξη 1963, καί ἐκδ. Γκόνη 1973) καί ἴσως ἀπ' αὐτό τό βιβλίο οἱ νέοι νά πάρουν παράδειγμα πῶς πρέπει νά παλεύουν γιά μιὰ ιδέα, πῶς πρέπει νά παλέψουν γιά τό σωστό γιά τό ὠραῖο, γιά τό χρήσιμο τοῦ συνόλου. Πῶς αὐτό πού κερδίζεις, δέν εἶναι τυχόν δόξα. Δέν πρέπει νά εἶναι ἡ δόξα. Γιατί τότε χάθηκε τό θέμα. Αὐτό πού κερδίζεις εἶναι τό φῶς πού παίρνεις ἀπό τήν ιδέα πού πολεμᾷς. Καί ἀρχίζεις νά τήν κοιτάξεις μέ σεβασμό, μέ ἀφοσίωση, μέ δέος. Νά μή χαθεῖ. Γιατί πιά τό φῶς της ἀρχίζει ν' ἀγγίζει καί ἄλλες καρδιές. Καί αἰσθάνεσαι ὑπεύθυνος ἀπέναντι στούς ἄλλους, ἰδίως στούς νέους.

Καί ἀρχισα τόν ἀγῶνα. Ὅσο ὅμως προχωροῦσε ὁ καιρός τόσο ἡ πείρα μου ἄνοιγε καινούριους δρόμους. Μέ γέμιζε περισσότερα ἐρωτήματα, γύρω ἀπό τήν προέλευση τῶν χορῶν, τῶν κουστουμιῶν, τῆς μουσικῆς. Καί τὰ καινούρια αὐτά στοιχεία πού μάζεψα τό πιστεύω καθῆκον μου ὅτι πρέπει νά τά προστατεύω νά μή χαθῶν. Καί ἡ προστασία τους εἶναι τό βιβλίο αὐτό. Ἴσως κάποια μέρα βοηθήσει ἄλλους νά προχωρήσουν πιά βαθιά πιά οὐσιαστικά στή συγκλονιστική γνωριμία μέ τό μεγάλο μας παρελθόν.

Ἐκεῖνο πού μάς ἐνδιαφέρει σήμερα δέν εἶναι τό νά πείσουμε τούς ξένους πού καταγίνονται μέ τήν ἱστορία, δηλαδή τούς καθηγητές, τούς λόγιους, τούς διανοούμενους γενικά, γιά τό «ποιοί εἴμαστε» καί τί σχέση ἔχουμε μέ τούς ἀρχαίους Ἕλληνες. Αὐτοί εἶναι λίγοι, ἴσως καί τά ξέρουν. Μᾶς ἐνδιαφέρει νά πεισθῶν οἱ πολλοί, ὁ κόσμος ὅλος. Οἱ πολλοί πού θά μπορέσουν νά μάς γνωρίσουν, νά μάς καταλάβουν, νά μάς ἀγαπήσουν καί νά μάς πιστέψουν, ἐμᾶς, τούς σημερινούς Ἕλληνες...

Καί δέν εἴμαστε Ἕλληνες μόνο ἐμεῖς πού ζοῦμε μέσα στήν Ἑλλάδα. Εἶναι καί ὀλόκληρος ὁ Ἑλληνισμός. Πῶς γιά τούς αἰῶνες κρατήθηκε ὁ Ἑλληνισμός στά πέρατα τοῦ κόσμου, ἀκέραιος;

Γιά νά γίνει κατανοητή ἡ σημασία τῶν παραδοσιακῶν χορῶν, τῶν τραγουδιῶν καί τῆς μουσικῆς, πρέπει κανεῖς νά ἀνατρέξει γιά λίγο στήν ἱστορία τοῦ τόπου. Νά ἐξετάσουμε τούς ψυχολογικούς παράγοντες πού βοήθησαν στήν ἐπιβίωση τῆς φυλῆς μας μέσα στά λαογραφικά (ἢ λαϊκά) στοιχεία.

Τό «πιστεύω» τῶν Ἀρχαίων Ἑλλήνων ἦταν ἡ Ἐλευθερία, ἡ ὑπερηφάνεια, ἡ εὐγενής ἀμίλλα.

Τό Βυζάντιο ἔπειτα στάθηκε ὁ προμαχῶνας τοῦ Πολιτισμοῦ καί τῶν ἠθικῶν ἀξιών. Οἱ Ἕλληνες γιά νά ἐπιβιώσουν στηρίχθηκαν στή χριστιανική θρησκεία καί στά βαθιά ριζωμένα κατόλοιπα τοῦ Πιστεύω τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδας. Αὐτά τά στοιχεία ἀπέτελεσαν τήν ἱστορική συνέχεια τῶν Ἑλλήνων. Στοιχεῖα πού τά συναντοῦμε ὄχι μόνο στά ἀρχαία γλυπτά, στά ἀρχαία κεί-

μένα, στά βυζαντινά μωσαϊκά καί βιβλία, αλλά όπως είπαμε στους χορούς, στά τραγούδια, στη μουσική, στά ήθη καί έθιμα, στις προλήψεις, στά πανηγύρια. Μιά κληρονομιά πού μεταφέρεται στους αιώνες, ζωντανή, δυναμική, συγκλονιστικό βίωμα, σ' αυτόν τόν γεμάτο μαγεία τόπο, όπου πάντα μιλήθηκε καί μιλιέται ή ίδια γλώσσα, ή ελληνική.

Αυτή ή ιστορική καί πολιτιστική συνέχεια σέ όλα τά επίπεδα τής ζωής, ήταν φυσικό νά έχει επηρεάσει καί τροφοδοτήσει, νά έχει δηλαδή αφήσει άνεξίτηλα τά ίχνη τής σέ όλα τά μεταγενέστερα φύλα πού σ' όλόκληρη τή διάρκεια εΐκοσι περίπου αιώνων προωθήθηκαν στό Μεσογειακό χώρο καί είτε διατήρησαν τήν αυτότελείά τους είτε άφομοιώθηκαν άπ' τό ελληνικό στοιχείο.

Ό Έλληνας, όπου καί νά βρίσκεται, τόσο στην Έλλάδα, όσο καί στό έξωτερικό, μόλις άκούσει ένα κλαρίνο, ή μά λύρα κρητική ή ποντιακή, αισθάνεται όλη του τήν ιστορία νά ζωντανεύει, όλη τή λεβεντιά τής καί τούς άγώνες τής, δονείται. Καί άν δέν ντρέπεται σηκώνεται νά χορέψει.

Καί όμως ό ελληνικός χορός καί τό δημοτικό τραγούδι ήταν μία εποχή περιφρονημένα. Τό «γιατί» δέν τό εξέτασα, τότε. Δέν είχα λόγο. Τό εξέτασα άργότερα, όταν τό ένωσα βαθύτερα. Τό μυστικό μου φαίνεται πώς τό βρήκα κάποτε καί τότε επέμεινα νά ανοίξω – ήταν τό 1959 – τό άρχαιο θέατρο τού Πειραιά καί νά δίνω συνέχεια παραστάσεις, όλο τό καλοκαίρι. Άλλά ποιός θά 'ρχόταν στό θέατρο, καί μάλιστα στόν Πειραιά; Ποιός θά γέμιζε τά καθίσματα; Πόσοι μπορεί νά ήταν αυτοί πού ένδιαφέρονταν γιά τόν ελληνικό χορό καί τό δημοτικό τραγούδι; Οί κίνδυνοι ήταν μεγάλοι, ή οικονομική καταστροφή φανερή. Δέν είχα έπιχορήγηση ή τή βοήθεια όποιουδήποτε όργανισμού. Ήξερα όμως τί χρειάζόταν, γιατί είχα καταλάβει πώς, ένώ οί Έλληνες αγαπάνε τίς παραδόσεις τους, δέν τολμούν νά τό δείξουν, νά τό παραδεχτούν. Φοβούνται μήπως φανούν «χωριάτες». Γιατί αυτή ή νοοτροπία;

Έβγαλα τό συμπέρασμα πώς όταν ή Έλλάδα έλευθερώθηκε, τό πρώτο τής μέλημα, μετά τεσσάρων αιώνων σκλαβιά στους Τούρκους, ήταν νά βγάλει τό φορτίο αυτό από πάνω τής, όπως βγάξεις ένα ρούχο πού σου θυμίζει τίς θλιβερές καταστάσεις, πού έζησες φορώντας το. Νά πλησιάσεις τή Δύση, πού τόσο χειροπιαστοί δεσμοί τήν ένώνουν μαζί τής από τότε πού ή Σικελία καί ή Νότιος Ίταλία λέγονταν «Μεγάλη Έλλάδα». Καί ή Νότιος Ίταλία, καί ή Σικελία είναι γεμάτες από άρχαίους ελληνικούς ναούς καί έρείπια άρχαίων ελληνικών πόλεων. Άς μήν ξεχνάμε ότι ή λαϊκή παράδοση – χοροί, τραγούδια κτλ. είναι ένα σημαντικό κομμάτι τής εξέλιξης μας καί κατά συνέπεια τής εξέλιξης τής Δύσης.

Στους τέσσερις αυτούς αιώνες οί Έλληνες δέν είχαν, φυσικά, συνειδητοποιήσει τήν σημασία τών χορών καί τών τραγουδιών. Έξέφραζαν τήν άνάγκη τής έπικοινωνίας τους, τόν τρόπο τής ζωής τους σάν Έλληνες. Τά πανηγύρια ήταν ό μόνος τρόπος νά συγκεντρωθούν, χωρίς φόβο νά προκαλέσουν ύποψίες στόν κατακτητή.

Μέ τήν καινούρια κατάσταση, σάν Κράτος πιά, έβγαλαν σιγά σιγά τίς φουσανέλλες καί τίς τοπικές ένδυμασίες τους. Έγινε πρωτεύουσα ή Άθήνα. Από τήν πρωτεύουσα άρχισε ή άλλοίωση. Έγινε γνωστό τό εύρωπαϊκό κουστούμι. Έτσι τό πήδημα στην περιφρόνηση ήταν πολύ εύκολο.

Κάποια στιγμή βέβαια ο ελληνικός χορός πέρασε αναγκαστικά στα σχολεία. Άλλα είχε τά τρωτά του. Δέν διδάχτηκε μέ τά τοπικά όργανα άλλα μέ πιάνο. Έχασε τήν παραδοσιακή μορφή του.

Τότε πίστεψα πώς μπορούσα νά δώσω εκείνο πού επιθυμούσα στόν τόπο μου: τήν παράδοσή του αυτούσια. Τήν αγάπη γιά ό,τι δικό μας. Τή γνώση ότι είχαμε έναν πλούτο ανεξάντλητο πού δέν τόν έχει ίσως κανένας άλλος λαός. Τήν ιστορία, τήν ιστορική συνέχεια τής Ελλάδας, πού διαγράφεται συναρπαστικά, μέσα στό χορό κάθε χωριού και κάθε Έλληνα, όπου και άν βρίσκεται και άπ' όπου και άν προέρχεται. Σκέφτηκα πώς άν καταφέρω νά πείσω τόν Έλληνα ότι όλα αυτά άξίζουν όχι μόνο γιά τόν ίδιο αλλά και γιά τήν κατανόηση τής ιστορίας τής σύγχρονης Ελλάδας από τούς ξένους, θά αισθανθεί πίο ολοκληρωμένος και θά αντιμετώπισει μέ περισσότερο θάρρος τή ζωή του, άπέναντι στους φίλους και τούς έχθρους του. Θά στηρίζεται σέ στέρεες βάσεις: στην ψυχολογική του ένωση μέ τήν πηγή του, μέ τή προέλευσή του.

Γι' αυτό και οι παραδοσιακοί μας χοροί και τά τραγούδια μας έχουν σημαντική άξια. Η ιστορία μας βρήκε τήν έκφρασή της μέ τό θησαυρό αυτό, πού κανείς κατακτητής δέν μπορούσε νά τής αφαιρέσει. Και οι αναφαίρετες κληρονομίες πού ο λαός μας κουβαλούσε μέσα του έγιναν ή Μούσα του. Ο λαός μας, μέ λόγια άπλά, αληθινά, τραγούδησε... Τραγούδησε όλους τούς καημούς και τά θάσανά του... Πέρασε τό τραγούδι του σ' όλες τις εποχές και έφθασε στό άποκορύφωμά του, στους άγώνες τής ανεξαρτησίας. Έκει έψαλλε, μέ τά κλέφτικα τραγούδια, τόν ήρωισμό και τήν αυτοθυσία του Έλληνα, έξύμνησε τήν γενναιότητα τής γυναίκας πού πολεμάει δίπλα στόν άντρα, δίπλα στόν άδελφό, στό γυιό... Μέ τά μοιρολόγια θρήνησε τόν πόνο τής μάνας, τής αδελφής, τής γυναίκας του άγωνιστή... θρήνησε τόν ήρωα... Ο χορός είναι ή πίο άμεση εκδήλωση τών ανθρώπινων αισθημάτων και συναισθημάτων. Μέσα στό ύποσυνειδητο του ανθρώπου είναι συγκεντρωμένα άνάκατα τά πάντα. Ο άνθρωπος λειτουργεί ένστικτωδώς. Η μόρφωση είναι άπλώς βοηθητική. Πόσοι είναι οι άνθρωποι πού δέν ξέρουν νά θάλουν ούτε τήν ύπογραφή τους και όμως έχουν μιάν ένστικτώδη ευπρέπεια, έντιμότητα, καλοσύνη, σοφία. Και πόσο μορφωμένοι, μέ διπλώματα και τίτλους, πού δέν έχουν αυτά τά προτερήματα. Ο λαός μας δέν είχε χαρτιά και μολύβια γιά νά άποτυπώσει τά συναισθημάτα του. Ούτε και τόν καιρό. Δούλευε, πολεμούσε και, όταν ήθελε νά πάρει μιάν άνάσα, χόρευε. Ο παραδοσιακός μας χορός δέν έχει δυστυχώς δική του γραφή. Έδώ και μερικά χρόνια, μερικοί ξένοι μελετητές δημιούργησαν τρόπους καταγραφής. Δέν μπορούν όμως οι τρόποι αυτοί νά αποδώσουν τούς παραδοσιακούς μας χορούς γιά τεχνικούς λόγους.

Ο κινηματογράφος θά είχε προσφέρει μεγάλη ύπηρεσία γιά τήν κατανόηση τών ανθρώπων μεταξύ τους, άν από τήν άρχή του είχε άσχοληθεί μέ τήν κινηματογράφηση τών παραδοσιακών χορών στις διάφορες χώρες. Η μόνη λύση είναι ή επιστημονική κινηματογράφηση (ντοκιμανταίρ) από ειδικευμένο όπερατέρ, στό χωριά, πού θά έβαζε τούς χωρικούς νά χορέψουν, ή θά τούς καλούσε στην Άθήνα.

Όταν λέμε ότι οι έθνικοί μας χοροί είναι ο ζωντανός δεσμός μέ τήν ιστορία, δέν έννοούμε, φυσικά, ότι χορεύονται όπως χορεύονταν πρίν από 2.500 χρόνια. Αυτό θά ήταν παράλογο και νά τό σκεφθεί κανείς. Άλλωστε περιγραφές τών άρχαιων χορών δέν υπάρχουν. Άπλως σέ όρισμένα άρχαία κείμενα μνημονεύονται όρισμένοι χοροί. Στόν Όμηρο, στόν Πλούταρχο,

στόν Ξενοφώντα, αργότερα στόν Λουκιανό στόν Ἀθήναιο, κτλ... Ἔχουμε ὅμως σωρεία ἀρχαίων ἀγγείων μέ παραστάσεις χορῶν καί ἀπειράριθμες τοιχογραφίες σέ βυζαντινά μοναστήρια.

Μέσα στούς Ἐθνικούς μας χορούς, στήν ἔκφρασή τους, στήν κίνησή τους, στό μουσικό τους ρυθμό, βρίσκουμε τό νῆμα πού συνδέει μέ τά ἀρχαία κείμενα, μέ τίς ἀρχαίες μουσικές κλίμακες, τά ἀρχαία μέτρα, τή ζωγραφική τῶν ἀρχαίων ἀγγείων, τίς βυζαντινές τοιχογραφίες, τή βυζαντινή μουσική...

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΧΟΡΟΙ ΤΥΠΟΥ ΛΑΒΥΡΙΝΘΟΥ

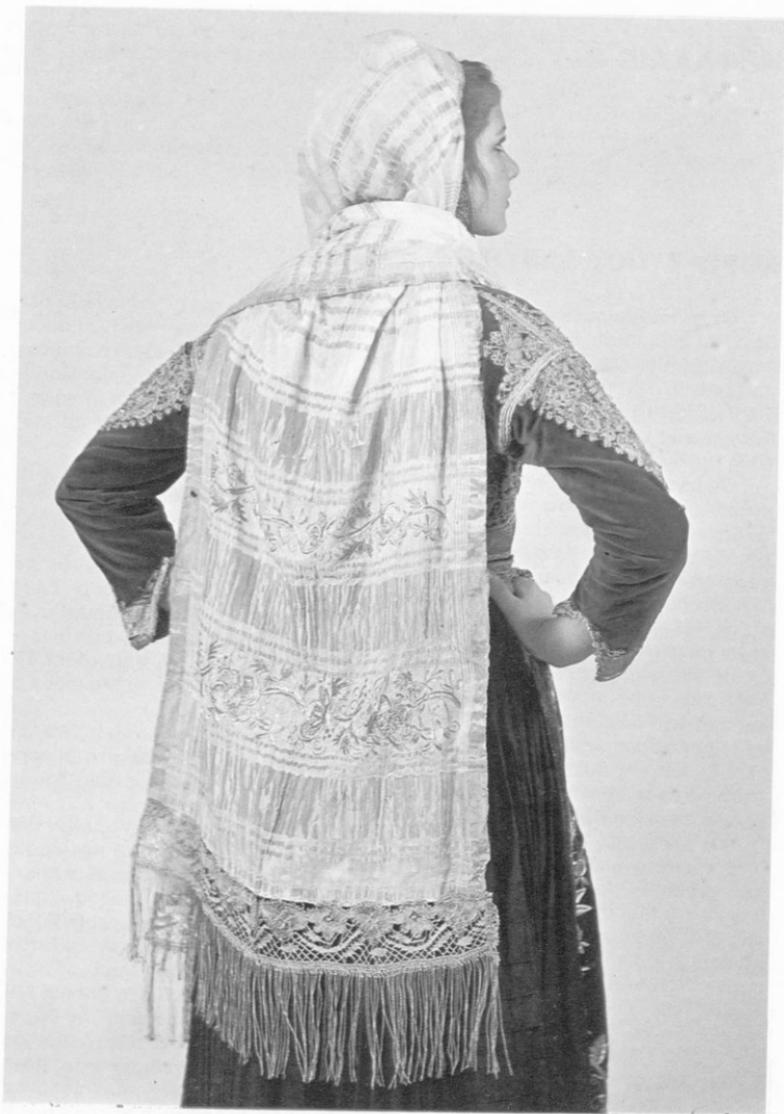
Οι χοροί διαιρούνται βασικά σε συρτούς και πηδηχτούς. Υπάρχουν βέβαια και ανάμικτοι. Έχουν διαφορές που όφειλονται είτε στις περιοχές όπου επιχωριάζουν, όπως π.χ. Τσακώνικος, Καλαματιανός κτλ., ή στα τραγούδια που αποτελούν τη βάση τους π.χ. Νικόλαος Μενούσης, Κερά -Μαρία, Παπαδιά κτλ., ή στη γιορτή που χορεύονται π.χ. Αη-Βασίλης (της Πρωτοχρονιάς), Πασχαλινός κτλ., ή τέλος στις συντεχνίες που χόρευαν όρισμένους απ' αυτούς π.χ. Χασάπικος, Μηχανικός (από τους δύτες) κτλ.

Ανάφερα προηγούμενα μερικές περιφέρειες που μās δίνουν πιά χαρακτηριστικά τήν ποικιλία τών χορών, στην Ελλάδα, και όπου άλλου υπάρχουν Έλληνες, και μερικούς χορούς που χορεύονται απ' τή μιά άκρη στην άλλη τής Ελλάδας. Στην Κεντρική Ελλάδα – Ρούμελη και Πελοπόννησο – έξαφνα, χορεύονται δύο βασικοί χοροί: ο Τσάμικος και ο Καλαματιανός (Συρτός σέ ζωηρότερο ύφος). Αλλά ο Τσάμικος και ο Καλαματιανός χορεύονται σέ όλες τις περιφέρειες, και στά νησιά μέ παραλλαγές ύφους και ρυθμού όμως, ανάλογα μέ τήν περιφέρεια – άλλου πιά άργά – από τή Ρούμελη και πάνω – άλλου πιά γρήγορα – από τήν Ρούμελη και κάτω. Πρέπει νά σημειωθεί ότι υπάρχουν χοροί που χορεύονται από τήν Πελοπόννησο μέχρι τή Μακεδονία και από τή Ρούμελη μέχρι τή Φλώρινα.

Κάθε χορός, και ο πιά τοπικά περιορισμένος, έχει τις δικές του παραλλαγές, ακόμα και στά γύρω χωριά τής περιφέρειας. Έχει δέ άπόλυτη συνάρτηση ο χορός μέ τήν τοπική φορεσιά. Δέν νοείται, π.χ. νά χορεύεται ο Τσάμικος μέ φορεσιά Κρητική ή ο Πεντοζάλης μέ φουστανέλλα!

Οι γυναικειές φορεσιές, ιδίως, έχουν τεράστια ποικιλία, είναι μάλλον βαριές και μέ πολλά κοσμήματα. Τά κοσμήματα, ουσιαστικά, ήταν ή περιουσία τών γυναικών που τήν κουβαλούσαν επάνω τους. Μεγάλη σημασία στις γυναικειές φορεσιές έχει ο Μπούστος». Σέ πολλά μέρη δέ, έχουν τις κεντημένες από χρυσάφι πάνω σέ άραχνούφαντο μεταξωτό έσάρπες (βλ. φορ. Σαλαμίνας). Στις άνδρικές ένδυμασιές, βλέπουμε στά νησιά τις θράκες και στήν κυρίως Ελλάδα όλων τών ειδών τις παραλλαγές τής φουστανέλλας.

1. ΣΥΡΤΟΣ: Ο Συρτός είναι ο άρχαιότερος χορός. Για τόν Συρτό μπορεί κανείς νά πει ότι ήταν βασικά ο χορός που χορευότανε γύρω από τόν βωμό, σέ όλες τις ιεροτελεστιές τών Αρχαίων (βλ. Πρόλογο Ζερβού). Τό πιάσιμο του χεριού σέ κάποια άπόσταση από τό σώμα, και σέ συνεχή κύκλο, μόνο έτσι έξηγεϊται. Άλλωστε ή Λίλιαν Λόουλερ, ή διακεκριμένη αρχαιολόγος και μελετητής του χορού τής Άρχειότητας λέει αναφορικά μέ τόν Συρτό: «Οι κυκλικοί χοροί και ιδίως εκείνοι που χορεύονται μέ πιασμένα τά χέρια,



Έσαρφα από ένδυμασία της Σαλαμίνας

παρ' όλη τήν φαινομενική απλότητά τους, έχουν ύψίστης σημασίας μουσικισμό, σέ όλους τούς άρχαίους λαούς. Συχνά χορεύονται γύρω από τόν θωμό, ή ένα δέντρο ή μία κολώνα ή όποιοδήποτε ιερό σύμβολο, ή γύρω από έναν μουσικό, έναν οργανοπαίκτη. Έγκλεισιον ένα αντικείμενο ή άτομο ή τόπο σ' ένα μαγικό κύκλο, για να εξαγνίσουν και να άπωθήσουν κάθε τυχόν επιρροή δαιμονική. Υπολείμματα τής σκέψεως και τής συνήθειας αύτης συνεχίζονται από τήν άρχαιότητα και μέσα από τούς αιώνες μέχρι τīs ημέρες μας».

Σέ πολλά άρχαία άγγεία βλέπουμε τούς κυκλικούς αυτούς χορούς και τό ίδιο πιάσιμο τών χειρών. Επίσης σέ άναριθμητες τοιχογραφίες σέ διάφορα μοναστήρια και έκκλησίες μπορεί κανείς να δει αυτό τό χορό, μέ τόν πρωτοχορευτή, πού κρατάει ένα μαντήλι στό χέρι έβρνοντας τόν χορό (βλ. φωτογραφίες Συρτού). Ο Καλαματιανός, πού είναι πιά Πανελληνιος Χορός ένα είδος Συρτού, πιά γρήγορος και πιά πηδηχτός, χορεύεται δέ σέ 7/8.

2. ΛΑΒΥΡΙΝΘΟΣ: Γνωστός σάν Λαβύρινθος ήταν ο ΤΣΑΚΩΝΙΚΟΣ πού χορευόταν στήν Τσακωνία τής Πελοποννήσου και είχε μείνει πιά παραδοσιακός σάν «Χορός πού χόρεψε ο Θησέας». Είχε συμπεριληφθεί στους χορούς πού χόρευαν στα σχολεία, από χρόνια πολλά, και τόν διδασκαν οι καθηγητές γυμναστικής στα λίγα λεπτά πού τούς έμειναν από τό μάθημα τής γυμναστικής για να διδάσκουν και χορό έθνικό. Τόν Τσακωνικό, λέγεται, πώς τόν βρήκε ο Χ. Σακελλαρίου, ένας από τούς παλιούς δασκάλους πού διδασκε στα σχολεία. Ο χορός «κουλουρίαζε» και 'ξεκουλούριαζε» κάνοντας στό τέλος «καμάρα», από δύο χορευτές πού κρατούσαν ένα μαντήλι κι άφηναν τούς υπόλοιπους να περνούν από κάτω. Έτσι, παρέμεινε από χρόνια ο Τσακωνικός, σάν ο χορός πού μέ τό «κουλουριασμό του» έδινε τήν εντύπωση του Λαβύρινθου, μέ τόν Θησέα-πρωτοχορευτή να βοηθά τούς συντρόφους του να βγούν από τό λαβύρινθο, κρατώντας υποθετικά τό νήμα-μαντήλι, πού του έδωσε ή 'Αριάδνη-κοπέλλα.

Άφου για πολλά χρόνια από τήν ήμέρα πού ξεκίνησα, άκουγα όρισμένους ανθρώπους να μου λένε: «ξέρετε και στο νησί μας» ή «στό χωριό μας έχομε λαβύρινθο», μου γεννήθηκε ή ανάγκη να καταπιαστώ πιά σοβαρά μέ τό θέμα. Βέβαια ή δυσκολία ήταν ότι αυτοί πού τό λέγανε, όταν τούς παρακαλούσα να μου φέρουν τούς ανθρώπους να μου τά δείξουν – θήματα και μουσική – συνήθως εξαφανίζονταν, είτε γιατί είχαν άσχολίες πολλές είτε γιατί θεωρούσαν ότι ήταν «υποχρέωσή μου» να πάω στού καθενός τό χωριό ή τό νησί! Καί βέβαια δέν θα είχα αντίρρηση να ταλαιπωρηθώ προκειμένου να βρω τά στοιχεία πού ζητούσα ή πού θα έπρεπε να υπάρχουν, ή και δέν θα υπολόγιζα τήν ταλαιπωρία κι άν δέν εύρισκα ίσως τίποτα! Άλλά, πού να βρω τόν καιρό να πάω από χωριό σέ χωριό και να ψάχνω; γι' αυτό θα πρέπει να λογαριάσει κανείς ότι θα ζήσει μέχρι εκατό έτών... να έχει δέ και τό μυαλό του στή θέση του, κι όχι μόνο τά πόδια! Γιατί ή έρευνα θέλει προεργασία και πολλή ύπευθυνότητα, στό τί θα βρείς, τί θα δεις, τί θα σου πούν.

Μιά μέρα, πάνε περίπου εννιά χρόνια, ο καθηγητής Γιάννης Κακριδής, πολύ φίλος μου, μου ανέφερε για ένα χορό πού τόν λέγανε «Αγέρανο» – «Γερανός» και πού όπως θυμόταν ο ίδιος χορευόταν στήν νήσο Πάρο, αλλά δέν θυμότανε σέ ποιο χωριό χορευόταν και πού τό είχε διαβάσει. «Πρέπει να πäs μόνη σου να ψάξεις στα χωριά τής Πάρου» μου ειπε. Τό θέμα είχε σημα-

οία βέβαια γιατί η Πάρος ήταν παλιά άποικία Μινωιτών και κάπως ταίριαζε και τό όνομα και τό θέμα του χορού. Άλλα πού νά πάω, πού νά ψάξω; Πέρασαν δυό τρία χρόνια, ώσπου μιά μέρα, έτσι τυχαία, ρώτησα μιά κοπέλλα (οικιακή βοηθό) πού ήταν μερικά χρόνια σέ γνωστό μου σπίτι και πάντα έλεγαν «τό τί χορευταράδες είναι στήν οικογένειά της», πού ή καταγωγή τους ήταν ένα χωριό στήν Πάρο (!): «Έσείς πού εΐσατε τόσο χορευταράδες, δέν μου λές και γιά κανένα χορό του τόπου σας, του χωριού σας, παρά όλο μου αναφέρεis γιά «χασάπικα» και «ζεΐμπέκικα» δέν έχετε κανένα χορό πού νά τόν λένε «Γερανό» ή κάτι παρόμοιο «Άγέρανο»; Και έξαφνα άκούω μέ τό στόμα όρθάνοιχτο τήν άπάντηση: «Καλέ ό Άγέρανος είναι ό Χορός της Κρήτη – άλοίμονο άν όλοι τόν χορεύουμε σέ γιορτές, σέ πανηγύρια, στίς Άπόκριες. Πάντα! Και έτσι άρχισε τό κυνηγητό του λαβύρινθου αλλά μέ πολλή προσοχή. Γιατί δέν έπρεπε νά ξέρουν τί άνθρωποι τί γύρευα άκριβώς, Ύπήρχε πάντα ό κίνδυνος νά... προθυμοποιηθούν νά... κατασκευάσουν «λαβύρινθο»!

Ός τότε θεωρούσα – κακώς όπως άποδείχτηκε – ότι ό λαβύρινθος σάν σχέδιο μοιάζει μέ κουλούριασμα φιδιού. Τά στοιχεία πού είχα βρει μέχρι τότε έδειχναν αυτό τό σχήμα. Κάποια στιγμή όμως μεπερδέυτηκε τό θέμα. Ένώ έψαχνα νά βρώ μέ πολλή προσοχή τί θά ύπήρχε στήν Κρήτη – άλοίμονο άν δέν ύπήρχε στήν Κρήτη – παρεκάλεσα έναν από τούς Κρητικούς μου – πού είχε μεγάλη διαθεση νά μέ έξυπηρετήσει αλλά και πού ήξερα ότι οι πληροφορίες του ήταν*σωστές, νά φροντίσει νά μάθει πού θά μπορούσαμε νά άποταθούμε.

Όλα έδειχναν ότι μάλλον από τήν περιφέρεια Ρεθύμνου θά μπορούσαμε ν' άντλήσουμε τίς πληροφορίες μας γιατί εκεί – λένε – βρίσκονται οι μεγαλύτεροι χορευταράδες. Έγραψε λοιπόν στόν πατέρα του νά πάει νά συναντήσει τόν γνωστό «μερακλή» και χορευταρά του χωριού Λιβάδι, Δ. Νυχτάρη ήλικίας τότε 96 χρόνων, δηλαδή σήμερα θά πρέπει νά είναι 99, γιατί όπως μαθαίνω ζει άκόμη. Αυτός μās άποκάλυψε ότι «ό σημερινός χορός μέ τό όνομα «σιγανός», λεγότανε τόν καιρό του πατέρα του «Χορός του Θησέα», και τόν χόρευαν στούς γάμους μέ τόν γαμπρό μπροστά, «γιά νά μάθει νά βγαίνει από τό Λαβύρινθο τής ζωής». Μέ τά χέρια σταυρωτά οι χορευτές, άνδρες και γυναίκες προχωρούν σιγά – ίσως από δώ νά είναι και ή όνομασία του χορού **σιγανός** – ό δέ πρωτοχορευτής «τραβάει μέ τήν κίνηση του χεριού του όλους τούς υπόλοιπους, σά νά τούς τραβούσε σιγά σιγά μέ τό νήμα πού τουδωσε ή Άριάδνη».

Η άνακάλυψη αυτού του χορού πού πάνω του ξεχωρίσαμε τά ίχνη του Λαβύρινθου στήν Κρήτη είναι ή άκραίο σημείο τής σχολαστικής έρευνάς μας γιά τούς παραδοσιακούς παλαιούς χορούς. Χωρίς αυτήν ίσως οι χοροί νά είχαν χαθεί γιά πάντα. Έξακολουθούμε άκόμη νά άπορούμε μέ τήν καλή μας τύχη πού βοήθησε νά βρούμε τόν έξαιρετο αυτό γέρο άνθρωπο, Δημήτρη Νυχτάρη.

Μετά άπ' αυτό ζητήσαμε και άλλες πληροφορίες. Δηλαδή πώς «κουλουριάζει» και πώς «ξεκουλουριάζει» ό χορός. Μέ τά καινούρια στοιχεία πού προέκυψαν δέν έβγαине «κουλούριασμα» αλλά τό σχέδιο άποκτούσε σχήμα «φουρκέτας». Όσο έβλεπα τό χορό μ' αυτό τό σχήμα, στεναχωριόμουν όλο και περισσότερο γιατί μου φαινόταν «άνθραξ» ό θησαυρός! Τήν έπομένη χρονιά, παρεκάλεσα τόν πρωτοχορευτή μου Γ.Χ., νά πάει μόνος του στό χωριό επάνω και νά μάθει πιό σίγουρα τό σχήμα πού έχει ό χορός του Θησέα

της Κρήτης! Στο μεταξύ όμως μάς είχαν δείξει και άλλους χορούς Κρητικούς, άλλης περιφέρειας πού είχαν τό ίδιο σχήμα, δηλαδή της «φουρκέτας». 'Ακόμη βρίσκαμε διάφορους χορούς άλλων περιφερειών με διάφορα σχέδια. 'Επίσης ο Ποντιακός χορός «Κοτσαγγέλι» έχει τό ίδιο σχήμα φουρκέτας με τόν χορό της Κρήτης.

'Επέστρεψε ό Γ.Χ. με τό παρακάτω μαντάτο. 'Ο χορός του Θησέα έχει σαφώς σχήμα φουρκέτας! Τότε είναι πού μου έγινε φώς και έπιασα νά δώ στά διάφορα βιβλία και λεξικά με φωτογραφίες, τί σχέδια κάνουν τά φίδια. Γιατί όχι; Πολλοί αρχαιολόγοι έχουν ήδη έπισημάνει τό γεγονός ότι ό χορός αυτός με τίς «... έν τινι ρυθμῶ παραλλάξεις και άνελίξεις...» θά μπορούσε νά συσχετισθεί με τό φίδι σάν θεότητα. Μπορούμε εύκολα νά πιστέψουμε ότι ό «λαβύρινθος παρέμεινε σάν σχέδιο χοροῦ, λόγω της θεότητας φίδι. Μπορεί μάλιστα ό χορός αυτός, καθώς λέγουν νά προχρονολογείται από τήν Μινωική 'Εποχή, και νά έχει τήν άπαρχή του στήν Αίγυπτο, στήν Μεσοποταμία, ή και στήν Κίνα. 'Εγώ προσωπικά είδα σέ παγκόσμιο Φεστιβάλ παραδοσιακών χορών τό χορό του Φιδιου από παραδοσιακό συγκρότημα της Κίνας. Σέ μάς όμως γιατί νά υπάρχουν αυτά τά διάφορα σχέδια και νά έχει παραμείνει σάν «ό χορός του Θησέα»; 'Ισως γιατί χάρη στό όνομα αυτό κρατήθηκε ή παράδοση σ' όλους τούς Έλληνες.

Τό ότι ή παράδοση αυτή θά είχε πραγματική βάση ενισχύεται από τά λεγόμενα διαφόρων ποιητών και συγγραφέων. 'Ο Όμηρος στήν «Ιλιάδα» (Σ. 590, μετάφρ. Ν. Καζαντζάκη – Ι. Κακριδή), εκεί πού περιγράφει τήν κατασκευή της άσπίδας του 'Αχιλλέα από τόν 'Ηφαιστο, λέει και τά ακόλουθα:

«Ξομπλιάζ' άκόμ' ό κουτσοπόδαρος θεός και χοροστάσι,
όμοιο με κείνο πού 'χει ό Δαίδαλος της όμορφαμαλλούσας
της 'Αριάδνης στήν άπλόχωρη Κνωσό παλιά φτιαγμένο.
'Αγουροι εκεί κι' άκριβογόραστες παρθένες είχαν στήσει χορό,
κι' ό ένας του άλλου έκρατούσανε πά στον άρμό τά χέρια...»

'Η φράση αυτή του Όμήρου, ότι κρατάει ό ένας τόν καρπό του άλλου συνδυάζεται με διάφορους χορούς πού βλέπουμε ακόμα σήμερα στήν 'Ελλάδα όπως τόν Λαμπριάντικο στά χωριά Κέδρος, Καρδίτσα της Θεσσαλίας και Καγκελευτό, στήν 'Ιερισσό Χαλκιδικής, της Μακεδονίας.

Μία πολύ παλιά παράδοση λέει πώς ό χορός αυτός άναπαριστάνει τήν έξοδο του Θησέα από τόν λαβύρινθο του Παλατιου της Κνωσου, στήν Κρήτη. 'Ο Πλούταρχος στον «Βίο του Θησέα» λέει τά παρακάτω: «'Εκ δέ της Κρήτης άποπλέων εις Δήλον κατέσχε και τῷ Θεῷ θύσας και άναθεις τό άφροδίσιον ό παρά της 'Αριάδνης έλαθε, έχόρευσε μετά των ήμιθέων χορείαν ήν έν τῷ έπιτελεῖν Δηλίους λέγουσι, μίμημα τῶν έν τῷ λαβυρινθῷ περιόδων και διεξόδων έν τινι ρυθμῷ παραλλάξεις και άνελίξεις έχοντι γιγνομένην. Καλεῖται δέ τό γένος τοῦτο της χορείας υπό Δηλίων Γέρανος, ως ιστορεῖ Δικαιάρχος. 'Εχόρευσε δέ περί τόν Κερατῶνα βωμόν, εκ κεράτων συνειρμοσμένων εύωμύμων άπάντων. Ποιῆσαι δέ και άγώνά φασιν αυτόν έν Δήλῳ, και τούς νικῶσι τότε πρώτον ύπ' εκείνου φοίνικα δοθῆναι».

Μέ άλλα λόγια, σέ άνάμνηση της δραματικής του δραπετεύσεως από τό Παλάτι του Βασιλιά Μίνωα στήν Κνωσό, «μμήθηκε» άρα «χορογράφησε» – όπως θά λέγαμε σήμερα – τόν χορό πού λέμε λαβύρινθο. 'Ο Ρόμπερτ

Γκρέθης λέει τα ακόλουθα στον «Βίο του Θησέα»: «... Ὁ Θησέας καί οἱ σύντροφοί του χόρευαν τόν Γερανό πού συνίσταται σέ ἐλιγμούς Λαθύρινθου – μέ συνοδεία ἀρπας... Ὁ Δαίδαλος εἶχε χτίσει γιά τήν Ἀριάδνη μία χορευτική πίστα στή Κνωσό, πάνω σέ σχέδιο Λαθύρινθου (ἀντιγραφή τοῦ Αἰγυπτιακοῦ Λαθύρινθου). Ὅταν ὁ Θησέας καί οἱ σύντροφοί του χορέψανε τόν Γερανό, ἦταν ἡ πρώτη φορά πού χόρευαν καί κοπέλλες μαζί... Αὐτόν τόν χορό τόν βρίσκει κανεῖς ἀκόμα σέ διάφορα μέρη τῆς Ἑλλάδας καί τῆς Μικρᾶς Ἀσίας».

Τό ὅτι εἶναι φυσικό νά χορευόταν πάντα στήν Τσακωνία, συμπεραίνεται ἀπό τό γεγονός ὅτι ὑπῆρξαν πολλές φορές μετακινήσεις ἀπό τήν Κρήτη στήν Πελοπόννησο καί ἀπό τήν Πελοπόννησο στήν Κρήτη, ἀνάλογα μέ τίς συνθήκες πού δημιουργοῦσαν πόλεμοι ἢ καταστροφές.

Ἡ ἀκούραστη ἀρχαιολογική σκαπάνη ἔφερε σήμερα στό φῶς στοιχεῖα τέτοια, πού δέν χωρεῖ πιά ἴσως καμιά ἀμφιβολία πῶς τὰ νησιά τοῦ Αἰγαίου καί ἡ Πελοπόννησος εἶχαν βασικά ἐμποτιστεῖ ἀπό τόν Μινωικό πολιτισμό. Στή δεύτερη φάση τῆς ἐποχῆς τοῦ χαλκοῦ, ἀπό τά 2000 ἕως τά 1600 π.Χ. ξέρουμε πῶς στήν Ἠπειρωτική Ἑλλάδα κυριαρχοῦν τὰ παλιότερα Ἑλληνικά φύλα. Ἡ ζωή τους ἦταν μάλλον πτωχή καί ἀπλή κι ὁ κόσμος ἀσχολοῦνταν τό περισσότερο μέ τή γεωργία. Τήν ἀντίστοιχη ἐποχή ἔχουμε στήν Κρήτη μία τεράστια ἀνθηση. Χτίζονται τὰ πρῶτα καί τὰ δεύτερα Ἀνάκτορα καί ἡ Κρήτη ἀποκτᾶ τέτοια δύναμη στή θάλασσα, πού τήν κάνει θαλασσοκράτειρα. Τά περισσότερα νησιά, καί κυρίως οἱ Κυκλάδες, δέχονται τήν ἐπίδρασή της καί ἀρχίζει ὁ ἀποικισμός. Ἀλλά οἱ κυριότερες ἀποικιστικές ἐγκαταστάσεις ἔγιναν μετά τίς μεγάλες καταστροφές τῶν Μινωτικῶν κέντρων, γύρω στά 1580 π.Χ. καί στά 1450 π.Χ. Ἡ ἐκρηξη τοῦ ἠφαιστείου τῆς Θήρας¹ (Σαντορίνη) γύρω στά 1450 π.Χ. ἐρήμωσε τό νησί γιά ἕνα χρονικό διάστημα. Ἡ σποδός ἐκάλυψε τὰ πάντα μέ παχύ στρώμα πού ἀσφαλῶς θά ἔκανε τήν γῆ ἀγονη καί οἱ δηλητηριώδεις ἀναθυμιάσεις θά μόλυναν τό πόσιμο νερό. Κι ἔτσι μπορούμε νά ἐξηγήσουμε τήν τόνωση τοῦ ἀποικιστικοῦ ρεύματος στά μέσα τοῦ 1500 π.Χ.

Ἔτσι φαίνεται νά ἐπικυρώνονται τὰ ἀρχικά συμπεράσματα τοῦ Ἐβανς καί τοῦ Καθηγητοῦ κ. Νικ. Πλάτωνα, ὅτι δηλαδή οἱ Μινωῖτες, ἐκτός ἀπό τὰ νησιά τοῦ Αἰγαίου, θά πρέπει νά εἶχαν χτίσει ἀποικίες καί στήν Πελοπόννησο κατά τό τέλος τῆς Μεσοελλαδικῆς περιόδου.

Ὁ ντόπιος πληθυσμός στήν ἀρχή θά ὑποτάχθηκε στήν δύναμη τοῦ ἀποικου, ἀλλά μέ τόν καιρό ἀπορρόφησε τὰ διδάγματά του, ἀνοιξε τὰ μάτια στήν ὀμορφιά καί τόν πλοῦτο, καί ὅταν συνειδητοποίησε τήν ἐθνική του ὑπόσταση τίναξε τόν ξένο ζυγὸ καί δημιούργησε μέ τήν κληρονομία πού εἶχε πιά ἀποθηκέψει στήν μνήμη του ἕνα δικό του κόσμο. Ἔτσι βρῆκε τήν πληρέστερη ἔκφρασή του στήν τελευταία πιά περίοδο τοῦ χαλκοῦ, μέσα στά νεοκτισμένα ἀνάκτορα τῶν Μυκηνῶν, τῆς Πύλου, τῆς Τίρυνθας, κ.ά.

Οἱ Μυκηναῖοι, ἀφοῦ ἀπόχτησαν ὀλοκληρωτική ἐπίγνωση τῆς ἐθνικῆς τους ὑποστάσεως ἐπωφελήθηκαν ἀπό τήν τελική καταστροφή τῶν Μινωικῶν κέντρων γιά νά ἰδρύσουν Ἀχαϊκό Κράτος στήν Κρήτη μέ κέντρο τήν Κνωσό. Ἰσως τότε γίνηκαν καί οἱ πρῶτες ἐγκαταστάσεις στήν Κύπρο. Ἀργότερα, γύρω στά 1380 ἢ 1370 π.Χ. ἔγιναν μαζικές Ἀχαϊκές ἐγκαταστάσεις στήν Κρήτη καί τό παλάτι τῆς Κνωσοῦ καταστράφηκε ὀριστικά. Μέ τήν κατα-

1. Ἀπ' τίς ἀνακοινώσεις τῶν καθηγητῶν κ.κ. Μαρινάτου καί Ν. Πλάτωνα στό 2ο Κρητολογικό Συνέδριο, στά Χανιά τῆς Κρήτης, 14-4-1966.

στροφή αυτή συνδέεται ίσως ο θρύλος του Θησέα, πού μ' αυτόν, όπως είδαμε, σχετίζεται ή μεταφορά του Κρητικού χορού στα νησιά και γενικότερα στην ηπειρωτική Ελλάδα, χορού βέβαια στην αρχή καθαρά τελετουργικού, πού αποτέλεσε ουσιαστική έκφραση της λατρείας των ανθρώπων προς την Θεά Μητέρα Γῆ.

Όταν, στά 1100 π.Χ. περίπου, κατέβηκαν πιά τά τελευταία Ἑλληνικά φύλα από τόν Βορρά – οἱ Δωριεῖς – καί κατάκτησαν κυρίως τήν Πελοπόννησο ἀλλά καί τά ἄλλα νησιά τοῦ Αἰγαίου μαζί μέ τή Ρόδο καί τήν Κρήτη, οἱ παλιοί Μυκηναῖοι κάτοικοι τῆς Λακωνίας, Ἀχαιοί μαζί καί Μινωῖτες ἄποικοι, κατέφυγαν στά γύρω βουνά γιά ν' ἀποφύγουν τήν ὑποδούλωση.

Ἡ κυριότερη ὄρεινῆ περιοχῆ πού βρῆκαν καταφύγιο οἱ Λάκωνες, φέρνει σήμερα τό ὄνομα Τσακωνιά. Τό «Τσάκωνες», καθώς λέγεται, προέρχεται ἀπό τήν παραφθορά τῶν λέξεων: τούς Λάκωνες – τσ Λάκωνες – Τσάκωνες. Ἡ τσακωνική διάλεκτος πού μιλοῦσαν ἀκόμα μέχρι καί προπολεμικά, λέγεται ὅτι προέρχεται ἀπό τήν παλιά γλώσσα τῶν Λακώνων. Μέ τόν καιρό ἡ γλώσσα αὐτή δέχτηκε φυσικά τή Δωρικῆ ἐπίδραση ὅπως τήν ἴδια ἐπίδραση δέχτηκαν αὐτή, εἶναι ὁ πρῶτος τοῦ σχήματος τοῦ Λαθύρινθου πού βρέθηκε ἀπό Ἑλληνα δάσκαλο. Ἐνα γεγονός συγκλονιστικό πού μέσα στό πέρασμα τῶν αἰώνων δέν λησμονήθηκε: ὁ Θησεάς καί ὁ χορός του.

Πιστεύω ὅτι ὁ χορός τοῦ Λαθύρινθου ἔχει ἐπικρατήσει στό Ἑλληνικό στοιχεῖο, ὅπου κι ἂν βρισκόταν χάρη στή θρυλική μορφή τοῦ Θησέα. Δηλαδή παρέμεινε τό σχῆμα τοῦ χοροῦ μέ προέλευση ἀπό ἕνα σύμβολο ἱερό, δηλαδή τό φίδι, χάρη σ' ἕναν ἥρωα, πού τό ὄνομα του δέν ἔχει σβῆσει μετά τόσους αἰῶνες καί εἶναι συνδεδεμένο μέ τήν Ἀττική. Ὁ χαρακτηρισμός τοῦ Θησέα σάν ἱστορικῆ φυσιογνωμία, ἄρα ὑπαρκτή, δέν μπορεῖ, θά ἔλεγα, νά ἀπορριφθεῖ ἐντελῶς.

Πρῖν 200 χρόνια... Μιά πιά πρόσφατη μαρτυρία γιά τή συνέχιση τοῦ χοροῦ τοῦ Θησέα μᾶς ἔρχεται ἀπό τήν κ. Σενιέ, μητέρα τοῦ μεγάλου λυρικοῦ ποιητῆ Ἀνδρέα Σενιέ, Ἑλληνίδα τήν καταγωγή καί τήν ψυχῆ.

Ἐγραψε¹ πρῖν ἀπό 200 χρόνια καί στά γράμματά της περιέγραψε ἤθη καί ἔθιμα καί χορούς τῶν Ἑλλήνων στήν Κωνσταντινούπολη, συσχετίζοντάς τα μέ ἀρχαῖα κείμενα. Στήν Κωνσταντινούπολη, τόν καιρό ἐκεῖνο, ὁ χορός αὐτός – ὁ Λαθύρινθος – λεγόταν «Καντιότ» ἢ «La Danse Greque». Ἡ ὀνομασία «Καντιότ» προέρχεται προφανῶς ἀπό τό «Κάντια». Οἱ Βενετοί σταυροφόροι, ὅταν κατέλαβαν τήν Κρήτη, στίς ἀρχές τοῦ 13ου αἰῶνα μ.Χ., τήν ὀνόμασαν «Κάντια». Ξαναπῆρε τήν «Κάντια» (Candie) ὁμως, γαλλικά λένε μέχρι καί σήμερα τό Ἡράκλειο, καί κατά μία ἐκδοχή, ἡ ὀνομασία αὐτή εἶναι παραφθορά τῆς λέξεως «χάνδαξ» πού προστάτευε τό κάστρο. Στό Ἡράκλειο βρίσκεται – καθώς ξέρομε ὅλοι μας – ἡ Κνωσός καί ὁ Λαθύρινθος τοῦ παλατιοῦ τοῦ Μίνωα.

Ὁραματίζεται, λοιπόν μέ τό ἐμπνευσμένο της μυαλό ἡ κ. Σενιέ καί περιγράφει τόν χορό: Στήν πρώτη φάση, ὁ Δαίδαλος συνθέτει τόν χορό γιά νά συγκρατήσει στή μνήμη του τό πολύπλοκο σχέδιο καί γιά νά βοηθήσει τήν Ἀριάδνη νά θυμᾶται ἀλλά καί νά μάθει ὅλα τά στριψίματα τοῦ Λαθύρινθου – καί τότε ὁ χορός θά χορευόταν χωρίς νά κρατᾶ κανεῖς τίποτε στό χέρι¹.

1. Lettres de Chenier. A.M. Goys, Robert de Bonnières, éditions Charavay Frères, Paris 1879 σελ. 196.

Στή δεύτερη φάση: «Όταν ο χορός αυτός χορεύεται με κορδόνι στο χέρι (άρα στην εποχή άκόμα της Κας Σενιέ χορεύονταν χοροί με σκοινί στο χέρι ή με μαντήλι ή μ' εσάρπα), πιστεύω πώς πρέπει να ήταν σ' ανάμνηση του μίτου που είχε δώσει ή 'Αριάδνη στο Θησέα για να μπορέσει να βγει από τόν λαβύρινθο».¹

Στήν τρίτη φάση: «όταν χορεύεται ή «καντιότ» με μαντήλι στο χέρι, είναι φανερό ότι θέλει ν' άπεικονίσει τόν πόνο της 'Αριάδνης πού έγκαταλείφθηκε στο νησί της Νάξου και πού σκουπίζει τά δάκρυά της με τόν ξεσχισμένο πέπλο της, ή τόν σεΐε, κάνοντας σήματα στόν Θησέα πού άπομακρυνόταν με τό πλοίο. Σημαντικό τό γεγονός ότι ή «καντιότ» χορεύόταν ώς «ό 'Ελληνικός χορός» πού συναντούσαμε μέχρι πριν λίγο άκόμα νά χορεύεται ειδικά στήν Τσακωνιά, και νά έχει καθιερωθεί σάν Τσακώνικος. Πώς άραγε ξεψύχησε ή όνομασία «καντιότ»;

Η «καντιότ» έχει τίς ίδιες κινήσεις με τόν Τσακώνικο: τό τσάκισμα με τό γόνατο και τό πόδι στόν άέρα στό 5ο μέτρο του χορού, και τήν πρωτοχορεύτρια με ένα μεγάλο μαντήλι στο χέρι. Τό ίδιο σχήμα χορού συναντούμε και σήμερα άκόμα, σε διάφορα μέρη της 'Ελλάδας, στό Σουφλί, στήν Καρωτή, στό Κριός (Θράκης), στήν Έδεσσα, στό Κρατερό (Μακεδονία), στήν Σιάτιστα, στήν Κρήτη, στήν Εύβοια, στήν Πάρο, στήν Ζάκυνθο κτλ.

Κατά τή γνώμη μου, ό όραματισμός της κ. Σενιέ για τόν πέπλο της 'Αριάδνης, όχι μόνο είναι βάσιμος, αλλά και δίνει μίαν εξήγηση της ύπάρξεως και χρησιμοποίησης του μαντηλιού στόν 'Ελληνικό χορό. (βλ. κεφ. Μαντήλι).

Τό γεγονός ότι δέν υπάρχει 'Ελληνικός χορός χωρίς μαντήλι – με εξαίρεση εκείνους με πολεμική προέλευση, όπως ό Πυρρίχιος – μάς κάνει νά πιστέψουμε πώς μπορεί νά είναι αυτή ή πιό πιθανή εξήγηση της χρησιμοποίησης του μαντηλιού.

Οί παρατηρήσεις της κ. Σενιέ παίρνουν ιδιαίτερη σημασία, όταν σκεφθεί κανείς ότι πριν 200 χρόνια μιά γυναίκα, με μουσικό και καλλιτεχνικό γενικά ένστικτο, πού τήν είχε συνεπάρει τό άρχαιο 'Ελληνικό πνεύμα, όπου τήν είχε μυήσει ό πατέρας της – νομισματολόγος συλλέκτης – με έμπνευση και μάτια και μυαλό πού πήγαιναν πέρα από τούς στενούς όρίζοντες της καθημερινής ζωής, στά γράμματά της, όμολογούσε ότι: «Δέν μάς επιτρέπεται καν ν' άμφιβάλουμε ότι οί 'Ελληνες έκαναν κάτι στήν τύχη κι ότι θέλησαν νά κληροδοτήσουν στους μεταγενεστέρους ότι τά πάντα πρέπει νά συμβάλλουν στό καλό της ολότητας – της κοινωνίας των ανθρώπων – και σε όφελός της. Ότι δέν είναι μόνο στά μνημεία – εϋθραυστα και εκτεθειμένα στή φθορά του καιρού και στή θαρβαρότητα των ανθρώπων – πού θέλησαν οί 'Ελληνες νά διατηρήσουν τήν θύμηση της τέχνης τους, των ήθών τους και της σχέσεως πού ταϋτα θά είχαν με τά γεγονότα της ιστορικής ζωής τους...». Αυτόι ήσαν οί όραματισμοί της γυναίκας αυτής πού ήρθε νά ζησει στήν Κωνσταντινούπολη, εκεί πού οί 'Ελληνες συνέχισαν μέσα στους αιώνες της σκλαβιάς νά χορεύουν τούς χορούς πού ή παράδοση τούς είχε κληροδοτήσει. Σημαντικά λοιπόν στοιχεία μάς κληροδότησε ή κ. Σενιέ.

1. Ο Ρόμπερτ Γκρέις, πάνω στή δεύτερη φάση λέει περίπου τά ίδια: «σε μερικούς λαβύρινθους, οί χορευοί κατατίονταν από ένα σκοινί, πού τούς βοηθούσε νά κρατούν συμμετρική απόσταση ό ένας από τόν άλλον και νά παρακολουθούν άλάθευτα τό σχέδιο. Ίσως αυτό νά έδωσε άφορμή στο νά λεχθεί ότι έπρόκειτο για τόν μίτο της 'Αριάδνης».

Ἄκόμη καί σήμερα βλέπει κανεῖς ὀλοζώντανες εἰκόνες τίς μητέρες πού δίνουν τό παράδειγμα στά παιδιά τους, χορεύοντας καί τραγουδώντας. Αὐτοί οἱ χοροὶ ἀκόμα καί σήμερα ὑποβάλλουν στά μάτια πού ξέρουν νά βλέπουν ὅ,τι πῶς σημαντικό εἶχε ζήσει ἡ Ἑλλάδα στά βάθη τῶν αἰώνων.

«Ἡ μάνα μου μοῦ τῶδεῖξε», «Ἔτσι τόν χόρευε καί ἡ γιαγιά μου», «τὴν πρόφτασα νά τόν χορεύει», λένε οἱ κοπέλλες στά χωριά μας σήμερα.

Τά τελευταῖα 5-6 χρόνια, μέ τίς ἐρευνες πού ἔκανε τό Σωματεῖο μας, βρήκαμε γύρω στούς 27 λαβύρινθους σέ διάφορα μέρη τῆς Ἑλλάδας, χωρὶς νά λογαριάζουμε τόν Τσακῶνικο, πού ὅπως εἶπαμε, ἤδη ὑπῆρχε. Μερικοὶ χοροὶ λαβύρινθου ἔχουν σχῆμα «σπείρας», ἄλλοι «κουλουριάζου», ἄλλοι ἔχουν σχῆμα «φουρκέτας» ἄλλοι καί τὰ δύο, δηλαδή κουλουριάζου καί κά- νουν καί φουρκέτα, ἄλλοι πάλι ἔχουν σχῆμα «στενοῦ διαδρόμου» ἀπ' ὅπου μέ δυσκολία περνáει κανεῖς. Καί φυσικά χορεύονται μέ μουσική καί θήματα ἀνάλογα μέ τὴν περιφέρεια ὅπου ἐπισημάνθηκαν.

Οἱ 27 αὐτοὶ χοροὶ βρέθηκαν στὶς ἐξῆς περιφέρειες: τέσσερις «λαβύριν- θοι» στὴν Πελοπόννησο, τρεῖς στὴν Θράκη, πέντε στὴ Μακεδονία καί ἑνας στὶς Ἄνω Κλεινές, στὴν Φλώρινα Μακεδονίας, (ὅπου ἐπεκράτησε τό Θρακίω- τικο στοιχεῖο – οἱ πρόσφυγες ἀπὸ τὴ Θράκη-) μέ τό σχέδιο ὁμοῖο μέ τῶν ὑπόλοιπων λαβύρινθων Θράκης. Ἐπίσης ἕνας Ποντιακός, τό Κοτσαγκέλι, ἕνας τῶν προσφύγων τῆς Καισάρειας πού τόν λένε «Ἀνάποδα» – γιατί προ- χωρεῖ ὄλο ἀριστερά, ἀντὶ γιὰ δεξιὰ πού πάνε συνήθως οἱ χοροὶ – καί τρεῖς στὴν Κρήτη (τούς δύο ἀπ' αὐτοὺς στό χωριὸ Μεσελέρι), δύο στὴν Ἠπειρο, ἀπὸ ἕνα στό νησιὰ Πάρο, Ζάκυνθο, Κύθηρα, Νάξο, Σκιάθο καί στό Βόλο κοντά στὴ Πῆλιο στό χωριὸ Ἴελαφος, τόν Πηλιορείτικο. Ἀπ' ὅλους αὐτοὺς ὁ λαβύ- ρινθος τῆς Τροιζήνας ἔχει ἰδιαιτέρο ἐνδιαφέρον γιατί χορεύεται σ' ἕνα-σπά- νιο σχῆμα «κουλουριάζει» μιά δεξιὰ καί μιά ἀριστερά.

Ἐκτός ἀπὸ τόν «Τσακῶνικο», πού ὅπως εἶπαμε, ἦταν ὁ μόνος πού γι' αὐτόν μιλοῦσαν στά σχολεῖα καί χόρευαν ἀκόμα, ἐμεῖς βρήκαμε τὰ 27 εἶδη χοροῦ, (1972). Τούς χωρίσα σέ διάφορες κατηγορίες, ἀνάλογα μέ τὰ σχήματα ὀρισμένων φιδιῶν πού σχετίζονται μέ τὰ σχήματα τῶν χορῶν αὐτῶν καί μέ τίς μαρτυρίες διαφόρων μελετητῶν, ἀρχαιολόγων, ιστορικών, λαογράφων κτλ.

Θά προσπαθῶ νά ἐξηγήσω ἐπίσης πῶς χορεύονται (γιατί ὁ καθένας ἀπ' τούς χορούς – «λαβύρινθους» ἔχει καί τὴν σχετικὴ ἰδιομορφία του) ἀλλὰ καί νά παραλληλίσω, ὅσο μπορῶ τὰ διάφορα σχέδια τῶν φιδιῶν πού βρήκα ἀργό- τερα σέ φωτογραφίες. Ὅμως γιὰ μερικοὺς χορούς, πού μᾶς δόθηκαν ἀπὸ ἀνθρώπους ἐπαρχιακῶν πόλεων καί ὄχι ἀπὸ ἀνεπηρέαστους χωρικοὺς ἔχουμε κάποια ἐπιφύλαξη.

Α' Φωτ. φιδιοῦ κουλουριασμένου. Φωτ. σχεδίου Χορῶν.

1. **Τσακῶνικος**
(Ἅγιος Πέτρος)
2. **Καρυαί**
(Ν. Λακωνίας)
3. **Πηλιορείτικος**
(Ν. Μαγνησίας)
4. **«Μουρμούρα»**
(Χωριὸ Καλλιανοῦ Περιοχὴ Καρύστου, Ν. Εὐβοίας).

5. «Χειροπιαστός» ή «Ζάρακας» (χωριό Κρατερό, Ν. Φλώρινας, Μακεδονίας).
6. Σκιάθου (Σποράδες)
7. Τροιζήνα (Ν. Τροιζήνας, Πελοπόννησος).
8. «Άγέρανος» Ν. Καισάρεια, Ν. Θεσσαλίας)
(χωριό Μάρμαρα Πάρου, Κυκλάδες).
9. «Βλάχα»
(χωριό Άπειρανθος Νάξου, Κυκλάδες)
10. «Ανάποδος»
Λαβύρινθοι που ανοίγουν από μέσα, θήματα που ανοίγουν προς
τά πίσω.
11. Καρωτή, Διδυμότειχο Θράκη.
12. Σουφλί, Θράκη.
13. Κρυός, Όρεσσειάδος, Θράκη.
14. Άνω Κλειναί, Φλώρινας, Μακεδονίας, από πρόσφυγες Θράκης που οι
χοροί τους έπεκράτησαν στους Μακεδονικούς.



1) ΤΣΑΚΩΝΙΚΟΣ

3) ΜΟΥΡΜΟΥΡΑ

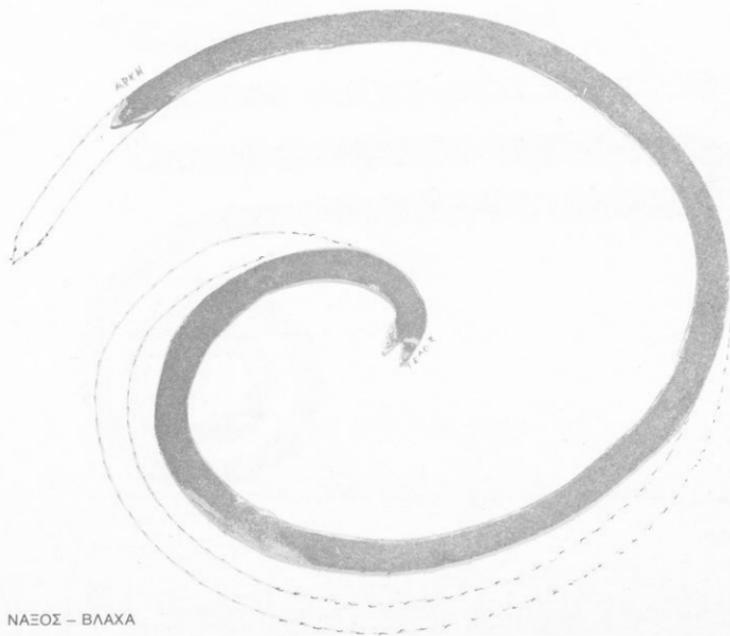
5) ΣΚΙΑΘΟΣ

2) ΖΑΡΑΚΑΣ

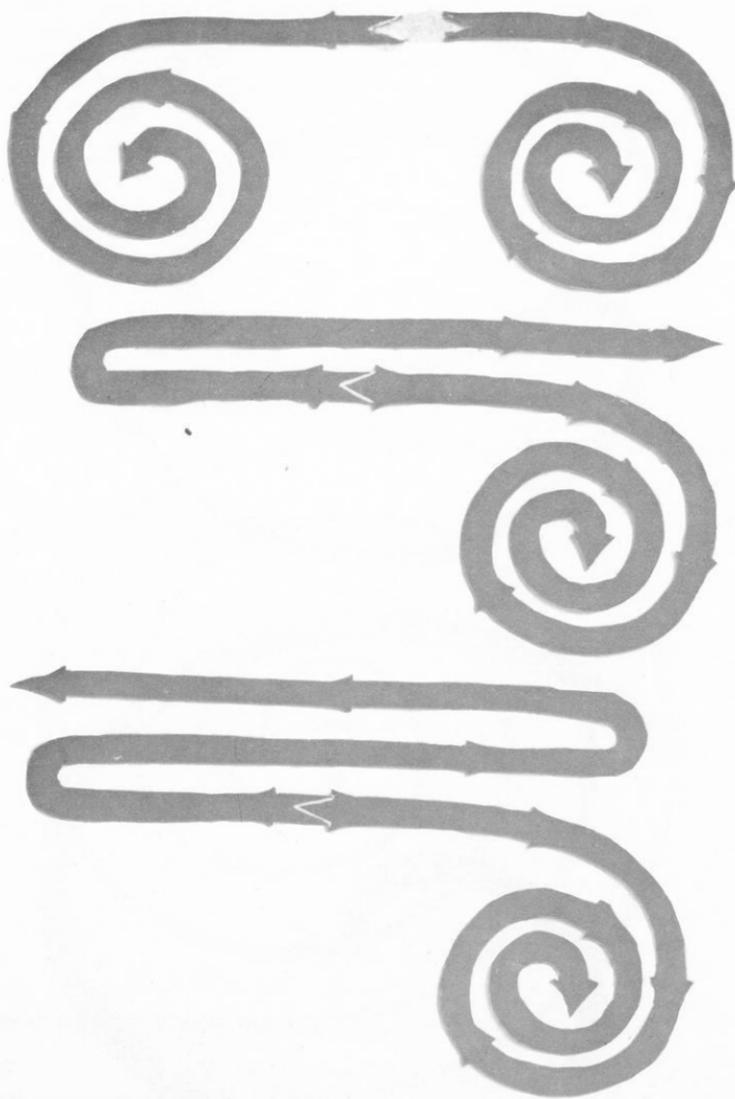
4) ΠΗΛΙΟΡΕΙΤΙΚΟΣ



ΚΑΙΣΑΡΕΙΑ



ΝΑΞΟΣ - ΒΛΑΧΑ



ΤΡΟΙΖΗΝΑ

28



ΣΚΙΑΘΟΣ

● ΕΙΣΟΔΟΣ

● ΕΞΟΔΟΣ

Β'. Φωτ. φιδιού «Φουρκετοειδούς» κινήσεως. – Φωτ. σχ. χορών.

1. «Χορός του Θησέα» ή «Σιγανός», Κρήτη.
2. «Μπριμνιανός», χωριό Μεσελέρι, Κρήτης.
3. «Πηδηχτός» χωριό Μεσελέρι, Κρήτης.
4. «Κοτσαγγέλι», χορός Έλλήνων Πόντου.
5. «Καγκελευτός», Ίερισσού, Χαλκιδικής.
6. «Στάγκαινα», Έδεσσας, Μακεδονίας.
7. «Έντεκα», Κόνιτσας, Ήπειρου.
8. «Κατερίνα», Γουμένιτσας, Μακεδονίας.

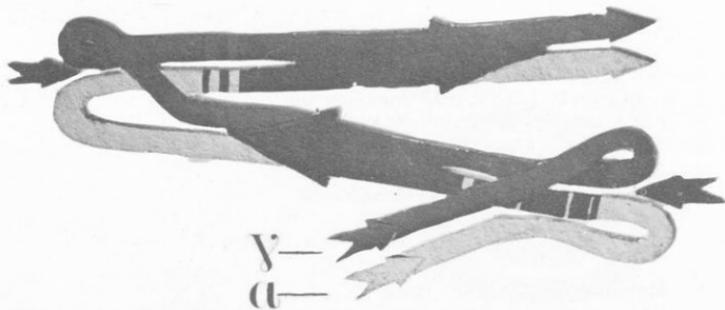
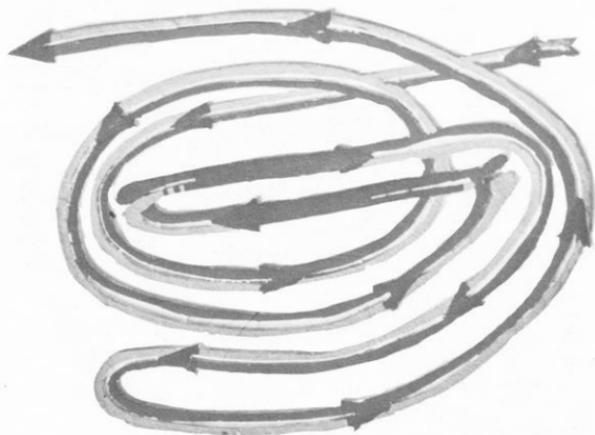
Γ'. Φωτ. Φιδ. – Φωτ. σχ. Χορών.

1. «Μαΐμουνητή», Κόνιτσας Ήπειρου.
2. «Καλαματαινός», Πανελλήνιος με παραλλαγές διάφορες: σχήμα φουρκέτας κτλ.
3. Χωριού Πραστός, Ν. Άρκαδίας.

1. «Τρίτα-Πάτα», Έδεσσας Μακεδονίας.

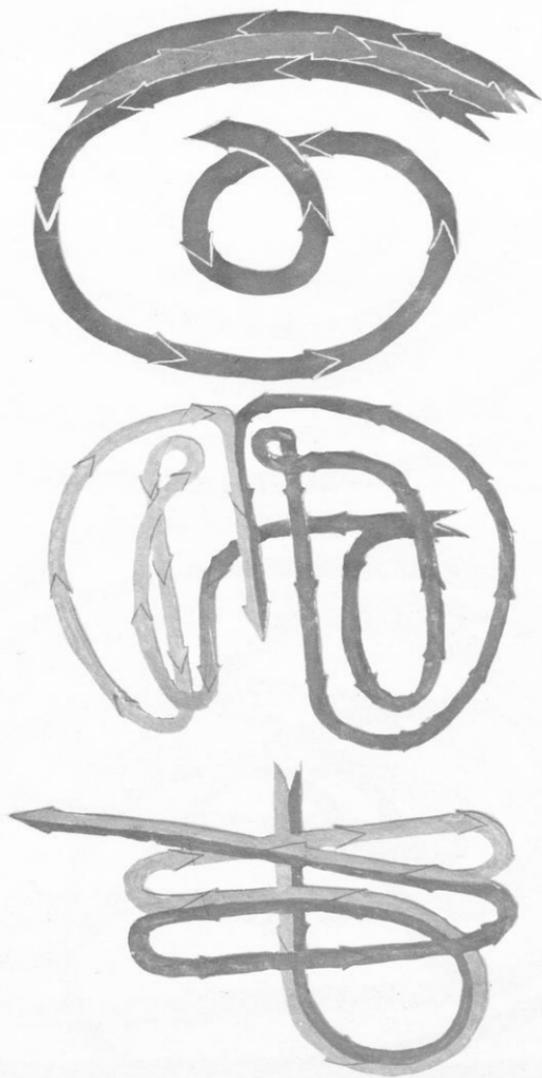
1. «Ἀρχαῖος Συρτός» χωριό Ἁγ. Λέων Ζακύνθου, Ἐπτάνησα.

2. «Κομπιάνικος», Κύθηρα Ἐπτάνησα.



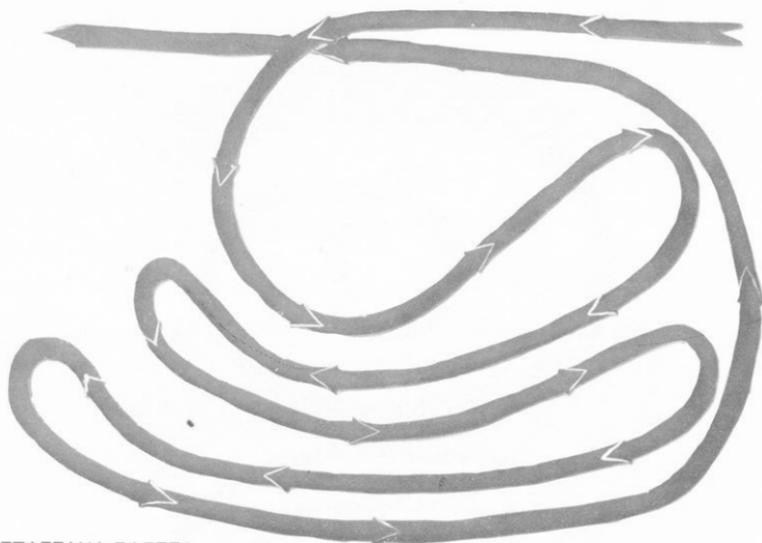
ΖΑΚΥΝΘΟΣ

30

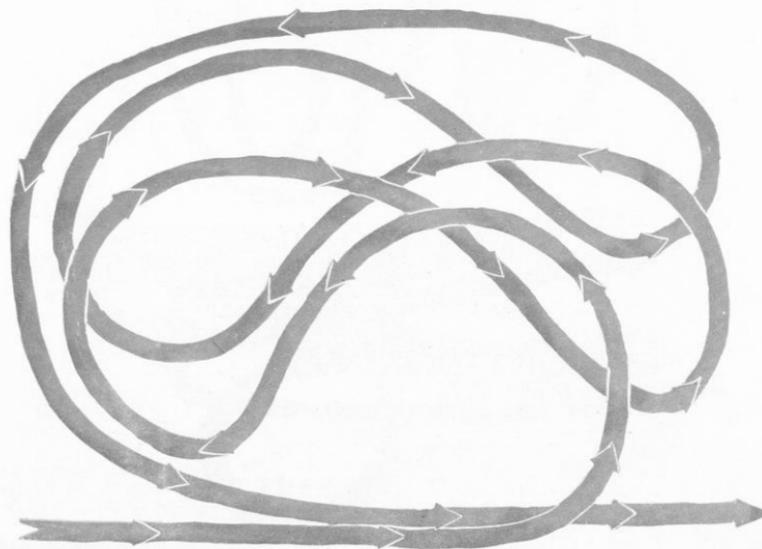


ΚΥΘΡΑ

31



ΣΤΑΓΓΑΝΑ ΕΔΕΣΣΑ



ΤΡΙΤΑ-ΠΑΤΑ



ΚΑΡΩΤΗ ΘΡΑΚΗΣ

ΕΙΣΟΔΟΣ



ΕΞΟΔΟΣ



ΕΞΟΔΟΣ

ΕΙΣΟΔΟΣ



ΑΝΩ ΚΛΕΙΝΑΙ ΦΛΩΡΙΝΑ

ΛΑΒΥΡΙΝΘΟΙ

A'

- 1. «Τσακώνικος»:** Οί χορευτές πιάνονται ή με τὰ χέρια «ἐπί καρπῶ» ἢ ἀπλά, χέρι με χέρι, μᾶλλον ψηλά – ὅπως μᾶς τὸ εἶχε δεῖξει ἕνας ἄνθρωπος ἀπὸ τὸ Λεωνίδι. Ἡ πάλι κρατιοῦνται σφιχτὰ ἀπὸ τὸ μπράτσο σάν νά προσπαθοῦν νά μὴ χάσει ὁ ἕνας τὸν ἄλλο. Ὁ χορός γυρίζει κανονικά καὶ σχηματίζει φίδι πού κουλουριάζει, ὁ δὲ πρωτοχορευτὴς ὅταν θέλει νά ξεκουλουριάσει γυρίζει ἀμέσως δεξιὰ, καὶ με τὴν πλάτη στοὺς ὑπόλοιπους. Ὅταν ξεκουλουριάσουν, εἶτε σταματοῦν σὲ γραμμὴ, εἶτε κάνουν καμάρα, οἱ δύο πρῶτοι, γιὰ νά περάσουν οἱ ὑπόλοιποι ἀπὸ κάτω. Τὸ βῆμα ἀκολουθεῖ φυσικὰ τὴ μουσικὴ, πού χωρίζεται σὲ δύο μέρη: στὸ πρῶτο μέρος βαδίζουν οἱ χορευτὲς με βῆμα ἀπλό, κάνοντας στάση στὸ 5/8 – ἡ μουσικὴ εἶναι σὲ 5/8 ἢ 5/4 – στὸ δεύτερο μέρος κάνουν ἕνα ἐλαφρὸ πηδηματάκι πάλι στὸ 5/8 ἢ 5/4.
- 2. «Καρυαί»:** Πελοποννήσου. Ἀπὸ τὴν ἔρευνα πού ἐγίνε προέκυψε ὅτι καὶ στὶς Καρυές χορεύεται κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο με τὸν Τσακώνικο.
- 3. «Πηλιορείτικος»:** Τὸ ἴδιο κουλούριασμα με τὸν Τσακώνικο. Στὸ ξεκουλούριασμα ὅμως, ὁ πρῶτος συναντᾷ τὸν τελευταῖο, πού τὸν ἀκολουθεῖ γιὰ ἕνα διάστημα. Ἡ μουσικὴ εἶναι σὲ 2/4, ἐπομένως τὰ βῆματα εἶναι ἀπλά. Τὸ πιάσιμο τῶν χεριῶν ὅμως εἶναι διαφορετικὸ: εἶναι ὄλοι πιασμένοι ἀπὸ τὰ χέρια, κρατοῦν τὰ χέρια κάτω. Τελειῶνει ἐπίσης ἀπλά.
- 4. «Μουρμούρα»:** Χειρὶς Καλιανοῦ (Ν. Εὐβοίας). Οἱ χορευτὲς πιάνονται σταυρωτὰ καὶ στὴν ἀρχὴ τοῦ χοροῦ κάνουν βῆματα «σουρτά». Ἐπειτα ἀρχίζουν νά χορεύουν με γοργότερο ρυθμὸ. Τὸ σχέδιο εἶναι τὸ γνωστὸ κουλούριασμα, ἀλλὰ ἀφοῦ ξεκουλουριάσουν κάνουν «φουρκέτα». Τὸ ἴδιο σχῆμα ἐπαναλαμβάνεται ὅσο θέλει κανεῖς. Ἐχει πολὺ ὠραία καὶ ἀσυνήθιστη μουσικὴ, μόνο με βιολιά καὶ λαγοῦτα.
- 5. «Χειροπιαστός»:** Μουσικὴ με ζουρνά, ἀπλή καὶ γρήγορη. Κουλουριάζει κανονικά καὶ ἀφοῦ ξεκουλουριάσει, κάνει «φουρκέτα». Τὸ ἴδιο μπορεῖ νά ἐπαναληφθεῖ. Οἱ χορευτὲς πιάνονται ἀπὸ τὰ χέρια, πρὸς τὰ κάτω, ὅπως στὸν συρτό.
ἢ
«Ζάρακας»
- 6. «Χορός τῆς Λαμπρῆς»:** Χορεύεται σάν τὸν «Τσακώνικο», ὡς πρὸς τὸ σχῆμα, με τὰ χέρια ὅμως σταυρωτὰ.
- 7. «Τροιζήνα»:** Ἐχει περίεργο σχῆμα. Εἶναι ὁ μόνος χορὸς ἀπ' ὅσους ἔχουμε συναντήσει πού ἔχει τὸ διπλὸ κουλούριασμα

καί συνδυάζεται μέ αυτό πού αναφέρει ή Λόουλερ, τόν Γερουναλκό (!) δηλαδή, μιά τραβή καί κουλουριάζεται από τήν μιά άκρη καί μιά από τήν αντίθετη. Κάνει επίσης καί «φουρκέτα». Οί χορευτές κρατιούνται από τά χέρια πρós τά κάτω. Ή μουσική καί τό τραγούδι του χοροϋ εΐναι δυστυχώς πολύ σχολικά καί κάπως αλλοιώνουν τήν διάθεση (βλ. Λόουλερ, σελ. 55).

8. «Άγέρανος»:

Έχει περίεργο ξεκίνημα, πού δέν τό έχω βρει πουθενά άλλοϋ ώς τώρα: ένα ζευγάρι στέκεται σέ μιά μεριά καί γύρω του αρχίζουν καί προστίθενται τά υπόλοιπα. Όταν «κουλουριάσει», αρχίζει τό «ξεκουλούριασμα» από τό ζευγάρι πού βρίσκεται άπ' έξω. Αυτό τό ζευγάρι δηλαδή αρχίζει καί παίρνει τόν κύκλο άνοικτά ώσπου νά «ξεκουλουριάσει». Τό σχήμα αυτό επαναλαμβάνεται όσο θέλουν οί χορευτές. Συνήθως, όπως μου εΐπαν οί Παριανοί από τά Μάρμαρα, τραγουδιέται καί χορεύεται, χωρίς μουσική υπόκρουση. Οί χορευτές πιάνονται από τούς ώμους. Τά βήματα πάνε άργά στό πρώτο μέρος τής μουσικής, καί στό δεύτερο γίνονται πηδηχτά καί φυσικά ταχύτερα.

9. «Βλάχα»:

Χορεύεται μέ τά χέρια στους ώμους, κάνει δε έλαφρό κουλούριασμα. Μουσική: βιολί καί λαγούτο. Γρήγορος χορός κι έντυπωσιακός.

10. «Άνάποδος»:

Χορεύεται, όπως μās εΐπαν, συνήθως από άντρες μόνον, καί πάει όλο άνάποδα, δηλ. άριστερά κάνοντας έλαφρό «κουλούριασμα» φιδιού σέ κίνηση καί όχι σέ ύπνωση.

Λαβύρινθοι πού «ξεκουλουριάζουν» από τά μέσα ζευγάρια μέ βήματα πρós τά πίσω.

11. «Ζωναράδικος»:

Πιάνονται όλοι οί άντρες μαζί καί ακολουθοϋν όλες οί γυναΐκες. Τό πιάσιμο τών χειρών γίνεται από τήν ζώνη δηλαδή πιάνει ό καθένας τήν ζώνη του διπλανού του. Εΐναι γρήγορος καί πηδηχτός χορός, μέ πολλή ζωντάνια. Πρίν κουλουριάσει κάνει όρισμένες «άπόπειρες» χορευτικές, πολύ έντυπωσιακές καί όταν αρχίσει πιά τό κουλούριασμα, ό πρωτοχορευτής σηκώνει τό δεξί του χέρι ψηλά κτυπώντας τά δυό του δάχτυλα γιά νά κρατήσει ίσως τόν ρυθμό. Τό σχέδιο αυτό, όσο τό έβλεπα τόσο μου θύμιζε ένα μυκηναϊκό φίδι – από τά εύρήματα του Άκαδημαϊκού – Καθηγητή κ. Γεωργίου Μυλωνά καί του λόρδου Ταΐηλορ στίς Μυκήνες. Γιατί ό πρωτοχορευτής σηκώνε τόν βραχίονα καί έδινε αυτό τό σχήμα μόνον όταν κουλούριαζε ό χορός καί όχι πρωτίτερα ή σέ μιά άλλη, οποιαδήποτε στιγμή. Ή μουσική του εκτελείται μέ οϋτι, κλαρίνο, βιολί καί τουμπί.

12. «**Ήμασαν πέντ' ἔξ Νταήδες**»: Καί αὐτός ὁ χορός χορεύεται μέ τόν παραπάνω τρόπο ἀλλά χωρίς νά σηκώνει τό χέρι στό κουλουρίασμα ὁ πρωτοχορευτής. Συνοδεύεται μέ θρακιώτικη τσαμπούνα καί τουμπί. Οἱ χορευτές κρατιοῦνται σταυρωτά.
13. «**Κρυός**»: Χορεύεται μέ τά χέρια πιασμένα ἀπό τή ζώνη τοῦ διπλανοῦ καί κάνει τό ἴδιο σχῆμα «κουλουρίασματος» καί «ξεκουλουρίασματος» σάν τόν Λαβύρινθο τοῦ Σουφλιοῦ. Μουσική ἀπό τά μουσικά ὄργανα οὔτι, τουμπί, βιολί καί φλογέρα ἢ κλαρίνο.
14. «**Ζωναράδικος Κουλουριαστός**»: Χορεύεται μέ τά χέρια πιασμένα σταυρωτά. Ἡ μουσική εἶναι μέ Θρακιώτικη τσαμπούνα καί τουμπί.

Β'

1. «**Χορός τοῦ Θησέα**» ἢ «**Σιγανός**»: Οἱ χορευτές εἶναι πιασμένοι μέ τά χέρια σταυρωτά. Χορός σιγανός – ἴσως γι' αὐτό ἐπικράτησε καί ἡ ὀνομασία «Σιγανός» καί γι' αὐτό ἐπίσης νά ξεχάστηκε ἀπό τούς νέους, πού πιά πολύ θέλανε νά δείξουν τή «δεξιότητα» τους καί τή λεβεντιά τους, χορεύοντας πιά γρήγορους καί ἐντυπωσιακοῦς χορούς. Γιά μουσική, λύρα Κρητική καί λαγούτο. Κάνει σχῆμα «φουρκέτας», μέ θήματα ἀπλά, δυό ἐμπρός καί ἓνα πίσω καί μέ μιά ἑλαφρά κίνηση τοῦ σώματος πρὸς τά δεξιά, σάν νά τραβάει ὁ χορευτής ἓνα σκοινί.
2. «**Μπριμιανός**»: Ὁ χορός κάνει τό ἴδιο σχῆμα μέ τόν προηγούμενο ἀλλά μέ ἄλλο πιάσιμο χειρῶν. Οἱ χορευτές εἶναι πιασμένοι ἀπό τά χέρια στό ὕψος τοῦ ὤμου καί ὁ ἀγκώνας φτάνει μέχρι τή μέση. Ἡ μουσική σέ κανονικό ρυθμό.
3. «**Πηδηχτός**»: Χορεύεται τό ἴδιο μέ τόν «Μπριμιανό» μέ τήν διαφορά ὅτι ἐπιταχύνεται ὁ ρυθμός καί οἱ χορευτές πιάνονται κανονικά ἀπό τά χέρια.
4. «**Κοτσαγγέλι**»: Ἔχει τό ἴδιο σχῆμα «φουρκέτας» μέ ἀπλά θήματα. Οἱ χορευτές πιάνονται ἀπό τό χέρι, χαμηλά. Χορεύεται μέ λύρα ποντιακή.
5. «**Καγκελλευτός**»: Ἀργός χορός, χορεύεται καί τραγουδιέται, χωρίς μουσική ὑπόκρουση. «Ἄκουσε, σύ πρωτοσυρτή, καί σύ πρωτοκαγκελλευτή». Ἐδῶ πάλι ἔχουμε ἄντρες συνέχεια καί ἔπειτα γυναῖκες συνέχεια. Οἱ δυό πρώτοι ἄντρες – ὁ πρωτοσυρτής καί ὁ πρωτοκαγκελλευτής – ἐξακολουθώντας νά χορεύουν, χωρίζουν καί σχηματίζουν μέ τά χέρια τους ψηλά, ἓνα εἶδος καμάρας κάτω ἀπ' ὅπου περνᾶνε οἱ χορευτές ἀντιστρέφόμενοι.
6. «**Στάγκαينا**»: Χορεύεται μέ μακεδονική τσαμπούνα καί τουμπιλέκι. Μέ τά χέρια πιασμένα καί ὀριζόντια.
7. «**Ἐντεκα**»: Χορεύεται ἀπό ἄντρες καί γυναῖκες μέ μουσική, ὅπως ὅλα τά ἡπειρώτικα.
8. «**Κατερίνα**»: Χορεύεται ἀπό ἄντρες καί γυναῖκες, μέ τά χέρια πια-

σμένα κανονικά, ούτε ψηλά ούτε έντελως χαμηλά. Για μουσική ζουρνάς και νταούλι.

Γ'

1. «Μαϊμουνη»: Χορεύεται από άντρες και γυναίκες ανάμικτα, πιασμένους από τὰ χέρια κανονικά. Μόλις ξεκινάει ο χορός, ο πρωτοχορευτής «κόβει» στο δεύτερο ζευγάρι και περνά από κάτω όλη ή σειρά. Ξανακόβει πάλι στο δεύτερο από τó τέλος ζευγάρι και αυτό συνεχίζεται όσο θέλουν οι χορευτές. Όταν κόβει, κι ώσπου νά φθάσει στο επόμενο «κόψιμο», οι χορευτές βρίσκονται «πλάτη με πλάτη» και αρκετά κοντά, σάν νά ήταν στενός ο χώρος. Μουσική ή κανονική ζυγιά τής Ήπειρου, με τó ιδιαίτερο παίξιμο και ήχο τού κλαρίνου τής Κόνιτσας.
2. «Καλαματιανός»: Χορεύεται από άντρες και γυναίκες, πιασμένους από τὰ χέρια χαμηλά και «κόβει» όπου και όσες φορές θέλει. Καμμιά φορά κάνει και «φουρκέτα» κανονική. Είναι πανελλήνιος χορός, βασικά, κυκλικός με όλη τήν άνεση τών διαφόρων σχημάτων.
3. «Χωριό Πραστός»: Στο σχήμα τού Καλαματιανού. Δέν γνωρίζουμε δυστυχώς περισσότερες λεπτομέρειες γιατί δέν ύπήρξε έπαρκής ή φροντίδα τών ανθρώπων πού τόν έπεσήμαναν και έτσι δέν απόδωσε πολλά ή έρευνά τους. Για μουσική, ή κανονική ζυγιά.

Δ'

1. «Τρίτα-Πάτα»: Κάνει πολλά σχέδια φιδιού πού γυρίζει και ξαναγυρίζει. Έχει ιδιομορφία. Χορεύεται από άντρες και γυναίκες με τὰ χέρια πιασμένα κανονικά στο ύψος τής μέσης. Μουσική από τσαμπούνα μακεδονική και τουμπελέκι.

Ε'

1. «Άρχαίος Συρτός»: Χορεύεται, σέ δυό σειρές, μιά σειρά άντρες και μιά πιάσιμο χειρών -έπί καρπώ» σειρά γυναίκες μπροστά από τούς άντρες. Ένας άντρας οδηγεί, με μαντήλι στο χέρι. Σε όρισμένη στιγμή ή «ηγέτης» πιάνει και τὰ δυό μαντήλια, αντίστοιχα τών γυναικών και τών αντρών, και στρίβοντας, τούς παρασύρει σ' ένα στενό διάδρομο πού δημιουργείται από τίς δυό σειρές τών χορευτών - ή μιά σειρά άντρες και ή άλλη γυναίκες. Αυτό επαναλαμβάνεται όσες φορές θέλει ο πρωτοχορευτής ή «ηγέτης». Δέν συνοδεύεται από όργανα. Τραγουδοούν οι χορευτές.
2. «Κομπιάνικος»: Γι' αυτόν έχουμε μιά διγνωμία τών κατοίκων τών Κυθήρων: «ό χορός χορεύεται μόνον από γυναίκες» - γιά μερικούς· «ό χορός χορεύεται από πολλές γυναίκες,

σέ ζυγό αριθμό, μέ πρωτοχορευτή έναν άνδρα» – γιά άλλους. Ἡ πρώτη ἐξήγηση, ἔχει νόημα ὅταν δεῖ κανεῖς τό χορό καί τό λίκνισμά του, πού εἶναι πολύ ὠραῖο ὅταν γίνεται ἀπό τίς γυναῖκες, καί φυσικά ἀπαράδεκτο ἀπό άντρας. Ὡς ὅμως παραδεχθεῖ κανεῖς ὅτι τό «λίκνισμα» αὐτό δημιουργήθηκε ἀπό τίς γυναῖκες καί ὅτι ὁ χορός εἶχε γιά «ἡγέτη» άντρα, τότε εὐκολότερα πείθεται, ὅτι πρόκειται γιά τό Θησεά-ἡγέτη τῆς ἐξόδου τοῦ λαθύρινθου. Ὡς τόν εἶδαμε νά χορεύεται μόνο μέ γυναῖκες, πού ἡ πρώτη κρατάει δυό μεγάλα μαντήλια κι ἔχει ἔτσι τήν δυνατότητα νά κάνει καμάρες γιά νά περάσουν οἱ χορευτές, ὁ χορός δείχνει μιά συγγένεια μέ τόν «ἀρχαῖο συρτό» τῆς Ζακύνθου. Ἡ συγγένεια δέν θά μίκραινε ἀν ὑπῆρχε ένας ἡγέτης. Τό μόνο πού θά ἀλλάζε θά ἦταν τό χαριτωμένο κατά τά άλλα, λίκνισμα τῶν γυναικῶν. Ὡς καί νά ἦναι, οἱ δυό αὐτοῖ χοροῖ ἔχουν μιά συγγένεια θετική: τά Κύθηρα γειτονεύουν μέ τήν Κρήτη. Ὡς κατέλαβαν τήν Κρήτη οἱ Τούρκοι, τό 1669, πολλοί Κρητικοί κατέφυγαν στή Ζάκυνθο καί ἔμειναν ἐκεῖ – ὅπως ἄλλοι κατέφυγαν στή Ρόδο. Ὡς παρατηρεῖται μιά σχετική συγγένεια μέ τόν χορό «Σούστα», πού χορεύεται σ' ὅλα τά Δωδεκάνησα. Οἱ Δωδεκανήσιοι, ὅπως καί οἱ Κρήτες, χορεύουν «Σούστες». Ἀπό τήν ἄλλη μεριά οἱ αἰῶνες πού ἔζησαν μέ τούς Ἐνετούς, τά δυό αὐτά νησιά τῆς Ἐπτανήσου, Κύθηρα καί Ζάκυνθος, ἦταν φυσικό νά φέρουν ἐπιδράσεις ἀπ' τόν Δυτικό Κόσμο, καί νά περάσει ὁ χωρικός χορός στόν ἀστικό δηλ. τόν χορό τῆς πόλης, μέ συνέπεια ν' ἀλλοιωθεῖ ὁ χαρακτήρας του. Τό ὅτι παρέμειναν ἴχνη λαθύρινθου – Θησεά, ἀκόμα, εἶναι ἐνδείξεις, νομίζω, τῆς μεγάλης προσηλώσεως τῶν Ἑλλήνων στίς παραδόσεις τους καί τήν ἱστορία τους. Ὁ Κομπιάνικος χορεύεται μέ ἕνα λαγούτο πού ἀσφαλῶς θά ἀντικατέστησε τή λύρα, ὅπως ἄλλωστε σέ ὅλα τά νησιά μας. Ὁ χορός χορεύεται σέ δυό σειρές, καί τό πιάσιμο τῶν χειρῶν εἶναι τό ἐξῆς: τό ἀριστερό χέρι πάνω ἀπό τόν ὦμο μέ γυρισμένη ἀνάποδα τήν παλάμη, πιάνεται μέ τό δεξιό χέρι τῆς ἀμέσως ἐπόμενης χορεύτριας. Ἡ πρώτη – ἡγέτης, οἱ δυό ἀμέσως ἐπόμενες τῆς κάτω σειράς, καθώς καί οἱ δυό τελευταῖες, κρατοῦν μαντήλια. Ὁ ἡγέτης, πιάνοντας τίς δυό πρώτες ἀπό τά μαντήλια, τίς παρασύρει στό στενό διάδρομο – λαθύρινθο μέ σιγανό βῆμα. Ὁ χορός αὐτός πού ἔχει μᾶλλον περιπλοκα σχέδια, εἶναι πολύ θεαματικός.

Σχηματική ἀνάλυση τοῦ Λαθύρινθου τῶν Κυθῆρων βλ. στό Appendix III

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΧΟΡΟΙ ΚΑΤΑ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΕΣ

1. Μακεδονία
2. Θράκη
3. Σαλαμίνα
4. Κρήτη
5. Κύπρος
6. Σποράδες
7. Δωδεκάνησα
8. Ήπείνησα
9. Μικρά Άσία
10. Πόντος

ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ

ΧΟΡΟΙ ΤΗΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ – ΝΟΜΟΣ ΗΜΑΘΙΑΣ

Στήν Άλεξάνδρεια τής Μακεδονίας, εκεί πού βρίσκεται ή Άρχαία Πέλλα – τόπος πού γεννήθηκε ό Μέγας Άλέξανδρος – και σέ περίπου 50 χωριά τής περιφέρειας αὐτής, χορεύουν ένα βαρύ χορό, τελετουργικό στό ύφος. Χορεύουν γυναίκες, πού φορούν ένα κάλυμμα στό κεφάλι, και συνήθως μέ τό νυφικό τους φόρεμα, πού θυμίζει τίς περικεφαλαίες τών Άρχαίων Έλλήνων πολεμιστών. Υπάρχει ένας μύθος πάνω σ' αὐτό, ότι τάχα, σέ μιά μάχη τοῦ Μεγάλου Άλέξανδρου – ή κατ' άλλους, τοῦ παπποῦ του Άμύντα τοῦ Γ' – όπου οί άνδρες δέν τά κατάφεραν και τόσο καλά, όρμησαν οί γυναίκες, πού κέρδισαν τή μάχη και τότε ό Μέγας Άλέξανδρος (ή ό Άμύντας) τοῦς έδωσε τό προνόμιο νά φορέσουν τήν περικεφαλαία για νά τίς τιμήσει πού φέρθηκαν τόσο ήρωικά. Γεγονός είναι πώς μόνο σ' αὐτή τήν περιφέρεια φοριέται αὐτό τό κάλυμμα και ή ιδιαίτερη ένδυμασία.

Ό χορός είναι άργός, δύσκολος νά χορευτεῖ. Τό άργό μοτίβο είναι ελεύθερο, αλλά έχει ρυθμό, θάλεγε κανείς, έσωτερικό. Η γυναίκα πού σέρνει τό χορό, κρατάει ένα μαντήλι στό χέρι και τό μεταχειρίζεται μέ κινήσεις πού δίνουν ιδιαίτερο τόνο και ύφος στό χορό. Ό χορός έχει τέτοια λιτότητα και βάρος – τά άργά, ρυθμικά βήματα σέ συνδυασμό μέ τήν κίνηση τοῦ χεριοῦ – πού χωρίς νά τό θέλεις μεταφέρεσαι στήν Άρχαιότητα. Η πρώτη φάση τοῦ χοροῦ, όταν ή πρωτοχορεύτρια έτοιμάζεται νά ξεκινήσει, θυμίζει πολύ ένα άρχαίο άγγελιο τοῦ Έπίκτητου (500 π.Χ), μόνο πού τό μαντήλι έχει ύποκαταστήσει τό κρόταλο.

Ένας άλλος χορός πολύ ζωντανός και γρήγορος, χορεύεται άντικριστά σ' αὐτή τήν περιφέρεια, συνήθως όταν ξυρίζεται ό γαμπρός, πριν πάει στήν εκκλησία νά παντρευτεῖ, καθώς μάς είπαν οί ντόπιοι.



Ένδυμασία Άλεξάνδρειας (έπάνω και άριστερά. Κάτω: Τό καπέλλο.



ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ – «ΚΕΡΑ-ΜΑΡΙΑ»

ΧΟΡΟΙ ΣΑΡΑΚΑΤΣΑΝΑΙΩΝ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ – ΧΟΡΟΙ ΕΛΛΗΝΩΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΡΩΜΥΛΙΑ

Χάρης στις προσπάθειες πού κατέβαλα γιά νά τούς μαζέψω τούς Σαρακατσαναίους καί νά τούς πείσω ότι έχουν υποχρέωση νά δείξουν τούς χορούς τους καί χάρις στό νεαρό Σαρακατσάνο χορευτή τόν Βασίλη Τσαούση έγινε κι αυτό μιά μέρα: στό θέατρό μας παρουσιάστηκαν τό 1975 γιά πρώτη φορά οί χοροί καί τά τραγούδια τών Σαρακατσαναίων Μακεδονίας, στήν αυθεντική τους μορφή, από Σαρακατσαναίους άντρες καί γυναίκες μαζί μέ μερικούς χορευτές του συγκροτήματός μας.

Χαρακτηριστικό στοιχείο όλων τών Σαρακατσαναίων χορών είναι ένα φλάμπουρο πού κρατά ό πρωτοχορευτής καί είναι συνέχεια του Βυζαντινού λάβαρου. Οί Σαρακατσάνοι έμειναν πάντα δεμένοι μέ τήν ανάμνηση του Βυζάντιου, καί δέν ξέχασαν ποτέ τήν καταστροφή τής Πόλης καί τή θεβήλωση τής Άγιά Σοφιάς. Οί χοροί τους συνοδεύονται από τραγούδια πού αναφέρονται στά κατορθώματα τών αγωνιστών του 1821 καί είναι συμβολικοί, π.χ.:

– Τό Καλτσάτικο Κλέφτικο: «Ήμαστ' οί δόλιοι λιγοστοί». Συμβολίζει τούς πρώτους αγωνιστές του άγώνα κατά τό διάστημα τής Τουρκοκρατίας.

– Ή «Λιάκαινα» – Κάτσα, Κλέφτικος χορός. Παρουσιάζει τήν αυτοθυσία καί τήν ανδρεία τής Σαρακατσάνας γυναίκας πού έδινε τή ζωή της γιά τά έθνικά καί ήθικά ιδεώδη τής φυλής.



Ένδυμασία Άλεξάνδρειας (ἐπάνω καί ἀριστερά).

– Σταυρωτός κλέφτικος χορός: «Ποιός έλατος κρατάει βροχή». Συμβολίζει τόν όρκο και τήν άλληλεγγύη τών κλεφτών, μέ τήν σχηματική παράταξη του σταυρου.

– Τσάμικος κλέφτικος: «Ό Κατσαντώνης». Χορευόταν από τούς κλέφτες άγωνιστές κατά τήν Τουρκοκρατία και έξυμνει τόν πρωτοκλέφτη Κατσαντώνη.

Έχουν κι άλλους πολλούς χορούς, αλλά αυτοί είναι οι κυριότεροι.

Μιά άλλη παρουσίαση πού πρέπει νά αναφέρω εδώ, και πού έγινε μετά από έρευνα επίτοπια, ήταν οι χοροί, τά τραγούδια, και τά μουσικά όργανα τών Έλλήνων τής Ανατολικής Ρωμυλίας και ιδίως τών κατοίκων του συνοικισμού Μπάνας, στην Κατερίνη τής Μακεδονίας (Νομός Πιερίας). Όταν ψάχναμε για χορούς, φυσικά, ζητούσαμε νά μάθουμε μέ τί όργανα χορεύουν συνήθως οι κάτοικοι αυτοί. Μας είπαν για τήν φλογέρα, τήν τσαμπούνα και... τόν ντενεκέ! Μας έκανε μεγάλη εντύπωση αυτό τό καινούριο για τήν Ελλάδα μουσικό όργανο, αλλά δέν τό θεωρήσαμε και περιεργο άφου είχαμε άκούσει για «ντενεκέδες» και μάλιστα «καρφιά», πού μεταχειρίζονται οι Ίνδοι μουσικοί. Όταν ταξιδέψαμε στην Ίνδια ανακαλύψαμε πολλά κοινά σημεία τόσο στα μουσικά όργανα όσο και στους ανθρώπους. Άλλά αυτό είναι θέμα ολόκληρου βιβλίου, για τή συγγενεία μας μέ τούς Ίνδους.

Είδαμε λοιπόν πολλούς και ενδιαφέροντες χορούς και τραγούδια. Εύτυχως αποφύγαμε τό κακό, δηλαδή: ένας ντόπιος μουσικός μου είπε ότι «χωρίς έμένα δέν μπορούν ούτε νά παίξουν ούτε νά χορέψουν» – «τί όργανο παίζει;» – «ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ!» Θεέ μου! Τέλος, βρήκαμε τήν άκρη: τά μουσικά όργανα ήταν τσαμπούνα, φλογέρα και σαν μουσική ύπόκρουση ρυθμική, ό «ντενεκές»! πετρελαίου. Ήταν πολύ καλοί μουσικοί όμως. Μας έδειξαν τούς χορούς τους. Άπ' αυτούς διαλέξαμε ειδικά 6-8 διαφορετικούς χορούς.

Σημειώνω: ένας χορός ΣΥΡΤΟΣ, παίζεται μέ τήν τσαμπούνα μέ ύπόκρουση φυσικά τόν «ντενεκέ». Κάνει φουρκέτα Λαθύρινθο. Είναι «παλιός χορός», καθώς λένε. Έδώ πρέπει νά σημειώσω ότι κάθε φορά πού θρισκόμαστε μπροστά σέ Λαθύρινθους, άκούμε αυτές τίσ λέξεις: «παλιός», άρχαίος κτλ. Σημειώνω επίσης τόν χορό «Καλινίτικο» πάλι μέ ύπόκρουση γκάιντας και ντενεκέ. Είναι χορός του γάμου και χορεύεται, καθώς μας είπαν, όταν πηγαίνουν τή νύφη στην εκκλησία. Είναι μικτός. Χορεύουν τρεις-τρεις, σταυρωτά τά χέρια, όπως άνδρας μέ δυο γυναίκες ή δυο άνδρες μέ μία γυναίκα. Είναι πολύ ενδιαφέρων και ζωηρός χορός. Όπως κρατιούνται σταυρωτά τά χέρια, διπλώνονται και ξεδιπλώνονται χωρίς νά χωριστεί καθόλου τό τρίο αυτό τών χορευτών. Ύστερα είναι ό χορός «Σφαρλί», μέ μουσική ύπόκρουση φλογέρας και ντενεκέ, πού χορεύεται στα πανηγύρια, στους γάμους στα γλέντια, κτλ. Είναι μικτός χορός και κάνει κύκλο, γυρνάει πάντα προς τά άριστερά και όχι όπως όλοι οι άλλοι χοροί, προς τά δεξιά. Τό «Ποδαράκι» χορεύεται μέ ύπόκρουση ντενεκέ και μέ φλογέρα. Κι αυτός είναι μικτός χορός αλλά πάει κανονικά προς τά δεξιά. Χορεύεται επίσης σέ γλέντια και πανηγύρια και ειδικότερα, καθώς μας είπαν, κατά τήν γιορτή τής «μαμη» πού γιορτάζεται τήν επόμενη του Ή-Γιαννιού.

ΝΑΟΥΣΑ – ΝΟΜΟΣ ΗΜΑΘΙΑΣ

Ό παραδοσιακός χορός τής Νάουσας ή «Κρινίτσα» ή «Μακρινίτσα» είναι ένας αυρτός πού – κατά τήν παράδοση – χορεύτηκε άπ' τίς γυναίκες όταν

γιά νά ἀποφύγουν τήν αιχμαλωσία ἀπό τούς Τούρκους ρίχτηκαν στούς καταρράκτες, ἐνῶ χόρευαν καί τραγουδοῦσαν. Στό μέρος πού ἔπασαν οἱ γυναῖκες τῆς Νάουσας, ὑπάρχει σήμερα ἀναμνηστική πλάκα. Μερικοί λένε ὅτι ἡ πρώτη πού ἔσυρε τὸ χορὸ λεγόταν Κρινιώ καί γι' αὐτὸ ὀνόμασαν τὸ χορὸ Κρινίτσα. Εἶναι πάντως ὁ παραδοσιακὸς χορὸς τῆς Νάουσας, μέχρι καί σήμερα.

«... Ὁ Ἀβδούλ Ἀμποῦδ χωρὶς νά συναντήσει ἄλλο ἐμπόδιο ἔφθασε κατὰ τὴν 24ην Μαρτίου (1822) πρὸ τῶν τειχῶν τῆς Νάουσας, τῆς ὁποῖας καί ἤρχισε τὴν πολιορκίαν... Οἱ κλεισμένοι μέσα στὸν Πύργο ἀγωνισαί, διὰ νυκτὸς ἀπεφάσισαν νά φύγουν ἀφήνοντας πίσω φρουρά, γιά νά καθυστερήσει τὸν ἐχθρό. Ὅταν οἱ Τούρκοι ἀντελήφθησαν τὴν διαφυγὴν τῶν ἀρχηγῶν, ἀφοῦ κατέσφαξαν τὴν φρουρά ἐστράφησαν κατὰ τοῦ πλήθους πού βρισκόταν πίσω ἀπὸ τὸν Πύργο καί πού δὲν μποροῦσε νά φύγει. Πολλές γυναῖκες τότε κατέφυγαν σέ ἓνα ὕψωμα πάνω ἀπὸ τὴν βραχώδη κοίτην τοῦ ποταμοῦ μαυρονέρι καί ἀπὸ κεῖ, στὴν ἀπόγνωσή των διὰ νά μὴν πέσουν ζωντανά εἰς τὰ χέρια τῶν Τούρκων καί διὰ ν' ἀποφύγουν τίς ἀτιμώσεις, τὰ μαρτύρια καί τὸν ἐξισλαμισμό τῶν παιδιῶν των, ἐρρίφθησαν εἰς τὰ καταρακτωδῶς ρέοντα νερά τοῦ ποταμοῦ καί ἐπνίγησαν. Ἔτσι διεδραματίσθη ἡ ὁμαδικὴ αὐτοκτονία ἡρωικῶν Ἑλληνίδων διὰ δευτέραν φοράν μετὰ τὸν τραγικὸ χορὸ τοῦ Ζαλόγγου¹.

ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑ ΗΜΑΘΙΑΣ

Στὸ νομὸ Ἡμαθίας ὑπάρχει ἓνα ἔθιμο πού ἀξίζει νά τὸ ἀναφέρει κανεὶς. Εἶναι ἓνα ἔθιμο μὲ ἓνα εἰδικὸ χορὸ τὸν Διακονιάρικο² πού γίνεται σ' ἐκείνη τὴν περιφέρεια, ἢ τουλάχιστον γινότανε ὡς τὸν πόλεμο τοῦ 1940, καθὼς μοῦ εἶπαν οἱ κάτοικοι τῆς περιφέρειας. Λένε ὅτι ὅταν ἓνα χωριὸ θέλει νά κτίσει μιὰ ἐκκλησία, μιὰ ὁμάδα χορευτῶν, εἰδικῶν γιά τὴν περίπτωσιν αὐτῆ, ντυμένοι μὲ φουστανέλλες, μὲ γουρουντσάρουχα ἀντὶ γιά τὰ κοινὰ τσαρούχια, μὲ φέσι στὸ κεφάλι καί μὲ σπαθὶ στὸ χέρι, ξεκινᾷ καί πάει ἀπὸ χωριὸ σέ χωριὸ τῆς περιφέρειας, σταματᾷ ἀπὸ πόρτα σέ πόρτα καί χορεύει ἓναν εἰδικὸ χορὸ γιά νά μαζέψει εἴτε χρήματα εἴτε σιτᾶρι καί ἄλλα τέτοια εἶδη, νά τὰ δώσει στὸ χωριὸ νά τὰ ἐξαργυρώσει, γιά τὸ κτίσιμο τῆς ἐκκλησίας. Τὸ ἐνδιαφέρον γιά τὸ χορὸ αὐτό, ἐκτός ἀπ' τὴν ἀποστολὴ του, εἶναι καί γιά τὸ πῶς χορεύεται: πρῶτα, περπατοῦν μὲ τὰ σπαθιά ψηλά, μ' ἓνα ἀργὸ μουσικὸ ρυθμὸ καί πρὶν ἀρχίσουν τὸ γρήγορο τοῦ χοροῦ, σηκώνουν τὸ σπαθὶ ψηλά καί ἔπειτα τὸ κρατεβάζουν στὴ γῆ σά νά πρόκειται νά τρυπήσουν τὴν γῆ, δηλαδή νά ἀρχίσει – θάλεγε κανεὶς – τὸ χτίσιμο. Καί μετὰ μπαίνουν στὸν κυρίως χορὸ· ἐνδεχόμενα μετὰ χορεύουν καί ἄλλους χορούς.

ΕΠΙΣΚΟΠΗ

Στὸ χωριὸ Ἐπισκοπῆ, ἐπίσης στὸν Νομὸ Ἡμαθίας, οἱ γυναῖκες φοροῦν μεγαλοπρεπεῖς ἐνδυμασίες, πού θυμίζουν τὴ Βυζαντινὴ τέχνη. Οἱ χοροὶ τῶν γυναικῶν εἶναι ἀξιοπρεπεῖς, ἐνῶ τῶν ἀνδρῶν εἶναι πολὺ ζωηροί.

1. Διονυσίου Κόκκινου «Ἡ Ἑλληνικὴ Ἐπανάσταση» (Ἐκδοτικὸς οἶκος ΜΕΛΙΣΣΑ) 1956, τ. 5ος σελ. 71, 76-77

2. Διακονία σημαίνει «ζήτη ἢ συγκεντρώων χρήματα γιά τούς φτωχοὺς».



Ένδυμασία Έπισκοπής (έμπρός και πίσω
όψη)



ΓΟΥΜΕΝΙΤΣΑ – Ν. ΚΙΛΚΙΣ – ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ:

Καί εκεί υπάρχει χορός πού χορεύεται όταν ξυρίζεται ο γαμπρός πριν πάει στην εκκλησία να παντρευτεί, επίσης αντικριστός, κατά ζεύγη. Άλλά υπάρχει επίσης και ένας άλλος χορός πολύ εντυπωσιακός πού φαίνεται να έχει κάποιο συμβολικό χαρακτήρα. Λέγεται ότι χορεύεται μόνον από γυναίκες, πιασμένες από τη ζώνη. Τό πιάσιμο αυτό μάς θυμίζει ένα σκύφο¹ Άττικής. Καί στίς δύο όψεις του άγγείου αυτού φαίνονται πέντε χορεύτριες, μέ γυρισμένο τό σώμα πρós τά δεξιά, πού τίς οδηγεί μιά αúλητρια μέ τό πρόσωπο γυρισμένο σ' αυτές. Οί χορεύτριες ή μιά δίπλα στην άλλη έχουν την ίδια στάση: Κάθε μία, μέ τό δεξί χέρι στή μέση, κρατά μέ τό άριστερό χέρι τη ζώνη της μπροστινής χορεύτριας. Ή πρώτη χορεύτρια, στή σειρά έχει καί τά δυό χέρια στή μέση. Τό γόνατο ελαφρά σέ κλίση, καί τό άριστερό πόδι έμπρός σηκωμένο, δίνει σ' εκείνον πού τό κοιτάζει την αίσθηση της ταχύτητας του χορού. Στο χορό της Γουμένιτσας, οι γυναίκες κρατούν στό χέρι τους ένα μαντήλι καί σύμφωνα μέ τό μουσικό «μοτίβο» δηλαδή τη μουσική φράση, πού είναι άργή καί άπτηχει σάν έπίκληση, στέκουν καί σηκώνουν τό χέρι μέ τό μαντήλι πρós τόν ούρανό καί μετά τό κατεβάζουν πρós τη γη, τρεις φορές, σειοντάς το συνέχεια – τρεμουλιαστά δηλαδή – καί μέ θρησκευτική προσήλωση φωνάζοντας «η-η-η-η...» σάν να επικαλούνται τόν Θεό να στείλει τη βροχή για τη θλάστηση της γης. Αúτη την έρμηνεία έδωσα όταν πρωτόδα τό χορό. Τό έπιφώνημα αυτό τό άκούμε επίσης σέ χορό του Δρυμού, κοντά στή Θεσσαλονίκη.

ΙΕΡΙΣΣΟΣ – Ν. ΧΑΛΚΙΔΙΚΗΣ

Στήν Ίερισό, στή Χερσόνησο της Χαλκιδικής, πάνω από τ' άπειράριθμα τραγούδια καί άλλους πλούσιους χορούς, βασικός χορός είναι ο «Καγκελευτός». Αúτός ο χορός συνδέεται μέ την ιστορία, μέ την τοποθεσία καί τις περιπέτειες της ζωής.

Άπό τό 1913, όταν άπελευθερώθηκε ή Μακεδονία, οι κάτοικοι της Ίερισσοú, μέ έπικεφαλής τους ιερείς μέ τά άμφιά τους καί την εικόνα της Άναστάσεως, μέ λάβαρα καί μέ τη σημαία μας, ξεκινούν κάθε Τρίτη του Πάσχα άπ' την Κεντρική εκκλησία, ψάλλοντας καί ένw συνεχώς κρούεται ξύλινο σήμαντρο, πηγαίνουν στή θέση όπου βρίσκεται «τό άλών». Έκει ψάλλεται τρισάγιο καί έπακολουθεί χορός καθώς καί άλλες έορταστικές έκδηλώσεις. Γίνεται δηλαδή μιά πανήγυρη καί τελετή έθνικοθρησκευτική, ένα κράμα έπιμημόσυνης δεήσεως μαζί καί δοξολογίας.

Ή τελετή αúτη έχει την άρχή της στα χρόνια των Άγώνων για την Άνεξαρτησία μας, τό 1821, καί αίτία ένα τραγικότατο έπεισόδιο, τοπικό, του άλώνα: Οί Τούρκοι, την έποχή εκείνη έσφαξαν όμαδικά, πάνω άπό τετρακόσιους Ίερισσιώτες, σ' εκείνο τό άλών. Κατά τόν ιστορικό Ι. Βασδραβέλλη ή σύλληψη καί ή σφαγή εκείνων των υπερτετρακοσίων Ίερισσιωτών έγινε άπό τόν μουτσελίμη της Θεσσαλονίκης Γιουσούφ Μπέη, όταν έκανε έκστρατεία περνώντας άπό τό λεκανοπέδιο του Λαγκαδά στην Ίερισό καί στή λίμνη της Βόλθης τους κατοίκους της Παζαρούδας.

1. Μουσείο RODIN — TC, 644

2. (Στό βιβλίο του «Οί Μακεδόνες εις τους περί Άνεξαρτησίας άγώνας» σελ. 74).

Ἡ φρικώδης ἐκείνη σφαγή πρέπει νά ἐγινε πρὶν ἀπὸ τὸ τέλος Ἰουλίου 1821.

Σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση οἱ μελλοθάνατοι ὀδηγήθηκαν στὸ ἀλώνι καὶ διατάχθηκαν νά σχηματίσουν ἀλυσίδα χοροῦ. Ἔτσι, χειροκρατούμενοι, ὑποχρεώθηκαν νά βαδίζουν καὶ πάντα χορεύοντας νά περνοῦν ἐμπρὸς ἀπ' τοὺς δῆμιους, πού τοὺς ἀποκεφάλιζαν ἕναν ἕναν στὴ στροφή τοῦ χοροῦ. Γιά τὸ φρικτὸ αὐτὸ γεγονός οἱ μεταγενέστεροι Ἱερισσιῶτες ἔδωσαν στὸ ἀλώνι ἐκεῖνο τὸ ὄνομα «τὸ Μαῦρο Ἀλώνι».

Ὁ χορὸς ἀνοίγει μὲ διάφορα καθιερωμένα πιά τραγοῦδια, πού τραγουδοῦν ἢ μιά μετὰ τὴν ἄλλη οἱ γυναῖκες πού χορεύουν. Καὶ ὅταν «στρώσει» ἀρκετὰ ὁ χορὸς, ἀρχίζει ὁ ἐπίσημος τῆς ἡμέρας, ἰδιότροπος «Καγκελλωτός» ἢ «Καγκελευτός» χορὸς. Παλαιότερα, μᾶς εἶπαν οἱ κάτοικοι τῆς περιοχῆς, ἐπειδὴ ὁ χορὸς αὐτὸς θεωρεῖται ἱερός, τὸν χόρευαν καὶ τὸν τραγουδοῦσαν ὅλες ἀνεξαιρέτως οἱ γυναῖκες καὶ ὅλοι οἱ ἄντρες. Μάλιστα, τὸ θεωροῦσαν καθήκον ἱερό καὶ τὸν χόρευαν ἀκόμα καὶ οἱ παπαδιές, πού κατ' ἀρχὴν δέν τοὺς ἐπιτρεπόταν νά χορεύουν. Ὁ χορὸς χορεύεται μὲ τὸν παρακάτω τρόπο: Οἱ δύο πρῶτοι ἄντρες τοῦ χοροῦ, ὁ πρωτοσυρτής καὶ ὁ πρωτοκαγκελευτής, ἐνῶ ἐξακολουθοῦν νά χορεύουν, χωρίζονται καὶ σχηματίζουν μὲ τὰ χέρια τους, ἕνα εἶδος καμάρας, κάτω ἀπ' ὅπου ἀντιστρέφονται ἐκεῖνοι πού περνοῦν. Αὐτὸ γίνεται κατὰ τέτοιο τρόπο, ὥστε νά δημιουργοῦνται πολλές σπειρες ἀντιμέτωπες, καὶ παρουσιάζεται ἔτσι ἕνα εἶδος λαβύρινθου μὲ σχῆμα φιδοῦ.

ΘΡΑΚΗ

ΣΟΥΦΛΙ

Ὅταν πρωτοἄρχισα νά καταγίνομαι μὲ τοὺς παραδοσιακοὺς χορούς, εἶχα πάει γιὰ ἔρευνα στὴ Θράκη τὸ 1953 καὶ τότε εἶχαν πολὺ ὠραίους καὶ γνήσιους χορούς, καὶ τὶς τοπικὲς ἐνδυμασίες, πού εἶχε μαζέψει καὶ φυλάξει ὁ τότε Δήμαρχος τοῦ Σουφλιοῦ. Εἶχε μιά ὠραία συλλογὴ ἀπὸ γνήσια φορέματα κι ἐκεῖνες τὶς περιφημες καὶ μοναδικές ζῶνες, οἱ ὁποῖες δέν βρίσκονται πιά ἢ ἂν βρίσκονται στὰ καταστῆματα τῶν Ἀθηνῶν εἶναι πανάκριβες. Ἦθελε νά μορεῖ νά ἐφοδιάζει τὸ ὅποιο Σουφλιώτικο συγκρότημα γιὰ τὶς γιορτές καὶ ὁποῖες ἄλλες περιπτώσεις θά εἶχαν γιὰ σκοπὸ τὴν γνωριμία τοῦ τόπου, τῆς περιοχῆς, μὲ τοὺς ἐκάστοτε ἐπισκέπτες, Ἕλληνες ἢ ξένους. Τότε – 1953 – μοῦ ἔκανε ἐντύπωση ἡ πρωτοβουλία αὐτῆ τοῦ Δήμαρχου, γιατί ἦταν, ἄς ποῦμε, σπάνιο φαινόμενο! Σέ μένα φέρθηκε μὲ πολλή προθυμία: μὲ ἐφοδίασε μὲ μικρὰ φιλμ τριῶν χορῶν πού διάλεξα – τότε! – πού χόρευαν καὶ τραγουδοῦσαν ἐκεῖ καὶ μοῦ χάρισε – στὸ Σωματεῖο μας δηλαδὴ – μιά ζώνη!

Ἀντιγράψαμε τοὺς χορούς καὶ τὰ τραγοῦδια, μὲ τὰ λίγα καὶ μὲ πρωτόγωνα ἐκείνη τὴν ἐποχὴ μέσα, πήραμε καὶ μερικές φωτογραφίες. Ὁ Γιάννης Τσαρούχης ἔκανε πιστὴ ἀντιγραφή τῶν ἐνδυμασιῶν, ἀνδρικῶν καὶ γυναικειῶν καὶ ἰδίως τοῦ κεφαλόδεσμου, πού εἶναι ἐξαιρετικὰ πολύπλοκος (τόσο ὁ γυναικεῖος ὅσο καὶ ὁ ἀνδρικός).

Ἐκεῖνο πού δέν μπορέσαμε νά καταλάβουμε τότε – ἦταν καὶ ἡ πρώτη μας ἔρευνα ἄλλωστε – γιὰ λόγους ἀπειρίας, ἦταν τὸ θέμα τῆς μουσικῆς καὶ τῶν μουσικῶν ὀργάνων. Φαινόταν ὅτι συγκροῦνταν βιολιά, μαντολίνα, κιθάρες, τραγοῦδι καί... γκάιντα!

Μετά από κάμποσο καιρό, όταν ανοίξαμε τό θέατρο του Πειραιά στό χώρο του Μουσείου, φέρναμε συγκροτήματα από τά διάφορα χωριά καί τά κρατούσαμε μιά βδομάδα, γιά νά δούν τόσο οί γηγενείς όσο καί οί ξένοι θεατές τήν μεγάλη ποικιλία παραδοσιακών χορών πού έχει ό τόπος μας καί πού δέν έχει καμιά άλλη χώρα. Ήρθε καί ή σειρά του Σουφλιού. Καί έτσι γιά μιά βδομάδα είδαν τά μάτια μου καί άκουσαν τά αύτιά μου άπίθανα πράγματα: οί μέν άνδρικές φορεσιές φαίνονταν σωστές καί σέ μικρό μέρος καί οί γυναίκες – γιατί δέν ήταν όλες από τό «μπαούλο» του Δημαρχείου! – αλλά τό δράμα τό μεγάλο ήταν ή μουσική καί οί μουσικοί!!! – Τά είχαν – λέει – ένορχηστρώσει όλα γιά... καλύτερα! μέ βιολιά καί μαντολίνα! Μόνο όταν είδα κάποιον γεροντάκο, πού δέν τόν πλησίαζε κανείς, άν καί ήταν μαζί μέ τό συγκρότημα, τόν πλησίασα καί τόν ρώτησα «τί κάνεις εδώ», πήρα μιά έκπληκτική άπάντηση: «παίζω γκάιντα (τσαμπούνα) αλλά δέ μέ χρειάζονται φαίνεται!». Άμέσως, τόν έβαλα νά παίξει μόνος του καί τέλος πάντων είδαμε καί άκούσαμε σωστά τούς χορούς.

Στό μεταξύ από τότε ως τώρα βέβαια θρήκαμε καί άλλα θέματα καίάλιστα ένα χορό πού χορεύεται μέ τσαμπούνα καί «κουλουριάζει» σάν τό φίδι – Λαθύρινθο. Τραγουδιέται καί χορεύεται. Σιγά σιγά τό θέμα του Σουφλιού άρχίζει καί παίρνει σωστή φόρμα.

ΚΡΥΟΣ ΟΡΕΣΤΕΙΑΔΟΣ

Είναί ένα χωριουδάκι, πού είναι γιομάτο χορευταράδες, άνδρες καί γυναίκες. Είχαμε αγοράσει κάτι ένδυμασιές άπλές, καθημερινές, καί αύτός πού μάς τίς έφερε μάς είπε ότι έχουν ώραιούς έντυπωσιακούς χορούς, σέ εκείνο τό χωριό, καί χορεύουνε νέοι καί γέροι. Άμέσως στείλαμε άπεσταλμένο νά βρει καί νά μάς φέρει δυό-τρεις ηλικιωμένους άντρες καί γυναίκες γιά νά δούμε τούς χορούς τους. Είχαμε Θρακιώτικα όργανα καί ειδικούς όργανοπαίκτες.

Μετά μερικές ήμέρες, εκείνος πού πήγε γιά νά συμφωνήσει, γύρισε λίγο διατακτικός: «θρήκα ένα-δυό άντρες καί μιά-δυό γυναίκες, μούπαν εκεί πώς είναι οί καλύτεροι, αλλά δέν έγγυώμαι τίποτα. Μου φάνηκε πολύ χονδρός καί βαρύς ό ένας». Δέν πειράζει, λέμε, θά δούμε τί γίνεται.

Είδαμε. Άλλά τέτοιος χορευτής σάν τόν ηλικιωμένο Μπαρμπα-Γιώργη, δέν ξαναβγαίνει δεύτερος! Σάν δελφίνο χόρευε μέ ένα κέφι δέ, ούτε σέ νιό δέν τό βρίσκει κανείς! Μιά μέρα άφου κάναμε έντατική πρόβα, του λέω: «Μπαρμπα-Γιώργη, μέ συγχωρείς γι' αυτό, αλλά μπορείς νά ξαναχορέψεις αύτόν τόν χορό, γιατί δέν τόν πιάσανε άκόμα σωστά», «Μπράβο, γιατί όχι» καί τόν βλέπω κάτι νά λέει καί άρχισαν όλοι νά γελάνε! Μετά πολλά μου είπαν: ό Μπαρμπα-Γιώργης είπε «τί λέει έτούτη. Τζάμπα μουσικά όργανα καί μέ παρακαλάει κιόλας»; Άργότερα μάθαμε ότι σέ κείνο τό χωριό δέν πλησιάζουνε τά μουσικά όργανα, γιατί είναι πολλοί χορευταράδες καί δέν ξέρουν τί θά πει «τέλος»!

Εξχωριστοί χοροί άπ' αύτό τό χωριό είναι ένας «κουλουριαστός» σάν αύτόν του Σουφλιού καί ένας άντικριστός.



Ένδυμασία Καρωτής (Θράκης)
(Έμπρός και πίσω όψη)

ΚΑΡΩΤΗ ΔΙΔΥΜΟΤΕΙΧΟΥ ΘΡΑΚΗΣ. ΜΥΘΟΣ ΔΙΓΕΝΗ – ΑΝΤΑΙΟΥ – ΗΡΑΚΛΗ, ΠΑΛΗ ΣΤΑ ΠΑΝΗΓΥΡΙΑ ΤΗΣ ΘΡΑΚΗΣ

Κάμποσα χρόνια πρίν είδα στην Αθήνα ένα συγκρότημα Θρακιώτικο από την Καρωτή, που τό βρήκα πολύ ενδιαφέρον, μέ καλούς καί δυναμικούς χορούς καί χορευτές μέ κέφι καί πίστη. Φαινόντουσαν γνήσιοι άνθρωποι, που είχαν ωραίους καί ζωντανούς μέ κέφι πολύ χορούς. Ακόμα φορούσαν γνήσιες φορεσιές, που φτιάχνουν καί σήμερα, ύφαντές μέ διάφορα τοπικά χρώματα, καί ποδιές επίσης ύφαντές, πολύχρωμες, καθώς καί κάλτσες. Τούς κάλεσα νά έρθουν πρώτα μέ τρία ζευγάρια στό Θέατρό μας καί νά μείνουν μιά έβδομάδα, νά μάς δείξουν τούς χορούς τους καί ύστερα νά δούμε πώς θά οργανώναμε τήν μετάκλησή τους μέ περισσότερα ζευγάρια, ένδεχόμενα. Έτσι καί έγινε.

Αφού είδαμε καί θαυμάσαμε τούς χορούς καί τά τραγούδια τους – τό κύριο καί τό πιό έντυπωσιακό τραγούδι τους άναφερότανε στόν Διγενή καί τήν πάλη του μέ τόν Χάρο, μέ ένα μοιρολόγι που παιζότανε από τό κλαρίνο όλη τήν διάρκεια τής πάλης. Τή φορά όμως αύτή που ήρθανε περισσότεροι Θρακιώτες, στίς παραστάσεις τίς καλοκαιρινές του θεάτρου μας, άρχισα νά βλέπω πράγματα νά ξεχωρίζουν μέσα από τούς χορούς τους καί μέσα άπ' τίς φορεσιές τους, που δέν είχα παρατηρήσει πρίν.

1. Τούς ρώτησα μιά μέρα: «στό χορό που χορέψατε σήμερα καί κάνατε "κουλούρα" – άπέφυγα νά πω "λαθύρινθο" – γιατί δέν κάνατε τά ίδια καί πέρσι». Η άπάντηση φάνηκε αϋθόρμητη καί άληθοφανής – άν μέ κοροΐδεψαν μπράβο τους, τό έκαναν μέ τέχνη!: «Πέρσι ειμαστε λιγα ζευγάρια καί δέν μπόρουμε νά τό "γυρίσουμε" όπως τώρα που είμαστε οι διπλοί σέ αριθμό». Η άπάντηση βέβαια ήταν σωστή άπόλυτα. Δέν είπα τίποτα καί άφησα τόν χορό νά προχωρεί. Όλο τό καλοκαίρι όσες φορές χορεύανε αύτό τό χορό τόν χορεύανε τό ίδιο χωρίς καμιά παραλλαγή ή άλλοίωση. Άλλωστε έχουμε βρει καί σέ άλλα μέρη τής Θράκης χορούς στό ίδιο σχήμα Λαθύρινθου, χωρίς όμως τήν ιδιορρυθμία του πήδου μέ τό κτύπημα του ποδιού. Άλλά τό σχήμα του λαθύρινθου τής Καρωτής έχει καί ένα άλλο ενδιαφέρον σημείο: «στό κουλούριασμα» αύτό, σέ όρισμένη στιγμή, ό χορευτής, τήν ώρα που έχει «κουλουριάσει» έντελώς ό χορός, σηκώνει τό χέρι του κατά τέτοιο τρόπο – καί τό κρατάει έτσι ως τό τέλος – ώστε δίνει τήν έντύπωση ότι είναι τό κεφάλι ενός φιδιού που μέ μιάς ξεπροβάλλει νά δει γύρω του τί συμβαίνει! Μοιάζει αύτή ή εικόνα πάρα πολύ μέ τή φωτογραφία του φιδιού από τά Μυκηναϊκά εύρήματα του Ακαδημαϊκού-Καθηγητού κ. Γεωργίου Μυλωνά καί του Λόρδου Τάιλορ.
2. Τό δεύτερο θέμα που μέ έντυπωσίασε ήταν τό γυναικείο φόρεμα που είχε θηλάστρες! Ρώτησα γι' αύτό τίς γυναίκες, που μέ κατάπληξη γιά τήν άγνοιά μου μου άπάντησαν: «Μά εκεί πάνω κάνει πολύ κρύο, γι' αύτό έχουμε τίς θηλάστρες στό φορέματά μας ώστε νά μη χρειάζεται νά γδυνώμαστε μέ τά κρύα γιά νά θηλάσουμε τά μωρά μας».
3. Τό τρίτο ήταν καί τό πιό έντυπωσιακό άλλά καί τό πιό άπρόοπτο όταν τελικά τό βρήκα: Στή μέση του χορού, μάλλον τών χορών, σταματούσαν οι χορευτές, καί άρχιζε τό κλαρίνο νά παιζει ένα βαρύ, μελαγχολικό σάν κλάμα, μοιρολόι. Τότε βγαίνανε στή γραμμή δυό χορευτές που άρχιζαν πρώτα άπ' όλα νά παίρνουν θέση ό ένας άπέναντι του άλλου σέ άπόσταση. έμοιαζε δέ σάν νά παίρνανε χώμα από τή γή καί τό ρίχνανε άπάνω

τους. Μπορεί όμως να ήταν σαν να πασαλειβόντουσαν με λάδι, δέν αποκλείεται. Πάντως εξήγηση γι' αυτή τή κίνηση δέν δίνανε άλλη από τό **χῶμα** – γιά να μή γλυστρουῖν τά χέρια τους. – Κατόπιν ξεκινούσαν ὁ ἕνας πρὸς τόν ἄλλον καί προσπαθοῦσαν – μέ πολλή ὄρεξη γιά πάλη – πῶς να πιάσει ὁ ἕνας τόν ἄλλον γιά να τόν νικήσει. Ὅποιος τελικά σήκωνε τόν ἄλλο ψηλά, πάνω ἀπό τό κεφάλι του, νικούσε! Τέλειωναν δέ μέ μιά χειραψία. – Μετά φυσικά Ξαναπιάναν τό χορό.

Τό πρώτο καί τό δεύτερο εἶχαν μιά ἐξήγηση λογική:

1. Ὁ χορός σέ σχῆμα Λαθύρινθου, ἔχει τό σχῆμα τοῦ φιδιοῦ – ὅπως καί διάφορα ἄλλα παρεμφερῆ σχήματα πού βρίσκονται στούς χορούς μας – πού γιά πολλούς ἀντιπροσωπεύει τή Θεότητα προστάτη τοῦ σπιτιοῦ. Τό σχῆμα αὐτό τοῦ φιδιοῦ τό βλέπομε σέ πολλές θεότητες, σ' ὅλους τούς αἰῶνες, σέ γλυπτά ἢ σέ ἀρχαία ἀγγεῖα.
2. Τό δεύτερο βρέθηκε θεόπεμπτα πάνω σέ ἓνα ἀγαματίδιο Μικηναϊκῆς προελεύσεως τοῦ 13ου ἢ 14ου αἰ. π. Χ., ὅπου μιά μεγάλη Κυρία ἢ Θεά, μέ μιά ἀριστοκρατική αἰσθήτα μακριά ὡς τά νύχια, ἐπιδεικνύει τίς θηλάστρες τοῦ κομποῦ φορέματός της. Καί βλέπομε ὅτι οἱ ἴδιες ἀνάγκες προκαλοῦν τίς ἴδιες λύσεις σ' ὅλους τούς αἰῶνες!
3. Γιά τήν πάλη ὅμως – τό τρίτο θέμα καί τό πιό μεπερδεμένο – ἦταν ἀδύνατο να μοῦ ἐξηγήσουν γιατί ὁ νικητής σήκωνε τό νικημένο στό χέρια του ὅσο πιό ψηλά μποροῦσε καί γιατί ἀφοῦ τελείωνε ἡ πάλη ἔδιναν τά χέρια, ἄς ποῦμε, φιλικά, καί γιατί πασαλειβόντουσαν μέ κάτι, «λάδι» λέγανε – ἀλλά αὐτό τό κάτι τό μάζευαν ἀπό τό χῶμα – δηλαδή σάν να παίρνανε χῶμα ἀπό τή γῆ καί πασαλειβόντουσαν. Τί νόημα μποροῦσαν να δώσουν σέ ὅλες τίς τυπικές αὐτές κινήσεις, πού κάνανε, σάν να ἔπρεπε **νά Ξέρουν** γιατί τίς κάνουν. Δέν ὑπῆρξε ποτέ ἀπάντηση ἄλλη, ἀπό τούς χορευτές, παρά τό «ἔτσι τό συνηθίζουμε», «ἀλλά θέθαια σέ κάθε πανηγύρι πού γίνεται πάντα στό ἄλώνι τοῦ χωριοῦ παλεύουν στ' ἀλήθεια οἱ παλαιστῆς καί μετά πιάνουν τό χορό καί τό γλεντάνε». – Ναί. Ἀλλά γιατί ἐκεῖνος πού κερδίζει τήν πάλη ἀντί να ρίξει τόν νικημένο μέ τήν πλάτη στή γῆ, στό χῶμα, ὅπως κάνουν πάντα ὅλοι οἱ παλαιστῆς, τόν σηκώνει ἀπάνω καί τόν κρατᾷ ψηλά. Ἀδύνατο να ἀπαντήσει κανεῖς σ' αὐτά τά ἐρωτήματά μου. – Ὅσπου μιά μέρα, ἐντελῶς τυχαῖα διαθάζοντας τούς μύθους τοῦ Robert Graves καί, συμπωματικά, συνάμα δημοτικά τραγούδια, βρήκα μιά κάποια ἐξήγηση γι' αὐτή τήν πάλη:

Ἔπάρχουν σάν θέματα:

α) Ἡ πάλη τοῦ Διγενῆ μέ τόν Χάρο στό ἄλώνι.

β) 1) Ἡ πάλη τοῦ Ἡρακλῆ μέ τόν Ἀνταῖο καί 2) Ἡ πάλη τοῦ Ἡρακλῆ μέ τόν Ἀπόλλωνα.

Ἡ πάλη εἶναι παλιό ἔθιμο τῶν Θρακιωτῶν, καθώς μοῦ εἶπαν οἱ ἴδιοι, πού ἐπιδεικνύεται κυρίως στό διάφορα πανηγύρια τῶν χωριῶν. Ὅπως ὅμως παρουσιάζεται, συμβολίζει κατά κάποιον τρόπο τήν πάλη τοῦ Διγενῆ Ἀκρίτα μέ τόν Χάροντα στό «μαρμαρένιο ἄλώνι» καί λέει ὁ Διγενῆς «ὅποιος νικήσει ἀπό τούς δυο να πάρει τήν ψυχῆ μου» ὁ Ν. Γ. Πολίτης γράφει γι' αὐτό:

Ἀπό τῶν ἐσχατιῶν τῆς Καππαδοκίας μέχρι τῶν Ἴονίων Νήσων, καί ἀπό τῆς Μακεδονίας καί τῶν χωρῶν τῶν Δυτικῶν Ἀκτῶν τοῦ Εὐεξίνου μέχρι τῆς Κρήτης καί τῆς Κύπρου, ἄδονται μέχρι τοῦ νῦν ἄσματα, ἀφηγοῦμενα τούς

1. Ν. Γ. Πολίτη «Εκλογαί ἀπό τά τραγούδια τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ» Ἀθήναι σελ. 106, στίχοι 19-22

ἄθλους καί τάς περιπετείας τοῦ Διγενῆ καί τούς ἀγῶνας αὐτοῦ πρὸς τούς Ἀπελάτας καί τούς Σαρακηνούς, καί φέρονται διὰ στόματος παραδόσεις, ἀναφερόμενοι εἰς τόπους καί ἀντικείμενα, μεθ' ὧν συνδέεται τὸ ὄνομα αὐτοῦ. Εἰς ταῦτα ἡ φαντασία τοῦ λαοῦ ἐγκατέπλεξε μύθους, ὧν τούς πλείστους παρέλαθεν ἀνακρινάσσα ἐκ τῆς πλουσίας μυθικῆς κληρονομίας τῆς ἀρχαίου-τητος, καί ἀπήρτισε τόν ἰδεώδη τύπον ἥρωος νεαροῦ ὡς ὁ Ἀχιλλεὺς, κραταιοῦ ὡς ὁ Ἡρακλῆς καί ἐνδόξου ὡς ὁ Ἀλέξανδρος. Ἐν κεφαλῶν δ' εἶπεῖν εἰς τόν Διγενῆ Ἀκρίταν ἀποκορυφοῦνται οἱ πόθοι καί τὰ ἰδεώδη τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους, διότι ἐν αὐτῷ συμβολίζεται ἡ μακρῶν καί ἀληκτος πάλη τοῦ Ἑλληνικοῦ πρὸς τόν Μουσουλμανικόν κόσμον.

Ἐπίσης ἓνα μέρος ἀπὸ τὸ «Τοῦ Λεβέντη καί τοῦ Χάρου» (Μοιρολόγια τοῦ Κάτω Κόσμου καί τοῦ Χάρου σελ. 221-222) τοῦ Ν. Γ. Πολίτη, ὁ.π. θυμίζει ἓνα τετράστιχο ἀπὸ τὴν Ἰλιάδα τοῦ Ὀμήρου μέ τῆς διαφορᾶ ὅτι στό μοιρολόγι τοῦ Διγενῆ τὰ λέει ὁ ἴδιος, ἐνῶ στὴν Ἰλιάδα τὰ λέει ἡ Ἀνδρομάχη: σελ. 222, παράγ. 19-22.

«Ἄσε με, Χάρε μου, ἄσε με παρακαλῶ νά ζήσω,
τί ἔχω τὰ πρόβατα ἄκουρα καί τό τυρί στό ζυγί,
τί ἔχω γυναῖκα παρανιά καί χήρα δέν τῆς πρέπει,
τί ἔχω παιδί κι' εἶναι μικρό κι' ὀρφάνια δέν τοῦ μοιάζει!».

Καί τώρα ἐσύ στῆς γῆς τὰ τρίσθαθα κινᾶς, στὸν Ἄδη κάτω,
καί μένα χήρα μέσ στό σπίτι μας μέ τόν πικρὸ καημό σου
νά ζῶ μέ ἀφήνεις κι' εἶναι ἀνήλικο, μικρὸ παιδάκι ὁ γυιός μας
τοῦ οἱ δόλιοι, ἐσύ κι' ἐγώ, ἐγεννήσαμε...

Ὁ Ν. Γ. Πολίτης σημειώνει τὰ ἐξῆς γιὰ τὸ Μοιρολόγι (τοῦ Λεβέντη καί τοῦ Χάρου). «Τὴν ἐπιθανάτιον ἀγωνίαν φαντάζεται ὁ Ἑλληνικὸς λαὸς ὡς πάλην τοῦ θνησκοντος πρὸς τὸν Χάρον ἐξ οὗ καί αἱ φράσεις: παλεῦει μέ τὸν χάρον, χαροπαλεῦει: εἶναι στό χαροπάλεμα ἐπὶ τοῦ ψυχοραγούντος. Παραπλήσια φράσεις φέρονται καί εἰς ἄλλας Εὐρωπαϊκὰς γλώσσας, ἀλλ' ἐνῶ ἐν ταύταις ἔχουν ἀπλῶς τροπικὴν σημασίαν, ἐν τῇ ἑλληνικῇ διατηρεῖται ὡσὸς δὴποτε καί ἡ μυθολογικὴ παράστασις, συνυπονοουμένη ἀληθοῦς πάλης. Ἡ ἔκθασις τοῦ τοιοῦτου ἀγῶνος δέν εἶναι ἀμφίβολος. Ἐν τῇ πάλῃ πρὸς τὸν δαίμονα τοῦ θανάτου ὑποκύπτει μοιραίως καί ὁ ἀνδρείοτατος τῶν θνητῶν. Οὕτω καταπαλαισθεὶς ὑπὸ τοῦ Χάρου ἀπέθανε καί ὁ Διγενῆς τὸ δὲ περί τούτου ὄσση εἶναι τὸ πρότυπον πρὸς τὸ ὅποιον προσηρμόσθησαν τὰ λοιπὰ περὶ τῆς πάλης ἄλλων ἀνθρώπων πρὸς τὸν Χάρον».

Στὸν μῦθο τοῦ Ἡρακλῆ μέ τὸν Ἀνταῖο ἔχουμε μιά σαφῆ ἐνδειξη τῆς ὁμοιότητος τοῦ μύθου μέ τὸ θέμα αὐτό². Στὴν προετοιμασία τους γιὰ τὴν πάλη, καί οἱ δύο ἀντίπαλοι πετοῦνε τὰ δέρματα λιονταριοῦ ποῦ φοροῦνε πάνω τους. Ὅμως ὁ Ἡρακλῆς ἀλείφεται μέ λάδι, ὅπως συνηθίζεται στοὺς Ὀλυμπιακοὺς Ἀγῶνες. Ὁ Ἀνταῖος ρίχνει καυτὴ ἄμμο σέ ὅλα τὰ μέλη του ἀπὸ τὸν φόβο μήπως ἡ ἐπαφὴ τῶν ποδιῶν του μέ τὴν γῆ δέν εἶναι ἀρκετὴ γιὰ νά τὸν προστατέψει. Ὁ Ἡρακλῆς, σχεδίαζε νά συγκρατήσει τὴν δύναμὴ του ἕως ὅτου ἐξαντλήσει τὸν Ἀνταῖο. Ἀλλὰ ἀφοῦ κατάφερε νά τὸν ρίξει κάτω στὴ γῆ τελειῶς ἀνάσκελα, μέ κατάπληξη εἶδε νά ξαναδυναμώνουν οἱ μῦς τοῦ

1. Ἰλιάδα Χ σελ. 353 ἀρίθ. 482-485 (Μετάφραση Ν. Καζαντζάκη – Ι. Θ. Κακριδῆ).

2. Robert Graves: The Greek Myths — The Eleventh Labor Myth 133 H. Vol. 2



Μύθος 'Ανταίου 'Ηρακλή.

γίγαντα. Ξαναζωντάνευαν μόλις άκουμπούσαν στή Μητέρα Γῆ. Βλέποντας ό 'Ηρακλής ότι ό 'Ανταίος έπεσε από μόνος του και πάλι με τήν πλάτη στή γῆ, χωρίς νά περιμένει νά τόν ρίξει ό 'Ηρακλής, κατάλαβε τό παιγνίδι του 'Ανταίου και πιάνοντάς τον πάλι, τόν κράτησε ψηλά στόν άέρα, και του έσπασε τά πλευρά ώσπου νά πεθάνει παρόλα τά μουγγρίσματα τῆς Μητέρας Γῆς»¹.

Σέ όλο αυτό τό διάστημα πού γίνεται ή πάλη παίξει συνεχώς τό κλαρίνο λυπητερά και σταματάει μόνον όταν ό ένας από τούς δυό νικήσει και σηκώσει στόν άέρα τόν αντίπαλό του. 'Οπόταν πιά οι δυό αντίπαλοι δίνουν τά χέρια τους και πάνε νά χορέψουν.

Και αυτό θυμίζει ακόμα κάπως τόν μύθο του 'Ηρακλή πού θύμωσε με τήν Πυθία στούς Δελφούς και τῆς πήρε τόν τρίποδα από τό θυμό του. Πάνω σ'

1. Robert Graves: The Greek Myths — The Murder of Iphitus. Myth 135 D. Vol. 2 C-D Ref. 7 — Pausanias X. 13.4 — Apollodoros:Loc.

αυτό θύμωσε ὁ Ἀπόλλωνας καί πήγαν νά πιαστοῦνε, ὁπότε ὁ Δίας τοῦς ἀνάγκασε νά συμφιλιωθοῦν «δίνοντας τὰ χέρια ὁ ἕνας στὸν ἄλλον».

Ὅταν βλέπει κανεὶς συχνὰ ἓνα χορό, καί ὅταν ἔχει ἔνδιαφέρον νά προσέξει, ὅταν ἀγαπᾷ καί θέλει νά βλέπει καί νά ἀκοῦει πῶς χορεύεται ὁ χορός, τί κάνει τὸ σῶμα, τὰ χέρια, τὸ κεφάλι, ἢ ὅλη ἔκφραση τοῦ σώματος, τοῦ χεριοῦ καί τοῦ κεφαλοῦ ἀκόμα καί ἀφήνει τὸν ἑαυτό του νά ἐρωτευτεῖ αὐτὴ τὴν ὁμορφιά, χωρὶς νά τὸ θέλει ἀρχίζει καί βλέπει μέ ἄλλο μῆτρο ἀπὸ αὐτὸ πού βλέπουν συνήθως οἱ ἄνθρωποι ὅταν «μεταχειρίζονται» μόνο κάτι, δέν τὸ «ἀγαποῦν» δέν «συνεπαίρονται» δέν χαίρονται μέ τὴν ὁμορφιά τῆς μουσικῆς, τοῦ ρυθμοῦ, τοῦ σώματος, τοῦ ἀνθρώπινου σώματος καί τὴν εὐγένεια πού θγαίνει ἀπὸ μιά ὀλοκληρωμένη κίνηση ἀνθρώπου πού ἀγαπᾷ τὴν μουσικὴ καί τὸν χορό καί τὸ τραγούδι. Τότε, καί μόνον τότε μπορεῖ νά βρεῖ κανεὶς αὐτὰ πού θρῆκα.

ΗΠΕΙΡΟΣ

Οἱ χοροὶ ἐδῶ εἶναι θαρεῖς, μέ παράξενα σταματήματα τοῦ ποδιοῦ, καί μᾶλλον ἀργοί, ἀλλὰ μέ ἀφθαστὴ ἀξιοπρέπεια. Ἡ μουσικὴ τους εἶναι ἐπηρεασμένη γενικά ἀπ' τὴν μεσαιωνικὴ πολυφωνία. Οἱ Ἡπειρώτες ἔχουν θαυμάσια μοιρολόγια, τόσο σέ ποίησῃ ὅσο καί σέ μέλος, πού τὰ τραγουδοῦν μπροστὰ στὸ νεκρὸ ἀλλὰ καί στὴν καθημερινὴ ζωῇ. Σέ συγκεντρώσεις στὰ καφενεῖα τους συχνὰ ἀκούει κανεὶς πελάτες νά ζητοῦν ἀπὸ τοὺς ὀργανοπαίκτες μέ βιολί ἢ κλαρίνα, νά παιξοῦν μοιρολόγια. Οἱ ἔνδυμασίες τῶν γυναικῶν εἶναι ἀπὸ τίς ὠραιότερες καί τίς πλουσιότερες σέ κεντήματα (κεντημένες μέ τὸ χέρι φυσικά) εἴτε ἀπὸ χρυσὸ εἴτε ἀπὸ μετάξι. Τὰ πλουσιότερα κοσμημένα σέ ποικιλία καί θαρύτητα εἶναι τῆς Ἡπείρου.

Στὸ Πογώνι, μιά ὄρεινὴ περιφέρεια τῆς Ἡπείρου, οἱ γυναῖκες ἔχουν μιά ἰδιορρυθμία στὴν ἔνδυμασία: εἶναι λιτὴ καί τὸ κάλυμμα θυμίζει τὸ κάλυμμα καλόγρης – ἄσπρο ὁμῶς – πού σκεπάζει ὅλο τὸ κεφάλι καί δέν ἀφήνει νά φανεῖ οὔτε ἴχνος μαλλιοῦ. Ἡ παράδοση λέει ὅτι τὸ κάλυμμα αὐτὸ τὸ φοροῦσαν οἱ γυναῖκες γιὰ νά ἀποφύγουν νά προκαλέσουν τὴν προσοχὴ τῶν Τούρκων κατακτητῶν.

Στὴν Ἡπειρο καί εἰδικὰ στὸ Πογώνι, θρῖσκονται τὰ καλύτερα λαϊκὰ ὄργανα. Τόσο ἢ Ἡπειρος, ὅσο καί ἡ Ρούμελη διακρίνονται γιὰ τὰ κλαρίνα τους. Ἡ μουσικὴ τῶν χορῶν εἶναι σέ μεγάλο ποσοστὸ 5/8, ἢ 3/8 καί 2/8.

Στὸ Σούλι, σ' ἄλλῃ περιφέρεια τῆς Ἡπείρου, χορεύανε τὸ γνωστὸ χορὸ τοῦ Ζαλόγγου¹. Ἐκεῖ, κατὰ τὴν παράδοση ἐγίνε ὁ τραγικὸς χορὸς τῶν γυναικῶν πού γιὰ νά μὴν πέσουν στὰ χέρια τοῦ ἐχθροῦ προτίμησαν τὸν θάνατο,

1. Στὸ Σούλι ὑπάρχει μιά παράδοση, τὴν ὁποία θρῖσκομε ἀκόμα καί στὴ Νάουσα Μακεδονίας μερικὰ χρόνια ἀργότερα. «Καί κατὰ τὸ τέλος τοῦ 1803 οἱ Σουλιῶτες, κατόπιν προδοσίας τοῦ Πηλίου Γούση ἐκτοπισθέντες ἀπ' τὸ Σούλι ἐδέχθησαν νά ὑπογράψουν συνθήκη, πού τοὺς ἐπέτρεπε νά φύγουν μέ τίς οἰκογένειες τους, τὰ ὄπλα τους καί τὰ πράγματά τους. Ἀλλὰ ὁ Ἄλῃς δέν ὑπέγραψε τὰς συνθήκας γιὰ νά τὰς τηρήσῃ. Ὁ μοναχὸς Σαμουὴλ πού εἶχε μείνει μέ μερικoὺς δικούς του καί τοὺς Τούρκους στοὺς ὁποίους θὰ παρέδιδε τὰ πολεμοφόδια, μὴ ἔχοντας ἐμπιστοσύνη ὅτι θὰ τηρήθῃ ἡ συνθήκη, ἀντίταξε τὴν πυριτιδαποθήκη καί ἐτοίμη ἐτάφη μαζί μέ τοὺς δικούς του ἀλλὰ καί μέ τοὺς Τούρκους. Οἱ διαιεθεθέντες εἰς τρία σώματα Σουλιῶτες ὑπὸ τοῦς Δράκο Τζαβέλλα καί Ζέρβα – κατὰ τὴν ἀποχώρησιν – καταδιώχθησαν ὑπὸ τοῦ Ἄλῃ. Ἐνα μόνον σῶμα κατῶρθωσε νά φθάσῃ ἀκέραιο στὴν Πάργα. Τὸ δεύτερο ἀπεκλείσθη εἰς τὸ Ζάλογγο. «Διονύσιος Κόκκινος: «Ἡ Ἑλληνικὴ Ἐπανάστασις» 3η Ἐκδόσις 1956 Τομ 1, σελ. 110.



Ένδυμασία Πυλαγώνιου (Ήπειρος)
(Έμπρός και πίσω όψη).



καί αφοῦ ἔρριξαν πρῶτα τὰ παιδιὰ τους στό γκρεμό, ἄρχισαν νά χορεύουν πιασμένες ἀπ' τό χέρι ἓνα συρτό καί ἔτσι, ἢ μιὰ μετά τήν ἄλλη ἐπεφταν στό γκρεμό, χορεύοντας καί τραγουδώντας. Τό τραγούδι πού τραγουδιέται ἀκόμα καί σήμερα, εἶναι τό «Ἐχετε γειά βρυσούλες». Ἡ μουσική του εἶναι «δημῶδης». Κατά τό διάστημα τῆς Κατοχῆς (1941-1944) πολλές φορές τό τραγούδι αὐτό τραγουδήθηκε ἀπό ὀμηρους ἢ ἄλλους φυλακισμένους τῶν Ἀρχῶν Κατοχῆς, τήν ὥρα πού τούς πήγαιναν γιά ἐκτέλεση.

Ὅταν ἐπεσκέφθηκα τό μέρος ἐκεῖνο, κάθησα καί μίλησα κάμποση ὥρα μέ τόν Πρόεδρο τῆς Κοινότητος, πού, καθῶς θυμᾶμαι, ἦταν κι ὁ δάσκαλος τοῦ χωριοῦ πού βρίσκεται ἀκριβῶς κάτω ἀπ' τόν περίφημο θράχο. Αὐτός λοιπόν μου εἶπε τήν ἱστορία τήν τόσο συγκινητικά ἀνθρώπινη καί πρόσθεσε ὅτι δύο ἀπό τὰ παιδιὰ πού ἔρριξαν οἱ μανάδες τους στό γκρεμό καί ἄσχετα μεταξύ τους σώθηκαν. Τήν ἄλλη μέρα φοβισμένοι ἀνθρωπικοί ἄνθρωποι τοῦ χωριοῦ κρυμμένοι, κάτω ἀπό τόν θράχο, κοίταξαν γύρω νά δοῦν τί ἐγίνε κι ἄν ἐπέζησε κανεῖς. Πράγματι βρῆκαν αὐτά τὰ παιδιὰ, τραυματισμένα ἀλλά ζωντανά. Τά πήραν τὰ υἱοθέτησαν δύο οἰκογένειες, πού φρόντισαν καί μεγάλωσαν τὰ παιδιὰ, καί κάποτε παντρεύτηκαν καί μέ τή σειρά τους κἄναν οἰκογένειες κι αὐτά. Ὁ Γιάννης Βλαχογιάννης στό βιβλίο του «Μεγάλα Χρόνια» (ἔκδοσις τοῦ βιβλιοπωλείου τῆς Ἐστίας, σελ. 83, Κεφ. «Στά Ζάλογγα») διηγεῖται τό ἐξῆς: «Τά χρόνια μοῦ τὰ τρυφερά νομίζει τόσο ἀπίστευτα, πού δέν θέλει τάχα νά πιστέψῃ. Ὁ Ἰ. Λαμπρίσης («Σουλιάτικα» σελ. 56) γράφει πῶς ἀπό τὰ Ζάλογγα εἶχανε γλυτώσει ἓνα μωρό καί ἓνα κορίτσι πέντε χρόνων, τ' ὄνομά του Κατερίνα, πού ἀργότερα πήρε ἄντρα τόν Καρρά στήν Ἠπειρο. Ὁ Ζερλέντης γράφει πῶς γλύτωσαν πέντε μικρά παιδιὰ («Ἐστία» ΚΗ' – 1889 σ.228). Ἀπό τίς πιαμένες γυναῖκες οἱ περισσότερες ἦταν ἀπό τή φάρα τῶν Κουτσονικάτων καί πολλές φορές ἀπ' αὐτές γκαστρωμένες. («Ἐθν. Ἐφημερίς Ναύπλιο», 18 Ἰουνίου 1832). Σκηνές Ζαλογγιτικές ἔχει νά παρουσιάσει καί ἡ ἱστορία τοῦ ἱεροῦ Ἀγῶνα».

Σημειῶνῶ ὅτι στό θράχο ἐπάνω ὑπάρχει ἓνα συναρπαστικό ἔργο τοῦ γλύπτη Ζογγολόπουλου πού ἀναπαριστᾶναι τίς γυναῖκες πού πέφτουν στόν γκρεμό, ἐνῶ χορεύουν.

ΣΑΛΑΜΙΝΑ

Στήν Σαλαμίνα ὑπάρχουν διάφοροι χοροί συρτοί, πού χορεύονται μέ σταυρωτά τὰ χέρια μπάλλος· πού χορεύεται μέ ζευγάρια, σταυρωτά, δηλαδή δυό ζευγάρια πού διασταυρώνονται χορεύοντας, καί ἄλλοι χοροί, ὅπως ὁ Ζεῖμπέκικος, ὁ Χασάπικος, ὁ Καλαματιανός κτλ.

Ἡ Λόουλερ στό βιβλίο της «χορός στήν ἀρχαία Ἑλλάδα»¹ ἀναφέρεται στόν Μακένζυ, πού εἶχε τήν γνώμη ὅτι κατά καιρούς ὁ Κρητικός κυκλικός χορός ἐγίνε ἐνα εἶδος «Χοροῦ φούστας». Ἐπειδῆ οἱ ἐνδυμασίες τῶν γυναικῶν εἶχαν καί τό ἐκθαμβωτικό, δηλαδή, εἶναι πολύ πιθανόν ὅτι χορεύοντας ἔναν κυκλικό χορό, ἐλευθέρωναν τὰ χέρια μεταξύ τους καί ἔκαναν ἓνα γύρο, ἢ κάθε μιὰ στή θέση τῆς ἔτσι ὥστε ἡ φούστα τους γύρω-γύρω αἰωροῦταν. Καί, συνεχίζει, βρέθηκε μιὰ τοιχογραφία στό σαλόνι τῶν γυναικῶν, στό Παλάτι τῆς Κνωσοῦ, πού βεβαιώνει αὐτή τήν ὑπόθεση.

Καί ἐμεῖς ἐπίσης ἔχουμε τέτοιες περιπτώσεις στούς χορούς μας καί στίς

1. Κεφ. «Προϊστορική Κρήτη» σελ. 33



Ένδυμασία Μεγάρων



Ένδυμασία Σαλαμίνας (Άριστερά
καί κάτω άριστερά).
Ένδυμασία Μεγάρων (κάτω)



αντίστοιχες ένδυμασιές που δικαιώνουν την συνταύτιση αυτή όπως π.χ. της Σαλαμίνας αλλά και της Λευκάδας και της Κύμης (πού φοριούνταν και από τις Έλληνίδες γυναίκες της Κάτω Παναγιάς Μ. Ασίας) των Σαρακατσάνιδων Ήπειρου, Μακεδονίας και Θράκης, της Βέροιας, της Κύθνου.

Οι ένδυμασιές των γυναικών είναι εκπληκτικά ώραιες, με βελουδένια – συνήθως κόκκινο βελουδο – γελέκα, χρυσοκέντητα με εξαιρετα σχέδια¹, με φούστες μαύρες, μακριές ως τόν άστράγαλο, με τόσο πυκνό πλισσέ, ώστε όταν γυρίζουν γύρω-γύρω νά ανοίγει η φούστα σαν μιά τεράστια όμπρέλλα (φωτ. Σαλαμίνας, Μεγάρων)

Τίς φούστες των γυναικών της Σαλαμίνας ζήλεσαν και οι Μεγαρίτισσες (όταν ή θαλάσσια επικοινωνία κόντυνε πολύ την απόσταση) και μιμήθηκαν τό σχέδιο της φούστας στά νυφικά τους και τά γιορτινά κοστούμια. Ό μπουστός όμως είναι διαφορετικός, χρυσοκέντητος σέ μαύρη ή καφετιά τόχα, και ένα φεσάκι καμωμένο από άσημένα φλουριά πού καλύπτεται από μιά έσάρπα όμοια όμως μέ της Σαλαμίνας.

ΚΡΗΤΗ

Στήν Κρήτη, βασικοί χοροί είναι κατ' άρχήν ό Πεντοζάλης, – πολεμικός χορός πού χορευόταν μέχρι πριν λίγο ακόμα από άνδρες όπλισμένους και πού έξελιχτηκε σέ Διονυσιακό, μέ τούς πρωτοχορευτές νά δείχνουν τή λεβεντιά τους και τήν έπιδειξιότητά τους – ό Καστρινός, ή Σούστα και ό Συρτός. Ό Πεντοζάλης και ό Συρτός είναι κυκλικόι χοροί. Στόν Πεντοζάλη οί χορευτές πιάνονται από τούς ώμους. Στό Συρτό όμως πιάνονται από τό χέρι, όπως σέ κάθε κυκλικό χορό. Καί στό χορό αυτό δίνεται ή εύκαιρία στους πρωτοχορευτές, νά κάνουν δημιουργικές και αυτοσχέδιες έπιδείξεις, όπως άλλωστε σέ όλους τούς Έλληνικούς χορούς. Υπάρχουν διάφορα είδη συρτών στήν Κρήτη, ανάλογα μέ τίς περιφέρειες: ό Χανιώτικος, ό Ρεθυμνώτικος κτλ. Η Σούστα χορεύεται από ζεύγη και είναι ένα παιχνιδιάρισμα μέ διάφορα τσακίσματα και έρωτική διάθεση. Καί άλλος πολύ έντυπωσιακός χορός πού δίνει εύκαιρία στους πρωτοχορευτές νά αυτοσχεδιάζουν και νά δείχνουν τήν λεβεντιά τους, είναι ό Καστρινός ή Μαλεβιζιώτικος. Υπάρχουν όμως και πολλοί άλλοι χοροί στήν Κρήτη, – αν και όσους αναφέραμε πιο πάνω είναι οί βασικοί – όπως π.χ. ό Κατσιμπαριδιανός, τό Μικρό-Μικράκι, ό Απανωμερίτης κτλ.

Επίσης άλλους χαρακτηριστικούς χορούς της Κρήτης – εκτός από τόν «Σιγανό» ή «Χορό του Θυσέα» – τελευταία μας περιέγραψαν διάφοροι Κρητικοί από τούς χορούς των χωριών τους. Έξαφνα έμαθα ότι υπάρχει χορός Λαθύρινθου και στό Μεσάρι. Αλλά έπίσης μας είπαν και μάς έδιδξαν άλλους δυό χορούς σέ σχήμα Λαθύρινθου (διαδρόμου στενού ή φιδιού) από τό χωριό Μεσελέρι, στό νομό Λασηθίου, Έπαρχία Έραπέτρας. Στήν αρχαιότητα, όπως μάς είπαν, υπήρχαν τά χωριά Όλερος και Όλέρια χτισμένα σέ πλαγιές βουνών άντικριστά. Κάποτε χτίστηκε τό Μεσελέρι μεταξύ των δυό αυτών βουνών, στή μέση, στήν κοιλάδα, απ' όπου και ή όνομασία Μεσε- (Μέση), Λέρι- (Όλέρια), όπως τό έξηγούν οί κάτοικοι, πού μάς έδειξαν αυτούς τούς χορούς.

Στό χωριό αυτό μετά τό γλέντι γάμου ή όποιασδήποτε άλλης γιορτής, και όταν μείνουν μόνοι ή συγγενείς – πρós άποφυγήν πάσης παρεξηγήσεως! – χορεύουν ή μάλλον «περπατούν» τόν «Αγκαλιαστό» πρώτα, πού σχηματίζε-

1. Τέτοια βρίσκονται και σέ άρχαία Έλληνικά άγγελα



Κρητικός χορός

ται μ' αυτό τόν τρόπο: τό άριστερό χέρι πάνω από τόν δεξιό ώμο, πιάνει τό δεξιό χέρι του πίσω χορευτού ή χορεύτριας. Όπως λέει και τό τραγούδι: «Άγκαλιαστό θά κάνουμε κι έλα ν' άγκαλιστούμε και κράτα και στά χέρια σου ρόδα νά μυριστούμε». Μετά από αυτήν τήν μαντινάδα, τό γυρίζουν στόν «Μπριμνιανό» πού κάνει λαθύρινθο σέ σχήμα φιδιού – φουρκέτας πάντα άγκαλιαστά, και άφου κάνουν τόν κύκλο του ξαναγκαλιάζονται και εξακολουθούν νά χορεύουν τόν «Μπριμνιανό», λέγοντας σέ κάθε κορίτσι από μιά μαντινάδα μέχρις ότου νά μη μείνει κανένα από τά κορίτσια άτραγουδιστο. Σέ κάθε μαντινάδα τό κορίτσι πού είναι μπροστά στόν κύκλο, αλλάζει. Όταν τελειώσουν πιά οι μαντινάδες αρχίζει ό χορός (πηδηχτός), πού και αυτός χορεύεται στό ίδιο σχήμα μέ τόν «Μπριμνιανό» μόνον πού ό ρυθμός επιταχύνεται. Μ' αυτόν δέ τό χορό τελειώνει και τό γλέντι.

Τό ότι οι Κρητικοί χορεύουν κατά ιδιόρρυθμο τρόπο και άνάλογα μέ τήν ένδυμασία τους κάνουν και τά πηδημάτα τους οι πρωτοχορευτές στό χορό, είναι γνωστό σέ όλους μας. Οι διάφορες φωτογραφίες χορευτών Κρήτης είναι πειστικές. Ίδιαίτερο ένδιαφέρον έχει ένα κομμάτι άγγελίου, 8ου αιώνα π.Χ. (Άργους) μέ τό ίδιο είδος πηδήματος.

Σέ διάφορα άγαλματίδια και σφραγιδόλιθους τής Κρήτης, βλέπομε τήν έξαιρετική μικρή-στενή μέση τόσο τών γυναικών όσο και τών άνδρών. Κατά τόν Έβανς σέ άγαλματίδιο από έλεφαντοστούν βρέθηκε όψη γιά μικρό μετάλλινο καρφι – σέ όλες σχεδόν τīs ζώνες και τīs πόρπες τής λαϊκής μας τέχνης, βρίσκομε τό ίδιο είδος καρφιού πού «κουμπώνει» τīs ζώνες και τīs πόρπες πού φοριούνται μέ τīs έθνικές μας ένδυμασίες – πράγμα πού μάς

κάνει νά σκεφθούμε πώς και από πότε άραγε, από πιά ηλικία φοροϋσαν τέτοιες ζώνες, είναι δυνατόν νά τις φοροϋσαν από μικρά κατά τόν Έβανς, πού διερωτήθηκε άν ήταν έφικτό, τόσο τά αγόρια όσο και τά κορίτσια νά φοροϋσαν, από πολύ μικρή ηλικία, πάνω άπ' τή στενή τους ζώνη και πλάκα μετάλλινη – πού έτσι θά έξηγιόταν τό καρφί – και έτσι θά παρέμενε ή μέση μικρότερη του φυσικού μέ τήν πάροδο του χρόνου, και έν συνέχεια άν οι νέοι και νέες θά μπορούσαν νά άντέξουν αυτήν τήν ταλαιπωρία, χωρίς σοβαρές επιπτώσεις στην υγεία τους, άπετάθη σέ έπιστήμονες ιατρούς μέ αυτό τό έρώτημα. 'Η άπάντηση, όπως γράφει ό ίδιος, ήταν καταφατική, δέν υπήρχε κίνδυνος σωματικής θλάθης, μπορεί δέ μέ τόν καιρό και τά χρόνια νά άνανέωναν τήν μετάλλινη αυτή πλάκα. Ένδεχόμενα οι γηραιότεροι νά τήν παραγέμιζαν μέ ύφασματα για νά είναι μαλακότερη. Πάντως, φαίνεται ότι οι πολύ στενές μέσες άρχίζουν από τόν 17ο π.Χ. αιώνα και ύστερα.

'Η Έφη Σαπουνά – Σακελλαράκη¹, λέει ότι ό Έβανς δέν είχε στη διάθεσή του φυσικά τήν εποχή εκείνη τά όσα στοιχεία θρέθηκαν έκτοτε. Έπίσης ότι τό ειδώλιο αυτό είναι άμφιβολής γνησιότητας και ότι δέν έχουν βρεθεί σιδερένιες ζώνες. Και ύποστηρίζει τήν άποψη ότι αι «λεπταί όσφύες ως τώρα άποτελούν μάλλον συμβατικότητα των καλιτεχνών». Μέσα στα τόσα χρόνια πού πέρασαν άπ' τήν συγγραφή του βιβλίου του Έβανς μεχρι σήμερα είναι φυσικό νά έχουν βρεθεί τόσα και τόσα πράγματα πού νά άλλοιώνουν όρισμένες σκέψεις και συμπεράσματα.

'Ενα έλληνικό παράδειγμα – μεταξύ των πολλών – στενής μέσης είναι ένα αγαλματίδιο πού βρίσκεται στό Μουσείο τής Βιέννης (1890) και άνακαλύφθηκε στην Νότια Κρήτη, από τούς Halbers και Fabricious, έκτός από τή διπλή ζώνη έχει και ένα είδος ποδιάς πού πέφτει μπροστά και πίσω.

Στήν άρχαϊκή περίοδο 700-575 π.Χ. έχουμε ένα άλλο δείγμα μέσης στενής σ' ένα προϋτότινο αγαλματίδιο δύο κυνηγών. Πρέπει επίσης νά έπισημανθεί τό μαντήλι (φιλέ ή δίχτυ) του κεφαλιού στον ένα από τούς δύο κυνηγούς. (Έτρουσκικό Μουσείο Λούβρου) πού θυμίζει και τό δέσιμο και τό είδος του μαντηλιού των σημερινών Κρητών. Παρ' όλα αυτά είναι γεγονός ότι οι Κρήτες πράγματι έχουν συνήθως στενές μέσες και φαρδεις ώμους. Φυσικά όταν είναι νέοι.

'Αλλά υπάρχουν όμως και άλλα παραδείγματα έπεμβάσεως στην άνάπτυξη των παιδιών: ή Κίνα πού περιορίζει τά πόδια των γυναικών από παιδική ηλικία, οι 'Ινδιάνοι 'Αμερικής πού δένουν τά κεφάλια των μικρών σέ σανίδια για νά μένει ίσο τό πίσω μέρος του κεφαλιού κτλ.

Γενικά μέχρι και σήμερα, βρίσκουμε παμπάλαια στοιχεία πού συνδέονται μέ τήν Κρήτη – Μυκηναϊκή εποχή. Συγκεκριμένα, στα κεντημένα θέματα (μοτίβα) πού στολιζούν άνδρικά και γυναικεία γελέκια.

Οι Δωριείς, μέ τή σειρά τους άφομοίωσαν πολλά κρητομυκηναϊκά στοιχεία. Έτσι, όταν στον 7ο π.Χ. αιώνα συντελείται ό μαζικός Έλληνικός άποικισμός, ή Κέρκυρα ή Ρόδος και τ' άλλα νησιά ξαναζούν πολλές από τις Κρητο-Μυκηναϊκές επιβιώσεις, – πού για κάμποσο καιρό είχαν περάσει στη λησμονία – όπως στα νησιά Κέρκυρα, Ρόδο και Κύπρο, βρίσκουμε ακόμη αυτά τά Κρητο-Μυκηναϊκά μοτίβα στα κεντημένα γελέκα τους.

1. Έφης Σαπουνά Σακελλαράκη, 6λ. Μινωϊκών Σώμα – βιβλιοθήκη τής έν 'Αθήνας 'Αρχαιολογικής Έταιρείας, άρ. 71 έκδοσις 1971 σελ. 130-131, 135 κεφ. Ζώνη).



Κύπρος. Χορός των Δρεπανιού

ΚΥΠΡΟΣ

Στήν Κύπρο χορεύονται βασικά χοροί άντικριστοί, όπου δηλαδή οί χορευτές άντικρίζουν ό ένας τόν άλλον σέ όρισμένη απόσταση. Χοροί άντικριστοί, άλλωστε, χορεύονται καί σέ πολλά μέρη τής Έλλάδας. Στήν Κύπρο όμως, συνήθως χορεύονται είτε μόνο από γυναίκες είτε μόνο από άνδρες. Υπάρχει ξεχωριστή μουσική γιά τή σειρά τών γυναικείων χορών καί ξεχωριστή γιά τή σειρά τών άνδρικών.

Οί χοροί τών άνδρών είναι άδροί – συρτός, μπάλλος, ζεϊμπέκικος κτλ. σέ καθορισμένη σειρά. Τών γυναικών επίσης, αλλά σέ διαφορετικό κλίμα: χαμηλοβλεπούσες, σεμνές, χορεύουν μέ μαντήλια πού τά μεταχειρίζονται καί

διασταυρώνουν σέ διάφορα σχήματα, ή πάλι μέ κινήσεις τών χειρών πού θυμίζουν τυχόν «ράψιμο» ή «κέντημα». Ή μουσική τους είναι μονόφωνη, φυσικά, και παιζόταν μέ λύρα άλλοτε. Τώρα πιά δέν υπάρχει τό όργανο αυτό και τό αντίκατέστησε τό βιολί, λαγούτο και σαντούρι. Καμιά φορά, άν βρεθεί κανείς νά παιζει φλογέρα, όπως τό πρόλαβα εγώ, όμορφάινει πολύ τό τραγούδι. Άλλά υπάρχει και ένας ειδικός χορός πού δέν τόν βρισκουμε πουθενά άλλο, ό χορός του «Δρεπανιού», πού χορεύεται πιά από δυό-τρεις γέρους μόνο και εξαφανίζεται. Ό χορευτής κρατά ένα δρεπάνι στό χέρι και χορεύει. Ή κίνηση του δρεπανιού, πού θά πρέπει νά 'χει συμβολικό χαρακτήρα, παίρνει άλλοτε μέν τό σχήμα του θερισμού, άλλοτε δέ, θάλεγε κανείς, τό σχήμα του μαστίγιου πού περιζώνει τό σώμα. Αύτός ό χορός αφήνει πάντα μία σκέψη: ότι, δηλαδή, πρέπει νάχει βαθύτερη ρίζα μέσα στην ιστορία.

Ξέρουμε ότι οι Δωριείς κατέβηκαν στην Κύπρο, στη Ρόδο και σέ άλλα μέρη της Ελλάδας. Πρωταρχικό κέντρο των Δωριέων στάθηκε ή Σπάρτη.¹ Στη Σπάρτη, στό Ναό της Όρθίας Άρτέμιδος – πού λατρευόταν εκεί σάν Θεά της γονιμότητας – μία φορά τόν χρόνο, στό βωμό της, γίνονταν οι περίφημες διαμαστιγώσεις των νέων μέχρις αίματος, άγώνες δοκιμασίας και καρτερίας, μέ καθαρά θρησκευτικό περιεχόμενο¹. Γίνονταν επίσης και άγώνες μουσικοί, χορευτικοί, κ.ά. Στίς άνασκαφές βρέθηκαν αναθηματικές πλάκες μέ έπικολλημένα χάλκινα δρεπάνια, διαφόρων νικητών. Πολλές φορές, στην ίδια πλάκα έχουμε 1 ή 2 ή και περισσότερα δρεπάνια πού αντιπροσωπεύουν τις 1 ή 2 ή και περισσότερες νίκες του ίδιου άθλητή. Για την έννοια και τόν συμβολισμό του δρεπανιού έχουμε την άναφορά στόν θερισμό μέ τό ύνι (του άλειτριού), στη σπορά, αλλά κανένα άλλο στοιχείο μέχρι σήμερα πού νά λέει κάτι σχετικό μέ χορό δρεπανιού. Άσφαλώς τό δρεπάνι συνδεότανε μέ τή θρησκεία, έφόσον ό αναθέτης ήταν νικητής άγωνισμάτων της Θεάς. Οι χοροί πού γινόντουσαν στίς γιορτές της Όρθίας ήταν τελετουργικοί. Στίς λατρευτικές γιορτές παρατηρούνται όργανιστικοί χοροί πού σχετίζονται μέ τή γονιμότητα. Ή Ή Άρτεμις ή Όρθία είναι μία από τις επιφάνειες της Θεάς της γονιμότητας αντίστοιχη της Άφροδίτης πού, καθώς πιστεύεται, γεννήθηκε στην Κύπρο. Και έρχεται μοιραία τό έρώτημα: Γιατί νά μήν πιστέψουμε πως ό χορός του δρεπανιού συμβολίζει τή γονιμότητα και συνδέεται δηλαδή, μέ τή γή και τήν εύφορία της; νάινι άραγε και κατάλοιπο άναμνήσεων της διαμαστιγώσεως, ένδειξη θάρρους και καρτερίας. Μήπως άραγε και ό χορός αυτός έχει τις ρίζες του στη Δωρική Σπάρτη, και όπως οι Δωριείς μετέφεραν τά Κρητο-μυκηναϊκά μοτίβα πού βρισκουμε ακόμα και σήμερα στά κεντήματα των γελέκων στη Ρόδο, στην Κύπρο, στην Κέρκυρα έτσι νά μετέφεραν και τις λατρευτικές τους γιορτές; Και ό χορός του «Δρεπανιού» νά είναι μία κάποια άναμνηση πού ρίζωσε στην Κύπρο, όπου γεννήθηκε και ή αντίστοιχη Θεά Άφροδίτη.

ΚΥΚΛΑΔΕΣ

Στίς Κυκλάδες, οι χοροί είναι άνάγλυφοι. Συρτοί, Μπάλλοι, Άντικριστοί κοινώς «Καρσιλαμάδες» – (τούρκικη λέξη πού συνηθίζεται ακόμη και σήμερα για τους άντικριστούς χορούς) – Ζεϊμπέκικος, Χασαπικός, επίσης Καλαματια-

1. Χρυσ. Χρήστου «Άρχαία Σπάρτη»



Κύθνος. Μπάλλος

νός και Τσάμικος. Τά τελευταία πέντε χρόνια, ανακαλύψαμε τόσο στην Πάρο όσο και στην Νάξο από έναν «Λαθύρινθο».

ΠΑΡΟΣ: Έκει σ' ένα μικρό χωριό, τά Μάρμαρα, όπου οί κάτοικοι είναι δεινοί χορευταράδες, δέχτηκαν νά μās δείξουν τό χορό και νά μās μάθουν τά τραγούδια τους. Τό ίδιο και στή Νάξο, όπου οί κάτοικοι, έκτός από δύο-τρεις Ναξιώτισσες, δέν είχαν άντιληφθει ότι έπρόκειτο γιά Λαθύρινθο. Καί όμως άκουγα γιά χρόνια νά μου λένε ότι υπάρχει έκει Λαθύρινθος και νά πάω νά τόν βρω! Χορεύεται στήν Άπειρανθο, ένα ώραιότατο όρεινό χωριό.

Ό Συρτός τής Πάρου έχει ιδιόρρυθμο σχήμα. Χορεύεται ανά δύο ζεύγη, πού σχηματίζουν «μαϊάνδρο», δηλαδή ό πρώτος άνδρας πιάνει μέ τό άριστερό του χέρι τό δεξί τής πρώτης κοπέλλας. Ή δεύτερη κοπέλλα, μέ τό άριστερό τής χέρι πιάνει τό άριστερό χέρι τής πρώτης και μέ τό δεξί τής τό άριστερό χέρι του δεύτερου άντρα. Καί χορεύοντας γίνεται συνέχεια σχήμα «μαϊάνδρου», άφου μέ τό ειδικό πιάσιμο τό δεύτερο ζευγάρι άκολουθει τό πρώτο κοντά-κοντά.

Στό «Μπάλλο» πάλι πού χορεύεται ζευγαρωτά, η γυναίκα βαστάει, μέ τά χέρια τής από τίς δύο άκρες του ένα μαντήλι διπλωμένο σέ σχήμα τρίγωνου, πού κινεί μέ σεμνότητα πέρα-δώθε, μ' αυτό δέ τόν τρόπο έμποδίζει τήν πολύ φαρδιά σουρωτή φούστα τής νά άνοίγει και νά φαίνεται τυχόν... ό άστράγαλος τής! Άλλά ή κίνηση του χεριού μέ τό μαντήλι, είναι πολύ έκφραστική και πολύ γυναικεία. Τό μαντήλι παίρνει έτσι μέρος σημαντικό στόν χορό χάρη στήν κίνηση του χεριού από τόν ώμο. Ό άνδρας άκολουθει σάν έρωτευμένος τήν χορεύτρια, δείχνοντας και αυτός τήν δεξιότηχία του.

ΚΥΘΝΟΣ: Άνάμεσα σούς χορούς τής Κύθνου ό «Μπάλλος» είναι ό πιο συναρπαστικός του είδους αυτού. Τά ζεύγη κάνουν συνέχεια στροφές πια-

σμένοι από τὰ χέρια καί πλάτη μέ πλάτη γυρίζουν μέ μεγάλη ταχύτητα καί εϋτροφία χωρίς νά «ξεπιαστούν». Είναι πολύ φιγουράτος χορός καί πολύ δύσκολος.

ΚΕΑ (ΤΖΙΑ): 'Ο "Άγιος Χαράλαμπος είναι ό Πολιούχος καί Προστάτης τού νησιού. Πρίν από πολλά χρόνια όταν τό νησί υπέφερε από χολέρα – ή πανώλη, κατ' άλλους – περίμεναν πότε θά βρέξει νά σωθούν. "Εβρεξε τήν ημέρα τής γιορτής τού 'Αγίου Χαράλάμπος κι έτσι σώθηκαν. "Από τότε τιμούν τόν "Άγιο Χαράλαμπο καί γιορτάζουν πανηγυρικά τήν ημέρα αϋτή όπου κι αν βρίσκονται. Ειδικά στό νησί γίνεται μεγάλο πανηγύρι.

Οί χοροί τους είναι κυρίως ό Συρτός καί ό Μπάλλος. 'Ο συρτός χορεύεται σχεδόν όπως σ' όλα τὰ νησιά. Κάνει ένα πέρασμα σάν αϋτό τού χορού τής Πάρου. Δηλαδή ό πρώτος μέ τήν ντάμα του κρατούν τὰ χέρια τους σέ καμάρα καί περνούν όλοι οί άλλοι χορεύοντας. Πιάνονται καί ζευγάρια πρós τή φορά τού κύκλου, μέ τό δεξί τού νέου μπροστά από τή ντάμα, στό ύψος τού στήθους, καί τό δεξί τής ντάμας. 'Ο Μπάλλος χορεύεται επίσης όπως καί στ' άλλα νησιά. 'Η μόνη διαφορά είναι ό τρόπος πού πιάνονται οί χορευτές. Τό άριστερό χέρι τής ντάμας πιάνει πάνω από τόν άριστερό ώμο τού νέου, τό άριστερό του χέρι. Καί τό δεξί της πιάνει τό δεξί του. "Όπως είναι πιασμένοι χορεύουν μέ βήματα μπροστά καί πίσω. Χωρίς νά αφήσουν τὰ χέρια καθόλου κάνουν στροφές πρós τὰ μέσα, (όπως στήν Κύθνο) αλλά σέ άργό ρυθμό. "Επειτα πιάονται μόνο μέ τό δεξί τους χέρι καί ή ντάμα κάνει στροφές στό ίδιο μέρος. Κρατιούνται άπ' τό μαντήλι τής ντάμας. Μετά χωρίζουν καί χορεύουν ό ένας άπέναντι στόν άλλο καί ή ντάμα κρατά τό μαντήλι χαμηλά μέ τὰ δυό της χέρια. 'Ο Ζειμπέκιος είναι ένας πολύ παλιός χορός, πού χορεύεται άντικριστά ή από ένα μόνο άτομο, σέ ρυθμό 9/8, άλλοτε γρήγορος καί άλλοτε θαρύς καί άργός. 'Ο χασάπικος επίσης είναι πολύ παλιός χορός πού χορευότανε καί τήν εποχή τού Βυζάντιου από τούς χασάπηδες – «μακελάρηδες» – καί όπως λέγεται ήταν χορός τής Συντεχνίας τών «μακελάρηδων». Τώρα πιά χορεύεται συνήθως στά νησιά καί στά λιμάνια.

Μετά τόν πόλεμο έγινε τής μόδας τό μπουζούκι μέ τὰ ρεμπέτικα τραγούδια χάρις στόν φίλο μου τόν Μάνο Χατζηδάκι. "Από κει κι ύστερα τόσο τό τραγούδι όσο κι ό χορός εξελίχθηκαν σέ κάτι τελείως διαφορετικό από τήν προέλευσή τους καί τόν χαρακτήρα τους. Καί έτσι όπως «μασκαρεύτηκαν», έχασαν καί όλο τους τόν χαρακτήρα καί τήν όμορφιά τους. "Εγιναν ένα κράμα κακής άντιγραφής 'Ελληνικών καί νέγρικων τραγουδιών.

ΣΠΟΡΑΔΕΣ

ΣΚΥΡΟΣ – ΣΚΙΑΘΟΣ – ΣΚΟΠΕΛΟΣ

ΦΟΡΕΣΙΕΣ Γιά τὰ τρία αϋτά νησιά θά πούμε μερικά γιά τīs φορεσιές τους, γιάτί παρόλο πού βρίσκονται κοντά τό ένα μέ τό άλλο καί στήν ίδια μεριά στό Αιγαίο, έχουν διαφορετικές ένδυμασίες, τόσο γυναικειές όσο καί άνδρικές. Γιά τήν Σκύρο θά πρέπει κανείς νά αναφέρει τό καταπληκτικό κέντημα τής νυφιάτικης φορεσιάς, τής χρυσής φορεσιάς όπως γράφει ή 'Αγγελική Χατζημυχάλη στό βιβλίο τού Μουσείου Μπενάκη... «τό καλό ποικύμα σέ μέ τὰ χρυσά, τό έξωτερικό... τό επάνω μέρος, έως τήν μέση, είναι από λεπτόν μεταξωτόν ένχώριον ύφασμα... έρυθρόν, πράσινον κλπ. Τά πλατύτατα μανίκια του έχουν κεντήματα από γνήσιον χρυσόν, τὰ χρυσά κλαδιά ή



Νυφιάτικη ένδυμασία Σκύρου
(έμπρός και πίσω όψη)



Ένδυμασία Σκοπέλου
(έμπρός και πίσω όψη)



λαλέλεις, κεντημένα με τελειοτάτην τέχνη, ώστε να μη διακρίνεται η καλή ύψις από την άναποδη. Τό κάτω μέρος του ύποκαμισού, ή σκούτα, είναι λευκή... Έχει πολύχρωμα κεντήματα εις τόν ποδόγυρον, στούς γύρους της σκούτας, εις τά όποια αί Σκυριαναι άμιλλώνται εις τό να επιδείξουν όλην τήν δεξιοτεχνίαν των και καλαισθησίαν τής κεντητικής των τέχνης...».

«Η νυφική επίσημη και γιορτινή ένδυμασία τής Σκιάθου... έχει δύο ποκάμισα... τό πρώτον εξ αύτών είναι λευκόν... τό δεύτερον είναι έγχρωμον, συνήθως έρυθρόν εις πολλά άποχρώσεις... Είς τά μανίκια και εις τό στήθος φέρει ιδιότυπα σχέδια κεντημένα με χρυσάφι... ό κοντός μέχρι τής όσφύος, εκ βελούδου, συνήθως γκρενά, επενδύτης... τά μακρά του μανίκια, άνοικτά από τόν άγκώνα και κάτω... έχοντα έσωτερικώς επένδυσιν εκ χρυσοϋφάντου στόφφας, άναστρέφονται εις τόν άγκώνα, ούτως ώστε προστίθεται εις επί πλέον στολισμός εις τήν ένδυμασίαν...»

«Αν και τόσοσ πλησίον τής Σκύρου και άκόμη πλησιέστερον τής Σκιάθου, διαφέρει σημαντικώς η ένδυμασία τών γυναικών τής Σκοπέλου, έμφανίζουσα, όσον έλάχισται Έλληνικαι ένδυμασίαι, καταφανή δυτικην επίδρασιν... Πιπτουσα η φουστάνα μονοκόμματος μετά λεπτών πτυχών συγκρατουμένων με τιράντας από τούς ώμους έως τόν άστράγαλον, διδει τήν έντύπωσιν φορέματος πλαγγόνος, όπερ φουντώνεται από τά κάτωθεν αύτης άλεπαλλήλως φερόμενα τέσσαρα πολύπτυχα μεσοφόρια... "Έχει όλόγυρα, από τήν μέση και κάτω, τέσσαρας συρματίους κύκλους, τίς βέργες, αίτινες συγκρατουμένον τό σχήμα τής έξωτερικής φουστάνας και τήν φουντώνουν... "Η φουστάνα γίνεται όλόκληρος από μαύρον μεταξωτόν άτλάζι και άπαιτεί επίσης είκοσι τέσσαρες πήχεις ύφάσματος. Διακοσμείται εις τόν ποδόγυρον, εις ύψος 0,51 μ. με πλουσιώτατον πολύχρωμον μεταξωτόν κέντημα. Τό τυπικόν τούτου θέμα είναι πάντοτε τό «μόρκου» ή «τά μόρκα» ή «τά κόκκινη τριαντάφυλλα μέσα σε γλάστες με χερούλια», τό όποϊον επαναλαμβάνεται ούχι μόνον όριζοντίως, καθ' όλην τήν περίμετρον τής φουστάνας, αλλά και καθέτως, εις τρείς άλληπαλλήλους σειράς, ώστε να πληροϋται όλόκληρος η κεντητή επιφάνεια».

ΧΟΡΟΙ. Οί χοροί τών Σποράδων Νήσων είναι επίσης, βασικά, Συρτοί και Μπάλλοι. Βρήκαμε χαρακτηριστικούς χορούς από τά νησιά Σκιάθο Σκύρο και Σκόπελο.

Στή Σκόπελο ύπάρχει ένας χορός πού έχει έρωτικό χαραχτήρα και «περιγράφει» ένα νεαρό κορίτσι πού άρρώστησε από άγάπη. Χορεύεται μόνο με τραγούδι. "Η ένδυμασία είναι τελειώς ιδιόρρυθμη και δέν θρίσκεται πουθενά άλλου.

Στή Σκύρο έχον κρατήσει τίς παραδόσεις τους, τά τραγούδια τους και ιδίως τίς θαυμάσιες ένδυμασίες τους. Χορεύουν συνήθως Συρτούς και Μπάλλους, σταυρωτό χορό και «χασαποσέρβικο».

Φυσικά, σημειώνουμε έδώ μόνο όρισμένους άπ' τούς χορούς πού βρήκαμε σάν πιό άντιπροσωπευτικούς η πιό ένδιαφέροντες. "Όλη η ύπαιθρος, τόσο στά νησιά όσο και στή Στεριά, χορεύει πάντα σε διάφορες γιορτές, γάμους, βαφτίσια κτλ.

ΔΩΔΕΚΑΝΗΣΑ

Στά Δωδεκάνησα, ο κύριος χορός είναι η Σούστα. 'Ανάλογα με τα νησιά παίρνει και διαφορετικό ύψος. Μέσα στο κάθε νησί πολλές φορές έχει μικρές διαφορές, ανάλογες με την τοποθεσία του κάθε χωριού δηλ. όρεινό ή πεδινό. Πρέπει να έπισημάνω την διαφορά στον χορό «Σούστα» και από χωριό σε χωριό και σ' αυτήν ακόμη τη Ρόδο! 'Αλλιώς χορεύεται έξαφνα στο χωριό Κοσκινού και τελειώς διαφορετικά στην όρεινη 'Εμπονα, όπου βρίσκονται η τουλάχιστον βρίσκονταν οι καλύτεροι χορευταράδες όταν είχα την τύχη να παρακολουθήσω τα πανηγύρια τους τό 1946-1952. Στη Χάλκη είναι ο χορός αυτός καθαρά πηδηχτός. Στην Κάρπαθο χορεύουν πιο βαριά τη σούστα και πιο στατικά. Τό ύψος του χορού σ' αυτό τό νησί έχει την απλότητα και τη βαρύτητα του Δωρικού ρυθμού. Πάνω στα χωριά του 'Ελύμπου ('Όλυμπος Καρπάθου), του ψηλότερου βουνού της Καρπάθου, μέχρι σήμερα ακόμα μιλούνε δωρική διάλεκτο.

Στη Σύμη, είναι ένας χορός ιδιαίτερος χαριτωμένος. 'Ονομάζεται «Πού 'σαι» – «Νά 'μαι!». Φωνάζει ο άντρας στη κοπέλλα, η οποία του άπαντα άμέσως, ενώ κατευθύνεται προς αυτόν σείνοντας τά χέρια με χάρη. 'Η περιγραφή όμως δέν αποδίδει ούτε τόν κοκέτικο χαρακτήρα του χορού αυτού αλλά ούτε και τη σωστή κίνηση των χεριών.

Στην Κάλυμνο, εκτός από τη Σούστα, χορεύουν και ένα τοπικό χορό, πού βγήκε μέσα από τις συνθήκες της ζωής του νησιού: τό «Μηχανικό», πού τραγουδιέται κιόλας. 'Ο χορός αυτός δημιουργήθηκε από τους δύτες, από τόν καιρό πού άρχισαν νά μεταχειρίζονται τά σκάφανδρα, και συχνά παθαίνουνε παράλυση από την πίεση του νερού. Συμβολίζει δέ τόν παράλυτο δύτη πού προσπαθεί νά χορέψει, πέφτει κάτω, ξανασηκώνεται και έπιμένει νά εξακολουθήσει τόν χορό πού τόσο ώραία χόρευε. Τό τραγούδι του είναι μελαγχολικό και έκφράζει τόν πόνο του ανθρώπου στην άδυναμία του νά χαρεί και νά έξαρθεί χορεύοντας.

ΕΠΤΑΝΗΣΑ 'Η ΙΟΝΙΑ ΝΗΣΙΑ

Σέ κάθε ένα από τά νησιά του 'Ιονίου πελάγους – τά 'Επτάνησα – έχουμε διαφορετικό ύψος χορού και διαφορετικό μέλος.

Στην Κεφαλονία και στην Ζάκυνθο έχουν δυστυχώς χαθεί οι τοπικές ένδυμασίες, από πολλά χρόνια τώρα. 'Ενώ στην Λευκάδα και την Κέρκυρα υπάρχουν και τίς φορούν ακόμα. 'Η Κέρκυρα ειδικά έχει μεγάλη ποικιλία και πλούτο στις ένδυμασίες. Τά χρυσοκέντητα γελέκια των γυναικών είναι γεμάτα από μοτίβα κρητο-μυκηναϊκά.

Στά 'Επτάνησα η μουσική, είναι βασικά επηρεασμένη από την Δυτική μουσική. 'Υπάρχουν όμως διαβαθμίσεις: έξαφνα στην Κέρκυρα είναι πολύ πιο έντονη η έπιρροή από τά υπόλοιπα νησιά. Τό ίδιο και στην Κεφαλονία όπου οι «άριέτες» είναι από τίς πιο ώραίες του είδους αυτού. Και στα δυό αυτά νησιά, η μουσική πού συνοδεύει τούς χορούς και τά τραγούδια είναι βιολιά και κιθάρες. Στη Ζάκυνθο είναι οι «άρέκες» και οι «καντάδες», αλλά η μουσική τους είναι λιγότερο γλυκερή από της Κέρκυρας και έχει περισσότερη όντότητα και ούσια. Τά μουσικά τους όργανα είναι βιολί και κιθάρα όπως και νιά-



Ένδυμασία Κερκύρας (άριστερά)
Γιλέκο ολοκέντητο από ένδυμασία Κερκύρας (ἐπάνω).



Φάρασσα (Καπαδοκία) – Γυναικείος χορός

καρα και τουμπί (μικρό ταμπούρλο). Στά Κύθηρα έχουμε μάλλον μονοφωνία που παίζεται από βιολί και λαγούτο. Και στή Λευκάδα έκπληξη: ή μουσική της έχει μεγάλη έπιρροή από τήν γεινίαση με τήν Ήπειρο και τό Ξηρομέρι, τά μουσικά όργανα δέ, είναι ή ζυγιά που βρίσκουμε στή Ρούμελη και τήν Πελοπόννησο, δηλαδή βιολί, λαγούτο, κλαρίνο, σαντούρι. Από τά Έπτάνησα έχουμε κάνει έρευνες στά πέντε κύρια νησιά: Κεφαλονιά, Κέρκυρα, Ζάκυνθο, Λευκάδα και Κύθηρα.

ΜΙΚΡΑ ΑΣΙΑ

ΕΛΛΗΝΕΣ ΤΗΣ ΚΑΠΑΔΟΚΙΑΣ – ΦΑΡΑΣΣΑ

Στά Φάρασσα, μιά περιφέρεια πέντε χωριών, με άμιγή έλληνικό πληθυσμό, οι δύο βασικοί χοροί, είναι του Ή-Βασίλη και του Πάσχα που έχουν χαρακτήρα θρησκευτικό. Ο Ή-Βασίλης, καθώς ξέρουμε γιορτάζεται σ' έμάς τούς όρθόδοξους τήν 1η Ίανουαρίου, τήν «Πρωτοχρονιά». Γυρίζουν τά παιδιά σέ διάφορα σπίτια – άκόμα και σήμερα και στήν Άθήνα – τήν παραμονή και ψάλλουν τά κάλαντα: «Άγιος Βασίλης έρχεται από τήν Καισαρεία».

Ύπήρχε ένα παλιό έθιμο λοιπόν στους Έλληνες από τά Φάρασσα: Τήν Πρωτοχρονιά έψαλλαν μέσα στήν έκκλησία – άνδρες άπ' τή μιά μεριά και γυναίκες άπ' τήν άλλη – τροπάρια γιά τόν Ή Βασίλη, όπου αναφέρεται ό Ίουλιανός ό Πραβάτης, και όταν τέλειωνε ή λειτουργία τότε όλοι μαζί θγαΐναν και χορεύαν έξω από τό προαύλιο. Τά λόγια τών τραγουδιών του Ή

Βασιλή και του Πάσχα έχουν περιεχόμενο θρησκευτικό και είναι παλαιότατα στη Βυζαντινή παράδοση. Τό ίδιο και η μουσική τους.

Υπάρχει ένας θρύλος, που οι Φαρασιώτες συσχετίζουν με το χορό αυτό: ο Ίουλιανός ο Παραβάτης είχε απειλήσει ότι θα κάψει την Καισάρεια. Τότε ο Βασίλειος ο Μέγας, Μητροπολίτης Καισάρειας, πήγε και προσευχήθηκε σε μία σπηλιά πάνω στο βουνό, όπου ήταν μία εικόνα της Παναγίας. Όταν κατέβηκε, ήρθε η είδηση πως ο Ίουλιανός σκοτώθηκε σε μάχη! Σύμφωνα με το θρύλο αυτό όλος ο πληθυσμός τότε, σαν λιτανεία, ανέβηκε στο βουνό, στη σπηλιά, για να εύχαριστήσει την Παναγία που τους έσωσε. Λέγεται ότι πήγαιναν χορεύοντας. Όλα αυτά είναι θρύλοι. Γεγονός όμως είναι ότι ο χορός, που τραγουδιέται απ' τους χορευτές, έχει ύφος τελετουργικό. Τα θήματα, πολλές φορές είναι ζωντανά και πήδηχτά, σαν να χαιρόνται που πηγαίνουν για προσκύνημα, ενώ άλλες φορές είναι έντελως περιπατητά, σαν να παίρνουν οι χορευτές ανάσα μέσα στη μακρινή τους πορεία. Ο επί κεφαλής κρατάει ένα μαστούνι στο χέρι σαν να οδηγεί τους προσκυνητές πότε να ξαποστάσουν και πότε να προχωρούν γοργά.

Ένας απ' τους χορούς των Φαρασιωτών – πολύ έντυπωσιακός – είναι και εκείνος που χορεύεται με θαυμάσια ζωγραφισμένα ξύλινα κουτάλια¹ και που θυμίζει τις χορεύτριες της αρχαιότητας, όταν χόρευαν με κρόταλα. Ένας άλλος πάλι, ο πιο χαρακτηριστικός, είναι εκείνος που συνοδεύεται από τραγούδι-μοιρολόι που θυμίζει το θρήνο των αρχαίων προγόνων μας.

Υπάρχει όμως και άλλη πιά λόγια έκδοχή, όπως μας είπε ένας ντόπιος από τα Φάρασσα, ο παπάς Θεόδωρος Θεοδωρίδης: η κίνηση των χεριών των κοριτσιών που δίνει την εντύπωση ότι μοιρολογούν, μιμείται τον αποχωρισμό της Δήμητρας και της Περσεφόνης. Η κίνηση της αλλαγής της θέσεως είναι σαν μία ένδειξη της αναχωρήσεως της Περσεφόνης απ' τη γή και την κάθοδό της στον Άδη και το αντίστροφο. Για το χορό αυτό έχουμε και ένα τραγούδι που τραγουδιόταν συνήθως στους γάμους και λέει:

Σέϊτατά σό μέγον τό ρουσί,
νά μήν πεσώσετε, πνώσετε,
σου χούναρη τό σπήλο

που σημαίνουν:

Τρέξτε (ή πηγαίνετε) στο μεγάλο βουνό,
αν δέν προλάβετε να φθάσετε, να κοιμηθήτε,
στου Χούναρη (όνομασία βουνού) τη σπηλιά.

Ο Παπάς Θεόδωρος διατείνεται ότι ανάμεσα στο μεγάλο βουνό και το Χούναρη, υπάρχει ένα μεγάλο φαράγγι, απ' όπου περνάει ένα ρυάκι, και έλεγαν ότι αυτή ήταν η είσοδος του Άδη. Σύμφωνα με το μύθο, ο Πλούτυνας άνοιξε το φαράγγι και χάθηκε εκεί μαζί με την Περσεφόνη στον Άδη.

Τους χορούς των γυναικών μας τους έδειξε η όγδοηκονταετής μητέρα του παπα-Θεοδώρου Θεοδωρίδη. Τους ανδρικούς χορούς και τους μικτούς, μας τους δίδαξαν Έλληνες από τα Φάρασσα που έγκατεστάθηκαν στην Άθήνα.

1. Άεριοσημειωτή είναι η έκδοχή της L. B. Lawler, σχετικά με τα κουτάλια, όταν μας πληροφορεί ότι στην αρχαιότητα «...Θά ύπήρχε άσφαλώς μία φάσις αυτού του χορού, κατά την όποιαν όποιοδύποτε μεταλλικό άντικείμενο – μαγειρικά σκεύη, έργαλεία, διπλόυς πελέκεις ή όπλα, – που τά μεταχειρίζονται άνευ διακρίσεως για να κάνουν θόρυβο...». Άρα τά κουτάλια είναι φυσικό να ύπάρχουν στον χορό κά άφ' έαυτού τους «Dance in ancient Crete» studies presented to David M. Robinson.

Σχετικά με τις ένδυμασιες που έχουμε, είναι πιστή αντιγραφή των ένδυμασιών που μας έδωσαν οι Φαρασσιώτες, με τη διαφορά ότι η πολύπλοκη γυναικεία φορεσιά, που έχει γραμμή Βυζαντινή, ήταν καμωμένη από διάφορα τελειώς σύγχρονα τσίτια – έγχρωμα με διάφορα σχέδια – που φυσικά πολύ διαφέρουν από τα παλιά που θα είχαν οι γυναίκες ακόμα τόν περασμένο αιώνα. Τίς αντιγραφές αυτές έκανε για μας ό ειδικός στο είδος με την πνευματικότητα και τη γνώση του Βυζαντινού ντυσίματος, Γιάννης Τσαρούχης.

Τό κάλυμμα των γυναικών μοιάζει τρομερά με άγαλματιδια 4ου αιώνα π.Χ. των Θηβών. Ό πέπλος που σκεπάζει τό μισό πρόσωπο της Ταναγραίας είναι όμοιος με τό κάλυμμα του προσώπου των Γυναικών άπ' τά Φάρασσα.¹ Αύτή ή περίπτωση της ταυτίσεως όρισμένων γυναικείων ειδών, με τό τόσο μακρινό παρελθόν και ή σύμπτωση νά βρεθούν τά κοινά αυτά δείγματα του παρελθόντος, έντυπωσιάζει.

ΕΛΛΗΝΕΣ ΤΗΣ ΣΥΛΗΣ – ΙΚΟΝΙΟΥ

Η Σύλη ήταν μία ελληνικότατη πόλη με έμπορικη δράση, στο Ίκόνιο Μ. Άσίας, κατοικημένη κυρίως από Έλληνες, που τόν καιρό της συνθήκης για τήν άνταλλαγή των πληθυσμών (μετά τόν Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο) έγκαταστάθηκαν πιά στην Έλλάδα. Οι χοροί τους έχουν πολύ ένδιαφέρον και είναι συνήθως τελετουργικοί, οι περισσότεροι δέ χορεύονται ανά δύο καί άντικριστά.

Ένας άπ' τους χορούς τους, που χορεύεται από γυναίκες μόνο, θυμίζει ιδιαίτερα μία Μινωική παράσταση κυπέλλου του 18ου π.Χ. αιώνα, όπου δύο χορεύτριες χορεύουν έχοντας στη μέση μία ίερα που ό Ίταλός Άρχαιολόγος Καθηγητής Doro Levi, περιγράφει με τά ακόλουθα: «Έσωτερική διακόσμηση ενός κυπέλλου που εύρέθη στο Μινωικό Παλάτι της Φαιστού ανάμεσα στ' άνοιγματα LIII και LV της πρώτης όψεως του πρώτου οικήματος (1900-1800) π.Χ. Στο κέντρο μία θεϊκή φιγούρα χωρίς νά διαγράφονται χέρια και πόδια με τό σώμα σε σχήμα τριγωνικό με περίγραμμα από μικρές ύποτυπώδεις σπειρές, που πιθανόν νά ύποδεικνύουν σχηματικώς τάς περιελίξεις του φιδιού: πρόκειται λοιπόν κατά πάσαν πιθανότητα περι τής μεγάλης Μινωϊκής Θεάς. Έκατέρωθεν τής Θεάς δύο κοπέλλες χορεύουν². Κατά τόν Kerenyi³ θά μπορούσαμε νά αναγνωρίσουμε ένδεχόμενα σ' αύτην τήν παράσταση, μία επάνοδο «άνοιγιάτικη» τής μεγάλης μεσογειακής Θεάς, ένα είδος άνόδου άπό τά έγκατα τής γής, τήν πρώτη άναπαράσταση του μύθου τής κόρης – Περσεφόνης».

Ένας άλλος χορός είναι και ένας άντικριστός που χορεύεται από άνδρες μόνο, ανά δύο, με κοντά σπαθιά. Ό χορός αυτός επιβάλλεται και με τή μουσική του, αλλά και με τό τελετουργικό του ύφος. Άγνωστο όμως σε μας μέχρι σήμερα, τί άκριβώς αντιπροσωπεύει. Οι άλλοτε κάτοικοι τής Σύλης, δυστυχώς δέν μόρεσαν νά μας δώσουν περισσότερες πληροφορίες για τό

1. (Θλ. Κουκουλέ «Βυζαντινός Βίος και Πολιτισμός», Τ. ΣΤ. σελ. 142, Κεφ. «Βυζαντινά και ούχι Τουρκικά έθιμα» έκδ. 1955 Γαλλ. Ίνστιτούτου Άθηνών).

2. D. Levi in Bollettino d' Arte, 1956, p. 250 fig. 26 e p. 254 D. Levi in illustrated London News, 6 Oct. 1956, p. 548 fig. 6 etc.

3. K. Kerenyi, Eleusis, Adchetypal image of Mother and Dasyther, London, 1967, p. XIX.



Ένδυμασία Ίκονιού
(έμπρός και πίσω όψη).

νόημα του χορού και των κινήσεων των χεριών των γυναικών, ούτε και για το χορό αυτό των ανδρών. Ήδη υπάρχει και εδώ ένας χορός με ξύλινα κουτάλια που χορεύεται από τις γυναίκες, όπως υπάρχει και στους χορούς των Έλληνων από τα Φάρασα της Καππαδοκίας¹.

ΕΛΛΗΝΕΣ ΤΗΣ ΚΑΤΩ ΠΑΝΑΓΙΑΣ

Στην Μικρά Άσία βρισκόταν το χωριό Κάτω Παναγιά, σε μία παραλία απέναντι από τη Χίο. Μετά την Μικρασιατική καταστροφή – τό 1922 – μερικοί κάτοικοι του ήρθαν στην Πελοπόννησο, σε ένα παραλιακό μέρος κοντά στην Κυλλήνη, που τό ονόμασαν Κάτω Παναγιά.

Αυτοί έχουν κρατήσει την ελληνική παράδοση ζωτανή από αιώνες, και ειδικά τά μοιρολόγια. Ίδιως τά μοιρολόγια του Χριστού και της Παναγίας, που είναι πραγματικά σπαραξικάρδια μέσα στην απλότητα του λόγου.

Την ημέρα της Σταυρώσεως του Χριστού στην εκκλησία, αφού τελειώσουν τά Δώδεκα Ευαγγέλια, μαζεύονται οι γυναίκες γύρω από τόν Έσταυρωμένο (όπως άλλωστε γίνεται και σ' άλλους ελληνικούς τόπους) και μοιρολογάνε όλη τή νύχτα περιγράφοντας όλη τήν ανθρώπινη απελπισία της Μητέρας του Χριστού και τά γαλήνια λόγια Έκεινου.

Οι χοροί τους είναι «αντικριστοί», σε ρυθμό 9/8 συνήθως συρτοί, μπάλλοι, ζεϊμπέκικοι, χασάπικοι, χοροί που χορεύονται γενικά σ' όλα μας τά νησιά.

Στό βιβλίο της Λίλιαν Β. Λόουερ¹, αναγράφονται τά έξης: «Υπάρχουν μαρτυρίες ότι σε όρισμένες περιπτώσεις, οι χορευτές, ειδικώς δέ οι γυναίκες σπάζανε τόν κύκλο, έκαναν χορευτικά σχέδια και διαό μιάς στέκονταν ακίνητοι, ούτως ώστε ή Θεά και οι θεατές τά τούς προσέξουν. Φυσικά αυτή ή εικόνα, θά πρέπει να έχει συμβολικό χαρακτήρα...». Άλήθεια, σε πόσους χορούς βρίσκουμε αυτό τό σταμάτημα! Υπάρχει κι ένας χορός που χορεύουν οι Κάτω Παναγιώτες – τόν είδα να χορεύεται από γυναίκες στην Κάτω Παναγιά – όπου σε μία ώρισμένη φάση σταματά ό κύκλος, κόβοντας τή λέξη, και ξαναρχίζει πάλι ό χορός – μέ τό βήμα και τή συλλαβή που κόπηκε για να ξανακοπεί και πάλι άργότερα, ανάλογα μέ τό μουσικό μοτίβο.

Αυτό μου έκανε τόση εντύπωση, και φυσικά, έπειτα άρχισα να προσέχω ότι υπάρχουν και άλλοι χοροί μέ τό σταμάτημα αυτό, όπως π.χ. χοροί τών Ποντίων: ό «Σέρα», ό «Τρομακτός», ό χορός της Ήπειρου ό Πογωνήσιος, ό χορός της Ναούσης «Μπούλες» (Άποκριάτικος που αφού τρεμουλιάσουν τό σώμα τους για να άκουστούν τά φλουριά, σταματούν μέ τά χέρια ψηλά και ξαναρχίζουν τό ίδιο πράγμα αλλάζοντας θέση που μέ κείνον που τούς βοηθά). Δηλαδή προβάλλεται μία ό ένας, μία ό άλλος για να τούς δει ή Θεότης.

Οι Κάτω Παναγιώτισσες της Κυλλήνης, όταν τούς ζήτησα να μου δείξουν τίς τοπικές τους ένδυμασίες, μου είπαν, ότι οι άνδρικές είναι οι γνωστές νησιώτικες μαύρες βράκες μέ μαύρο καλπάκι και μέ μαύρες γκέτες κεντημένες μέ μαύρα σειρήνια. Έπειτα τίς έρώτησα για τίς γυναικείες φορεσιές και μου φέρανε κάτι φούστες μέ μπλούζες έποχής 1900-1910 και ποδιές τό ίδιο, μέ μοντέρνα χρώματα κεντημένες – δηλαδή μέ κεντήματα άκόμη νεώτερα από τά φορέματα – μέ σταυροβελονιά στό κάτω μέρος. Τίς ρώτησα «τί φο-

1. Ίδε Φάρασσα ύποσημείωση LAWLER

ρούσαν οι παλιές γυναίκες, οι μητέρες τους, οι γιαγιάδες τους». Καί τότε μου έφεραν ένα μεταξωτό γελέκο, πολύ παλιό και πού είχε ξεφτίσει πιά από τά χρόνια τά πολλά, κεντητό στό χέρι φυσικά, μέ παλιά «μοτίθα», γνωστά, τυλιγμένο μέ μεγάλη προσοχή σέ διάφορα μαντίλια, σάν ένα κειμήλιο, λέγοντάς μου ότι «αυτό είναι τό μόνο πού μās έμεινε από τά παλιά» από κάποια γιαγιά.

Έπειδή άνεγνωρίσα άμέσως τό γελέκο από τά κεντήματα του – είναι τά μοτίθα Κρητο-μικηναϊκά – γιατί είχα νέντε – έξι παρόμοια στή συλλογή μου – χωρίς νά δείξω ότι ξέρω τό γελέκο, τούς έκανα τήν έρώτηση: «καί τί φορούσαν γιά φούστα... ή άπάντηση ήταν «μαύρη, πλισσέ, μακριά ως τόν άστράγαλο». Καί τότε πείστηκε ότι θάάδιζα σωστά, δηλαδή κατάλαβα από πού έρχόταν ή ένδυμασία: ήταν τής Κύμης (Εύβοίας). Ήταν άλλωστε και κάπως φυσικό νά έχουν έπαφές έμπορικές μεταξύ Μ. Άσίας και Κύμης Εύβοίας, πού ήταν ένας δρόμος ευθεία και ό κοντινότερος μέ τή Στερεά Ελλάδα. Γι' αυτό δέν θά πρέπει νά μās ξενίζει ή ύπαρξη, ύστερα από τόσοσ αιώνες, τών Κρητο-Μικηναϊκών μοτίθων στά κεντήματα τών ένδυμασιών.

ΠΟΝΤΟΣ

ΕΛΛΗΝΕΣ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

Όταν πενήντα χρόνια πριν, περίπου, μέ τήν άνταλλαγή τών πληθυσμών, ήλθαν και οι Έλληνες από τόν Πόντο, τά έθιμα και ή γλώσσα τους ήταν μιά άποκάλυψη γιά τή συνέχιση τής ιστορίας μας. Στά νότια παράλια του Εύξεινου Πόντου (Μαύρη Θάλασσα), ύπήρχε έλληνική άποικία από πολλούς αιώνες, μέ κύριες πόλεις, τήν Τραπεζούντα, τήν Κερασούντα, κ.ά.

Οι Πόντιοι κράτησαν τίς παραδόσεις τους όχι μόνο στή γλώσσα – όπου μεταχειρίζονται όλόκληρες φράσεις αρχαίων Έλληνικών άκόμη και μέχρισημέρα – αλλά και στή θρησκεία, στό χορό, τά τραγούδια, τά μοιρολόγια. Ό βασικός χορός τους είναι ό «Σέρρα», χορός πολεμικός, ό Πυρρίχιος τών Άρχαίων¹.

Ή έρμηνεία του Λουκιανού σχετικά μέ τήν έτυμολογία του Πυρρίχιου είναι ή παρακάτω: «... Καίτοι έχω νά άνφέρω και πολλους άλλους εκ τών ήρώων, οίτινες ήσαν γυμνασμένοι εις τήν όρρησιν και είχαν αναγάγει αυτήν τήν τέχνην, θεωρώ άρκετόν νά αναφέρω μόνον τόν Νεοπτόλεμον, τόν υιόν του Άχιλλέως, όστις διέπρεψεν ως χορευτής και έπινόησεν νέον είδος χορού, τόν ωραιότερον τόν εξ αυτού όνομασθέντα Πυρρίχιον². Ό δέ Άχιλλεύς μανθάνων ταύτα περί του υιού του έχαιρεν, ύποθέτω, περισσότερον παρά διά τό κάλλος και τήν όλην άνδρείαν του. Τό όντι δέ ή όρρηστική τέχνη έκείνη, συνετέλεσεν εις τό νά έκπορθηθει και καταστραφεί ή δυσπόρθητος πόλις τών Τρώων»³.

1. Μιά ματιά στις φωτογραφίες αρχαίων άγγείων, όπου εικονίζεται ό χορός «κόρδαξ» – από τό κορδακίζομαι – και τίς παράλληλες φωτογραφίες τών Ποντίων, τόσο στόν χορό «πυρρίχιο» όσο και γενικά στή στάση τους, μās κάνει νά σκεφτούμε πώς ίσως τό μοναδικό αυτό είδος θράκας – πού μόνο οι Πόντιοι φορούν – νά έχει μιά κάποια σχέση μέ τή στάση τών χορευτών του άγγείου. Ίσως κάποια κατάλοιπα, κάποια ύπερφάνεια πού ήταν καλοί πολεμιστάι άλλα και καλοί χορευταράδες...ίσως...

2. Ό Νεοπτόλεμος όνομαζόταν πυρρός, δηλαδή ξανθός. Έφ' όσον λοιπόν ό Νεπτόλεμος όνομαζόταν επίσης πυρρός ήταν αναπόφευκτο ν' άποδοθει σ' αυτόν ή άνακάλυψη του Πυρρίχιου χορού».

3. Μετάφρ. Ίω. Κονδυλάκι Ι.Ε. «Περί χορού» Άθήνα: Έκδοτικός Οίκος Γ. Φέξη 1211)



Ένδυμασία Πόντου
(έμπρός και πίσω όψη).



Τό τέλος τοῦ χοροῦ μέ σπαθιά μᾶς δίνει ζωντανή τήν εἰκόνα τῆς μάχης. Ὁ Ξενοφώντας περιγράφει στήν «Κύρου Ἀνάβαση» τήν δεξίωση πού ἔδωσε γιά τούς Παφλαγόνας καθώς καί τούς χορούς αὐτούς: «...δύο Θράκες χορέψανε ἕνα χορό μέ συνοδεία φλογέρας, φορτωμένοι μέ τόν ὄπλισμό τους, ἐπέδειξαν δέ μεγάλη εὐλυγισία στά πηδήματα καί στόν χειρισμό τῶν σπαθίων τους. Στό τέλος ἕνας ἀπό τούς δυό – ὅπως πίστεψαν οἱ καλεσμένοι – χτύπησε θανατηφόρα τόν ἄλλον, ὁ ὁποῖος ἔπεσε καταγῆς, μιμούμενος μέ πολλήν πειστικότητα τόν πεθαμένο...Οἱ Παφλαγόνοι πολύ ἐνθουσιάστηκαν μέ τούς χορός καί ὁ Μυσός ὅταν εἶδε πῶς ἐντυπωσιάστηκαν μέ τήν ἐπίδειξη ἔπεισε ἕνα ἀπ' τούς Ἀρκάδες, πού κατεῖχε μιά σκλάβα, καλή χορεύτρια ἀπό τήν Ἀρκαδία, νά τῆς ἐπιτρέψει νά χορέψει τόν Πυρρίχιο, δίνοντάς της ἕνα καλό φόρεμα καί μιά ἀσπίδα. Ἐχόρεψε μέ μεγάλη εὐλυγισία τόν χορό αὐτό καί καταχειροκροτήθηκε. Τότε οἱ Παφλαγόνοι ἐρώτησαν ἄν καί οἱ γυναῖκες μάχονται κοντά στούς ἄντρες, καί οἱ Ἕλληνες ἀπήντησαν ὅτι «οἱ γυναῖκες δῶξανε τόν βασιλιά ἀπό τό στρατόπεδο».

Ἐχουν πολλούς χορούς οἱ Πόντιοι. Ὅλοι οἱ χοροί ἔχουν ποιός λίγο ποιός πολύ, πολεμικό ἢ τελετουργικό χαρακτήρα. Ἐχουν βαθιά ριζωμένες τίς παραδόσεις καί ἕνα παράξενο μίγμα Χριστιανισμοῦ καί τῶν ἀρχαίων θεοτήτων Ἄρη καί Διόνυσου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

ΑΠΟΚΡΙΑΤΙΚΟΙ ΧΟΡΟΙ

Μέσα στους αιώνες πού πέρασαν χωρίς ελεύθερο έθνικό βίο και προπαντός στη διάρκεια της Όθωμανικής κυριαρχίας, οι Έλληνες εύρισκαν πάντα κάποιο τρόπο να διατηρούν τις παραδόσεις τους. Πολλές φορές για να μην προκαλέσουν την απαγόρευση του Διοικητή της Περιφέρειας, έκμεταλλεύονταν την «Απόκρια». Έχουμε γι' αυτό όρισμένα παραδείγματα από τους χορούς της «Μπούλας» της Νάουσας (Μακεδονία), καθώς και από άλλες περιοχές και όρισμένες αποκριάτικες συνήθειες των Ποντίων.

ΠΟΝΤΟΣ

Σέ όρισμένα μέρη του Πόντου, συνήθιζαν να «μασκαρεύονται» μέ φουστανέλλα και περικεφαλαία του Μεγάλου Άλεξάνδρου. Αναθύμημα του «χιτών» ή φουστανέλλα των νεωτέρων Έλλήνων και αναθύμημα της Έλληνικής Αυτοκρατορίας ή περικεφαλαία του Μεγάλου Άλεξάνδρου. Έξήντα περίπου άνθρωποι μασκαρεμένοι, άνέβαιναν στ' άλογα για τό τελικό πανηγύρι της «αποκριάς» και μέ διάφορα παραγγέλματα, γεμάτοι ένθουσιασμό, μιμούνταν την «Πορεία του Μεγάλου Άλεξάνδρου». Αυτά τά άπομεινάρια ύπάρχουν άκόμα σέ μερικά χωριά της Μακεδονίας πού έγκαταστάθηκαν Πόντιοι.

Δυστυχώς είτε από έλλειψη χρημάτων, είτε γιατί δέν τά χρειάζονται πιά αυτά γιατί βρίσκονται σέ έλληνικό έδαφος, έχουν πάψει να διοργανώνουν αυτούς τους χορούς τά τελευταία χρόνια. Σέ τρία άπ' αυτά τά χωριά πού πήγα για έρευνα τό 1962, μου έλεγαν οι γεροντότεροι, μέ κάποια πίκρα, πώς «έδω και δύο τρία χρόνια δέν τους διοργανώνουμε πιά, γιατί δέν έχουμε τά χρήματα».

Υπάρχει ένας αποκριάτικός χορός των Ποντίων μέ φουστανέλλες και περικεφαλαίες του Μεγάλου Άλεξάνδρου και μέ προστάγματα από έναν πού είναι επικεφαλής. Όπως μάς είπαν οι Πόντιοι πού συνεργάστηκαν μαζί μας αυτός ο χορός έμοιαζε μέ μία πομπή από άντρες και γυναίκες τις οποίες οι άντρες προσπαθούσαν να προσπατέψουν από κάποιον έχθρό. Για να μάθουμε όμως τον χορό και τό περιεχόμενό του έπρεπε, όπως μάς είπαν, να θρούμε τον άνθρωπο του Πόντου πού τον ξέρει και θυμάται τά προστάγματα, γιατί χωρίς προστάγματα...δέν ύπάρχει χορός. Παρακαλέσαμε, έρευνήσαμε, και μετά πολλά βρέθηκε ο ειδικός πού ήρθε να μάς δείξει και να μάς μάθει τό χορό.

Μερικοί άνθρωποι έχουν τό θεϊκό δώρο να χορεύουν όχι για να διασκεδάσουν, αλλά σά να πρόκειται για τελετουργία. Αυτοί οι άνθρωποι συνήθως, είτε άντρες είναι είτε γυναίκες, μπορούν ν' αποδώσουν πιο έντυπωσιακά από τους άλλους τό χορό, ακριβώς γιατί αισθάνονται ένα δέος. Και μόνον όταν τύχει να δει κανείς χορό να χορεύεται μ' αυτό τον τρόπο μπορεί να βοηθηθεί και να δει ή να αισθανθεί πιο έντονα εκείνο πού ένδεχόμενα περιέχει ή εκφράζει ο χορός και τό έθιμο.

Μελετώντας δέ έπειτα άλλους πρωτοπόρους, ειδικούς λαογράφους και

ἀρχαιολόγους, νά κατασταλάξει στό «ἄν» καί «κατά πόσο» βρίσκεται στά ἴχνη κάποιου ἀρχαίου μύθου, κάποιου ἀρχαίου γεγονότος. Ἀλλά βέβαια θέλει πολλή προσοχή, πολλή αὐστηρότητα καί πολλή μελέτη. Καί τό καταστάλαγμα ἄργει. Γιατί τό θέμα πού μπορεῖ νά βρεθεῖ εἶναι σκεπασμένο ἀπό ποικίλα στρώματα ἀλλοιώσεων.

ΜΥΘΟΣ ΔΗΜΗΤΡΑΣ – ΠΕΡΣΕΦΟΝΗΣ

Τούς ἀρχαιολόγους, τούς μελετητές, τούς λαογράφους καί κείνους ἀκόμα τούς ταξιδιώτες, πού καταγίνηκαν μέ τήν Ἑλλάδα μέσα στούς αἰῶνες, ἀκόμα καί κείνους πού ἀρπάζανε καί μεταφέρανε στόν τόπο τους ἀρχαία ἀντικείμενα καί ὀλόκληρα ἀγάλματα – πρέπει νά τούς εὐχαριστοῦμε, γιατί ἔτσι διασωθήκανε ὀρισμένα κείμενα καί ἀκόμα καί αὐτά τά ἀγάλματα πού βρίσκονται στά διάφορα Μουσεία τοῦ κόσμου.

Ἐνας ἀπό τούς πῖο συνταρακτικούς μύθους εἶναι ὁ **μύθος τῆς Δήμητρας καί τῆς Περσεφόνης**. Γιατί ὁ μύθος αὐτός ὅλο αὐτό τό διάστημα διατηριόταν σά μιὰ ζωντανή ἱστορία μέ «μιὰ μητέρα πού τήν κόρη της, ἀπῆγαγε ἕνας Τοῦρκος Ἀγάς καί ἐκεῖνη ἡ δόλια μάνα γύριζε ἀπό τό Νότο στόν Βορρά γιά νά τήν βρεῖ». Ὁ Πασάς τῆς ἐπιχῆς ἐκείνης, εἶναι πολύ φυσικό νά ἀντιπροσέπεισε τόν Πλούτωνα. Γιά τόν Ἕλληνα εἶναι ὁ Ἄδης. Τό σκοτάδι. Αἰχμάλωτος μέσα στό σκοτάδι γιά 4 αἰῶνες.

Ἴχνη αὐτοῦ τοῦ μύθου βρέθηκαν χάρις σέ μιὰ ἐντελῶς ἄσχετη ἐρώτηση πού ἔκανα πρὶν 13 χρόνια σέ μερικούς χορευτές: «Παιδιά, μήπως ἔφει κανένα ἀπό σᾶς χορό μέ «προστάγματα»; Εἶχα δεῖ ἕνα τέτοιο χορό σ' ἕνα φεστιβάλ τῆς Ρουμανίας καί ἦταν πολύ ἐντυπωσιακός». Ἔνοητος πετάχτηκε: «Ναί, βέβαια, ἔχουμε ἐμεῖς ἕναν ἀποκρίατικο χορό μέ προστάγματα». – Βρέθηκε ὁ Πόντιος, ἦρθε, μᾶς μίλησε γιά κάποια ἀπαγωγή, γιά χωροφύλακες πού προστατεύουν τίς κοπέλλες κτλ. Ἔτσι ἄρχισε ἡ ἐπεξεργασία τοῦ ἀποκρίατικού αὐτοῦ χοροῦ. Γιατί συνήθως στούς ἀποκρίατικούς χορούς βρίσκονται οἱ μύθοι. Βέβαια ἡ μελέτη θέλει πολλή προσοχή καί αὐστηρότητα, ἰδίως γιά τούς μύθους πού ἔχουν ἐπιζῆσει τῆς θρησκείας. Στήν ἀπόκριά πού σέ μᾶς διαρκεῖ τρεῖς βδομάδες μαζί μέ τήν Καθαρή Δευτέρα, ἴσως νά γίνεται καί τό μεγαλύτερο γλέντι. Εἶναι ἡ ἐποχή πού ἀρχίζει ἡ γῆ νά «ξυπνᾷ», νά καρποφορεῖ, νά εὐωδιάζει καί νά ξεφαντώνει. Ἡ ἐποχή, πού γιά τόν «Ὀμηρικό» «Ὑμνον στήν Δήμητρα» ἀνεβαίνει ἡ Περσεφόνη ἀπό τόν Ἄδη μετά τή συμφωνία πού τελικά ἔγινε ἀποδεκτὴ ἀπὸ τὴν Δήμητρα.

Δέκα χρόνια ἔθλεπα στό Θεατρὸ μέ πρόβες καί παραστάσεις γιά μέρες πολλές, συνέχεια. Ὁ χορὸς ἀρχίζε σιγά σιγά νά ξεκαθαρίζει σύμφωνα μέ τίς πληροφορίες τῶν Ποντίων, τόσο χορευτικά ὅσο καί ἐνδυματολογικά. Πρόκειται γιά δώδεκα ἄντρες μέ μικρά μπαστούνια, φουστανέλλες, γουρουντσόρουχα στά πόδια καί κάλυμμα «πυροσβέστη» στό κεφάλι μέ πολλές καί ποικιλόχρωμες πούλιες κεντημένο, πού καταλήγει στό μπροστινὸ μέρος σ' ἕνα καθρεφτάκι. Ὑπάρχουν καί δύο γυναῖκες πού προστατεύονται ἀπὸ τούς δώδεκα ἄνδρες. Οἱ γυναῖκες φοροῦν κάτασπρο φόρεμα, μικρὸ ἄσπρο πέπλο, στολισμένο μέ πολύχρωμα λουλούδια τοῦ ἀγροῦ. Ἐκτός ἀπ' αὐτούς, ὑπάρχουν καί διάφορα ἄλλα στοιχεῖα κωμικά. Ἀνάμεσά τους ἕνας γέρος μέ κάτασπρη μασιάδα, πού στήν πλάτη του ἔχει ἕνα σάκο γεμάτο σκουπίδια πού οἱ ἄλλοι μασκαρεμένοι τοῦ βάζουν φωτιά, καθώς κι ἕνας διάβολος – Χάρος, πού τόν κυνηγεῖ μ' ἕνα δρεπάνι». Μερικοὶ Πόντιοι μοῦ εἶπαν καί γιά ἕνα δικα-



Μύθος Δήμητρας – Περσεφόνης



στήριο πού γίνεται για γιατρούς και αγάδες, για έναν νεκρό πού ανασταίνεται κτλ.

Μετά άρκετό καιρό, – είχα 8 χρόνια πού τό έβλεπα και τό μελετούσα – άπεφάσισα νά καταγράψω και νά εξηγήσω αυτά πού έβλεπα τόσες και τόσες φορές. Σ' αυτό βοήθησαν πολύ οί Πόντιοι χορευτές μου, μέ όσα πρόσθεταν όσο περνούσε ό καιρός: "Ότι οί δώδεκα άνδρες είναι οί δώδεκα μήνες του νέου χρόνου πού μπαίνει, και ό γέρος πού του βάζουν φωτιά και τόν κυνηγά ό Χάρος είναι ό χρόνος πού πέρασε για νά δώσει θέση στον καινούριο. Ζήτησα όμως και πληροφορίες από την Εύξεινο Λέσχη Θεσσαλονίκης σάν υπεύθυνο Σώμα: «... Δέν υπάρχει άμφιβολία ότι από τάς έορτάς της 'Αρχαιότητος προήλθαν και πολλάί ιδικαί μας ως αι 'Απόκρηες. Μάλιστα κάποτε έχουν μεταξύ των πολλάς όμοιότητας. Και ό Χριστιανισμός διετήρησε μερικούς τύπους από τά έθιμα της αρχαιότητος. Διότι οί έκχριστιανισθέντες κατάργησαν μέν τά είδωλα, διετήρησαν όμως μερικά έθιμα αυτών και διά τουτο μερικά έορτάί ειδωλολατρικαί η λείψανα αυτών επέζησαν μέχρι σήμερον...». 'Ο Δ. Οικονομίδης θεωρεί ταύτα ως «λειψάνον άρχαιου έθιμου η άγροτικήν έορτήν συμβολίζουσιν την νάρκην της Φύσεως κατά τόν χειμώνα, και την άναθίωσιν αυτής κατά την άνοιξιν...» – «... η σατυρική κωμωδία των Μωμόγερων θεβαίως έχει την άρχή της από παρηλλαγμένην τινά άρχαιον τελετήν τελουμένην χάριν σκοπού τινος».

Παρόλα αυτά όμως, κανείς μά κανείς Πόντιος δέν μπορούσε νά δώσει εξήγηση για τίς δυό – και μόνο δυό – γυναίκες τίς ντυμένες στά κάτασπρα και μέ τά άγρολουλούδα στο κεφάλι. Όπως επίσης στην κατάταξη των 12 άνδρων, σέ 6 από τή μία μεριά και 6 από την άλλη, άντικριστά, νά κάνουν έπίθεση κατά μέτωπο σειώντας τά μπαστούνια τους και χορεύοντας. Στο άναμεταξύ οί δυό γυναίκες πηγαινοέρχονταν χορεύοντας, άντικριστά η μία στην άλλη, όσο οί άνδρες απομακρύνονταν για νά ξαναπάρουν θέση εφόδου.

Έβλεπα πιά τό μύθο της Δήμητρας και της Περσεφώνης νά διαγράφονται αλλά και τόν πυρρίχιο, μαζί, μπλεγμένα και τά δυό. (Πόσο μάλλον πού οί Έλληνες του Πόντου κράτησαν μέχρι σήμερα την άρχαία έλληνική γλώσσα άν και άνακατεμένη μέ άλλη διάλεκτο η διαλέκτους, άνάλογα μέ τή γλώσσα πού μιλούσανε, οί διάφορες γειτονικές φυλές μέσα στις περιοχές και τούς αιώνες πού έζησαν).

Έτσι διαπιστώνουμε:

- I. α. – οί 12 άνδρες: οί 12 μήνες του χρόνου.
 - β. – οί 12 γυναίκες: Μάνα και κόρη, Δήμητρα και Περσεφώνη, – αλλά και «μία ύπαρξη» κατ' άλλους, η Γη μέ τή θλάστησή της μέ λουλούδια στο κεφάλι.
- Σχετικά μέ τό διάστημα της διαβίωσης της Περσεφώνης στον "Άδη υπάρχουν διάφορες έκδοχές:
- II. α) 'Ανεβαίνει η Περσεφώνη στη Μητέρα της και μένει μαζί της 9 μήνες και κατεβαίνει στον "Άδη για 3 μήνες του χρόνου.
 - β) 'Ανεβαίνει για 8 μήνες στη γη μέ την Δήμητρα και 4 μένει μέ τόν "Άδη.
 - γ) 'Ανεβαίνει για 6 μήνες στη γη μέ την Δήμητρα και κατεβαίνει για άλλους 6 μήνες στον "Άδη.
- Γιατί όμως νά μή πιστέψουμε τό παρακάτω: ότι η διαφορά των λαογράφων και των άρχαιολόγων για τό χρονικό διάστημα της παραμονής της Περσεφώνης στη γη θά πρέπει νά έχει σχέση μέ τίς κλιματολογικές συνθήκες των διαφόρων χωρών πού κυκλοφόρησε ό μύθος και τίς γενικότερες κλι-

ματολογικές διαφορές μέσα στους αιώνες:

- III. – Τό κάλυμμα του κεφαλιού των ανδρών που θυμίζει περικεφαλαία άρχαιου, Έλληνα πολεμιστή αλλά και πυροσθέστη και καταλήγει μπροστά σ' ένα καθρεφτάκι, δέν θυμίζει κάπως τό παιδικό παιγνίδι μέ τό καθρεφτάκι και τόν ήλιο γιά νά «τυφλώνει» κανείς τόν αντίπαλό του; Συνάμα θυμίζει τόν Άδη πού γινόταν άόρατος όταν φορούσε τό «κράνος» πού του χάρισαν οί κύκλωπες, όταν σ' ένδειξη εύγνωμοσύνης, δέχτηκε νά τούς έλευθερώσει μετά από έντολή του Δία.
- IV. – Τό μεταξύ, οί άνδρες, πάντα μέ χορευτική κίνηση αλλά και μέ τρόπο έπιθετικό σειώντας τά μπαστούνια τους, έκαναν έπίθεση στους άπέναντί τους χορευτές, μέ συνθήματα γιά κάθε στροφή, έφοδο ή άνακοπή τής έφόδου και χορού αντί γι' αυτή.
- V. – Τό δικαστήριο, είναι τό πιό μπερδεμένο άπ' όλα:
Οί Πόντιοι, άνάλογα μέ τήν περιφέρεια πού ζούσαν στόν Πόντο, τό άφηγούνται διαφορετικά ή δέν τόν ξέρουν ή πάλι μπορεί και νά μή τό θυμούνται καν. Κάποια σχέση όμως μπορεί νά ύπάρχει μέ τήν συνάθροιση των Θεών στόν Όλυμπο όπου καλεί ο Δίας τή Δημήτρα κι ένείνα άρνεύται, γι' αυτό και πηγαίνουν διάφοροι άπεσταλμένοι του Δία μέ δώρα γιά νά τήν μεταπεισουν.

ΝΑΟΥΣΑ

Στους άποκριατικούς χορούς συνήθως κρεμάνε κουδούνια και πηδάνε γιά νά άκούγονται καλά οί κρότοι των κουδουνιών και νά «ξυπνήσει έτσι ή γη» δηλαδή νά θλαστήσει.

Μπορούμε νά αναφέρουμε άποκριατικούς χορούς μέ κουδούνια βροντερά, όπως του Σοχού τής Μακεδονίας και τής Σκύρου αλλά και άλλων περιούχων μέ λιγότερο θόρυβο, τό ίδιο όμως έντυπωσιακούς όπως τής Νάουσας στή Μακεδονία.

Στή Νάουσα οί φουστανελοφόροι φορούν διάφορες περιέργες μάσκες, άνδρικές ή γυναικείες. Δέν ντύνονται ποτέ «Μπούλες» – όπως τίς λένε – οί γυναίκες. Τούς χορούς αυτούς τούς χορεύουν μόνο άντρες. Όταν άνταμώνουν, χαιρετούν μέ χειραψία, πηδώντας τρεις φορές και δίνοντας τό χέρι ο ένας στόν άλλο. Μέ τό πήδημα κουδουνάνε όλα τά νομίσματα πού μ' αυτά έχουν γεμίσει τό στήθος τους. Άλλά και άλλα πολλά κοσμήματα άργυρά φοράνε άκόμα και στήν πλάτη τους. Οί κάτοικοι τής Νάουσας λένε πως τά τρία αυτά πηδήματα μέ τόν κρότο πού κάνουν τά φλουριά, είναι επίδειξη λεβεντιάς και τό σταύρωμα των σπαθιών στή διάρκεια των χορών, είναι ο όρκος πού δίνουν γιά τή συνέχεια του άγώνα. Ο κρότος πού κάνουν τά φλουριά θά έχει σχέση μέ τό «ξύπνημα τής γής», όπως τά κουδούνια, μικρά ή μεγάλα πού θρίσκουμε κυρίως στους άποκριατικούς χορούς. Οί μάσκες όμως κινούν τήν περιέργεια γιατί έχουν άλλοιώτικο πρόσωπο από τίς συνηθισμένες γυναικείες μάσκες τόσο οί γυναικείες όσο και οί άνδρικές. Κατασκευάζονται από ειδικό μάστορα τής Νάουσας, μέ κερι από μέσα. Τόν καιρό τής Τουρκοκρατίας, στίς Άπόκριες, μασκαρεύονταν από τήν προηγούμενη μέρα πού θ' άρχιζε ο έορτασμός και τό ντύσιμο ήταν όλόκληρη διαδικασία. Έπρεπε νά ραφτούν άπεπάρηθμα φλουριά πάνω στά γελέκα και γύρω από τή φουστανέλα, νά ραφτεί δέ ο κεφαλόδεσμος πάνω στό κεφάλι του κάθε χορευτή. Τό

ντύσιμο διαρκούσε ολόκληρη τη μέρα και τη νύκτα, γιατί οι μάστορες πού ξέρανε να «ντύσουν» ήταν λίγοι. Όσο πάνε τώρα πιά λιγοστεύουν.

Τό πρωί, ξεκινούσε ο άρχηγός της κάθε ομάδας με συνοδεία τούς οργανοπαίκτες, και πήγαιναν από σπίτι σε σπίτι για να πάρει τούς χορευτές της ομάδας του. Σταματούσε στην έξωπορτα του πρώτου χορευτή του – τής ύπαρχηγού του άς πούμε – έβγαιναν δέ στην έξωπορτα όλα τά μέλη της οικογένειας να καλωσορίσουν τόν άρχηγό, μ' αυτό τόν τρόπο: δινανε τά χέρια τους ο ένας στόν άλλο και πηδούσαν τρείς φορές κάνοντας όλα τά φλουριά να βροντούν. Μετά, πιανόντουσαν από τό χέρι – σε άπόσταση ο ένας από τόν άλλο και ξεκινούσαν για παρακάτω, να πάνε από τό ένα σπίτι στ' άλλο ώπου να μαζέψουν όλη τήν «κομπανία». Μπροστά ήταν τά μουσικά όργανα ζουρνάδες και νταούλια. Ύστερα όλοι μαζί πήγαιναν στην πλατεία όπου τούς περίμενε ο Κατή – ο Τούρκος Διοικητής – και τάωρα τούς περιμένει ο Δήμαρχος της πόλης. Έκει, έπρεπε να σηκώσουν τη μάσκα για να δει ο Κατής ποιό είναι και να τούς δώσει τήν άδεια ή όχι, να δέσουνε πάλι τη μάσκα και να άρχίσουν τό χορό. Μιά πού τέλειωνε αυτή ή διαδικασία δέν ξανασήκωναν πιά τη μάσκα μέχρι τό τέλος της Άπόκριας.

Ο χορός διαρκούσε δυό περίπου έβδομάδες σ' όλο δέ αυτό τό διάστημα ούτε ξεντυνόντουσαν ούτε βγάνανε τίς μάσκες. Κοιμόντουσαν είτε καθιστοί σε καρέκλα, μέ τό κεφάλι άκουμπισμένο στά μπράτσα τους, είτε τυλιγμένοι σε σεντόνι, «ώστε να μη τσαλακωθεί ή φουστάνελα», πάνω σε κουαπέδες, του σπιτιού ή και σε καρέκλες άκόμα, ενώ άκουμπούσαν τό κεφάλι στην πλάτη της καρέκλας. Όλο αυτό τό διάστημα πινανε διάφορα ποτά μέ καλαμάκι. Αυτά διηγούνται οι Ναουσαίοι, αλλά και εγώ πρόλαβα να τά δω και να τά ζήω 24 χρόνια πριν. Λένε επίσης ότι μ' αυτό τόν τρόπο – δηλαδή άφού είχαν πάρει πιά τήν άδεια από τόν Κατή για τίς μάσκες – μπορούσαν να έρχονται σε έπαφή μέ τούς άντάρτες πού ζούσαν πάνω στα βουνά, γιατί αυτοί κατέβαιναν τη νύκτα μέσα στην πόλη της Νάουσας, φορούσαν τίς μάσκες τους και μπλεκόντουσαν μέ τούς άλλους μασκαραμένους συγγενείς και φίλους χωρίς να μπορεί κανείς να τούς άντιληφθει. Και έτσι καταστρώνανε τά σχέδια της άπελευθερώσεως της Νάουσας.

Λένε επίσης και για ένα συρτό πού χορεύεται από τίς γυναίκες μόνο. Στίς άπόκριες τόν χορεύουν άντρες ντυμένοι γυναίκες μέ πέπλο τούλινο, μάσκα γυναικεία και τό κεφάλι σκεπασμένο μέ λουλούδια του άγρου. Ό συρτός ονομάζεται Κρινίτσα ή Μακρινίτσα. Γι' αυτό μιλήσαμε στο 3ο κεφάλαιο.

Αυτό πού παραμένει άνεξήγητο είναι τό πώς έφτασαν οι μάσκες, οι ειδικές αυτές μάσκες, στη Νάουσα. Τό μόνο πού μόρεσα να μάθω, κι αυτό από έναν Άάπωνά μουσικολόγο, καθηγητή και μελετητή των παραδόσεων του λαού του, ήταν μία γνώμη του, πού φαίνεται να πλησιάζει τη σωστή πρόβλευσή τους: Μετά από σχετική άνίχνευση πού έκανε για τήν πρόβλεψη της Ναουσαϊκής μάσκας, μου έγραψε ότι «ή μόνη πιθανότητα είναι να έχει πρόβλεψη από τήν Κορέα, και να έχει ταξιδέψει στη Νάουσα και στην Κεντρική Εύρώπη: στην Κορέα έχουν μάσκες σχετικές μέ της Νάουσας. «Πραγματικά, δέν φαίνεται άπίθανη αυτή ή έκδοχή, ίδιως γιατί ή πληροφορία προέρχεται από άνθρωπο πού ζει σε περιοχές όπου ή μάσκα αυτή δέν θα τόν εξένιζε. Άλλά τήν έβλεπε στην Ελλάδα... Άλλωστε γιατί είναι άπίθανο όταν σκεφθει κανείς ότι ο Έλληνας είναι συνεχώς άνήσυχος, από τη φύση του, άνθρωπος που δέν τόν χωράει ο τόπος του, συνεχώς ταξιδεύει.

Είναι βέβαια άνεξακρίβωτο πώς έχει παραμείνει ένα έθιμο πού δέ συγγε-

νεύει μέ τίποτε πού πλησιάζει τόν χώρο τής Εύρώπης ή τά έθιμά τής, μιά μάσκα πού έχει όρισμένο τρόπο κατασκευής καί υπάρχει ειδικός κατασκευαστής πού τίς φτιάνει στή Νάουσα καί μόνο εκεί.

Επίσης ιδιόρρυθμος είναι καί ό κεφαλόδεσμος, ό άνδρικός φυσικά. Περίπλοκος ραμμένος πάνω σέ μιά βάση από στριμμένο πανί, πού κάνει σάν «μπουμπάρι» γύρω από τό κεφάλι. Κρέμεται «άερικά» μπορεί κανείς νά πει, πίσω στή πλάτη καί γύρω στους ώμους τού χορευτή, καί πέφτει μέχρι τή μέση του. Όταν ό χορευτής χορεύει σέ γρήγορο ρυθμό, άνεμίζει αυτό τό μεγάλο μαντήλι, σάν νά συμμετέχει στό χορό. Πάντως είναι πολύ έντυπωσιακός ό κεφαλόδεσμος. Άλλά είναι τό ίδιο παράξενος, πολύχρωμος, σάν ύφασμα μεταξωτό από τήν Άραβία, θά ’λεγα. Μιλώ φυσικά γιά αυτά πού είδα μέ τά μάτια μου, έδώ καί 23 χρόνια περίπου, όταν ξαναμαζεύτηκαν οι άνθρωποι, τά ρούχα, τά φλωριά κτλ., μετά τόν πόλεμο γιά νά χορεύουν στά πανηγύρια τίς άποκριές νά μαζεύεται κόσμος πολύς νά θαυμάσει τά έθιμα τά παλιά.

Άλλο έρωτηματικό είναι ή όνομασία τών χορών αυτών: «θά βγούν οι Μπούλες αύριο πρωί». Στο έρώτημα: Τί σημαίνει «Μπούλες» ή «Μπούλα»; ό ένας λέει «άρραβωνιαστικιά», ό άλλος λέει «άμ ξέρω γώ;» Τίποτε πού νά ταιριάζει είτε μέ τό άντρικό ντύσιμο, τόν κεφαλόδεσμο, τήν τελετή τού ξεκινήματος τού άρχηγού μέ τά όργανα γιά νά μαζέψει τήν «κομπανία» του, τά τρία πηδήματα τού χαιρετισμού χειραψία, όταν συναντήσουν γνωστό, φίλο ή συγγενή.

Άναπάντητο επίσης μένει καί τό δέσιμο τού χεριού μ’ ένα μαντήλι. Περίεργο δέσιμο, στό δεξί χέρι. Δένεται στόν καρπό κι’ ή διπλή μύτη τού μαντηλιού κρατιέται άνάμεσα στά δάχτυλα καί εξέχει από τό τεντωμένο χέρι, σάν προέκτασή του: Όταν «σειέται» δέ τό σώμα, σέ όρισμένη επιδεικτική κίνηση τού χορευτή, τό μαντήλι δείχνει σάν νά χαιρετά ή – καί ίσως – σάν ν’ άποχαιρετά...

Τήν πρώτη φορά, πού είδα τίς «Μπούλες» στή Νάουσα τίς Άποκριές, ήταν μόνο άνδρες στήν πλατεία, μέ μιά-δυό «γυναίκες» – Μπούλες. Τά τελευταία χρόνια άρχισε νά μέ παιδεύει τό θέμα. Τί σημαίνει άραγε; Μήπως ό χορός αυτός είναι πάλι μέρος τού μύθου τής Δήμητρας; Άφου διακρίνονται τά ίχνη ήδη. – Επίσης καί ή «έφοδος» πού κάνουν οι άνδρες μέ τά σπαθιά σειώντας τα καί κτυπώντας τα ό ένας τού άλλου, ψηλά, καί χορεύοντας σανάμα – ιδίως τήν στιγμή πού επιταχύνεται τό ιδιαίτερο μουσικό μοτίβο – μήν είναι τάχα ό πυρρίχιος; Καί έτσι βρίσκεται κανείς μπροστά σέ δεύτερο μύθο Δήμητρας – Περεσφόνης, στή Μακεδονία, μαζί μέ τόν πυρρίχιος πάλι. Πρός στιγμήν σκέφθηκα, επειδή στή Νάουσα έχουν έγκατασταθει πολλοί Πόντιοι στήν τελευταία πεντηκονταετία, έπηρεάστηκαν άπ’ αυτούς. Στή δεύτερη όμως φάση τής έρευνάς μου πιστοποίησα ότι δέν έχει καμία σχέση πού στή Νάουσα κατοικούν πολλοί Πόντιοι. Επίσης άν ύπήρχε τέτοια περίπτωση, κάποιος άπό τούς Ναουσιώτες θά τό είχε έπισημάνει νωρίτερα. Έπειτα οι Πόντιοι έχουν διοχετευθεί σ’ όλη τή Μακεδονία καί Θράκη. Γιατί δέν θρέθηκε ό μύθος καί σ’ άλλα χωριά; Μπορεί φυσικά νά υπάρχει καί νά μή τό είδα, ή νά μή μου τό έδειξε κανείς. Άλλά κάποτε, μέσα στά 24 χρόνια θά μου τό είχαν έπισημάνει.

Άρχισα νά κάνω έρωτήσεις:

1.– Τί θά πει «Μπούλα»; άρραβωνιαστικιά μήπως;

Όχι θά πει νύφη.

2.– Πόσες «γυναίκες» έχει ή κάθε «κομπανία»;

Δυό. Κάποτε θάνανε δυό-τρεις ἢ καί πιό πολλές, ἀλλά ὁ πιό γέρος (ἡλικίας πάνω ἀπό 80 χρόνων)¹ εἶπε ὅτι εἶναι «λάθος», γιατί ὡς τόν πόλεμο τοῦ 1940 ἦταν 2 οἱ «Μποῦλες». Τώρα οἱ νεώτεροι τὰ χαλάσανε». Οἱ «νύφες» εἶναι πάντα δύο.

3.– Πόσοι εἶναι οἱ ἄνδρες; ἔχετε ὀρισμένο ἀριθμό ἢ μπαίνουν ὅσοι θέλουν;

«Τό σωστό εἶναι 12. Τώρα ἂν δέν βρεθοῦν τόσοι ἄνδρες, νά συμπληρῶσουν τόν ἀριθμό, θάνουμε ὅσους βροῦμε».

4.– Ὅταν ξεκινάει ἡ «κομπανία», τί σειρά κρατáει ὁ ἀρχηγός πού πάει καί μαζεύει τήν «κομπανία του»; πάει σέ ὅποιο σπίτι εἶναι κατά τύχη κοντινότερο; ἢ πάει στά σπίτια τῶν παλαιότερων κατά σειρά χορευτῶν; ἢ πάλι, διαλέγει τά σπίτια τῶν πτωχορευτῶν του.

Ἕ. Ὁχι. Παίρνει μέ τή σειρά τά σπίτια τό ἕνα μετá τό ἄλλο, ἄσχετα ἂν πρόκειται γιά πρωτοχορευτὴ ἢ «Μπούλα» (Δηλαδή ντυμένο γυναικεῖα).

Συμπεράσματα:

– Ὑπάρχει νύφη

– Δυό γυναῖκες – Δήμητρα – Περσεφόνη – πού φοροῦν λουλούδια στό κεφάλι, μάσκες στό πρόσωπο – γιά τήν ἀπόκρια – ἀόρατες στόν κόσμο, ἀπό τή μάσκα.

– Οἱ ἄνδρες εἶναι ἀρχικά δώδεκα, ἄρα οἱ δώδεκα μῆνες τοῦ χρόνου κατά σειρά.

– Καί πάλι βρισκόμαστε μπροστά στόν πυρρίχειο – ἄσχετα μέ τίς διάφορες ἐξηγήσεις πού δίνουν οἱ ντόπιοι – μέ τήν ἐφοδο, μέ σταθιά ὑψωμένα καί τήν πολεμική διάθεση.

Τά φορέματα τῶν γυναικῶν εἶναι ἐποχιακά, δηλ. τοῦ 19ου αἰ. τοῦλι στόν κεφαλόδεσμο ὅπως οἱ σωστές νύφες, πού κρέμεται ἄρα τούς ὤμους, καί τό καπελλάκι σκεπασμένο ὅλο μέ ἀγριολούλουδα καί παπαρούνες. Δηλαδή ἡ Περσεφόνη πού εἶναι στούς ἀγρούς μιά ἀνοιξιὰτικη μέρα καί τήν βλέπει ὁ Πλούτωνας καί τήν ἀρπάζει.

ΣΟΧΟΣ (ΝΟΜΟΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ)

Ἕ. Ὑπάρχει χορός σέ ὕφος «γκάιντα», ὁ «Σιγανός» πού ἔχει σχῆμα κυκλικό ἀλλά στό τέλος ὁ κύκλος δέν ἐνώνεται, ἐξέχει, σάν ἕνα δαχτυλίδι πού εἶναι ἀνοικτό καί ὄχι κολλημένο σέ κύκλο καί πού, ἐπειδὴ εἶναι μεγάλο γιὰ τό δάχτυλο, πρέπει κανεὶς νά τό πιέσει, νά τό κλείσει γιά νά ἐφαρμόσει στό δάχτυλο. Ἕπίσης ὑπάρχουν χοροὶ ἀντικριστοὶ μέ ἄντρες καί γυναῖκες ζευγαρωτοὶ πάντα – ἔτσι ὅπως μᾶς τούς ἔδειξε ἕνα παιδί ἀπ' τό Σοχό. Πήγαμε τίς Ἕ. Ἀπόκριες τό 1974 γιατί ἤθελα νά ἐλέγξω τό χορό. Πολλοὶ κάτοικοι τοῦ Σοχοῦ εἶχαν ντυθεῖ μέ τομάρια τραγίσια, μέ τό τρίχωμα ἀπέξω ἀπ' τό κεφάλι, ἀπό τήν κορυφή ὡς τὰ νύχια πού λέμε. Στό κεφάλι – τό πιό ἐνδιαφέρον ἀπ' ὅλα – φοροῦσαν ἕνα εἶδος κουκούλας ἀπό μαῦρο πανί, πού γύρω ἀπό τό στόμα καί τὰ μάτια καί γενικά στό ὕφασμα πού κάλυπτε τό πρόσωπο, ἦταν κεντημένη μέ σειρήνια πολὺχρωμα καί πούλιες. Αὐτή ἡ «κουκούλα», πού καταλήγει σέ

1. Ὁ γέρος ἀπό τή Νάουσα ὀνομάζεται Κωνσταντῖνος Ἕ. Ἀραμπατζῆς. Εἶναι πάνω ἀπό ὀγδόντα καί ντόπιος, γεννημένος στή Νάουσα.



Σοχός (Μακεδονία) Ἀποκριάτικος χορός

σχήμα κώνου πρὸς τὰ πάνω, σέ ἄρκετό ὕψος, εἶναι γεμισμένη μέ ἄχυρα ἢ μέ ὀτιδήποτε κουρέλια, γέρνει λίγο πρὸς τὰ ἔμπρός, – πιστεύω ἀπό τό βάρος καί τό ὕψος της – καί ἔχει στήν κορυφή της κρεμασμένη μιά οὐρά ἀλεπούς. Κατά τήν γνώμη μου ὁ «κῶνος» αὐτός ἔχει σαφέστατα φαλλικό σχῆμα, καί θά πρέπει ἐπομένως νά ἔχει πολύ βαθιά ρίζα σέ ἀρχαία ἔθιμα. Ὅπως μάς εἶπαν οἱ κάτοικοι, πρὶν ἀπό λίγα χρόνια προσθέσανε σέ αὐτόν τόν κῶνο – καπέλλο, πολύχρωμα χάρτινα ρέλια, σάν νά 'τανε κορδέλλες. Οἱ ἄνδρες πού ντύνονται μέ αὐτά τὰ δέρματα ἔχουν κρεμασμένα στήν μέση τους πολύ μεγάλα κουδούνια. Στά πόδια φοροῦν γουρουνοτσάρουχα. Στό χέρι κρατᾶνε ἕνα σπαθί «πάλα» καί ἀπό τό λαϊμό κρέμεται μέ τίς δυό ἄκρες πρὸς τὰ ἔμπρός ἕνα μάλλινο σάλι, συνήθως κόκκινο. Οἱ μασκαρεμένοι αὐτοί γυρίζουν ὅλο τό χωριό καί χαιρετᾶνε μέ χειραψία ὅποιον βροῦν στό δρόμο τους χοροπηδώντας ἀπάνω κάτω τρεῖς φορές, κάτι πού θυμίζει τούς Ναουσιῶτες στίς «Μπούλες» – καί κερνᾶνε γλυκό κρασί ἀπ' τό μπουκάλι πού κρατᾶνε.

Πραγματικά αὐτός ὁ χορός μπορεῖ νά ἔχει μιά ἀρχαία προέλευση καί νά σχετίζεται μέ τήν τελετουργία τοῦ Διονύσου. Ὁ Frazer στό βιβλίο του («Τό Χρυσό κλωνάρι», σελ. 387) λέγει σχετικά μέ τόν Διόνυσσο, θεό τῆς Γεωργίας: «Ἐλέγετο γι' αὐτόν ὅτι εἶχε ἀνακαλύψει ὅλα τὰ ὀπωροφόρα... καί ἀναφέρονταν σ' αὐτά ὡς «καρποφόρα». αὐτός ὁ τῶν «ἀγουρων φρούτων» καί «πού

έκανε τὰ φρούτα νά ώριμάσουν». "Ένας από τούς τίτλους του ήταν «γόνιμος» ή «άνθιζων» (σάν από χυμό ή άνθους...)» Οί 'Αθηναίοι θυσίαζαν σ' αυτόν γιά τήν εὐφορία τῶν φρούτων, τῆς γῆς... Περαιτέρω υπάρχουν ένδείξεις, λίγες άλλα σημαντικές, ὅτι ὁ Διόνυσος θεωροῦνταν σάν μιά θεότης τῆς γεωργίας καί τοῦ σίτου...»

Στόν Σοχό, στήν ἐκκλησία, ὑπάρχει μιά εικόνα πολύ έντυπωσιακή. Εἶναι ἡ εικόνα τοῦ Ἁγίου Χριστόφορου. Στή μέση βρίσκεται ὁ Ἅγιος μέ σταυρό στό δεξί χέρι. Γύρω-γύρω ἀπό τήν εικόνα αὐτή ὑπάρχουν 22 μικρές ἀπεικονίσεις, μέ κύριο θέμα ἕναν τράγο μέ φωτοστέφανο στό κεφάλι. Ἡ εικόνα στό σύνολό της, εἶναι ωραιότατη καί μέ θαυμάσια χρώματα ζωγραφισμένη. Κανένας δέν μπόρεσε νά μάς ἐξηγήσει τό νόημα ἢ καί τό ἱστορικό τῆς παράξενης αὐτῆς συνθέσεως. Ἄξιζει τόν κόπο νά ἐξετάσει κανείς αὐτή τήν περίεργη σύνθεση, ὅπως καί τό νόημα τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ τοῦ Ἁγίου Χριστόφορου πού φαίνεται σάν νά ἀπωθεῖ ἢ νά θέλει νά σταματήσει κάτι. Θά πρέπει ὁμως νά τό κάνει κάποιος εἰδικός στό θέμα.

"Όλοι αὐτοί οἱ μασκαρεμένοι μέ τόν τρόπο αὐτό ὀνομάζονται «Στρατός τοῦ Ἁγίου Θεοδώρου» καί δίνουν τήν ἐξήγηση ὅτι – τάχα – τόν 4ο μ.Χ. αἰώνα, ὁ στρατός τοῦ Ἁγίου Θεοδώρου εἶχε περικυκλωθεῖ ἀπό τούς βαρβάρους καί ἐπειδή δέν ὑπῆρχε ἄλλη δυνατότητα νά διαφύγουν τόν κλοιό οἱ ἄντρες του ντύθηκαν μέ τραγοπόμαρα καί ὄρμησαν στόν ἐχθρό πού βλέποντάς τους σάν κοπάδι ζῶων, φοβήθηκε καί τράπηκε σέ ἄτακτη φυγή. Ἄπό τότε, λένε, κάθε χρόνο τήν ἡμέρα τῆς γιορτῆς τῶν Ἁγίων Θεοδώρων ντύνονταν ἔτσι γιά τιμῆ του. Κατά τήν διάρκεια τῆς Κατοχῆς ὁμως – 1941 – οἱ Γερμανοί κατακτητές ἀπαγόρευσαν στόν πληθυσμό τοῦ Σοχοῦ νά γιορτά-σκύρος. Ἄποκριτικός χορός



ζουν την ημέρα της γιορτής των Ἁγίων Θεοδώρων πού τελείται τό πρώτο Σάββατο τῆς Σαρακοστής, μέ τήν δικαιολογία πώς οἱ Ἀπόκριες περάσανε. Ἔτσι ὁ ἑορτασμός, ἀπό τότε γίνεται τῆς Τυροφάγου καί τήν Καθαρή Δεύτερα ὁποῦτε ἐπιτρεπότανε, καί ἐπιτρέπεται πάντα, νά ντύνονται μασκαράδες.

Τό ἀπόγευμα ὅλος ὁ «Στρατός» κατεβαίνει στήν πλατεία, στή σειρά ὁ ἕνας πίσω ἀπό τόν ἄλλο, κάνει ἕνα δυό γύρους σέ ὅλη τή πλατεία καί κατόπιν χωρίζεται σέ τρεῖς-τέσσερες ὁμάδες.

Οἱ ὁμάδες αὐτές σχηματίζουν κύκλο, πιάνονται ἀπό τούς ὦμους μέ τό μέτωπο πρὸς τά μέσα τοῦ κύκλου, σκύβουν πρὸς τό κέντρο καί τραγουδᾶνε εἰδικά τραγούδια γυρίζοντας ἀργά, ἀργά, γύρω-γύρω. Σέ μιά ὀρισμένη στιγμή σπᾶνε τόν κύκλο καί φωνάζοντας χοροπηδᾶνε σκόρπια γιά νά κουδουνίζουν δυνατά τά κουδούνια τους. Καί ἐπαναλαμβάνουν πάλι τό ἴδιο, πολλές φορές. Αὐτά μᾶς εἶπαν οἱ ντόπιοι. Φυσικά, τό θέμα δέν εἶναι χορευτικό, ὅσο εἶναι λαογραφικό. Βέβαια εἶναι γνωστό ὅτι οἱ μάσκες εἶναι δέρματα τράγων καί θεωρεῖται ὅτι ὀτιδήποτε σχετικό μέ τραγιά, εἶναι σχετικό μέ τό Διόνυσσο καί τίς διάφορες μεταμορφώσεις του, ἀκόμη κι αὐτό τό κουδούνισμα πού γίνεται γιά νά ξυπνήσει τή γῆ γιά τή βλάστηση.

Τόσο καί τόσα ἔθιμα ἔχουν χαθεῖ γιὰτί μέ τούς πολέμους καί τό ἀνοιγμα στήν ὑπόλοιπη Εὐρώπη μετά ἀπό 500 χρόνια δουλεία, εἶναι φυσικό. Ἡ ἐκκλησία πάλι ἔχει μετατρέψει μερικά ἀρχαῖκα θιώματα σέ θρησκευτικές ἐννοίες.

Ὁ Καθηγητής τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης κ. Ἰ. Κακριδῆς περνοῦσε μιά μέρα, πρὶν πολλά χρόνια, ἀπό τά Ἀμπελάκια (χωριό κοντά στά Τέμπη) καί σταμάτησε γιὰτί τοῦ ὑπέδειξαν ἕνα ἐντελῶς ἰδιόμορφο ἑορτασμό καί, ὅπως τοῦ ἐξήγησαν ἐκεῖ, αὐτό ἦντοταν κάθε χρόνο γιά μιά ὀλόκληρη ἡμέρα. Μιά διασκέδαση θά ἔλεγε κανεῖς, ἀρχαϊκῆς προέλευσης. Μιά ἡμέρα τό χρόνο κλειδώνονται οἱ γυναῖκες στά σπίτια τους καί δέν θγαίνουν οὔτε στά παράθυρα. Ἐκεῖνη ἡ ἡμέρα ἀνήκει στοῦς ἄντρες, πού κάνουν γλέντι τρελλό ἀπό τό πρωί ὡς βαθιά τήν νύχτα καί γυρίζουν στοῦς δρόμους κρατώντας στά χέρια τους ἕνα κοντάρι σέ σχῆμα φαλλοῦ. Δέν ξέρω σίγουρα ἂν ἐξακολουθεῖ νά ὑπάρχει τό ἔθιμο αὐτό μέχρι σήμερα, οὔτε καί ποιά μέρα γιορτάζεται, γιὰτί δέν μπόρεσα νά μάθω τίποτα γι' αὐτό.

ΣΚΥΡΟΣ

Ἐνα ἄλλο ἔθιμο Ἀποκριάτικο ἀπό τήν Σκύρο, πού ὀνομάζεται ἀπό τούς ντόπιους «οἱ Γέροι καί οἱ Κορέλλες», ἔχει σχέση μέ τήν ἀνοιξιάτικη ἐποχή καί τήν μαγική ἀναβλάστηση. Ἔθιμο πού ἀνάγεται στίς μεταμφιέσεις πού γίνονταν στίς ἀρχαῖες γιορτές τοῦ Διόνυσου. Ὁ μεταμφιεσμένος μέ τά κουδούνια, ἕνα εἶδος χοδρόειδους σκιάχτρου («γκροτέσκ») καί μέ μάσκα ἀπό δέρμα τράγου ἔχει τόν συμβολικό ρόλο νά διώχνει τά βλαβερὰ πνεύματα καί νά ξυπνά τίς παραγωγικές δυνάμεις τῆς γῆς, καθώς κονταροκτυπιέται μέ ἄλλους «κουδουνάτους». Ἀκολουθεῖται ἀπό τήν «κορέλλα», ἄντρα ντυμένο γυναικεῖα μέ μάσκα κοπέλλας, πού τόν παρακολουθεῖ πηδώντας καί χορεύοντας μέ ἕνα μαντήλι στό χέρι πού τό χρησιμοποιεῖ γιά νά τόν ἐνοχλεῖ διαρκῶς σεῖοντάς το στό πρόσωπό του.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ε΄

ΣΗΜΑΣΙΑ ΚΑΙ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΜΑΝΤΗΛΙΟΥ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΧΟΡΟ

Τό μαντήλι παίζει μεγάλο ρόλο στην ζωή των ανθρώπων και στά διάφορα έθια της κάθε χώρας. Στην αρχαία Ελλάδα τό λέγανε σουβάριον ή σωδάριον καθώς λέγεται, στην Δωρική γλώσσα. Ήταν ένα κομμάτι ύφασμα πού τό μεταχειρίζονταν οί αρχαίοι μας πρόγονοι γιά νά σπουρίζουν τόν ιδρώτα τού προσώπου τους. Οί Ρωμαίοι πού μιμούνταν τούς Έλληνες τό χρησιμοποιούσαν επίσης γιά νά σκουπίζουν τόν ιδρώτα. Διέθεταν όμως και ειδικά μαντήλια γιά τό στόμα και τήν μύτη καθώς και μεγαλύτερα μαντήλια γιά τήν προφύλαξη τού κεφαλιού. Αναφέρεται μάλιστα και περίπτωση όπου «ή άρπαγή τού μαντηλιού από τής κεφαλής τής κόρης ύποχρεοί ταύτην νά άρραβωνιασθή τόν άρπάσαντα»¹. Σιγά σιγά διαδόθηκε ή χρήση τού μαντηλιού σ' ένα σωρό περιπτώσεις πού θά μάς ενδιέφερε νά τίς άπαριθμήσουμε εδώ.

Τό μαντήλι μέ έχει παιδέψει γιά πολλά χρόνια μπορώ νά πώ μάλιστα άπ' τήν άρχή. Και αυτό γιατί συνεχώς μου έκαναν σχετικές έρωτήσεις οί θεατές, είτε στην Ελλάδα, στό θέατρο μας, είτε στό έξωτερικό. Τούς δημιουργούσε πάντα ένα έρωτηματικό. Άλλά τα ίδια έρωτηματικά δημιουργούσε και sé μένα. Βέβαια στόν ελληνικό παραδοσιακό χορό, ό πρωτοχορευτής, πού κάνει πολλά τερτίπια και επίδειξη δεξιοτεχνίας, συνήθως βασίζεται στόν δεύτερο χορευτή πού τόν κρατά, και τόν προσέχει ιδίως στά Τσάμικα, τά Καλαματιανά, αλλά και sé πολλούς άλλους χορούς. Κι ό πρωτοχορευτής δέν μπορεί νά χορέψει μέ άμεση άν δέν έχει τόν δικό του «θαστάζο» άς πούμε. Ίδίως στά ζεστά κλίματα πού πού μπορεί εύκολα νά σπάσει κανένα πόδι ή χέρι ή πλάτη κιόλας. Και ό ελληνικός χορός βασίζεται συνήθως στους άνδρες. Οί άνδρες κάνουν όλες τίς δύσκολες φιγούρες, τά έντυπωσιακά πηδήματα, κι ό κάθε χορευτής έχει τό δικό του ύφος, τή δικιά του διάθεση, τά δικά του τσακίσματα. Οί γυναίκες πρέπει νά είναι σεμνές και χαμηλοβλεπούσες. Γι' αυτό και οί γυναίκοι χοροί είναι συνήθως συρτοί. Μπορεί και τό μαντήλι νά τό χρησιμοποίησαν μέ τό πέρασμα τού χρόνου από σεμνότητα γιά νά μήν άκουμπάει τό χέρι τού νέου στό χέρι τής νέας. Ή γιά νά μήν άκουμπάει τό ιδρωμένο χέρι τού χορευτή στό χέρι τού διπλανού του και γλιστρήσει στόν χορό του.

Τό μαντήλι τό βλέπουμε sé χρησιμοποίηση γενικά, sé όλα σχεδόν τά διαμερίσματα της Ελλάδας. Έχει τή δική του ύπόσταση, ύπαρξη, αλλάζει κίνηση μέ τήν άλλαγή τής μουσικής φράσης, σάν νά τό μεταχειρίζεται όπως ένα άπαραίτητο μουσικό όργανο. Ποιά θά μπορούσε νά είναι άραγε ή έξηγηση αύτης τής συνεχούς μεταχειρήσεως ττου μαντηλιού; και μέ τóσους διαφορετικούς τρόπους;

1. Σχετικά δέ μέ αυτό τό έθιο διεήχθη δική εις τό Πλημμελειοδικειον Άθηνών την 22 Μαΐου 1892 διά πράξιν τοιαύτην τελεσθεΐσαν εις τό χωρίον Καματερόν της Άττικής (Λαογραφικά Σύμμικτα, τόμ. Α' σελ. 65).

Χορεύτρια πού ἀνακρούει
κρόταλα.
Ἀπό τὸ ψαλτήριου Khloudov
8ος-9ος αἰ.
Ebersolt
La miniature byzantine p1 XIII



Καί ἦρθε μιά μέρα πού εἶδα ἐπιτέλους καθαρὴ τὴν πιθανή – ἔστω μιά πιθανή – ἐξήγηση. Χάρη στό Γαλλικὸ Ἰνστιτούτο Ἀθηνῶν μέ τὴ θαυμάσια, ἀπὸ κάθε πλευρὰ, ἔκθεση Σενιέ, καί χάρη στά ἀνεκτίμητα γράμματα τῆς μητέρας τοῦ Ἀντρέα Σενιέ, – τοῦ μεγάλου γαλλοέλληνα ποιητῆ πού λάτρευε τὴν Ἑλλάδα – καί τίς διάφορες φωτοτυπίες πού μοῦ παρεχώρησαν, γιά μιά μελέτη, Ἀλλὰ καί χάρη στὸν φίλο Καθηγητὴ Πανεπιστημίου Δημήτρη Λουκάτο, τὸν γνωστότατο λαογράφο, πού μοῦ ὑπέδειξε νά πάω νά δῶ αὐτὴ τὴν ἔκθεση. Πιστεῶ ἀπόλυτα πὼς τὸ γεγονὸς ὅτι δέν ὑπάρχει σχεδὸν ποτέ ἐλληνικὸς χορὸς χωρὶς μαντῆλι – μέ ἐξαίρεση ἐκείνους πού ἔχουν πολεμικὴ προέλευση, ὅπως ὁ Πυρρήχιος – μᾶς ὡδηγεῖ νά πιστέψουμε στὴν ἀνάγκη τῆς βαθύτερης σημασίας του καί νά ἀρχίζουμε νά προσέχουμε περισσότερο κάθε ἐκδήλωση καί κάθε κίνηση τοῦ μαντηλιοῦ σχετικὰ μέ τὸ χορὸ. Γιατί βασκὰ τὸ θέμα μαντῆλι μᾶς ἐνδιαφέρει πολὺ.

Ἐπάρχει χορὸς στὰ περὶχωρα τῆς Θεσσαλονίκης – ἀλλὰ καί ἀλλοῦ – πού σέ ὀρισμένες στιγμὲς στρίβουν τὸ μαντῆλι νά γίνεται σάν σκοινὶ σέ ἀντικριστὸ χορὸ. (Γουμένισσα, – Κιλκίς – Μακεδονίας). Μὲ βάση αὐτὴ τὴν κίνηση μεταχειρίστηκαν τὸ μαντῆλι ἀργότερα σέ διάφορες ἄλλες χορευτικὲς ἐκφράσεις, π.χ. στὴν Ἀλεξάνδρεια¹, στὸ χορὸ «Κερά-Μαρία», ὅπου ἡ πρωτοχορεύτρια κρατᾶει τὸ μαντῆλι καί τὸ μεταχειρίζεται ὅπως ἡ πρωτοχορεύτρια τῆς ἀρχαιότητας τὰ κρόταλα. Ἡ φιγούρα αὐτὴ, πολὺ ἐντυπωσιακὴ, γίνεται ἀκόμα πιὸ πιστευτὴ ὅταν δεῖ κανεὶς μιά ἀναπαράσταση χοροῦ σέ ἀρχαῖο ἀγγεῖο μέ τὴ χορεύτρια νά μεταχειρίζεται τὰ κρόταλα κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο πού ἡ γυναίκα τῆς Ἀλεξάνδρειας κρατᾶει καί μεταχειρίζεται τὸ μαντῆλι. Τὸ μαντῆλι δὲ αὐτὸ παίρνει μιά σημασία καί μιά βαρύτητα ἐντελῶς ξεχωριστὴ, τόσο πού σχεδὸν εἶναι σάν ἡ πρώτη χορεύτρια νά κρατᾶει μουσικὸ ὄργανο καί νά διευθύνει μ' αὐτὸ τὸ χορὸ. Στὴν Ἀλεξάνδρεια, εἶχα τύχη νά βρῶ τὸν πιὸ ἀντιπροσωπευτικὸ τύπο τοῦ γνήσιου χοροῦ μέ τὴν βαρύτητα καί τὴν ἐσωτε-

1. Πρῶν Γιδᾶς.

ρικότητα τή Μακεδονική. Ἡ φυσιογνωμία αὐτῆς τῆς γυναίκα, ἡ ἔκφραση τοῦ προσώπου τῆς, τό αὐστηρό βλέμμα, τό σῶμα, ἡ ἔσωτερικότητα, μαζί μέ τήν καταπληκτική ἔνδυμασία καί τόν κεφαλόδεσμο πού φοροῦν οἱ γυναῖκες τοῦ Ρουμλουκίου – μιά περιφέρεια ἀπό πενήντα χωριά πού συντελοῦν τό Ρουμλούκι, – ἦταν τόσο ἐπιβλητική πού νόμιζε κανεῖς ὅτι ἔβλεπε τόν Μέγα Ἀλέξανδρο νά ξεκινᾷ γιά τά πέρατα τοῦ κόσμου γιά νά πραγματοποιήσει τό μεγάλο ὄνειρό του, νά κατακτήσει, νά ἐκπολιτίσει καί νά ἐνώσει τόν κόσμο ὅλο.» Ἡ Κυρά Ἐλισάβετ Γιαννοπούλου, σε καθήλωνε καί σέ παρέσυρε σ' αὐτά τά ὄνειροπολήματα! Ὁ χορός αὐτός ὁ τόσο ἐπιβλητικός καί ἀργός – καί πρέπει νά πῶ ἄρκετά δύσκολος – ὀνομάζεται μέ τό πιό ἀπίθανο ὄνομα! Τόν λένε «Τί κλαῖς Κερά-Μαρία;». Συμβαίνει πολύ συχνά στά τραγούδια μας καί στούς χορούς μας, νά μὴν ἔχουν σχέση τά λόγια τοῦ τραγουδοῦ μέ τό ὕφος τοῦ χοροῦ. Πιστεύω ὅτι αὐτό θά ὀφείλεται σέ διαθέσεις τῆς στιγμῆς ἢ τῆς ἐποχῆς ὅπως δηλαδή ὅταν κάποιος ἐντυπωσιάζεται μέ μιά κοπέλλα, ἢ ἀρραβωνιάζεται μέ τήν ἀγαπημένη του κτλ. καί βάζει λόγια δικά του στή μουσική τοῦ χοροῦ.

Ὁ ὀραματισμός τῆς κυρίας Σενιέ γιά τόν πέπλο τῆς Ἀριάνδης ὄχι μόνο, εἶναι θάσπιμος κατά τήν γνώμη μου, ἀλλά καί δίνει μιά ἐξήγηση τῆς ὑπάρξεως καί χρησιμοποίησεως τοῦ μαντηλοῦ στόν παραδοσιακό μας χορό.

Ὁ Φ. Κουκουλές μᾶς λέει ὅτι ὁ πέπλος πού φοροῦσαν πάνω ἀπό τό κεφάλι τους οἱ ἀρχαῖες χορεύτριες ἐξελίχτηκε μέ τόν καιρό σέ μικρές «χειρίδες», στούς Βυζαντινοῦς χρόνους. Τά φορέματά τους ἦταν μακριά καί καμμιά φορά στολισμένα μέ χρυσά κεντήματα. Τό γνώρισμα δέ τῶν χορευτῶν καί χορευτριῶν ἦταν ὅτι ἀπό τούς ἀγκῶνες καί κάτω «ἔφεραν μακράς χειρίδας, αἵτινες ἤδύνατο νά ἀναδιπλωθῶσι πρὸς τά ἐπάνω, συνέχειαν ἴσως τοῦ ὑπέρ τήν κεφαλὴν κυκλικῆς ἀνεμιζομένου πέπλου».

Βέβαια ἡ ἔνδυμασία συντείνει πολύ στήν ὁλοκλήρωση τῆς εἰκόνας ἐνός χοροῦ: στήν περιφέρεια τοῦ Ρουμλουκίου, οἱ ἔνδυμασίες καί ἰδίως ὁ κεφαλόδεσμος εἶναι συνταρακτικοί. Ὁ κεφαλόδεσμος πολύπλοκος στήν κατασκευή του καί ἀβάστακτος στό κεφάλι τῆς χορεύτριας εἶναι καμωμένος ἀπό



Χορεύτρια μέ μακριές χειρίδες καί μουσικοὶ 12ος αἰ.
Strzygowski· Der Bilder Kreis des Griechischen Physiologus

1. Ρουμλούκι, περὶ τά 50 χωριά, περιφέρεια ὅπου λέγεται ὅτι γεννήθηκε ὁ Μέγας Ἀλέξανδρος.

διάφορα κομμάτια – ανάμεσά τους και ένα ξύλινο αυγό! – κρόσια, κεντήματα, λουλούδια διαφόρων χρωμάτων και πολλά άσημένα κοσμήματα έτσι πού τό σύνολο αυτό δίνει τήν εικόνα περικεφαλαίας αρχαίων ελλήνων πολεμιστών.

Ἡ δευτέρη ἀνακαλυψη γιά τό μαντήλι, μερ ἤρθε ἐντελῶς ξαφνικά ἀπό ἕναν ἡλικιωμένο χορευτή πού ἔφερα ἀπό τό Σοχό τῆς Μακεδονίας καί μου ἀνοιξε καινούργιους καί ἀπρόβλεπτους ὀρίζοντες. Ὑπάρχει ἕνας χορός πού λέγεται «Σιγανός», καί χορεύεται ἀπό ἄντρες συνήθως, πού κάνουν ὁ καθένας κατά τό κέφι του ὀρισμένα «τερτίπια». Εἶνα ὁμως δύσκολος χορός γιατί εἶναι πολύ ἀργός καί πρέπει ὁ χορευτής νά ἔχει ἔλεγχο γερό στό ῥγά θήματα καί τίς ἀργές στροφές πού κάνει, ἐπίσης καί στό πῶς μεταχειρίζεται τό μαντήλι πού βαστάει στό δεξί του χέρι. Ἐκοίταξα γιά ὤρες τήν πρόβα αὐτοῦ τοῦ χοροῦ μέ τόν χορευτή πού εἶχα ἐπισημάνει... τόσο καταπληκτικός ἦταν, ὥστε δέν χόρταινα νά κοιτάζω, ἀλλά καί νά προβληματίζομαι στό τί ἀκριβῶς κάνει καί τί μου θυμίζουν αὐτά πού ἔκανε σάν βηματισμούς ὅσο καί σάν περιεργούς σχηματισμούς μέ τό μαντήλι... Δέν εἶχα ξαναδεῖ τέτοια κίνηση, τέτοια ἄνωση νά στέκει μέ τό ἕνα μόνο πόδι καί τό ἄλλο – τό ἀριστερό – τυλιγμένο γύρω ἀπό τό δεξί, μέ τέτοια μαστοριά, θάλεγε κανεῖς ὅτι γεννήθηκε μέ τό ἕνα πόδι διπλοτυλιγμένο στό ἄλλο. Ἀδύνατος, ψηλός ὄλο του τό σῶμα ἕνα νεῦρο μέ αὐτή τήν ἀπίθανη ἰσορροπία καί ρυθμό πού ἦταν σάν νά ἀρχιζε ἡ κίνηση του ἀπό τή στιγμή πού ἀρχιζε νά ρίχνει τήν ἀνάσση του στό Ζουρνά ὁ ὄργανοπαίκτης! Μέ ἕνα μαντήλι στό χέρι συνόδευε, θάλεγα τή μουσική φράση πού χόρευαν τά πόδια του ἀλλά καί τό κορμί του ὄλο, καί σέ κάθε μουσική φράση, σέ κάθε ἀλλαγὴ τῆς μουσικῆς φράσης, τό μαντήλι ἐπαιρνε ἐνεργῶ μέρος σάν νά ἔτανε μουσικό ὄργανο κι αὐτό. Ὅταν ὁ χορευτής στεκότανε ἐξαφνα μέ τό ἕνα πόδι καί τό ἄλλο διπλωμένο στό ὄρθιο πόδι, πάνω σέ μουσική φράση τοῦ ζουρνᾶ, πού ἔκανε σάν «ἀραβουγήματα» μουσικά, ἀκολουθοῦσε μέ τό μαντήλι αὐτά τά μουσικά ἀνεβοκατεβάσματα, σάν τό μαντήλι νά «ἦταν μουσικό ὄργανο κι αὐτό, ἡ κανένα τραγούδιμα πουλιοῦ, ἡ σάν νά ζωγράφιζε στόν ἀέρα φανταστικά τραγούδια, μέ τό νταούλι πού κρατοῦσε τό ρυθμό καί ἔδινε τό «γιόμισμά» του στή μελωδία τῆς κινήσεως τοῦ μαντηλιοῦ». Τό μαντήλι ἦταν ἕνα μέ τό χέρι του, σάν προέκταση τοῦ χεριοῦ του. Σέ ὄλο αὐτό τό διάστημα στέκονταν ἀκίνητος καί ὀλοίσιος σάν λαμπάδα! Μετά ἀκολουθώντας τή μουσική καί τό κτύπημα τοῦ νταουλιοῦ, ξεκινοῦσε, σάν κυνηγός πού ψάχνει τό θήμα, μέ τό κεφάλι σέ κίνηση καί τά πόδια ἀργά-ἀργά, σάν νά ψάχνει προσεκτικά, μήν τό ἀκούσει – τό ὑποτιθέμενο ζῶο – πού ψάχνει νά βρεῖ, ἡ τυχόν ὁ ἄνθρωπος... Γιατί μπορεῖ καί νά ψάχνει ἄνθρωπο, ἀφοῦ δέν ἔξηρομε, τουλάχιστον ἐγώ δέν βρῆκα τήν ἀπάντηση σ' αὐτό τό ψάξιμο. Φυσικά κύριο θέμα γιά μένα ἦταν τό μαντήλι.

Καί ἀπό κεῖ πιά θυμήθηκα καί τό μαντήλι, ὅπως τό κρατοῦνε καί τό σεῖουν οἱ γυναῖκες τῆς Γουμέντισας-Κιλκίς (Μακεδονία), σ' ἕνα χορό πού χορεύεται μόνο ἀπό γυναῖκες, καί πού σοῦ φέρνει ἀμέσως στή σκέψη τήν ἐπίκληση γιά τή βροχή. Ἀνεβάζουν τό χέρι, σεῖοντας τό μαντήλι τρεμουλιαστά, πρὸς τόν οὐρανό, στέκουν γιά λίγο, καί φωνάζουν «Ἥ-Ἥ-Ἥ» καί τό κατεβάζουν ἀργά-ἀργά σεῖοντάς το καί πάλι στή γῆ. Αὐτό γίνεται τρεῖς φορές. Σαφῶς δέ σοῦ θυμίζει ἐπίκληση. Καί εἶναι σάν νά κάνουν ἐπίκληση στό Θεό γιά νά στείλει τή βροχή γιά τή θλάστηση τῆς γῆς. Στήν ἱεροτελεστία τῆς Ἐλευσίνας ἀναφέρει ὁ Καθηγητής Ἀρχαιολόγος-Ἀκαδημαϊκός Γεώργιος Ε. Μυλωνᾶς στό βιβλίο του «Ἐλευσίς καί τά Ἐλευσινία Μυστήρια», ἀτένιζαν πρὸς τόν οὐρανό καί φώναζαν δυνατά «βροχή». κατόπιν κοιτάξαν κάτω στή γῆ καί φώ-



Ἄριστερά ἐπάνω: Χορεύτρια γαμήλια πομπή. Ἀπό τὸ χειρόγραφο τοῦ Ὀππιανοῦ 10ος – 11ος αἰ.

Schlumberger, *Basile II le tueur de Bylgures*



Κάτω: Χορεύτριες με κυκλικὰ πέπλα. Ἀπό τὸ χειρόγραφο τοῦ Κοσμᾶ τοῦ Ἰνδικοπλεύεστου 5ος – 7ος αἰ.

Ebersolt, *La miniature byzantine*

Δεξιά: Παράσταση με χορεύτριες ἀπὸ τὸ στέμμα τοῦ Κωνσταντίνου τοῦ Μονομάχου (Schlumberger, *Nicephore Phocas*).

ναζαν «σύλληψη». Είναι δὲ ἀξιοπεριεργό ὅτι γύρω-γύρω στὸ χεῖλος ἑνὸς πηγαδιοῦ κοντὰ στὴν Πύλη τοῦ Διπύλου τῶν Ἀθηνῶν ἦταν χαραγμένη μιὰ ἐπιγραφή πού λέει τὰ παρακάτω: «Ὡ Πᾶν, ὦ Μῆν ἔχετε καλὴ διάθεση, ὠραῖες Νύμφες, βροχή, ξεχειλίσιμα». Ἡ ἐπιγραφή ἦταν χαραγμένη πάνω σ' ἓνα κεραμίδι πού περικύκλωνε τὸ ἄνοιγμα τοῦ πηγαδιοῦ. (Προσπάθησα νά βρῶ τὰ κομμάτια τοῦ κεραμιδιοῦ, πού εἶχαν κατατεθεῖ στὸ Μουσεῖο Ἐπιγραφῶν). Δυστυχῶς ὅμως χάθηκαν μετὰ τὸν πόλεμο τοῦ 1940-44. Τὸ ἐπιφώνημα πάλι θυμίζει τὸ ἀρχαῖο ἐπιφώνημα «Ἰη Παιᾶν»:... «Μέσα ἀπὸ τὴν ἱστορία ἡ χαρακτηριστικὴ ἐπωδὸς «Ἰη παιᾶν» φαίνεται νά μὴν ἔχει παραγκωνισθεῖ...» γράφει ἡ ἑλίαν Λόουερ αὐθεντία στοὺς ἀρχαίους χορούς καὶ τίς ὁμοιότητες μετὰ αὐτοὺς πού ὑπάρχουν, στὴν Ἑλλάδα! Μετὰ τὸ ἐπιφώνημα αὐτὸ πᾶνονταν ἀπὸ τὴν ζώνη ἡ μιὰ τῆς ἄλλης – χορός «ζωναρᾶδικος» – καὶ ξανασταματοῦν πάλι γιὰ τὴν ἐπίκληση πού ἐπαναλαμβάνεται, ὅπως εἶπαμε, τρεῖς φορές.

Στὴ Γουμένιτσα ὑπάρχει καὶ ἓνας παραδοσιακὸς χορὸς μικτὸς – δηλαδὴ ἄντρες καὶ γυναῖκες – πού, καθὼς μοῦ εἶπαν οἱ χορευτὲς πού προέρχονται ἀπὸ τὴν περιφέρεια αὐτῆ, χορεύεται ὅταν ὁ γαμπρὸς ξυρίζεται πρὶν νά πάει στὴν ἐκκλησία γιὰ νά παντρευτεῖ. Τὸ μαντήλι τὸ μεταχειρίζονται κατὰ πολλοὺς τρόπους οἱ χορευτὲς σ' αὐτὸν τὸ χορὸ: α) Τὸ βαστοῦν ὀρθιο σὲ τριγωνοῦ σχῆμα κρατῶντας τὸ ἀπὸ τίς μύτες, τεντωμένο μετὰ β) τὸ φέρνουν ὀριζόντια καὶ γ) σὲ ὀρισμένη μουσικὴ φράση, τὸ στρίβουν καὶ τὸ ξεστρίβουν

1. Ἀπὸ τὸ κεφάλαιο «Ὁ χορὸς στὴν Ἀρχαία Κρήτη» Μελέτες γιὰ τὸν David M. Robinson. Τόμ. 1. Ἐπεδόθησαν ἀπὸ τὸν Ἀρχ. Καθ. Ἀκαδ. Γ.Ε. Μυλωνᾶν σελ. 47 Washington Library.



σάν σκονιά, συνέχεια, ανάλογα μέ τόν μουσικό ρυθμό καί μέ τό χορευτικό βήμα σάν τό μαντήλι νά είχε ζωή καί ακολουθοῦσε τή μουσική.

Στή Νάουσα πάλι, στόν ἀποκριάτικο χορό «Μπούλες», ιδίως, ἔχουν ἓνα παράξενο δέσιμο μαντηλιοῦ στό δεξί τους χέρι πού κινεῖται καί δίνει τόν τόνο, τήν ἔκφραση στήν ὅλη κίνηση τοῦ χορευτή: τό δένουν στόν καρπό ἔτσι πού νά ἐξέχει ἀπό τή μέσα πλευρά τοῦ χεριοῦ καί ἔτσι ὅπως τό κρατοῦνε, κάνει σάν προέκτασή του. Δέν μπόρεσα νά καταλάβω τήν ἔννοια τοῦ δεσίματος αὐτοῦ. Συνήθως τό ἔχει ἔτσι δεμένο ὁ πρωτοχορευτής καί τό κινεῖ ανάλογα μέ τή μουσική φράση, ἐπιδεικτικά... θεωρεῖται ἀπαραίτητο καί δέν εἶναι παραδεκτό ἀπό τούς χορευτές νά μὴν τό δέσουν ἔτσι. Τό χέρι μέ τό μαντήλι ὑψώνεται συνέχεια. Μπορεῖ ἴσως νά ὑπονοεῖ μιά κάποια σημαία, πού δέν τολμοῦσαν, φυσικά, νά τήν κρατήσουν στά χέρια ἐπιδεικτικά, ἐπί Τουρκοκρατίας;

Καμμιά φορά τό μαντήλι τό ἀνεμίζουν – σέ πολλούς ἂν ὄχι σέ ὅλους τούς χορούς – μέ τό χέρι ἀκολουθώντας τή μουσική φράση, μιά δεξιά καί μιά ἀριστερά, σάν μιά προέκταση τῆς κινήσεως, καί ἂν δέν ὑπῆρχε τό μαντήλι, ἡ κίνηση τοῦ χεριοῦ ἐνδεχομένως θά ἦταν ξερῆ κινήσεις ἀναπόφευκτα ἀνέκφραστη. Ὑπάρχουν κινήσεις χωρίς μαντήλι, ἀλλά ἡ κίνηση τους αὐτή ξεκινᾷ ἀπό τόν ὦμο, καί τότε τό χέρι ἀπό τόν καρπό κι ὕστερα ὑποκαθιστᾷ τό μαντήλι σέ ἔκφραση, ἀλλά περιορισμένου τύπου. Αὐτό τό πρόσεξα σέ μιά κοπέλλα Σαρακατοάνισσα πού χόρευε πρώτη στόν Τσαμικό – τήν Τσαοῦση ἀπό τίς Σέρρες (Μακεδονία) – καί μοῦ ἔκανε κατάπληξη ὅταν συνειδητο-

ποίησα αυτά που γράφω πάρα πάνω. Δέχτηκα για πρώτη φορά, ότι υπάρχει τρόπος – εξαρτάται φυσικά από τον χορευτή ή την χορεύτρια – να επεκτείνεις την κίνηση του συμπλήρωσης έτσι ώστε το χέρι να αντικαθιστά το μαντήλι. 'Αλλά αυτό μου φαίνεται καθαρά προσωπικό ταλέντο.

Στους χορούς του Δρυμού-Μακεδονίας, έχουν διαφορετικούς τρόπους οι γυναίκες να μεταχειρίζονται το μαντήλι. Πάντα με τη μουσική, σάν να είναι όργανο μουσικό και συμπληρωματικό το μαντήλι. Έξαρτα, σε σχέδιο τριγώνου το κρατούν με το ένα χέρι από τη μία γωνία του τριγώνου και με το άλλο χέρι από την άλλη πλευρά, και τό πάνε πίσω από τό κεφάλι, τραβώντας το μία δεξιά και μία άριστερά, ή πάλι τό κρατούν άκίνητο – ανάλογα με την μουσική φράση του χορού. Γιατί σε άλλο χορό τής ίδιας περιφέρειας, τό κρατούν από την μία μύτη με τό χέρι, και ακολουθώντας πάντα τή μουσική και τά θήματα τό άνεμίζουν μία δεξιά και μία άναποδα – δηλαδή μία πρός τά έξω και μία πρός τά μέσα, με τό μπράτσο σε σχήμα γωνίας.

Στήν Κέρκυρα, στό «χορό τής ύψης» που μάς έδειξαν οι χορεύτριες τής κ. Λ. Άρκυροϋ, ό νέος παίρνει τό μαντήλι από τή νέα χορεύοντας όπως ό χορός αυτός άναπαριστά ένα τοπικό έθιμο. Τά μαντήλια έχουν ειδικό κόκκινο χρώμα και σχέδια κίτρινα και είναι πολύ μεγάλα. Ό νέος – χορευτής – παίρνει ένα-ένα τά μαντήλια που του δίνουν οι κοπέλλες, κάνοντας διάφορες χαιρετούρες χορεύοντας, για να τις εύχαριτήσει για τό μαντήλι. Σε άλλο χορό Κερκυραϊκό¹ που τραγουδιέται από τους χορευτές – άφορά ένα Γιαννάκη που τόν σκότωνα και τόν κλαίνε τά κορίτσια – τό μαντήλι παίζει πάλι ρόλο βοηθώντας τις κοπέλλες να λικνίζονται σανάμα με τή μουσική και να μεταχειρίζονται τό μαντήλι σε τριγωνικό σχήμα με τό ρυθμό του σώματος που ακολουθεί ναζιάρικα τή μουσική. Η ένδυμασία αυτή, γιατί η Κέρκυρα έχει και άλλες πολλές ένδυμασίες, είναι από την περιφέρεια Λευκίμης όπου υπάγονται 22 περίπου χωριά και βρίσκεται στό νοτιότατο άκρο τής Κέρκυρας. Τή φορούσαν σε κάθε γιορτή και σε εξαιρετικές περιτάσεις. Ήταν ή ένδυμασία του γάμου που φορούσε ή νιόπαντρη για ένα χρόνο και μετά δέν την ξανάβαζε. Η φορεσιά βοηθάει πολύ στό λίκνισμα του κορμιού και είναι πολύ ώραία, αλλά πολύ επηρεασμένη φυσικά από τή Δυτική Ευρώπη.

Σ' έναν Θρακιώτικο χορό που τόν ονομάζουν «Μαντηλάτο», οι χορευτές – άνδρες και γυναίκες – κρατούν ό καθένας από ένα μαντήλι με τά δυό τους χέρια από τις δύο άκρες σε τρίγωνο σχήμα. Τό κρατούν στό ύψος των ματιών τους και τό κουνάνε ρυθμικά, σύμφωνα με τή ρυθμική άλλαγή του μέτρου – και του ποδιού συνεπώς. Τό σείουν τεντωμένο μία δεξιά και μία άριστερά. Θάλεγε κανείς ότι σκεπάζουν και ξεσκεπάζουν τό πρόσωπό τους, είτε από κοιταριά, είτε από παιγνίδισμα.

Οι Έλληνίδες τής Κύπρου μεταχειρίζονται τό μαντήλι άνετα και σε διάφορα σχήματα: σε ένα χορό π.χ. βαστούν τό μαντήλι από τις δύο άκρες σε σχήμα τριγώνου και μία τό άντικρίζουν ή μία κοπέλλα με την άλλη σε σχήμα ορθογώνιου και μία τό μεταχειρίζονται σε σχήμα σταυρού. Τήν έννοια αυτού του σχήματος δέν την ξέρω άλλα και κανείς δέν βρέθηκε να μάς τήν εξηγήσει με μία κάποια ύπευθυνότητα.

Σ' ένα χορό των Μεγάρων, τόν ζειμπέκικο που τόν χορεύουν γυναίκες άντικριστά, μεταχειρίζονται σ' όλη τή διάρκεια του χορού, τό μαντήλι, μάλιστα ένα μεγάλο μαντήλι, με τό όποιο «συνοδεύουν» – θά μπορούσε κανείς να πει

1. Ό χορός του Γιαννάκη είναι χορός των Παζών. Τόν άναφέρουμε σαν Κερκυραϊκό γιατί διατηρήθηκε και εδώ χάρη στα Κερκυραϊκά συγκροτήματα παραδοσιακών χορών.

– τις στροφές και τόν μουσικό τονισμό. Επίσης και στο Καγκελλευτό, χορό μικτό, μεταχειρίζονται συνέχεια τό μαντήλι, τό όποιο στριφογυρίζουν μιά ψηλά μιά χαμηλά. Τουλάχιστον έτσι μάς τόν έδειξαν κάτοικοι του Μενιδίου και όργανοπαίκτης, πού μάλλον δέν λαθεύονται συνηθισμένοι όπως είναι από τά πανηγύρια.

Πió σημαντική είναι ή χρήση του μαντηλιού τών Έλληνιδών από τά Φάρασσα τής Καπαδοκίας Μ. Άσίας: δύο μεγάλα μαντήλια, καθε χορεύτρια κρατά ένα στο κάθε χέρι, και ανάλογα μέ τό μουσικό ρυθμό τά κινεί: Μιά πηγαίνει τό χέρι, από τόν ώμο και κάτω πρós τά δεξιά και μιά πηγαίνει πρós τ' άριστερά, πάντα μέ τή μουσική φράση και μέ τό ρυθμό. Φορές-φορές τά τυλίγουν και τά ξετυλίγουν κρατώντας τα πάντα από τή μιά άκρη – όπως τυλίγει κανείς και ξετυλίγει ένα κουβάρι.

Στά Κύθηρα, σ' ένα χορό πού λέγεται Κομπιάνικος και καθώς λένε οι κάτοικοι είναι χορός του «Θησέα» παίζει πάλι μεγάλο ρόλο τό μαντήλι. Τό κρατά ή πρώτη χορεύτρια σέ όρισμένη φάση του χορού και κάποτε παίρνει και τό δεύτερο μαντήλι πού μέχρι μιά όρισμένη μουσική φράση τό βαστούσε μιά άλλη χορεύτρια, σχηματίζοντας έτσι δύο σειρές. [Όταν δηλαδή βρίσκονται οι δύο σειρές]. Όταν δηλαδή βρίσκονται οι δύο σειρές παράλληλες, τότε ή πρωτοχορεύτρια παίρνει και τά δύο μαντήλια, ένα στο κάθε της χέρι και οδηγεί τις άλλες, ύποτίθεται, για νά βγούν από τόν Λαθύρινθο. Μερικοί λένε ότι ό χορός αυτός χορεύεται μόνο από γυναίκες, άλλοι πάλι λένε ότι χορεύεται από γυναίκες άλλ' έπικεφαλής είναι πάντα ένας άνδρας.

Στή Ζάκυνθο έχουν επίσης έναν «Άρχαιο Χορό», όπως τόν ονομάζουν επάνω σέ ένα βουνό. Δύσκολη ή συγκοινωνία, έπομένως εύκολότερα νά μήν ξεχαστούν οι παλιοί χοροί τους. Και εκεί βρήκαμε χωρίς νά τό περιμένουμε, τό χορό Λαθύρινθο όπου υπάρχουν δύο σειρές χορευτών, μιά σειρά γυναίκες και πίσω μιά σειρά άνδρες και ό πρωτοχορευτής σέ δεδομένη στιγμή εκεί πού βαστάει τις δύο σειρές τών χορευτών μέ τά δύο χέρια, από τά μαντήλια πού βαστούν, πιάνει πιά και τις δύο μέ τό ένα χέρι και περνά ανάμεσα στους



Μικρογραφία από ελληνικό χειρόγραφο 11ου αί. τής Βιβλιοθήκης του Βατικανού (άρ. 752)

χορευτές, έτσι πού νά σχηματίζεται άμέσως ή αίσθηση ότι περνούν όλοι, οδηγούμενοι από έναν άνδρα – τόν Θησέα – μέσα από τόν Λαβύρινθο και θγαίνουν στήν ύπαιθρο πιά έλεύτεροι. Ό Ο 'Αρχαίος Συρτός' όπως τόν λένε, χορεύεται καί τραγουδιέται χωρίς μουσικά όργανα, στό όρεινό χωριό Άγιος Λέων Ζακύνθου.

Ή άπόκρια στή Σκύρο φαίνεται ότι είναι πολύ Διονυσιακή, καί τά έθιμα έχουν κρατηθεί μέ πολύ σεβασμό καί αγάπη. Στο έθιμο τής Άπόκριας, μέ τούς μασκαρεμένους μέ τά πάμπολλα κουδούνια στή μέση τους, τούς όποιους παρακολουθούν άνδρες ντυμένοι γυναικεία μέ ένα μαντήλι στό χέρι ό καθένας, γίνεται μεγάλη φασαρία. Άλλά ακόμα μεγαλύτερη γίνεται μέ τίς ύποτιθέμενες γυναίκες πού στριφογυρίζουν σάν «μυίγες» γύρω από τούς γέρους κουνώντας επίμονα τό μαντήλι γύρω στό κεφάλι τους.

Θα αναφέρω καί άπόσπασμα βιβλίου ενός κρητικού πού μιλά για τή σημασία του μαντηλιού στό χωριό του: «Άπόψε άκόμη στό γάμο ό κόσμος είναι περισσότερος καί τό γλέντι βράζει ούλη τή νύχτα. Χωρίς στ' άλλους χορούς πού χορεύουν, θά χορέψουν καί τή ντάμα μιά δυό φορές. Ή ντάμα είναι χορός σερτός κι ετούτος, μέ εκείνο πού αλλάζει είναι ότι: Δένουμε δυό τρία μαντηλάκια σταυρωτά, πού ό κόμπος τους είναι στή μέση καί γύρου γύρου οι άκρες. Τή κάθα άκρη βαστά μιά γυναίκα μέ τή ζερβή τζη χέρα καί στή δεξιά άλλο ένα μαντηλάκι. Έτούτο τό άλλο μαντηλάκι πιάνει ένας άντρας, ή λύρα παίζει καί ούλοι μαζί χορεύουν. Ό λυρατζής γ' ή ένας άλλος κάνει τόν διαιτητή καί φωνάζει άριθμούς. Έναααα! Τσ' άφήνει νά χορέψουν ένα δυό κύ-

Παράσταση ιερού χορού. Άπό τήν Όκτάτευχο Σεραγίου στήν Κωνσταντινούπολη 12ος αι.
Bulletin de l' Institut Archéologique à Constantinople vol XII





Ἄριστερα ὁ χορὸς τῆς Σαλώμης. Δεξιά ἡ Ἡρωδιάδα καὶ ὁ Ἡρώδης ἐνῶ προσφέρει στὴ Σαλώμῃ «ἐπὶ πίνακι» τὸ κεφάλι τοῦ Ἰωάννη τοῦ Προδρόμου.

Ἐκ χειρογράφου τῆς Λαυρεντιανῆς Βιβλιοθήκης 11ος – 12ος αἰ.



Χορεύτριες μὲ μακριές χειρῖδες καὶ μουσικὸς. Ἐκ χειρογράφου Εὐαγγέλιου τῆς Μαρκανθῆς Βιβλιοθήκης 14ος αἰ. (Α Εὐγγέλιος, Σαλώμῃ ΕΕΒΣ 12 (1936))

κλους καὶ φωνιάζει, δύοοοο! Στό τρία ὁ κάθε ἀντρας πού χορεύει ἀφήνει τὸ μαντηλάκι τῆς ντάμας του καὶ πρέπει νά προλάβει ν' ἀρπάξει τὸ μαντηλάκι τῆς ἄλλης ντάμας πού χορεύει ἀπ' ὄμπρός του, γ' ἢ ὅποιος μπόρέσει. Πρέπει νά εἶναι σβέλτος καὶ πιτήδειος, γιατί παραμονεύουνε κι ἄλλοι ἀπ' ὄξω ἀπὸ τὸ χορὸ κι ὅποιος μπροκάμει!

Συνηθίζονται ἐπίσης πολὺ συχνὰ τὰ μαντήλια σάν διακοσμητικὰ τοῦ ἀντρικοῦ ντυσίματος σέ γιορτές καὶ πανηγύρια. Μεγάλα μαντήλια μὲ κρόσια

1. Ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ Γεωργίου Ν. Ψυχουντάκη «Ἀητωφιλίες στὴν Κρήτη» στὸ ὁποῖο περιγράφει τὰ ἦθη καὶ τὰ ἔθιμα τοῦ χωριοῦ τοῦ Ἀση-Γωνιά τῆς Κρήτης. – Τοῦτο εὑρίσκεται στους πρόποδες τοῦ βουνοῦ Σελιά στὰ σύνορα Χανίων – Ρεθύμνης

πολλά πάλι σέ σχῆμα τριγώνου, φοροῦν οἱ ἄντρες κάτω ἀπό τά σελάχια, πού φοριοῦνται μέ τίς ἀστικές φουστανέλλες καί τά γιορτινά. Ἡ πάλι, τά φοροῦνε γύρω ἀπό τό λαμό, ἰδίως σέ ὀρισμένα νησιά. Τά μαντήλια αὐτά εἶναι μεγάλα, μεταξωτά, μέ κρόσια γύρω-γύρω, καί πολύχρωμα.¹

1. Φ. Κουκουλέ τόμος 5 κεφ: Ο ΧΟΡΟΣ σελ. 228. – παραγ. 2. – Σήμερον ἐν Πόντῳ, Προύση καί Σαλαμίσι κατὰ τοὺς γάμους χορεύεται χορός «τά μαντήλια» καλούμενος κατὰ παρωδῖαν δέ συχνότατα ἐχορεύετο οὗτος καί κατὰ τὰς διαπομπεύσεις. Καλεῖται δέ ὁ χορός οὕτω διότι οἱ χορεύοντες κινούνται κρατοῦντες μανδῆλια εἰς τὰς χεῖρας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΣΤ΄

ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

ΜΟΥΣΙΚΑ ΟΡΓΑΝΑ

Υπάρχουν διάφορα μουσικά όργανα στις διάφορες περιφέρειες. Περισσότερο στη Ρούμελη, την Πελοπόννησο, την Ήπειρο, την Θεσσαλία κτλ. ή μουσική των χορών και των τραγουδιών βασίζεται στη λεγόμενη «ζυγιά» (μιά μικρή όρχηστρα που αποτελείται από κλαρίνο, βιολί, λαγούτο και σαντούρι, και σε όρισμένες περιπτώσεις και νταούλι ή ντέφι, που συνηθίζεται πολύ στην Ήπειρο). Τό κλαρίνο αντικατέστησε εδώ και λίγα χρόνια τή φλογέρα. Σε πολλά μέρη τής υπαίθρου χρησιμοποιούν πίπιζα και νταούλι. Στα νησιά γιά μουσική υπόκρουση, εκτός από βιολί και τό λαγούτο, μεταχειρίζονται και τήν τσαμπούνα, όπως και στήν ένδοχώρα πολλές φορές, σε διάφορες περιφέρειες (Μακεδονία, Θράκη), έχουν τσαμπούνα αντί γιά κλαρίνο.

Στήν Κρήτη παίζεται ακόμη αποκλειστικά και μόνο ή λύρα και τό λαγούτο. Τό λαγούτο δέν είναι άπλή συνοδεία τής λύρας, αλλά τά δυό όργανα συνυπάρχουν. Ή κρητική λύρα παίζεται με ιδιόρρυθμο τρόπο: ό λυράρης, συνήθως παίζει όρθιος, βάζει τό ένα πόδι πάνω σ' ένα σκαμνί κι' άκουμπά τή λύρα πάνω στό γόνατό του, σάν ένα μικρό – θάλεγε κανείς – βιολοντσέλο. Δέν πιέζει τό δάκτυλά του πάνω στίς χορδές, αλλά από κάτω από τίς χορδές άκουμπά τό νύχι του. Ύπάρχει, παρόλα αυτά και τσαμπούνα, γιati άκουσα ένα θαυμάσιο μουσικό – έρασιτέχνη κάποτε. Άλλά φαίνεται ότι έχει παραμεριστεί αυτό τό όργανο πιά.

Οί Πόντιοι χρησιμοποιούν επίσης βασικά τή λύρα. Σε όρισμένους χορούς όμως παίζουν τσαμπούνα και ντέφι, καθώς και νταούλι και ζουρνάδες. Ή Ποντιακή τσαμπούνα είναι διαφορετική από τίς άλλες (Μακεδονίας, Θράκης, νησιώτικες κτλ.). Τή λύρα τους οί Πόντιοι τήν κρατούν όρθια πρός τά κάτω, χωρίς ν' άκουμπά καμιά φορά, και έτσι μπορούν νά κινούνται άνετα ανάμεσα στόν κύκλο τών χορευτών, τραγουδώντας συνάμα ή και προκαλώντας τους σε χορευτικό μεθύσι.

Τόσο οί Πόντιοι λυράρηδες όσο και οί Κρητικοί έχουν τή manía νά κρατάνε τόν ρυθμό χτυπώντας τό πόδι τους.¹ Κατασκευάζουν μόνοι τους τίς λύρες τους, που μόνον αυτοί μπορούν νά παίζουν. Τίς μελωδίες τους και τά μουσικά τους τσακίσματα δέν μπορεί κανείς άλλος νά τά μιμηθεί. Μόνο από πατέρα σε γιό μεταφέρονται. Αυτό όμως ισχύει γενικά γιά τή μουσική και τά μουσικά όργανα που μεταχειρίζονται.

Τούς χορούς, χασάπικούς και ζειμπέκικούς, που όπως είπαμε χορεύονται και τραγουδιούνται στά νησιά μας, τούς χορεύουν και στά άστικά κέντρα και στά λιμάνια οί σύγχρονοι, με άλλο όμως ύφος, «ρεμπέτικο» και τούς συνοδεύουν συνήθως με τό μπουζούκι και τήν κιθάρα. Ύπάρχει και ένα μικρό όργανο, που όνομάζεται «μπαγλαμάς» και που έπαιζε άλλοτε μεγάλο ρόλο με

1. Βλέπε Λουκιανό «Ό χορός» Classical library σελ. 225, παρ. 4 δδ. 10

τόν «πιτσικάτο» ήχο του. Το σαντουρι είναι πολύχορδο όργανο, όπως και τό κανονάκι, πού φαίνεται νά προέρχεται από τήν άρχαία λύρα, πού έξελιχτηκε μέ τό χρόνο σέ ψαλτήριο τής έκκλησιαστικής μουσικής. Σέ άλλες χώρες, ανάλογα μέ τίς άπαιτήσεις τής ίδιας τούς τής μουσικής, έξελιχτηκε σέ «τσέμπαλο» ή σέ «τσιτερ» – στήν Εύρώπη κυρίως – αλλά και σέ έξελιγμένο «Σαντούρ» στήν Ίνδια. Σέ μάς παρέμεινε τό άπλό όργανο του είδους αυτού.

Στά Έπτάνησα ή μουσική εκτελείται από κιθάρες και βιολιά, καθώς είναι βασικά επηρεασμένη από τήν δυτική μουσική.

Ή πίπιζα – ένα όργανο τής οικογένειας τών όμποε – όπως ο ζουρνάς και τό νταούλι, δέν μπορούν νά μεταφερθούν σέ κλειστό χώρο. Είναι όργανα τής ύπαιθρου. Ή πίπιζα έχει έναν ήχο διαπεραστικό, έκκωφαντικό γιά κλειστό χώρο. Στήν ύπαιθρο άπεναντίας, είναι ό,τι χρειάζεται γιά ν' άκούγεται από πολύ μακριά και έτσι νά ύποκινεί τόν κόσμο νά έρχεται πρός τά πανηγύρια. Τό κλαρίνο, όπως είπαμε, έχει άντικαταστήσει τή φλογέρα και τήν πίπιζα, έδώ και κάμποσα χρόνια. Άλλά παίζεται μέ έντελώς ιδιόρρυθμο τρόπο από τούς λαϊκούς μουσικούς. Σ' ένα μη Έλληνα, δέν γίνεται άντιληπτό – άπ' τήν άρχή – ότι πρόκειται γιά όργανο σωστό. Έχει άλλον ήχο – τόν ήχο πού βγάζει ο λαϊκός μουσικός μέ τήν έμπνευσή του και μέ τήν διάθεσή του πάνω σ' άχνάρια τής φογέρας και τής πίπιζας, έμπνευσμένος από τά βουνά, τό θυμάρι, τόν ήλιο, τή μυρωδιά τών χόρτων τής Ελλάδας. Οί λαϊκοί μουσικοί, όποιασδήποτε περιφέρειας, είναι αυτοδιδάκτοι. Μαθαίνουν από παράδοση, από πατέρα σέ γιό. Αυτό ισχύει και γιά τό τραγούδι και γιά τό χορό.

Σπάνιες περιπτώσεις ύπάρχουν λαϊκών μουσικών, πού νά γνωρίζουν μουσική. Θά τήν έμαθαν καθυστερημένα και ύποτυπωδώς. Μουσικοί, εκπαιδευμένος στή δυτική μουσική, είναι σχεδόν άδύνατο νά παίζει χορούς και τραγούδια δημοτικά. Πάντως δέν θ' άποδίδει αυτό πού πρέπει, και άσφαλώς οί χορευτές δέν θά μπορέσουν νά τόν άκολουθήσουν στό χορό. Στό τραγούδι, αυτό φαίνεται ακόμα πιό έντονα.

Ο Φαίδων Κουκουλέας στό έργο του «Βυζαντινών Βίος και Πολιτισμός» γράφει τά παρακάτω γιά τά όργανα τών Βυζαντινών:



Μουσικοί μέ λύρα, αὐλό
καί κύμβαλα
Άπό τό χειρόγραφο του
Σκυλλίτην, 11ος αΙ.
(I de Beylié, *habit-
tion byzantine*)

«...Κατά τούς χορούς τῶν Βυζαντινῶν ἐγένετο χρῆσις καί ἄλλων μὲν μουσικῶν ὀργάνων (ἀναφέρονται π.χ. τὸ ψαλτήριον, ἡ σύριγξ καί ἡ λύρα), κυρίως ὅμως ἐκ τῶν κιθαριστικῶν μὲν τῆς *κιθάρας*, ἐκ τῶν αὐλητικῶν τοῦ *αὐλοῦ*, διπλοῦ ἢ πλαγιαίου, ἐκ δὲ τῶν ναυστῶν ἢ κρουστῶν τοῦ *κυμβάλου* καί τοῦ *τυμπάνου*. (Τόμος Ε΄, σελ. 239).

«...Ἦσαν δὲ τὰ κύμβαλα ταῦτα μετάλλινοι δίσκοι κρατούμενοι διὰ τῆς χειρὸς καί συγκρουόμενοι (Πίν. ΣΤ΄ 5)». (ὁ.π., σελ. 241)

«...εἰς τὰ δεξιὰ τοῦ χορεύοντος, παριστάνεται ὄρθιον πρόσωπον κυκλικόν τι εἰς τὰς χεῖρας κρατοῦν. Τοῦτο ἀναμφιβόλως εἶναι τὸ ὑπὸ τῶν ἐπιυλίων ἀναφερόμενον *σειστρον*, τὸ κοινῶς σήμερον ν τ ε φ ι». «...Καί τὰ *τύμπανα*... ἦσαν συνηθέστατα κατὰ τὰς διακεδάσεις, καί δὴ κατὰ τούς χορούς». (ὁ.π., σελ. 241).

«...Τὰ τύμπανα ταῦτα, ἅτινα παριστάνονται κατὰ τούς τελευταίους αἰῶνας ἐλέγοντο ἄ ν α κ α ρ ἄ δ ε ς». (ὁ.π., σελ. 241, Σημ. Συγγρ: στή Ζάκυνθο τὰ λένε ἀκόμα «ἀνάκαρα»).

«...Γνωρίζομεν ὅτι ὁ διπλοῦς *αὐλός* συχνά ἐχρησιμοποιεῖτο παρ' ἀρχαίους κατὰ τούς χορούς, τὴν χρῆσιν δὲ αὐτοῦ πρὸς ὁμοίους σκοποὺς κατὰ τούς Βυζαντινοὺς χρόνους δυνάμεθα νά παρακολουθήσωμεν διὰ τῶν εἰκόνων (Πίν. ΔΙ)». (ὁ.π., σελ. 242).

«...Ὁμίλησα περὶ διπλοῦ αὐλοῦ, ὅτι ὅμως καί ὁ ἀπλοῦς ἦτο ἐν χρήσει, οὐ μόνον ὡς ποιμενικός, ἀλλὰ καί κατὰ τούς χορούς, δεικνύουσιν αἱ εἰκόνες (Πίν. ΣΤ΄ 1 καί 3)» (ὁ.π. σελ. 243).

«...Ἐκαλεῖτο δὲ ὁ ἀπλοῦς οὗτος αὐλός καί *πλαγίαυλος*, καί *σουράβλι*, πρὸς δὲ καί *πανδούριν*, ἔτι δὲ καί *πάνδουρος*, οἱ δὲ τοῦτον παίζοντες *πανδουρισταί*, λέξεις ἐξ' ὧν ἐσώθη σήμερον μόνον τὸ *πλαγιαῦλιον*, *παιγαῦλιν* κοινῶς λεγόμενον, καί ἡ *μαντούρα*, ἢ *μπαντούρα* ἐν Κρήτῃ, πρὸς δὲ καί ἄσκομαντούρα, ἐν Κρήτῃ καί Ἰκάρῳ τὸν ἄσκαυλον δηλοῦσα» (ὁ.π. σελ. 243)

«...Τέλος ἄλλαι ὀνομασίαι τοῦ αὐλοῦ ἦσαν *σαφάρι*, ὅπως ἐνιαχοῦ καί νῦν καί *καλάμιν*». (ὁ.π., σελ. 244).

ΑΝΑΚΑΡΑ

Εἶναι μουσικὰ ὄργανα γνωστὰ ἀπὸ τούς Βυζαντινοὺς χρόνους. Ἔμοιαζαν μὲ τὰ σημερινὰ τύμπανα ὀρχήστρας καί ἦσαν δεμένα μὲ χαλκὸ. Ὁ ἱστοριογράφος τῶν Παλαιολόγων Γ. Κωδινὸς γράφει: «καβαλικεύσαντος τοῦ βασιλέως οἱ *Ἀνακαρισταί* κρούουσι τὰ *ἀνάκαρα*». *Ἀνάκαρα* εἶχαν καί οἱ Σαρακηνοί. Ὁ Φαίδων Κουκουλέσ¹ ἀναφέρει τίς λέξεις: *ἀνακαράδες*: τύμπανα, *ἀνακαριστές*: αὐτοὶ ποὺ κτυποῦν τούς *ἀνακαράδες* ἢ *ἀνάκαρα*: τύμπανα. Σημειώνει ἐπίσης ὅτι οἱ Βυζαντινοὶ μιλοῦσαν τὸν 14ο αἰῶνα γιὰ *σαλπύγγια* καί *ἀνακαράδες*.

Ὁ καθηγητὴς τῆς Λαογραφίας κ. Δημήτριος Λουκάτος παρατηρεῖ ὅτι ὅπως ἀναφέρεται στὸν «Ἐρωτόκριτο» (17ο αἰ.) ἔχουμε ἀπὸ τὴν Κρήτη *νιάκαρες*, νά σημαίνουν πνευστὰ ὄργανα (πίπιζα-κέρας). Μὲ τέτοια ὀνομασία εἶναι γνωστὸς ὁ *ἀνάκαρας* ἢ τὸ *ἀνακαρί* καί *νιάκαρα* σάλπιγγα στὰ Ἐπτάνησα καί πιθανότατα στὴν Ἠπειρο. Στὴν Κεφαλονιά ἀπαντᾷ τὸ *ἀνακαρί*: πίπιζα καί

1. «Βυζαντινὸν βίος καί πολιτισμὸς» Ἀθήναι 1952, σελ. 206-240

υπάρχει ένα τέτοιο ὄργανο στό Μουσείο τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἰωαννίνων.

Τό ἱστορικό Λεξικό τῆς Νέας Ἑλληνικῆς τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν δίνει τό *ἀνάκαρος* πού σημαίνει ψυχική δύναμη. Ἐπειτα δίνει τὰ *ἀνάκαρα*, *ἀνακαράδες* μέ τήν ἔννοια βοῦκινο. Ἀναφέρει τό Ἀραβικό *νακούρ* πού σημαίνει σάλπιγγα ἀλλά καί τό τούρκικο *Νακαρέ* πού εἶναι εἶδος τυμπάνου. Καταλήγει στό ὅτι ἡ σημασία εἶναι ἀκαθόριστη.

Ἡ λέξη μοιάζει ἐπίσης καί μέ τήν ἰταλική πού εἶναι *Nacchiere* καί τή γαλλική *Nachaires*.

Ὁ κ. Σταῦρος Καρακάσης ἀναφέρει¹ ὅτι στή Ζάκυνθο *ἀνάκαρι* σημαίνει πίπιζα καί ζουρνάς καί ἀπ' αὐτό εἶναι τὰ *ταμπουρλονιάκαρα*.

Νάκαρα ἢ *ταμπουρλονάκαρα* ὀνομάζονται ἀντίστοιχα ὄργανα πού χρησιμοποιοῦνται σέ ἀγροτικές γιορτές καί χορούς τῆς Κέρκυρας.

Τί νά δεχθοῦμε· μπορεῖ ἡ ἑλληνική λέξη Ἀνάκαρον νά ἐσήμαινε σάλπιγγα-κέρας, νά πέρασε στά ἀραβικά, μέ σύγχυση, γιά τὰ συνοδευτικά τύμπανα, νά ξανάρθε στήν Ἑλλάδα (νιάκαρο) ἢ ἀντιδάνειο;

Μπορεῖ ὅμως νά ἦταν ἀραβικό (χρειάζεται ἡ ἐτυμολογία του) καί νά σημαίνει τύμπανα ὕστερα νά ἦρθε στήν Ἑλλάδα καί νά ἀνακατεύτηκε μέ τὰ συνοδευόμενα ὄργανα καί νά πήρε τή μορφή ἀνακαρί.

Ὅσο δέν ἔχομε ἐξαντλητική ἐπιστημονική μελέτη δέν μπορούμε νά ποῦμε τίποτε μέ βεβαιότητα.

ΔΗΜΟΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

Τό δημοτικό τραγούδι παρουσιάζει διάφορες μορφές: τό ἀκριτικό, τό ἐπιτραπέζιο – τῆς τάβλας (κλέφτικο, λυρικό, ἐπικό) – τό χορευτικό, τά μοιρολόγια, τίς μαντιάδες – κυρίως στήν Κρήτη ἀλλά καί σ' ἄλλα τά νησιά σχεδόν – καί σέ σειρές βαπτίσεων, παινεμάτων, σκωμάτων, ναουρισμάτων κτλ. Τό τραγούδι ἐπίσης εἶναι καί ἀπό παλιά παράδοση ἡ συνοδεία τοῦ χοροῦ. Κλέφτικο τραγούδι ὀνομάσαμε τό τραγούδι τῶν ἀγωνιστῶν γιά τήν ἀνεξαρτησία μας.

ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΜΕΤΡΟΥ

Ἡ ἑλληνική δημοτική μουσική εἶναι ἓνα μίγμα ἀπό ἀπομεινάρια ἀρχαίων ἑλληνικῶν κλιμάκων καί θυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, πού σιγά-σιγά πήρε ὀντότητα δική της. Ἡ ἑλληνική παραδοσιακή μουσική εἶναι βασικά μονόφωνη καί σέ κλίμακες «ἐλεύθερες». Ἐξαίρεση σ' αὐτό εἶναι, καθὼς εἶπα παραπάνω, ἡ μουσική τῆς Ἐπτανήσου χάρη στή στενή ἐπαφή της μέ τή Δύση.

Τά νησιά οὗτά ἐπηρεάστηκαν ἀπό τή δυτική μουσική βασικά, ἀλλά μέ τήν παρέλευση τοῦ χρόνου συγχωνεύτηκε αὐτή μέ τήν ντόπια, μέ ἀποτέλεσμα νά δημιουργηθεῖ μιὰ κάπως διαφορετική μουσική παράδοση ἀπό τὰ ὑπόλοιπα μέρη τῆς Ἑλλάδας. Οἱ χαρακτηριστικοί ἑλληνικοί ρυθμοί εἶναι 5/4 ἢ 5/8, τὰ

1. «Ἐπετηρὶς Κέντρου Ἐρεῦνης τῆς Ἑλληνικῆς Λογογραφίας τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν» τ. 18-19 (1965-66) σ. 261-268.

7/8 και τὰ 9/8, μέτρα πού βρίσκουμε στὶς τραγωδίες τοῦ Αἰσχύλου κτλ. Τό μουσικό μέτρο εἶχε τὴ βάση του στό ποιητικό μέτρο, πού καθοριζότανε ἀπὸ τὶς μακρὲς καὶ τὶς βραχεῖες συλλαβές².

Οἱ ρυθμοὶ αὐτοὶ ἔχουν καὶ διάφορες παραλλαγές στὴ σύνθεσή τους: μιά τὰ 7/8 ἔχουν πρῶτα τὰ 3/8 καὶ μετὰ τὰ ὑπόλοιπα 4/8, ἄλλη φορά εἶναι τὸ ἀντίστροφο. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὰ 9/8. Πράγμα πού ἀλλάζει ἀρκετά τὸ ὕφος τοῦ χοροῦ καὶ τὸν ρυθμὸ του.

Ἡ μουσικὴ μας εἶναι δύσκολο νὰ παιχτεῖ καὶ δύσκολο – ἂν ὄχι ἀδύνατο – νὰ τραγουδηθεῖ ἀπὸ μουσικούς ἐκπαιδευμένους στὴ δυτικὴ μουσικὴ, τὴν κλασικὴ, ὅπως εἶπαμε καὶ παραπάνω. Ἴσως ἡ σπουδαιότερη δυσκολία βρίσκεται στὸ ὅτι, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς τόνους καὶ τὰ ἡμιτόνια, στὴ μουσικὴ μας ὑπάρχουν καὶ 1/4 τόνου, καὶ πολλὲς φορές, ἀκόμα μικρότερα διαστήματα. Αὐτὸ ἀποκλείει τὴ σωστὴ ἀπόδοση τοῦ τραγουδιοῦ ἀπὸ ὄργανο σάν τὸ πιάνο ἔξαφνα. Ἀλλὰ καὶ νὰ θέλει νὰ μελετηθεῖ κανεὶς τὸ δημοτικὸ τραγοῦδι, ἢ τὴν ἐκτέλεση ἐνὸς δημοτικοῦ τραγουδιοῦ ἀπὸ πνευστὸ ἢ ἐγχορδὸ ὄργανο, καὶ πάλι δὲν θὰ ἦταν δυνατό, γιατί ἐκεῖνος πού ἐκπαιδεύτηκε στὴ δυτικὴ μουσικὴ, ἔχει συνηθισμένο τὸ αὐτὶ του, καὶ τὸ ἐσωτερικὸ ἴδιως αὐτὸ του, μόνο σὲ τόνους καὶ ἡμιτόνια ἀπὸ τὴ μιά καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά σὲ ὀργανωμένη κλίμακα καὶ ὄχι ἐλεύθερη σάν τὶς δικές μας. Εἶναι ἀδύνατο, ὅσο καὶ νὰ θελήσει νὰ καταφέρει πιστὴ ἀντιγραφή τῆς μουσικῆς μας. Ὅσο γιὰ τοὺς τραγουδιστές, ὅσο ἀδύνατο εἶναι γιὰ τραγουδιστὴ ἢ τραγουδίστρια δημοτικῆς μουσικῆς νὰ τραγουδήσει κλασικὴ δυτικὴ μουσικὴ, τ' ἄλλο τόσο ἀδύνατο εἶναι καὶ τὸ ἀντίστροφο. Ἀφήνω πιά, πού σὲ ὅλα αὐτὰ, δηλαδὴ μουσικὴ, τραγοῦδι, χορὸ (δημοτικὰ), ὑπάρχει ἓνα ὕφος χορευτικό, κάποιο τὸσάκισμα τοῦ κορμιοῦ ἰδιόρρυθμο – ἀνόλογο μὲ τὴν περιφέρεια – πού δὲν ἀντιγράφεται, κάποια σκέρτσκα μουσικὰ ἢ τραγουδιστικά, πού οὔτε νὰ τὰ καταγράψει κανεὶς μπορεῖ μὲ ἀκρίβεια. Ἀλλὰ καὶ τοῦτο νὰ πετύχαινε, δὲν θὰ μπορούσε νὰ τὰ ἐκτελέσει.

Γεγονὸς εἶναι ὅτι μέσα ἀπὸ τὰ μουσικὰ μέτρα – 5/4 ἢ 5/8, 7/8 καὶ 9/8 – μπορούμε νὰ πούμε μὲ πεποίθηση ὅτι ὁ χορὸς καὶ ἡ μουσικὴ μας εἶναι ἢ βάση τῶν χορῶν καὶ τῆς μουσικῆς τῶν γειτόνων μας. Ἕλληνες ὑπῆρχαν τόσο στὴν σημερινὴ Ἑλλάδα ὅσο καὶ στὴ Μικρὰ Ἀσία ἀπὸ τὸσους αἰῶνες, ὅταν ὁ Ἑλληνισμὸς ξηπλώθηκε πέρα ἀπὸ τὰ σύνορά του καὶ ἔχτισε ἀποικίες σ' ὅλα τὰ παράλια τῆς Μ. Ἀσίας καὶ τῆς Μαύρης Θάλασσας.

Λαοὶ πρωτόγονοι, πολεμικοὶ – Τούρκοι, Σλάβοι¹, Βούλγαροι, Ἀραβες κ.ἄ. – κατεβαίνουν στὰ μέρη μας ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 6ου μ.Χ. αἰῶνα, ἀπὸ Ἀνατολὴ καὶ Βορρᾶ, χτυποῦν τὴν Αὐτοκρατορία, καὶ μερικοὶ, ὅπως οἱ Βούλγαροι, παραμένουν ἔκτοτε στὰ Βαλκάνια. Αὐτοὶ εἶναι φανερό ὅτι ἐπηρεάστηκαν ἀπὸ μᾶς, ἀπὸ τοὺς χορούς μας καὶ τὸ ἀρχαῖο μουσικὸ μέτρο, τὶς ἀρχαῖες ἐλληνικὲς κλίμακες, ἀλλὰ καὶ πολλὰ ἀπὸ τὰ ἔθιμά μας, τὶς ἐνδυμασίες μας, τὰ μοτίβα τῶν κεντημάτων μας, πού πέρασαν παραφθαρμένα σ' αὐτοὺς καὶ πού βλέπουμε μέχρι καὶ σήμερα ἀκόμα, μὲ βαθιές τὶς ρίζες τους στὰ ἀρχέτυπα τῶν δικῶν μας προγόνων. Μιά τρανὴ ἀπόδειξη τῆς ἐπικρατήσεως τοῦ δυναμικοῦ ἐλληνικοῦ στοιχείου.

1. Σλάβοι: Ρῶοι, Πολωνοὶ, Τσεχοὶ, Μοράβιοι, ἐκκολαθισθέντες Βούλγαροι, Σερβο-Κροάτες κ.ἄ.

2. Παραπέμπουμε σὲ ἀποσπάσματα ἀνακοινώσεων τοῦ διεθνῶς γνωστοῦ Βουλγάρου μουσικολόγου κ. Στογιάν Ντουντζεφ πού ἀνέπτυξε μὲ πολλὴ γενναιότητα καὶ εὐσυνειδησία ἐπιστήμονα σὲ Διεθνὲς Συνέδριο, στό Παρίσι (Βλέπε παράρτημα.)

Γιά τούς Ρουμάνους είναι πιό φυσική αυτή η επίδραση του έλληνικού στοιχείου, γιατί είτε τούς πάρουμε σάν λατινική φυλή είτε σάν εκρωμαϊσμένη τελειωτικά, τά άφομοίωσε ένδεχόμενα από πολύ νωρίτερα, έφόσον οί Ρωμαιοί, μετά τήν κατάκτηση τής Έλλάδας, γαλουχήθηκαν από ότι ύπήρχε έλληνικό στήν Τέχνη, στή Φιλοσοφία. Γιατί μόνο οί γείτονες μας, άλλωστε, έχουν κρατήσει τίς κλίμακες και τά μουσικά μέτρα τών άρχαίων Έλλήνων, και όχι οί διάφοροι κατακτητές, πού κατά καιρούς κατέλαβαν τήν Έλλάδα. Οί Φράγκοι και οί λοιποί δέν τά έχουν στήν παραδοσιακή τους μουσική. Γιατί μονάχα οί Σλάβοι τών Βαλκανίων και οί Ρουμάνοι – σέ μικρή κλίμακα – και όχι, π.χ. οί υπόλοιποι Σλάβοι σέ άλλες χώρες; Έμεις τά έχουμε σαφέστατα κρατημένα, είναι βίωμά μας. Θά ήταν άλήθεια άστείο κάπως νά τά κρατήσουν οί νεοφερμένοι στά δικά μας μέρη – πού δέν τά ήξεραν πρίν – και νά μήν τά είχαμε κρατήσει έμεις οί ίδιοι, οί Έλληνες.

Ένα από τά χαρακτηριστικότερα σημεία του έλληνικού χορού σχετικά μέ τήν έλληνικότητά του είναι τό άκόλουθο: Όση ένταση και νά έχει ένας χορός, προσδευτικά άνεβαίνοντας σέ ρυθμό, δέν ξεπερνά ποτέ τά όρια. Άκούει κανείς έξαφνα μία κρητική λύρα νά παίζει τόν Πεντοζάλη, νά τόν «φουλάρει», νά τόν «άνεβάξει», και περιμένει νά είναι τό τέλος του έξαλλο! Καθόλου: Σταματά άπρόοπτα, μέ μία κατεβαστή δοξαριά, σάν νά μήν συνέβαινε τίποτα, ή σάν νά είναι τό τέλος ενός ήρεμου, σιγανού τραγουδιού. Τό ίδιο και μέ τούς χορευτές: βλέπεις τόν χορευτή νά ένθουσιάζεται, νά διονυσιάζεται και σκέπτεσαι «πού θά καταλήξει.» Έ, άπλά σταματά και ξανακάθεται ήσυχος και εύτυχής, τό πολύ-πολύ, για τά χορευτικά του κατορθώματα. Υπάρχει τό «μέτρον», τό μέτρο τών άρχαίων. Η ίσορροπία σέ όλα! Η άρμονία!

Σέ πανηγύρια, σέ λαϊκές συγκεντρώσεις πού χορεύουν και τραγουδούν στά χωριά, ύπάρχει κώδικας: σηκώνεται ένας και ζητά ένα χορό νά του παίξει ή «ζυγιά» ή όποιο άλλο όργανο. Τό χορό αυτό θά τόν χορέψει μόνο αυτός πού τόν ζήτησε ή ή συντροφιά του. Άν πλησιάσουν τήν όρχήστρα δυό ή τρείς άνθρωποι νά ζητήσουν νά τούς παίξει έναν ιδιαίτερο χορό για τόν καθένα θά προηγηθεί ό πρώτος πού ζήτησε ένα χορό και ύστερα ό δεύτερος και μετά οί άλλοι. Μπορεί ένας νά ζητήσει ένα χορό και νά μή σηκωθεί ούτε αυτός ούτε ή συντροφιά του νά χορέψουν. Αυτό τό χορό, όμως, δέν θά σηκωθεί κανείς άλλος νά τόν χορέψει. Άνήκει στόν «ζητήσαντα».

ΙΧΝΗ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΜΕΤΡΟΥ ΣΤΟ ΒΟΥΛΓΑΡΙΚΟ ΦΟΛΚΛΟΡ

Άποσπάσματα από τή μελέτη και άνακοίνωση του Βουλγάρου μουσικολόγου κ. Στογιάν Μπούντζεφ.

–«Η προφορική παράδοση, από πατέρα σέ γυιό, είναι δυναμικός παράγων μεταφοράς ανάμεσα στους αιώνες. Έτσι μέσα στά λαϊκά μας τραγούδια και χορούς θρίσκομε ίχνη από άρχαιες κλίμακες, άρχαία μέτρα ποιητικά και μουσικά, πού μεταδόθηκαν ανάμεσα στους αιώνες, παρόλες τίς αλλαγές και παραλλαγές και διαφοροποιήσεις, φυσικές άνάλογα μέ τίς διάφορες καταστάσεις και περιπτώσεις πού διεμόρφωσαν τούς λαούς...».

–«Υπάρχουν, στή λαϊκή μας μουσική, ίχνη από πολλές κλίμακες τής άρχαιότητας: αιολική, δωρική, ιωνική, λυδική κλπ. Τό ίδιο και ρυθμοί!... «Στίς

ἀρχαίες γλώσσες – ελληνικά, ρωμαϊκά, σανσκριτικά – τό μουσικό μέτρο είχε τή βάση στο ποιητικό μέτρο».

—«...Βλέπει κανείς σαφώς, στα έργα τῶν ἀρχαίων θεωρητικῶν καί συγγραφέων, ὅτι τό ποιητικό μέτρο, στίς ἀρχές του, δέν διέφερε καθόλου ἀπό τό μουσικό μέτρο καί ὁ ρυθμός τῆς μουσικῆς τῶν ἀρχαίων μελωδιῶν ἦτανε καθωρισμένος ἀπό τά μέτρα τοῦ ποιητικοῦ κειμένου: στήν ποιητική προφορά ὑπῆρχαν οἱ μακρές συλλαβές καί οἱ βραχείες, καί οἱ μακρές εἶχαν τή διπλή ἀξία καί διάρκεια τῶν βραχειῶν...».

«...Βεβαίως οἱ γλώσσες ἀλλοιώνονται, ἀλλά τό ρυθμικό μέτρο παραμένει στόν ὀργανοπαίκτη ἢ καί στόν χορευτή, καί γίνεται πιά ἓνα στερεότυπο πάνω στό ὁποῖο δημιουργεῖ ἄλλες μελωδίες, καί ὁ τραγουδιστής ἄλλα τραγούδια, τά ὁποῖα ἀκολουθεῖ ὁ χορευτής. Καί ἔτσι ἡ παράδοση τά μεταφέρει ἀπό μέρος σέ μέρος, ἀπό τόπο σέ τόπο, ὅπου ἀνάλογα μέ τή γλώσσα πού μιλοῦνε, προσαρμόζονται στό ρυθμικό μέτρο. Καί εἶναι φυσικό, γιατί ἡ μουσική δέν χρειάζεται γλώσσα γιά νά μείνει στό μνημονικό τοῦ καθενός».

—«...Βλέπομε ὅτι οἱ μελωδίες τῆς ἀρχαιότητος δανειζόντουσαν τόν ρυθμό τους ἀπό τό ποιητικό μέτρο καί ὅτι, π.χ. ἓνα παιωνικό τετράμετρο, ὅπως αὐτό τῶν Εὐμενιδῶν τοῦ Αἰσχύλου: «Καταφέρω ποδός ἄκμαν σφαλερά γάρ ταχυδρόμοις» (5/8 ἢ 5/4, ἀναλόγως μέ τήν ταχύτητα τῆς ἐκτελέσεως) θά γεννοῦσε ἓνα «μουσικό ρυθμό» τοῦ ἰδίου εἴδους, πού θά μπορούσε νά ὑπάρξει ἀνεξάρτητα ἀπό τά λόγια καί τίς συγκεκριμένες μελωδίες. Ἕνας ρυθμός πού θά γινότανε πιά αὐτοτελής καί πάνω στόν ὁποῖο χιλιάδες ἄλλα τραγούδια θά μπορούσαν νά προσαρμοσθοῦν...».

—«...Τό παιωνικό μέτρο δέν ὑπῆρξε ποτέ μέσα στή λαϊκή ποίηση τῶν σλαβικῶν χωρῶν...».

—«...Πιό ἐπιβλητικές ἀκόμη εἶναι οἱ μελωδίες οἱ λαϊκές σέ ρυθμό 7/8 καί 8/8. Στό μουσικό φολκλόρ τῶν Βαλκανίων θρῖσκει κανείς ἀρκετά μεγάλο ἀριθμό μελωδιῶν 7/8. Ἰδιαίτερος δέ τίς θρῖσκουμε στήν Ἑλλάδα, Μακεδονία καί στή Βουλγαρία, ἀλλά ὑπάρχουν ἐπίσης, ἐν μέρει, στήν Τουρκία, Ἀλβανία, Ρουμανία, ὡς καί τήν Σερβία, Βοσνία καί Μαυροβούνιο, σέ πολύ μικρότερη ποσότητα. Ἕνα χαρακτηριστικό παράδειγμα εἶναι τό Βουλγαρικό τραγούδι «Στάπγια Νέντ»... Δέν μπορούμε ν' ἀποφύγομε τήν συσχέτισμό αὐτοῦ τοῦ ρυθμοῦ μέ τόν ἐπίτριτο τοῦ αἰσχυλιανοῦ τριμέρου («Πέρσαι», 1056): «καί μοί γενεῖοι περθελεύκηρη τρίχα», τοῦ ὁποῖου κάθε «πόδι» συμπίπτει, ἀξία πρὸς ἀξίαν, μέ τά 7/4 τοῦ μουσικοῦ μέτρο τοῦ λαϊκοῦ μας τραγουδιοῦ...».

—«...Ἐπίτριτος» ἦταν γνωστός δέ διάφορες φόρμες, μιά ἀπό τίς ὁποῖες, ὀνομαζομένη ὁ «τρίτος», ὑπάρχει ἀκόμα βασικά στό ἐλληνικό μουσικό φολκλόρ καί ἀποτελεῖ τή ρυθμική βάση πολλῶν τραγουδιῶν καί χωρῶν, πού θρῖσκονται στίς συλλογές λαϊκῆς μουσικῆς πού ἐξεδώσαν οἱ Γ. Παχτίρης, Μέλπω Μερλιέ κτλ. (Ὡς παράδειγμα ἀναφέρει τό «Λελοῦδι τῆς Μονεμβασίας»).

—«...Ἐπίτριτος» ὁ διάσημος μουσικολόγος-ἐλληνιστής Μωρίς Ἐμμανουέλ παραθέτει ὡς παράδειγμα τοῦ μέτρο τοῦτοῦ (9/8 – τοῦ δοχμιακοῦ – τόν στίχο τοῦ Αἰσχύλου 781 ἀπό τίς «Εὐμενίδες»: «ἐν γα τάδε φεῦ», τό ὁποῖο ἔχει κερδίσει πολύ ἔδαφος στό φολκλόρ τῶν Βαλκανίων καί ἰδίως στήν Τουρκίαν καί τήν Βουλγαρία...».

—«...Τά λείψανα τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς μετρικῆς μέσα στό Βουλγαρικό φολκλόρ δέν θίγουν καθόλου τήν ἰδιορρυθμία τήν αἰσθητική καί τόν χαρακτήρα, τόν βασικά ἐθνικό. τῆς λαϊκῆς μας τέχνης – ὅπως ἔξαφνα ἡ ὑπαρξη

τόσων ελληνικων λέξεων μέσα στη γαλλική γλώσσα τή σύγχρονη, ιδίως στήν όρολογία τήν έπιστημονική, δέν μποροϋν νά μειώσουν τήν έθνική άξία καί τήν ιδιορρυθμία τής γλώσσας καί του πολιτισμου του γαλλικου. Οι λέξεις αυτές είναι ένα αναγκαίο στοιχείο γλωσσικό, όπως «τ' άπομεινάρια» τής αρχαίας μουσικής καλλιτεργείας είναι ή άπαρχή του μουσικού μας φολκλόρ. χωρίς νά μειώσει τήν αισθητική καί έθνική του άξία...».

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ζ'

ΜΕΘΟΔΟΙ ΕΡΕΥΝΑΣ

ΕΡΕΥΝΑ

Τρόποι έρευνας χορών, τραγουδιών και ένδυμασιών.

Υπάρχουν διάφοροι τρόποι έρευνας:

α) Νά διαλέξει κανείς μία περιφέρεια, και νά πάει « πρὸς «τό άγνωστο, μέ βάρκα τήν έλπίδα»! – σταματώντας από χωριό σέ χωριό στό δρόμο, είτε για ένημέρωση από τούς ντόπιους, τούς όποιους συναντά, είτε για χάρη τοπικής, άπρόβλεπτης, έορτής, π.χ. γάμος, βαπτίσια, έορτή τοπικής έκκλησίας κτλ.

β) Νά έχουν έπισημανθει πρωτύτερα από τοπικούς παράγοντες χοροί μέ ιδιαίτερο ενδιαφέρον ή παραδόσεις πού συνήθως βρίσκονται σέ άποκριάτικα έθιμα.

γ) Νά σταλεῖ έπιτελεῖο για τούς παραπάνω σκοπούς.

δ) Νά πάει ό ίδιος μέ τούς τεχνικούς.

ε) Νά έλθουν νά τόν βρουν για νά του δείξουν τά ενδιαφέροντα του τόπου τους.

στ) Νά καλέσει χωρικούς από περιφέρειες πού του έπεσήμαναν λαογράφοι, άρχαιολόγοι ή άπλως φίλοι της προσπάθειας για τή διάσωση.

Όλους αύτούς τούς τρόπους συμπεραίνουμε από τήν πείρα. Σέ όποια-δήποτε από τίς περιπτώσεις αυτές πρέπει νά υπάρχουν: μαγνητόφωνα – μέ ρεϋμα και μέ μπαταρίες – φωτογραφική μηχανή, κινηματογραφική μηχανή και... εύσυνειδησία!

Η άλλοίωση είναι πολύ εύκολη, όταν:

1. Ό χορός πού διδάσκεται ένας χορευτής, (όσο εύσυνειδητος και νά 'ναι), είναι από ένα μέρος τής Ελλάδας πού του είναι τελείως ξένο. π.χ. ένας Πελοποννήσιος νά μάθει ένα κρητικό χορό, ή ένα νησιώτικο, ή θρακιώτικο ή μακεδονίτικο.
2. Δέν έχει τήν αυθεντική μουσική και τά τοπικά μουσικά όργανα, ή τά σωστά τραγούδια πού συνοδεύουν τό χορό.
3. Δέν έχει τίς σωστές ένδυμασίες.
4. Για τή συνεχή μελέτη, δέν έχει τίς γνήσιες και σωστές μαγνητοταινίες, για νά έλέγχει τό γνήσιο τής μουσικής και του ρυθμού.
5. Δέν έχει φίλμ πάντα, έστω και τών 8 μ.μ., πού θά τον όδηγει στις λεπτομέρειες του χορού: κίνηση ποδιών, χειριών, πλάτης, κεφαλιού, στησίματος κορμιού κτλ.
6. Δέν έχει φωτογραφίες.

Όλα αυτά είναι άπαραίτητα. Άκόμη για νά κρατιέται ό χορός στό σωστό έπίπεδο. πρέπει νά υπάρχει ό πρωτοχορευτής ή ή πρωτοχορεύτρια τής περι-

οχής κατά την διάρκεια της επιδείξεως των χορών ή στην ανάγκη να καλείται για να διδάξει από την αρχή.

Ο τρόπος αποτυπώσεως του χορού – για την περίπτωση που ή πρωτοχορεύτρια ή ο πρωτοχορευτής της περιφέρειας για ένα ή άλλο λόγο, κυρίως οικονομικό, δέν θά ήγείται αυτού, – είναι να εξασφαλίσει κανείς τά βασικά: πρώτα την κίνηση του σώματος, σύμφωνα μέ τή μουσική της περιφέρειας, των χεριών, του κεφαλιού, των βημάτων ανάλογα μέ τό μουσικό μέτρο κτλ. Δεύτερο: να διαλέξει κανείς από τούς ντόπιους πρωτοχορευτές, ποιανού τό «σκέρτσο» ής πούμε, ή τό πήδημα είναι πιό προσιτό στους χορευτές του συγκροτήματος, που είναι φυσικά από άλλες περιφέρειες.

Ένα από τά σημαντικά σημεία της διαφοράς, από περιφέρεια σέ περιφέρεια, του χορού στην έκφρασή του, ιδίως για τόν πρωτοχορευτή, είναι ή κίνηση καί ή έκφραση του χεριού! Κάθε περιφέρεια – καί βέβαια εξαρτάται από τόν πρωτοχορευτή, – έχει έναν άλλο τρόπο να χειρίζεται τόσο τόν βραχίονα όσο καί τό χέρι που πρέπει να έχει συνοχή μέ τόν βραχίονα, γιατί στό χέρι καταλήγει ή έκφραση.

Πρέπει δέ να εξετάζει κανείς διαφόρους ντόπιους χορευτές, σέ κάθε περιφέρεια, για να έντοπίσει ποιός είναι γνήσιος καί ποιός έχει αλλοιώσει, προσθέσει άλλα βήματα ή άλλη κίνηση, καί νοθεύσει μέ τό χορό. Δηλαδή γίνεται σύγκριση καί μεταξύ των ντόπιων χορευτών, γιατί, κυρίως από τότε που έμφανίστηκε ή τηλεόραση έχει γίνει συμφορά.

Τήν εποχή ακόμα που έγγραφα αυτό τό κεφάλαιο δέν είχα ακόμα έπισημάνει όρισμένα από τά λεγόμενα του κ. Καμπούρογλου. Μόνον όταν ζήτησα πιό συγκεκριμένες πληροφορίες από τόν φίλο Λουκάτο για τό άγαλμα της Δήμητρας στην Έλευσίνα, μεταξύ των πηγών που μέ όδηγούσε να κοιτάξω ήταν καί τό βιβλίο «Ιστορία των Άθηναίων» του Δ. Καμπούρογλου στην καινούρια επανέκδοση. Μέ πολλή χαρά διάβασα τά σχετικά μέ τήν προσοχή που πρέπει να δίνει κανείς κατά τήν έρευνα.

...«Είς τήν συλλογήν των παραδόσεων χρειάζεται μεγάλη προσοχή περί τήν έκλογήν ιδίως του προσώπου, παρ' ου μανθάνομεν τήν παράδοσιν, καί εις τήν γνώμην του όποιου καί μόνον δέν πρέπει ν' άρκώμεθα. Πρός τούτους άπαιτείται αντίληψις ουχί κοινή καί ειλικρίνεια εκ μέρους του συλλογώς, όστις αντίγράφων ως άκούει, δέον να άποφεύγει τάς ίδίαις κρίσεις καί τάς έπεξηγήσεις της παραδόσεως.

Διότι πολλάκις συμβαίνει ώστε, όταν ό συλλέκτης ιδίως είναι συγκρισεομανής, να νομίζει ότι διέγνω όμοιότητα προς άρχαίον τι μύθευμα καί να άποτεινή έρωτήσεις συμπληρωματικώς τω άφηγουμένω γέροντι, όστις σπανίως λέγει όχι, καί όπως γίνη καί αυτός συμμετοχος της σοφίας του έρωτώντος συμπράττει άκουσίως προς μόρφωσιν φιλολογικού προϊόντος έν συνεργασία...»¹.

Αυτό συνέπεσε να τό είχα σκεφθεί από πολύ νωρίς στίς έρευνές μου, καί να τό είχα έφαρμόσει σ' ένα μεγάλο ποσοστό.

Αυτό μάς δείχνει ότι οι άνθρωποι σύμφωνα μέ τό χαρακτήρα τους, ενεργούν ανάμεσα στους αιώνες χωρίς καν να υπάρχει έπικοινωνία.

1. Ιστορία των Άθηναίων. Τόμος Α' Τουρκοκρατία. Περίοδος πρώτη 1458-1687 – Παραδόσεις, σελ. 256.

ΠΕΝΤΕ ΣΗΜΑΝΤΙΚΕΣ ΕΠΑΡΧΙΑΚΕΣ ΕΞΟΡΜΗΣΕΙΣ

Πιο συγκεκριμένα, ως περιγράφουμε μερικές εμπειρίες από έρευνες που διενεργήσαμε σε πολλές περιοχές της Ελλάδας. Και ως αρχίσουμε από το χωριό Ἀηδονοχώρι Καρδίτσας στη Θεσσαλία.

ΑΗΔΟΝΟΧΩΡΙ ΤΑΪ – ΤΑΪ – Πασχαλιτικός χορός

Ἔνα χορό που χρωστώ αποκλειστικά στὸν φίλο μου κ. Δημήτρη Λουκάτο, στὸν ὁποῖο χρωστώ καὶ πολλὰ ἄλλα στοιχεία λαογραφικά ἀλλὰ καὶ τὶς συμβουλές του, πάντα ὑπεύθυνες στὸν τομέα του, εἶναι ὁ χορὸς «Ταΐ-Ταΐ». Νά τί γράφει:¹... ἔχει ἠρωϊκὴν παράδοσιν καὶ πολλοὺς τοπικοὺς θρύλους. Αἱ οἰκίαι του, μετὰ ξυλίνων προστώων καὶ ἀετωμάτων, εἶναι ἐκ τῶν χαρακτηριστικωτέρων εἰς παλαιότητα καὶ ἀρχιτεκτονικὴν τῆς περιοχῆς, εἰς δὲ τὴν ἀνοικοδόμησιν τῆς νεωτέρας ἐκκλησίας παραδίδεται ὅτι εἰργάσθη καὶ ὁ Καραϊσκάκης...

Εἰς τὸ Ἀηδονοχώρι ἠχογράφησα καὶ τὴν μουσικὴ ἰδιάζοντος τοπικοῦ χοροῦ, τοῦ εἶδους τῶν διπλῶν ἢ θηλυκῶν... ὅστις ἐκτελεῖται ὑπὸ ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν, μόνον κατὰ τὴν Τρίτην τοῦ Πάσχα. Κατὰ τὴν ἡμέραν ἐκεῖνην ἢ διασκέδασις εἶναι ἐλευθεριωτέρα δι' ἄνδρας καὶ γυναῖκας, ὡς ἐκ τούτου δὲ λαμβάνουν χώραν καὶ μεταμφιέσεις καὶ μιμικαὶ παραστάσεις μετὰ τὴν πρωτοβουλίαν γυναικῶν. Ὁ ἐν λόγῳ χορὸς ὀνομάζεται «Ταΐ-ταΐ», πιθανῶς ἀπὸ τὰς ἐπαναλαμβανομένας συλλαβὰς τοῦ «τ' αἰνέβαινε», λέξεως ὑπαρχούσης εἰς τὸν δεῦτερον στίχον τοῦ ἄσματος... Χορευέται μετὰ γραφικότητα καὶ μεγαλοπρέπειαν, κάμνει δὲ ἐντύπωσιν ἢ ἐναλλαγὴν τῶν ἀνδρικών καὶ γυναικείων φωνῶν, αἰτίνας διαδέχονται ὁμαδικῶς ἢ μιὰ τὴν ἄλλην, πρὶν ἢ τελειώσουν. Σημειωτέον ὅτι οἱ Ἀηδονοχωρίται μετὰ δυσκολίας ἐδέχθησαν ν' ἀναπαραστήσουν κατὰ μῆνα Ἰούλιον (ἔστω καὶ ἐν ἑορτῇ τῆς Ἁγ. Παρασκευῆς) τὸν χορὸν τοῦτον, διότι τὸν ἐκτελοῦν μετὰ λατρευτικὴν ἀποκλειστικότητα μόνον κατὰ τὴν ἑβδομάδα τοῦ Πάσχα...»

Τὸ τραγοῦδι λέει:

«Τῆς Ἀλεξάντρας τὸ βουνὸ κανεὶς δέν τ' ἀνεβαίνει
κί ἡ κόρη ὀπού τ' ἀνέβαινε πλέκοντας τὸ γαϊτάνι,
πλέκοντας κί ἄργοπλέκοντας καὶ σιγοτραγουδώντας.
Κί ὁ χρυσικός ἀγνάντευε ἀπὸ τὸ παραθύρι.
– Αὐτοῦ σοῦ στέλνω, κόρη μου, ἓνα σκαρδί μετὰξί,
νά φκειάσης μπουλιές δώδεκα καὶ πέντε φουσανέλλες
κί ἂν ξαπομείνει τίποτα, φκειάσ' τῆνε σιρεβέτα (=σερβιέτα),
κί ἡ σιρεβέτα νά ν' τρανῆ, νά' χη σαράντα φοῦντες».

Γιὰ νά μπορέσω νά δῶ τὸν χορὸ λοιπὸν, ἔπρεπε νά πάω μόνη μου ἐκεῖ καὶ νά πάω κάποια ἀπὸ τὶς τρεῖς μέρες τοῦ Πάσχα. Σύμφωνα μετὰ τὶς συζητήσεις γιὰ τὸ θέμα, ὁ χορὸς χορευόταν στὸν τριήμερο ἑορτασμὸ καὶ ἔκλεινε τὸν ἑορτασμὸ τὴν Τρίτην τοῦ Πάσχα, μετὰ δὲ τὸ χορὸ αὐτὸ ἐκτύπηγε ὁ παπάς τὸν ἑσπερινὸ καὶ τελείωνε ἡ ἑορτῇ. Ἐπρεπε ὅμως νά μὴν καθυστερήσω νά πάω διότι ὑπῆρχε ὁ κίνδυνος νά χαθεῖ ὁ χορὸς καὶ νά μὴν θρῶ πιά τίποτε. Τὸ

1. Σημείωση σὲ δύο ἀράδες βλέπε χειρόγραφο σσ. 159

1961, αποφάσισα ότι θα πάω όπουδήποτε. Ένήργησα σχετικά στην Ύπηρεσία Τύπου, τότε, να σταλεί συνεργείο κινηματογραφικό πού να πάρει όχι μόνο το χορό και το ειδικό αυτό έθιμο με το χορό – πού χορεύει όλο το χωριό μαζί – αλλά και έθιμα του Πάσχα από την περιφέρεια γενικά. Εκεί πού φαινότανε ότι όλα θα πήγαιναν καλά και θα κάναμε σωστή και ενδιαφέρουσα δουλειά, έρχεται η πρώτη δυσκολία: καλούν τό συγκρότημά μου γιά παράσταση Τηλεοράσεως στήν Γερμανία (1961) μέσα στά πλαίσια του ΝΑΤΟ, όπου θα λάμβαναν μέρος και άλλα 19 Κράτη. Αδύνατον νά μήν πάμε, γιατί παρόλο ότι κανένας δέν φαινόταν διατεθειμένος νά πληρώσει τά έξοδα από τά έδω Ύπουργεία, οί άνθρωποι τής Γερμανικής Τηλεοράσεως επέμεναν νά πάμε, γιατί είχαν δεί τήν δουλειά μου και είχε προηγηθεί και κάποια άλλη Γερμανική τηλεόραση με 5-6 χορούς του δικού μου συγκροτήματος. Τέτοια δέ ήταν ή έπιμονή τους, ώστε τελικά επλήρωσαν όλα μας τά ναύλα και ότι άλλο έξοδο είχαμε!

Έπεφτε όμως ή εβδομάδα τής Τηλεοράσεως ΝΑΤΟ στήν εβδομάδα του Πάσχα! και ή τελευταία ημέρα τών παραστάσεων του ΝΑΤΟ ήταν ή Κυριακή του Πάσχα του δικού μας! Τώρα πώς θα μπορούσα νά τά καταφέρω νά βρεθώ από τό Μπάντεν-Μπάντεν στό Άηδονοχώρι ήταν ένα έρωτηματικό. Δώσαμε δύο παραστάσεις μέσα στό Θέατρο τής Τηλεοράσεως, όλα και τά 20 Κράτη, και τήν τελευταία ημέρα πέρασε τό θέαμα από τήν Τηλεόραση. Μετά από τήν παράσταση αυτή, υπήρχε ένα γεύμα γιά όλους όσους είχαν λάβει μέρος, και τό γεύμα διάρκεσε μέχρι τίς 5 π.μ!! Στή διάρκεια τών 6 ημερών πού είχαμε περάσει εκεί, είχαμε κατακτήσει όλους τούς ξένους και ιδίως τήν 40μελή Χορωδία τών Ουαλλών, άριστούρημα μουσικότητας, από στρατιώτες και άξιωματικούς τής δυνάμεως πού στάθμευε στό Μπάντεν-Μπάντεν, οί όποιοι κάθε φορά πού βγαίναμε από τό εστιατόριο, ή τύχαινε νά είναι στήν είσοδο όταν μπαίναμε, μās έκαναν άψίδες με τά μπαστουνάκια τους νά περάσουμε!

Έπίσης οί διάφορες όρχήστρες, ειδικά δέ ή άμερικανική, είχαν «γαργαλιστεί» θά μπορούσα εύκολα νά πώ, από τόν ρυθμό και τήν γοητεία τών 5/8 του Τσακόνικο. Γι' αυτό θεώρησαν καλό, ότι γιά νά τελειώσει ευχάριστα αυτή ή συνάντηση τών 20 χωρών έπρεπε νά τελειώσει με τόν Τσακόνικο! Έτσι ο έπικεφαλής τών Ουαλλών άξιωματικός... έσυρε τόν Τσακόνικο ακολουθούμενος από 400 άτομα!!

Στό μεταξύ, τό κινηματογραφικό συνεργείο είχε πάει και είχε άρχισει νά έργάζεται στήν περιοχή. Όταν έφθασα στήν 1-1.30 στό μέρος όπου θά έβρισκα και τούς ανθρώπους πού θά με πήγαιναν στό χωριό, αλλά και νά φάω γιά μεσημέρι, όλη ή διαδρομή ήταν μέσα σε άκατάπαστη βροχή, γεννήθηκε ζήτημα αν θά μπορούσαμε νά περάσουμε τά «βουνά και τά λαγκάδια» μέσα σε τόσο λάσπη, γιατί δέν υπήρχε τότε δρόμος ασφαλτοστρωμένος εκεί πάνω. Παρόλα αυτά ξεκινήσαμε και σιγά-σιγά φτάσαμε σε μία κορυφή από όπου είδαμε από μακριά τό χωριό στήν άλλη άκρη του βουνου. Άρχισε τότε ή άγωνία αν θά προλάβουμε νά φτάσουμε μέχρις εκεί πριν νά κτυπήσει ο παπας τόν έσπερινό! Και εκείνη τή στιγμή, άρχισε όχι μόνον ή γλιστρα στις ρόδες του αυτοκινήτου, αλλά παρά λίγο νά βρεθούμε στον γκρεμό! Τί νά κάνουμε λοιπόν άλλο, από τό νά αφήσουμε τό αυτοκίνητο νά γυρίσει πίσω, τουλάχιστον σόω νά μās περιμένει γιά τήν επιστροφή στήν Άθήνα, και εμείς νά προχωρήσουμε πεζοί! Έγώ, πού πάντα ξεχνώ ότι τά χρόνια περνούν και δέν είμαι πιά 18 χρόνων τό πηρα τόσο άψήφιστα, και με τέτοια άγωνία μήν τυχόν και δέν προφτάσω τό χορό. πού άρχισα νά περπατώ σαν νά 'μωνα

αθλητής! Το αποτέλεσμα ήταν... ότι με έπιασε η καρδιά μου, απ' τόν κόπο φυσικά, κάθισα πάνω σέ μιά πέτρα καί εὐτυχῶς μιά καλή κυρία πού θά εἶχε φαίνεται κάποια πείρα ἀπό τέτοια πράγματα, μοῦ ἔκανε μασάζ στήν καρδιά καί μετὰ πολλά συνήλθα. Σάν τόν Λάζαρο, σηκώθηκα καί ἄρχισα νά προχωρῶ, γιατί ἔβλεπα στό μεταξύ ἀπό μακριά τόν φίλο μου τόν κ. Δημήτρη Λουκάτο μέ τόν παπὰ νά κόβουν βόλτες, νά κοιτάζουν τόν ὀρίζοντα καί νά ἀναρωτιοῦνται «ἔρχονται»; «δέν θάρθουν»; Ἀρχίσαμε καί τίς φωνές – ἀπό τόσο μεγάλη ἀπόσταση, ποιός νά ἀκούσει; – κάναμε νοήματα, βγάλαμε μαντήλια κτλ. Κάποτε ἐπί τέλους μᾶς ἀντιληφθήκανε κι' ἔδειξαν τόν ἐνθουσιασμό τους μέ τό νά... κρατήθει ὁ παπᾶς καί νά μήν κτυπήσει τήν καμπάνα ἀκόμα, γιά νά προλάβουμε νά φθάσουμε καί νά δῶ ἐπί τέλους τό χορό αὐτό!!! Τέλος πάντων, ἄξιζε τόν κόπο γιατί αὐτή ἡ περίπτωση ἦταν μοναδική καί ὁ χορός πολύ ἐνδιαφέρων. Τό κινηματογραφικό συνεργεῖο τῶν Ὑπουργεῖου (μέ τόν Κούνδουρο) ἄρπαξε τίς κινήσεις τοῦ χοροῦ. Μόλις τελείωσε ὁ χορός, κτύπησε καί ἡ καμπάνα – καθυστερημένα κάπως! – καί ἔληξε ὁ ἑορτασμός τοῦ Πάσχα. Περιμέναμε μετὰ ἀπ' ὅλη αὐτή τήν ταλαιπωρία, νά δῶ τό φιλμ. Τό εἶδα, δηλαδή κομματιαστό, πῶς εἶχαν παρθεῖ τά διάφορα κομμάτια ὄχι μόνο τοῦ χοροῦ ἀλλά καί ἄλλων ἐκδηλώσεων τῆς περιοχῆς. Ἦταν καί πολύ ἐνδιαφέρον. Ζήτησα νά μοῦ δώσουν τουλάχιστον ἓνα ἀντίγραφο ἀπό τό χορό πού μέ ἐνδιέφερε καί πού στό κάτω-κάτω τῆς γραφῆς κόντευσα νά μήν τόν δῶ καθόλου ἂν δέν βρισκόταν ἡ κυρία νά μέ συνεφέρει. Καί μοῦ εἶπαν ὅτι θά μοῦ τό δώσουν μόνον ὅταν θά στηθεῖ τό «ὄλον φιλμ». Φυσικά... «τό ὄλον φιλμ» δέν «ἔστήθη» ποτέ!!! καί ἐγώ ἔμεινα μέ τόν κόπο μου καί χωρίς τό φιλμ, πού στό μεταξὺ χάλασε ἢ χάθηκε. Καί ἔτσι ἔμεινα μόνο μέ τήν πίκρα καί τήν ἀπελπισία ὅτι χάσαμε τά στοιχεῖα πού δέν θά τά ξαναβρίσκα ποτέ πιά πού μπορούσαν ἴσως μέ τό χρόνο νά μοῦ ἔδειχναν περισσότερα ἀπό ὅσα πῆρα ἀπό τό χορό αὐτό, στή μία καί μόνη φορά πού τόν εἶδα καί τόν ἐξῆσα. Δέν ξέρω δέ ἂν ἐξακολουθοῦν οἱ κάτοικοι νά τόν χορεύουν ἀκόμα.

Γυρίζοντας ἀπ' τό Ἀηδονοχώρι εἶχαμε σταθεῖ σέ ἓνα μεγαλότυπο χωριό πού τό λένε Κέδρο, καί καθήσαμε στό καφενεῖο ὅπου διάφοροι γέροντες μᾶς εἶπαν ἱστορίες παλιές, γιά τόν «ἄραπη» μέ σχέση ἓνα ποτάμι, καί ἄλλες παρόμοιες. Δυστυχῶς δέν εἶχαμε καλή μαγνητοφώνηση καί ἔτσι δέ μᾶς ἔμεινε τίποτε ἀπό τίς ἱστορίες τῶν γερόντων. Βρήκαμε ὅμως στόν Κέδρο, ἓνα χορό Λαμπριάτικο, πού καί βάλαμε ἔκτοτε στά προγράμματά μας.

ΖΑΚΥΝΘΟΣ

Ζάκυνθος εἶναι ἀρχαιότατο ὄνομα πού ἀναφέρεται ἤδη ἀπό τόν Ὅμηρο, ὀφείλεται δέ στό γιό τοῦ βασιλιᾶ τῆς Τροίας Δαρδάνου Ζάκυνθος πού κατά τήν παράδοση ἐγκαταστάθηκε ἀρχικά στήν Ψωφίδα Ἀρκαδίας, ἀπ' ὅπου διεκπεραιώθηκε στό νησί αὐτό. Ἐκεῖ ἔκτισε πόλη καί τῆς ἔδωσε τό ὄνομά του.

Τό 150 π.Χ. τό νησί κυριεύτηκε ἀπό τοὺς Ρωμαίους. Ἀπό δέ τό 1414 παραχωρήθηκε μέ συνθήκη στοὺς Ἐνετούς, πού τό κράτησαν μέχρι τό 1797.

Στή Ζάκυνθο ἐπῆγαν κι ἐγκαταστάθηκαν οἱ Κρήτες τό 1669. Ἀπό τά στοιχεῖα πού πῆραμε ψάχνοντας, φαίνεται μᾶλλον ὅτι οἱ συνθήκες τῆς νήσου ἐπηρεάσαν καί τό Κρητικό στοιχεῖο, γιατί στό νησί αὐτό ἦταν πολύ ἔντονη ἡ πρόοδος, ἡ κοινωνική ζωή, τά γράμματα κτλ. Καί γι' αὐτό, ὑποθέτω, βλῆ-

που με στά δμλό αυτά διαφορετικά νησιά, τη Ζάκυνθο και τήν Κρήτη, τήν ύπαρξη του Λαθύρινθου (βλ. Λαθύρινθους).

Σέ μερικά μέρη τής Ελλάδας, όπου έχουμε έπισημάνει Λαθύρινθους, ό χορός αυτός έχει κρατήσει καθαρό, γνήσιο χαρακτήρα παραδοσιακού χορού, παρόλες τίς διαφορές στό κράτημα των χεριών, ή στην διαγραφή του Λαθύρινθου – έκτός από τά δύο νησιά, τη Ζάκυνθο και τά Κύθηρα, όπου ό χορός είχε άρχισει νά γίνεται διασκέδαση του άστικού πληθουςμου. Στή Ζάκυνθο ύπάρξε πιό έντονη ή έπιρροή του χορού σάν διασκέδαση τής άστικής τάξεως.

ΓΙΑΡΓΥΤΟΣ

Η ΧΟΡΟΣ ΤΟΥ ΘΗΣΕΑ

Έρευνα 19-22 μηνός Σεπτεμβρίου 1969

“Ό,τι είχαμε άκούσει μέχρι σήμερα και ό,τι είχε γραφεί από διαφόρους σέ έφημερίδες σχετικά μέ τό χορό Γιαργυτό ή «του Θησέως» ήταν ότι: «ό χορός αυτός άπεικονίζει τίς κινήσεις και τά τερτίπια του Θησέως για νά βγει από τό λαθύρινθο άφου έσκώτωση τόν Μινώταυρο...» και χρειάζεται δεινός χορευτής πού νά ξέρει καλά-καλά τό χορό.»

Έπήγαμε τελικά στή Ζάκυνθο για έρευνα, άφου επί 4 συνεχή χρόνια προσπαθούσαμε νά βρούμε τόν κατάλληλο καιρό και τίς συνθήκες.

Ξεκινήσαμε όμωσ μέ τήν πεποίθηση ότι δέν μπορεί νά είναι έτσι όπως τόν άναφέρουν διάφοροι ντόπιοι, δηλαδή μέ έπιδείξεις χορευτικές του ένός άτόμου μόνο. Άν δέν ύπάρχει χορός συνόλου για νά σχηματίσει «Λαθύρινθο», τί χορός του Θησέα θά είναι; μόνο χορογραφία, θά ήταν ή άπάντηση. Θά πρέπει νά ψάξουμε στά χωριά, νά βρούμε τό σωστό από παλιούς γέρους χωρικούς.

Προηγούμενός είχαμε συναντήσει στην Άθήνα μέ τή βοήθεια ένός φίλου – του Περικλή Παπαχατζηδάκη, στου οποίου τό φωτογραφικό άρχειο άρχαίων άγγείων και Βυζαντινών εικόνων πολλά όφείλουμε. Και όφείλουμε έπίσης μεταξύ άλλων και τήν γνωριμία μέ τόν πολυτιμότερο άνθρωπο τής Ζακύνθου, τόν κ. Κων. Νικ. Βαρβιάνη, ό οποίος μās ενημέρωσε σέ διάφορα πράγματα και άκόμη είχε τήν καλωσύνη νά μās στείλει μερικά άποσπάσματα κειμένων και φωτοτυπίες εικόνων του «Γιαργυτού ή Διαργυτού» καθώς και φωτοτυπίες τής μουσικής του χορού αυτού, προερχόμενα από τόν κώδικα Βαρβιάνη δηλαδή ό,τι είχε ό ίδιος σώσει από τήν πυρκαγιά και τόν σεισμό τής Ζακύνθου τό 1953.

Τά κείμενα αυτά ήταν πολύτιμα γιατί α) έκει έξηγουσε μέ λεπτομέρεια τόν ρόλο του πρωτοχορευτή, ό οποίος – σύμφωνα μέ τό έκάστοτε μουσικό μοτίβο – άλλαζε κατεύθυνση και βηματισμούς, κι άφου τελείωνε τίς έπιδείξεις δεξιότητες του άντάμωνε τούς χορευτές και σάν πρωτοχορευτής όδηγούσε ένα χορό συρτό. Τό ίδιο επαναλαμβανόταν όσο κρατούσε ό χορός. β) ή μουσική ήταν καταγραμμένη από παλιά, πολύ εύχάριστη, έντελώς δυτική στό άκρόαμα, ή οποία θύμιζε όρισμένη έποχή, δηλαδή έποχή, όπου ό χορός ήταν πλέον ψυχαγωγία κι είχε τόν τελετουργικό χαρακτήρα του. Τήν έρμητευσαν οι μουσικοί μας μέ βιολί και λαγούτο, και τήν μαγνητοφωνήσαμε για νά μπορέσουμε νά έχουμε τήν ταινία μαζί σας όταν θά φθάναμε στή Ζά-

κυνθο. "Ετσι θά ξέραμε αν υπήρχαν παραλλαγές ή και διαφορές ουσιαστικότερες. Ή μουσική ήταν φυσικά γραμμένη στο πεντάγραμμα. γ) Ήταν ένα σχεδιάγραμμα χορευτών και χορευτριών σε τρεις φάσεις;

Φάση 1η: 'Ο πρωτοχορευτής μπροστά από τὰ δώδεκα ζευγάρια χορευτών, έτοιμος γιά τὰ τερτίπια του.

Φάση 2η: 'Ο πρωτοχορευτής κρατώντας μαντήλι στό άριστερό του χέρι παρασούρει τούς χορευτές, πού θρίσκονται σέ δύο σειρές ανάμικτοι, καί,

Φάση 3η: όρθιος φάτος μέ δυό μαντήλια τὰ όποια κρατούν δυό χορευτές ένας άπ' τή μιά καί ένας άπ' τήν άλλη μεριά, οί όποιοι περνοούν κάτω άπό τὰ μαντήλια παρασύροντας τούς άλλους έντεκα ό καθένας.

Αυτή ή τελευταία φιγούρα μäs έδινε τήν έντύπωση ότι κάτι θά πρέπει πραγματικά νά βρούμε στά χωριά άναφορικά μέ τό σχήμα του λαβύρινθου, αλλά καί άπ' τήν άλλη μεριά μäs δημιουργούσε τήν άνησυχία, πώς ένδεχόμενα θά έχουν πιά χαθεί τὰ σημάδια αυτά μετά άπό τόσα χρόνια καί τόσες καταστροφές καί τόσες έπιρροές, ίδίως μεταπολεμικές.

Στή Ζάκυνθο μäs παρέλαβε ό κ. Βαρβιάνης μέ τόν κ. Δ. Γιακουμέλο, καθηγητή γυμνασίου καί λαογράφο μέ μεγάλη άγάπη γιά τό νησί του, οί όποιοι καί μäs κατατόπισαν γιά τό σχέδιο τής έρευνας, δηλαδή ποιά είναι τὰ σημαντικότερα μέρη πού πρέπει νά έπισκεφθούμε καί όπου έχουν ήδη ειδοποιήσει τούς άρμόδιους χορευτές καί μουσικούς, τό πρόγραμμα ήταν α) Βουγιάτο – έξω χιλιομ. έξω άπό τήν πόλη – όπου καί μόνον εκεί θά βρίσκαμε τό μοναδικό χορευτή Γιαργυτού(!), β) τό Καταστάρι, όπου θά βλέπαμε διάφορους χορούς, καί θ' άκούσαμε τραγούδια αλλά μάλλον όχι Γιαργυτό, γ) τίς Μαριές, όπου υπάρχουν δυό πρωτοχορευτές Γιαργυτού, καί δ) τόν "Άγιο Λέοντα, όρεινό χωριό, όπου διασώζεται ένας χορός πού χορεύεται μόνον εκεί: "Η «Άμοιρη», χορός γκροτέσκος πού άναφέρεται σέ μιά κοπέλλα πού παραστράτησε καί κλαίει τή μοίρα τής καί χορεύεται μόνον άπό άνδρες καί κοροϊδευτικά, συνηθως δέ τήν Άπόκρια. Άλλά δέν χορεύεται όπωσδήποτε ό Γιαργυτός. Μäs είπαν δέ κατηγορηματικά ότι: «δέν τόν ξέρουν δέν τόν συνηθίζουν, δέν έχουν όργανα, χορεύουν μόνον μέ τραγούδι». Αυτά ήσαν τὰ κύρια χωριά, όπου εύρίσκοντο καί οί καλύτεροι χορευτές καί οί πιό «γλεντζέδες».

"Ήδη άρχιζε μιά κάποια άγωνία αλλά καί ή άνησυχία του «λαγωνικού»: Θά βρούμε αυτό πού ζητούμε; Ύπάρχει; Πάντα προκαλούμε τούς ανθρώπους σέ συζήτηση χωρίς νά λέμε τί ακριβώς ζητούμε, γιατί α) μπορεί νά βρεθούν χοροί ή τραγούδια πού νά έχουν τό ιδιαίτερο ένδιαφέρον τους καί νά τούς θυμηθούν επάνω στή συζήτηση καί β) γιά νά μή τούς θάλουμε ιδέα τό μυαλό τους γιά κάτι συγκεκριμένο καί μäs πούν «ναί, τό χορεύουμε» καί προσπαθήσουν νά χορέψουν κάτι πού στήν πραγματικότητα δέν τό συνηθίζουν. Γι' αυτό καί ή έρευνα είναι πολύ δύσκολη καί θέλει πολλήν ώρα καί πολλή προσοχή. Πήραμε μαζί μäs τὰ κείμενα καί τίς φωτοτυπίες, μαγνητόφωνα καί κινηματογράφο. Καί ξεκινήσαμε γιά τό Βουγιάτο.

ΒΟΥΓΙΑΤΟ: Έκει ό πρωτοχορευτής θρισκόταν στήν Άθήνα! Μετά άπό πολλές συζητήσεις δέχτηκε ό άδελφός του, τόν χόρευε καί αυτός, αλλά «δέν είχε όρεξη πολλή τήν ήμέρα εκείνη»! νά χορέψει. Μäs έκανε εκεί κάτι βήματα, αλλά μäs άπάντησε καί σέ όρισμένα έρωτήματα: α) «χωρίς τὰ όργανα δέν μπορεί νά χορέψει τόν Γιαργυτό», β) «άφου τελειώσει ό πρωτοχορευτής πιάνει τούς υπόλοιπους χορευτές καί τραβάει τόν συρτό». γ) «συρτός καλέ, σκέτος», καί ξαναρχίζει τὰ ίδια. Τά όργανα: «είναι ή Νιάκα, α καί τό Τουμπί».

ΑΓΙΟΣ ΛΕΩΝ: Δέν καταφέραμε τίποτε εκείνη τήν ήμέρα, από παρεξήγηση σχετικά μέ τήν ώρα. Άποφασίστηκε νά επανέλθουμε τήν επόμενη. «Μέ τί όργανα χορεύετε έσεις εδώ», «δέν μάς χρειάζονται όργανα, χορεύουμε τραγουδώντας!».

Πήγαμε πίσω στή πόλη του κ. Βαρβιάνη ν' ακούσουμε ένα παλιό μουσικό, πού μάς τραγούδησε καί όλη τήν μουσική – ίδια μέ εκείνη τής φωτοτυπίας του Κώδικα Βαρβιάνη – καί ό όποίος έπαιζε συνήθως κλαρίνο. Τόν μαγνητοφωνήσαμε. Μάς έπαιε ότι ό πατέρας του έπίσης έπαιζε κλαρίνο, καί ότι ό Γιαργυτός χορεύεται μόνο μέ αυτή τή μουσική καί μέ κλαρίνο. Έπειτα πήγαμε σέ μία ταβέρνα, όπου μαζεύονται λαϊκοί άνθρωποι, οι αυθεντικότεροι Ζακυνθιοί, πού τραγουδούνε άρέκες καί καντάδες, καθώς μάς έπαιε ό κ. Βαρβιάνης. Όλοι άνθρωποι του λαού. Μαγνητοφωνήσαμε κι ένθουσιαστήκαμε μέ τά τραγούδια τους.

Τήν επόμενη Ξεκίνησαμε γιά τό Καταστάρι, πάντα μέ τόν κύριο Γιακουμέλο, πού μέ μεγάλη προθυμία μάς άκολουθούσε παντού, καί έτοι καταφέραμε νά μήν χάσουμε πολύ καιρό. Είδαμε πολλούς χορούς, μέ νιάκαρα καί τουμπλί. Ζωηροί καί ευχάριστοι χοροί «άλλά Γιαργυτός μηδέν!!». «Δέν υπάρχει πιά καλός χορευτής γιά νά τόν χορεύει, ό τελευταίος πέθανε, κι άλλον δέν έχει»... Μαγνητοφωνήσαμε, κινηματογραφήσαμε, ήταν πολλοί καί καλοί χορευτές καί γνήσιοι. Πήραμε καί κάτι ώραία τραγούδια. Ύστερα τραβήξαμε γιά τίς Μαριές, συναποκομίζοντες καί τά όργανα, γιατί δέν ξέραμε άν ό «περίφημος» όργανοπαίκτης τής Νιάκαρας τών Μαριών θά βρισκόταν εκεί!

ΜΑΡΙΕΣ: Καθήσαμε κάμποσες ώρες συζητώντας – όλα μαγνητοφωνούντο – καί μάς έπαιξε Νιάκαρα ό περίφημος πραγματικά μουσικός του τόπου. Οι δύο πρωτοχορευτές δέν ήταν εκεί. Μέ τήν πολύωρη όμως κουθέντα βγάλαμε τό συμπέρασμα ότι καί στίς Μαριές ό Γιαργυτός χορεύεται όπως καί στό Βουγιάτο. Έπομένως δέν υπήρχε ιδιαίτερος λόγος νά δούμε τούς πρωτοχορευτές. (βλ. Βουγιάτο).

Προχωρήσαμε πιά κατευθείαν πρós τόν "Άγιο Λέοντα, άπελπισμένοι, μέ τήν μόνη σκέψη τουλάχιστον νά πάρουμε τό χορό ή «Άμοιρη». Άλλά άρχισαμε νά σκεπτόμαστε α) πού θά βρεθεί κάποιος νά μάς δείξει πώς χορεύεται ό χορός τής φωτοτυπίας του Κώδικα Βαρβιάνη, άν υπάρχει τώρα πιά, β) μήπως ό Γιαργυτός, μέ τήν πάροδο του χρόνου καί ανάλογα μέ τίς καταστάσεις του τόπου, έχει χωρίσει στή μέση; Καί εκείνοι πού θρίσκονται κοντύτερα στήν πόλη ή καί πού έχουν άμεσότερη έπαφή μέ τήν πόλη κρατήσανε τίς δεξιότητες του πρωτοχορευτή μόνο; Καί έτσι άποσπάσθηκε ό ένδεχόμενος Λαβύρινθος πού πιστεύουμε ότι θά πρέπει νά υπήρχε; Άλλά πάλι θά πρέπει νά υπάρχει χορός του Θησέα – συνήθως λαβύρινθος – καί όχι φιγούρες ενός χορευτή μόνο. Άφοϋ μάλιστα υπάρχει καί ένα στοιχείο ένδεικτικό: ή μετα-άσταση των Κρητικών τό.1669, στή Ζάκυνθο, γιά ν' άποφυγουν τόν Τούρκο κατακτητή. Έτσι κι άλλοίως δέν έλπίζαμε πιά ότι θά τόν βρούμε. Είχαμε έξαντλήσει όλες τίς περιπτώσεις. Τό πήραμε τελικά άπόφαση.

ΑΓΙΟΣ ΛΕΩΝ: Φθάσαμε εκεί. Μάς περίμεναν. Ήταν άργά τό βράδυ 9 μ.μ. Μέ λάμπες γκαζιού καί μέ τήν καλή θέληση όλων, ό Πρόεδρος τής Κοινότητας πού χορεύει κι αυτός, ό δάσκαλος κι ή γυναίκα του, όλοι πρόθυμοι. Μόνο πού έπειδή δέν είχε ηλεκτρικό στό όρεινό αυτό χωριό δέ θά μπορούσαμε νά κινηματογραφήσουμε. Ευτυχώς τό μαγνητόφωνό μας, δούλεψε μέ μπαταρίες

καί ἔτσι πήραμε πολλά καί θαυμάσια τραγούδια. Τί ὥραιες οἱ «ἀρέκες»! Σάν νά ἦσουν αὐτά ἐκκλησία. Συγχωροδίες καταπληκτικές ἀπό ἀνθρώπους πού δέν ξέρουν μουσική. Ἀνάμεσά τους καί ὁ Μπάρμπα Πέτρος, τενόρος, ἕνας ἀξιαγάπητος γέρος καί πολύ καλός μουσικός ἀκόμα, ὁ πρῶτος στήν χορωδία, πού ἔδινε μάλιστα καί τὸ πρόσταγμα! Μὲ ἕνα δόντι μόνο στό στόμα του, ἀλλὰ τραγουδαγε μὲ τὴν ψυχὴ του! Θαῦμα! Χόρευαν ἕνα σωρὸ χορούς τραγουδώντας σὲ τετραφωνία! Τουλάχιστον χαρήκαμε μὲ τὸ χορὸ καί τὰ τραγούδια τους ἂν καί ἀπελπισμένοι σχετικὰ μὲ τὸν «Λαβύρινθο»! Ἐκεῖ πού ἐτοιμαζόμαστε νά φύγουμε, πιάσαμε τὴν κουβέντα καί πάλι γιὰ «κανένα συρτό, πῶ παλιὸ ἀπ' αὐτοὺς πού μᾶς χορέψατε, ἔχετε»; Naί, βέβαια ἔχομε, ἀλλὰ εἶναι πολὺ «ἀρχαῖος». Καί πιάνουν τὸ χορὸ τὸν «πολὺ ἀρχαῖο»... καί βρισκόμαστε ἐπὶ τέλους! μπροστὰ στό Λαβύρινθο καί στό σχέδιο τῆς φωτοτυπίας. Στὸ μόνο μέρος πού δέν χορεύεται ὁ Γιαργυτὸς ὁ ἐπωνομαζόμενος «Χορὸς τοῦ Θησέα»! – Κατὰ τὰ φαινόμενα θὰ πρέπει νά ἔχει συμβεῖ αὐτὸ πού σκέφτηκα: δηλαδή, ὅτι ὁ χορὸς κόπηκε στὴ μέση κάποια στιγμή. Ἐβάρυνε περισσότερο ἢ ἐπίδειξη δεξιότηνίας ἀπ' τὴ μιά καί ἀπ' τὴν ἄλλη θὰ ἦταν πῶς εὐκόλο καί ξεκούραστο γιὰ τὸν πρωτοχορευτὴ νά χορεύει μὲ ὄργανα καί ὄχι τραγουδιστὰ. Γι' αὐτὸ καί μόνο στό ὄρεινὸ αὐτὸ χωριό, ὅπου χορεύουν τραγουδώντας παρήμενε ὁ συρτὸς μὲ τίς κινήσεις τοῦ Λαβύρινθου καί μὲ τὸν πρωτοχορευτὴ νά κάνει μόνο ὅσες κινήσεις καί πηδήματα κάνει πάντα κάθε πρωτοχορευτὴς μὲ τὸ δικὸ του τρόπο. Καί ἐπειδὴ συνήθως στὰ ὄρεινα χωριά κρατεῖται ἡ παράδοση πῶς ἔντονα, ἐκεῖ παρήμενε ὁ χορὸς, χωρὶς οἱ ἀνθρωποὶ νά τὸ ξέρουν κἀν ὅτι χορεύουν τὸν χορὸ τοῦ «Θησέα». Τὴν ἐπομένῃ τὸ πρῶτὸ κινηματογραφήθηκαν ὅλοι οἱ χοροὶ τοῦ Ἁγίου Λέοντα εἰδικὰ δὲ ὁ «παλιός» – ὁ ἄρχαιος συρτὸς» σὲ ἔγχρωμα φιλμ!

Ὁ χορὸς αὐτὸς εἶναι σὲ δύο σειρές καί ὁ πρωτοχορευτὴς πού τὸν σύρει σὲ ὀρισμένη στιγμή, κατὰ τὸ κέφι του, ἢ ἀνάλογα μὲ τὸ χῶρο, κρατώντας τοὺς ἐπικεφαλῆς τῆς κάθε σειρᾶς ἀπ' τὸ μαντλή, περνᾷ στὴ μέση τους, δημιουργώντας ἔτσι ἕνα στενὸ διάδρομο ἀπ' ὅπου πάλι βγαίνει παρασύροντας φυσικὰ τίς δύο γραμμὲς τῶν χορευτῶν. Αὐτὴ εἶναι ἡ φιγούρα πού ἐπαναλαμβάνεται συνέχεια ἀπ' τοὺς χορευτὲς.

Στὴ φωτογραφία τοῦ βιβλίου τοῦ Σαλβατόρ, βρίσκεται τὸ ἀκόλουθο, ἀναφορικὰ μὲ τὸ Γιαργυτὸ: ...«**Ὁ ρυθμὸς τοῦ χοροῦ αὐτοῦ δίδεται φωνητικὰ**»...

Τὸ μόνο στοιχεῖο πού ταιριάζει στὴν περίπτωση. Ἄλλα στοιχεῖα γιὰ τὸ συρτὸ πού ἀκολουθεῖ τὴ δεξιότηνία τοῦ πρωτοχορευτῆ δέν ὑπάρχουν.

ΛΕΥΚΑΔΑ

Ἡ ἐπίδειξη τῆς φορεσιᾶς ἀρχίζει μὲ ἕνα σαγιά (πανωφόρι χωρὶς μανίκια μὲ φόδρα γούνινη, μὲ μαλλιά προβατίσια), ἐντέλως ὁμοιο μὲ αὐτὸν τῆς Ἡπειροῦ, δηλαδή μαῦρο μὲ κόκκινα σειρήνια καί λίγὸ κεντημένα, ἀλλὰ... μὲ ἕνα σειρήνι μπλέ τυρκουάζ ἐπὶ πλέον! «Εἶναι λέει ὁ πωλητὴς ἀπὸ τὴν Λευκάδα». Ὡς τότε, τὰ Λευκαδίτικα φορέματα, εἴτε νυφικά, εἴτε καθημερινά, πού εἶχα δεῖ, εἶχαν σαφὴ βενετσιάνικη ἐπιρροή καί 16ου ἔως 18ου αἰώνα, τόσο τὰ καθημερινὰ ὅσο καί τὰ ἀστικά νυφιατικά. Πῆγα στὴν ἀείμνηστη Ἀγγελικὴ Χατζημιχάλη, πού τόσο μὲ βοήθησε πάντα μὲ τίς συμβουλές τῆς καί τὴν τεράστια πείρα τῆς τῆς τὸ ἔδειξα «ἄφωσέ μου το γιὰ λίγες μέρες νά τὸ μελετήσω γιατί δέν ἔχω δεῖ παρόμοιο μέχρι σήμερα» μοῦ λέει. Αὐτὸ θὰ πεῖ

μεγάλος άνθρωπος να έχει τό θάρρος να λέει «δέν ξέρω»! Τι μάθημα για μερικούς-μερικούς! Μετά από λίγες ημέρες μέ φώναξε καί μου εἶπε: «ναί, εἶναι πραγματικά λευκαδῖτικο, ἀλλά θά κάνεις καλά να πᾶς στή Λευκάδα καί να μελετήσεις τόσο τούς χορούς καί τά τραγούδια ὅσο καί να κοιτάξεις να βρεῖς ἐνδυμασίες, καί ἀπ' αὐτούς ἐδῶ τούς σαγιάδες ἄν τά καταφέρεις». Αὐτό καί ἐπραξα, μέ τήν πρώτη εὐκαιρία (1963).

“Ὅταν ξεκίνησα γιά ἐρευνα ἀπό τήν Ἥπειρο, σέ διάφορα χωριά, μᾶς εἶπαν ὅτι γιά να πᾶμε στή Λευκάδα θά πρέπει να πάρουμε τό «φέρυ» ἀπ' τήν Πρέβεζα γιά τό Ἄκτιο καί ἀπό κεῖ «να πάρουμε τόν δρόμο γιά τή Βόνιτσα ἀπ' ὅπου θά βροῦμε τήν σχεδία μέ τίς ἀλυσσίδες πού σέ περνάει ἀπέναντι στή Λευκάδα». Φθάσαμε στό Ἄκτιο, καί τότε μόνο συνειδητοποιήσαμε α) ὅτι εἶναι τό Ἄκτιο ὅπου ἔχασε τήν ναυμαχία ὁ Ἀντώνιος ἀπό τόν Ὀκτάβιο καί β) ὅτι... ὅτι βρισκόμουν στό Ξηρόμερο (Ἀκαρνανίας). Περάσαμε στή Λευκάδα ἀφοῦ μῆκαμε μέ τό αὐτοκίνητο πάνω στή σχεδία πού κινιόταν μέ ἀλυσίδα χοντρή.

Φτάσαμε ἀμέσως μπροστά στό ξενοδοχεῖο πού εἶχαμε κλεισίσει δωμάτια. Ζητήσαμε να συναντηθοῦμε ἀμέσως μέ διαφόρους παράγοντες πού θά μᾶς βοηθοῦσαν να βροῦμε τούς κατάλληλους ἀνθρώπους στά χωριά. Πράγματι ἦρθαν ἄνθρωποι, μιλήσαμε, τούς ἐξηγήσα ὅτι μ' ἐνδιέφερε να δῶ χορούς σέ χωριά. Μᾶς ὑπέδειξαν τελικά σέ ποῖο χωριό να πᾶμε καί ποῖόν να ζητήσουμε, «πού βρίσκεται ὁ μόνος πού τᾶ ξέρει καλά καί τᾶ χορεῦει γνήσια», ἐπίσης καί ποῖο μουσικό θά εἰδοποιήσαμε να μαζέψει τούς ὑπόλοιπους μουσικούς γιά να τούς πάρουμε μαζί μας τήν ἐπομένη. Πολύ εὐγενικοί ἄνθρωποι, ἦταν εἴτε μέλη τῶν τοπικῶν ὀργανώσεων καλλιτεχνικοῦ χαρακτήρα, ἢ ἀνήκαν σέ συγκροτήματα τοπικά μέ τίς ἐνδυμασίες τους, πού ἔβιναν παραστάσεις τόσο στή Λευκάδα ὅσο καί σέ ἄλλες πόλεις. (Εἶχαμε φέρει τό συγκρότημά τους σέ διαγωνισμό πού κάναμε τό 1962, ἀλλά φυσικά, ἦταν κάπως χορογραφημένα καί δέν μπορούσε να μᾶς βοηθήσει αὐτοῦ τοῦ εἶδους ὁ χορός πού ἀπεναντίας σιγά-σιγά θά ἔκανε να χαθοῦν καί τᾶ τελευταία ἀπομεινάρια τοῦ πραγματικοῦ ὕφους)..

Τήν ἐπομένη τό πρωί, πραγματικά ἐρχεται ὕστερα ἀπό τήν εἰδοποίηση ἕνας λεβεντάνθρωπος μουσικός. «Περιμένετε λίγο ἀκόμα», μου λέει, «γιατί δέν μπορῶ να βρῶ τό κλαρίνο». Ξαφνιάστηκα πρέπει να πῶ! «Τί διάβολο χρειάζεται κλαρίνο στά Ἐπτάνησα». Τό ρωτῶ: «Καλά ἐσεῖς τί ὄργανα παίζεις;», «Λαγούτο», μου λέει, «ἀλλά ἄν δέν βρῶ τό κλαρίνο δέ μπορούμε να κάνουμε σωστή δουλειά». Ἐκεῖ πιά τᾶ σάστισα; «Λαγούτο καί κλαρίνο;» τοῦ λέω. «Ναί, λέει καί βιολί μαζί ἀλλά δέν πειράζει τέλος πάντων ἄν δέν βρεθεῖ τό βιολί». Τότε μόνο κατάλαβα τή μουσική σύζευξη τῆς Λευκάδας μέ τήν Ἥπειρο, καί τήν ἀπόσπασή τους ἀπό τᾶ μεγάλα νησιά τῆς Ἐπτανήσου, Κέρκυρα, Ζάκυνθο, ὅπου κυριαρχεῖ ἡ Δυτικὴ μουσική. Τέλος ὅταν βρέθηκαν οἱ μουσικοὶ ὅλοι, πήγαμε καί βρήκαμε καί τό θαυμάσιο αὐτό χορευτή, πού μᾶς εἶχαν ὑποδείξει. Βρήκαμε καί σαγιάδες καί μαντήλια, κι ἀπ' ὅλα. Καί τελικά καταφέραμε να μᾶς δανείσουν ἕνα γελέκο ἀνδρικό παλιό, καθώς καί μιὰ ἐνδυμασία καί ἕνα μαντήλι ἀνδρικό τᾶ ὅποια καί ἀντιγράψαμε.

Τό συμπέρασμα εἶναι πῶς ποτέ, μά ποτέ, δέ θά μπορούσα να σκεφθῶ πῶς ἡ Λευκάδα ἦταν τόσο κοντά. Ὅταν γύρισα πίσω, φυσικά μου δημιουργήθηκε τό ἐρώτημα: πόση σχέση μπορεῖ να ἔχει ἡ Λευκάδα μέ τᾶ Ἐπτάνησα ἀφοῦ εἶναι τόσο κοντά μέ τό Ξηρόμερο καί τό πέρασμα γίνεται μέ σχεδία σέ τόσο ρηχά θάλασσα; Ὅπως ἀναφέρει ὁ Στράβων, (αὐτός ὁ μέγας γεωγράφος

φος τῆς ἀρχαιότητος πού γεννήθηκε στά 63 π.Χ. στήν Ἀμάσεια τοῦ Πόντου), ἡ Λευκάδα ἦταν χερσόνησος ἀλλά οἱ Κορίνθιοι στά 655-625 π.Χ. ἀνοίξαν διώρυγα ἐκεῖ. Ἔτσι ἀποκόπηκε κι ἔγινε πιά νησί. Ἀλλά καί ἱστορικά ἡ Λευκάδα δέν ἀποκόπηκε ποτέ ὁλότελα ἀπό τήν ζωή τῆς ἀπέναντι Ἀκαρνανίας. Ἀκόμα καί σάν Ἴόνιος Νῆσος αὐτή γνώρισε 200 χρόνια Τουρκοκρατίας (1479-1684), ὅταν ἡ ἄλλη Ἐπτανῆσος ἦταν Ἑνετική. Ὁ Ὀμηρος λέει τά παρακάτω στήν Ὀδύσσεια:

11 Πάρ δ' ἴσαν Ὀκεανοῦ τε ροάς καί Λευκάδα πέτρην,
ἥ δέ παρ' ἠελίοιο πύλας καί δῆμον ὄνειρων
ἦισαν. αἴψα δ' ἴκοντο κατ' ἀσφοδελόν λειμῶνα,
ἐνθα τε ναίουσι ψυχαί εἰδῶλα καμόντων.

Μετ. Ζ. Σίδηρη

11 Πέρασαν τήν λευκόπετρα καί τοῦ Ὀκεανοῦ τό ρέμα,
θπερνοῦν τοῦ Ἥλιου τή μπασιά τήν χώρα τῶν ὄνειρων,
κι εὐτύς σέ λίγο φτάσανε στ' ἀσφοδελό λιβάδι,
πού μένουν ὅλες οἱ ψυχές τῶν πεθαμένων ἴσκιοι.

(βλ. Βιβλ. Ω. 11-14)

376 Τόν δ' αὖ Λαέρτης πεπνυμένος ἀντίον ηῦδα
«Αἴ γάρ, Ζεῦ τε πάτερ καί Ἀθηναίη καί Ἄπολλον,
οἷος Νήρικον εἶλον εὐκτίμενον πτολίεθρον,
ἀκτῆν ἠπείροιο, Κεφαλλήγεσσιν ἀνάσσων,
τοῖος ἐνώντιοι χθιζός ἐν ἡμετέροισι δόμοισιν (κτλ.)»

Μετ. Ζ. Σίδηρη

376 Τότε ἔτσι ἀπάντησε σ' αὐτόν ὁ συνετός Λαέρτης,

«Δία πατέρα, κι Ἀθηνᾶ καί Ἀπόλλο μου, εἶθε νά μ'οὐν
σάν τόν καιρό πού πάτησα τό Νήρικο τό κάστρο,
τῶν Κεφαλλήνων ἀρχηγός, σ' ἄκρη γιாலοῦ κτισμένο. (κτλ.)»

(βλ. Βιβλ. Ω. 375-379)

ΚΑΠΟΥΤΖΗΔΕΣ Ἡ ΠΥΛΑΙΑ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

Διαβάζω τό βιβλίο τῆς Lilian B. Lawler: Ὁ χορός στήν Ἀρχαία Ἑλλάδα, σελ. 16, ὅπου λέει ὅτι οἱ Ἕλληνες «δέν προσκολλοῦνταν πάντα αὐστηρά στήν ποίηση, σέ ἓνα καθορισμένο μετρικό τύπο, ἀλλά συχνά χρησιμοποιοῦσαν ὑποκατάστατα καί παραλλαγές μέ μεγάλη εὐκολία καί ἐλευθερία. Θά πρέπει νά δειξοῦν κανεῖς κατανόηση γι' αὐτά τόσο στό χορό ὅσο καί στό τραγούδι». Ἐπίσης, δέν πρέπει νά ξεχνᾶμε ὅτι οἱ χορευτές, εἰδικά δέ οἱ χορευτές τῶν παραδοσιακῶν χορῶν, κρατοῦν τόν δικό τους ρυθμό, καμιά φορά, ἐντελῶς ἀνεπηρέαστοι ἀπό τόν ρυθμό τῶν τραγουδιστῶν πού συνοδεοῦν τόν χορό – ἓνα φαινόμενο πού παρατηρεῖται στούς χορούς τῶν χωριῶν τῶν σημερινῶν Ἑλλήνων», ἐδῶ θυμήθηκα τήν περιπέτειά μου μέ ἓνα χορό τῆς σημερινῆς Πυλαίας.

Ὅταν τό 1953-1954 ἔκανα διάφορες περιοδεῖες γιά παραστάσεις καί γιά ἔρευνες στή Μακεδονία εἶχα βρεῖ ἓνα χορό στήν Πυλαία ἢ Καπουτζηδες, τοῦ ὁποῖου τά μέν θήματα δέν ἔδειχναν τίποτα τό ἐξαιρετικό, ἀλλά ἡ μουσική εἶχε ἓνα ρυθμό ἀλλόκοτο καί πολύ συναρπαστικό, πού σοῦ τριβέλιζε τό ἀφτί

καί κινούσε τό ἐνδιαφέρον. Τό χορό αὐτό τόν συμπεριλάβαμε στό τότε πρόγραμμα μας, καί τόν μαγνητοφωνήσαμε μέ τίς τότε πρόχειρες δυνατότητες. Δέν τό κράτησα ὅμως γιά πολύ στό πρόγραμμα γιατί οἱ χορευτές τόν εἶχαν ἀλλοιώσει, καί ἔθλεπα μέ δέος ὅτι μέ κοροΐδευαν οἱ ὑπεύθυνοι λέγοντάς μου ὅτι «ἔτσι χορεύεται». Ὅταν δέκα περίπου χρόνια ἀργότερα ὁ βιολιστής μου – πού τόν εἶχα ἀπό τήν ἀρχή – ὁ Ἀλέκος Τζούμας μου λέει «ἐκείνον τό χορό ἀπ' τίς Καπουτζήδες, γιατί δέν τόν ξαναβάλαμε ποτέ»; καί μοῦ τραγούδησε τή μουσική πού θυμόμουνα κι ἐγώ, τοῦ ἐξήγησα τό λόγο. Βέβαια μία λύση ὑπῆρχε: νά κάνω ἔρευνα στή Μακεδονία, ξανά, καί νά πάω εἰδικά στό χωριό αὐτό νά βρῶ τοὺς ἀνθρώπους καί νά τοὺς μαγνητοφωνήσω. Ξεκίνησα λοιπόν μέ ὅλα τὰ ἐφόδια, μαγνητόφωνο, κινηματογράφο 8 μ.μ. φωτογραφική μηχανή καί τόν μουσικό μου μαζί ἀλλά καί τήν τραγουδίστριά μου τήν Ἀφροδίτη Παπανικολάου-Μάσια, πού μία φορά νά ἀκούσει ὅποιοδήποτε κομμάτι, ὅποιοδήποτε τραγούδι, τό πιάνει – θάλεγε κανεῖς «στόν ἀέρα» – καί δέν τό ξεχνά πιά ποτέ.

Φτάσαμε στήν Πυλαία, ὅπου μετά ἀπό εἰδοποίηση μᾶς περίμενε ὁ Πρόεδρος τῆς Κοινότητας καί διάφοροι τοπικοί ἄνδρες καί γυναῖκες πού ἤξεραν τοὺς χορούς. Πήγαμε στό γυμνάσιο τῆς περιοχῆς, ὥστε νά μπορέσουμε μέ ἄνεση νά ἐργαστοῦμε, ἀλλά ἐκεῖ μᾶς ὑποδέχτηκε ἕνας βλοσυρός γυμνασιάρχης, πού σέ μία στιγμή μάλιστα, μπροστά σέ ὅλα τὰ παιδιά πού μαζεύτηκαν γιά νά παρακολουθήσουν ὅ,τι θά γινόταν στό σχολεῖο, εἶπε τό παρακάτω ἀμίμητο: «Μά τί νομίζετε πῶς ἔκάνετε; προσπαθεῖτε νά σταματήσετε τήν πρόοδο; τί εἶναι αὐτές οἱ ἀηδίες;». Τά παιδιά ὅμως δέν εἶχαν κανένα σκοπό ν' ἀκολουθήσουν τό δάσκαλο καί ἔτσι ἔμειναν ἐκεῖ καί παρακολουθοῦσαν. Τί παρακολουθοῦσαν; τό μαρτύριό μου. Ἰδοῦ: Ἀφοῦ πρῶτα ἀπ' ὅλα βρέθηκε ἡ γυναίκα πού θά χόρευε τό χορό πού ζητούσαμε γιατί «αὐτή τόν ξέρει καλά» μᾶς θεβαίωσαν, ἔπρεπε νά βρεθεῖ καί μουσικό ὄργανο. Ἐπειδῆ δέ βρισκόταν ἐκείνη τήν ὥρα, ἀποφασίσθηκε νά παρακληθεῖ ἡ γεροντότερη – ἡλικίας ἄνω τῶν 85 ἐτῶν – πού ἤξερε τό τραγούδι, νά ἔλθει νά μᾶς βοηθήσει. Μέ τά παρακάλια καί μέ τά πολλά, ἤρθε ἡ καῦμενούλα καί ἄρχισε νά τραγουδᾷ. Ἄλλά ἐκείνη πού χόρευε δέν βολευότανε, γιατί ἡ γριούλα «τραγουδοῦσε πολύ γρήγορα καί δέν μποροῦσε νά τά πάει μ' αὐτόν τόν ρυθμό». Τρέξετε νά φέρετε ἕνα λαγούτο, νά συνοδεύσει τή γριούλα καί νά τῆς κρατᾷ τό σωστό ρυθμό». Καί πάλι δέ γινότανε, γιατί ἡ γριούλα ἦταν καί κουφή! καί δέν συμβάδιζε μέ τό λαγούτο. Τότε κάποιος πρότεινε νά βρεθεῖ ἕνα βιολί. Μετά πολλά βρέθηκε καί ἤρθε. Ἐκείνος πάλι δέν τόν ἤξερε τόν χορό καί προσπαθοῦσε ν' ἀκολουθήσει τό λαγούτο, πού ἀντί νά συνοδεύει τό βιολί, τήν τραγουδίστρια καί τήν χορεύτρια, ἔπαιζε τή μελωδία γιά νά βοηθήσει τό βιολί! Μέσα σ' αὐτόν τόν τραγέλαφο, προσήλθαν καί δύο ἄλλες γυναῖκες τῆς περιφέρειας πού συνόδευσαν τή χορεύτρια «γιατί τόν ἤξεραν τό χορό καλά». Ἐκεῖ λοιπόν μέσα σ' αὐτό τόν πανζουρλισμό ἔγινε καί αὐτό πού λέει κι ἡ Lawler: ἄλλα ἔπαιζε τό βιολί καί ἄλλα τό λαγούτο, ἀλλά καί ἄλλα τραγουδοῦσε ἡ γριούλα καί... ἄλλα χόρευαν οἱ γυναῖκες! Ὅλοι μέ μεγάλη αὐτοπεποίθηση καί χωρίς νά ἐνοχλοῦνται καθόλου! Τά καῦμένα μου τ' αὐτιά! Ἄλλα καί τά καῦμένα μου τά νεῦρα! Ἡ περιπέτεια αὐτή διάρκεσε ἕξι ὀλόκληρες ὥρες! καί χωρίς κανένα ἀποτέλεσμα φυσικά. Δέν ξαναδοκίμασα νά ξαναπάω στήν Πυλαία, γιατί θά ἦταν χαμένος κόπος καί καιρός: ἀφοῦ κανεῖς δέν τόν θυμόταν αὐτό τό χορό ἐκείνη τήν ἐποχὴ πῶς θά ἦταν δυνατὸ νά τόν βρῶ μετά ἀπό τρία ἢ καί τέσσερα χρόνια;

ΧΙΟΣ. ΠΥΡΓΙ – ΝΕΝΗΤΑ – ΚΑΛΑΜΩΤΗ

“Έρευνα: 8 – 9 – 10 Νοεμβρ. 1969

“Ένα Σάββατο βράδυ έφυγα με έπιτελειό και μηχανήματα – μαγνητόφωνα, φωτογραφική μηχανή, κινηματογράφο 8 μμ. έγχρωμο – για τή Χίο, με τήν απόφαση νά ψάξω τά κύρια χωριά, άφου μάλιστα είχαμε και τήν συμπάρταση ανθρώπων ντόπιων. Τό βαπόρι έφτανε στίς 4.30 π.μ. και νυσταγμένοι όπως είμαστε όλοι, είχαμε τήν ίδια έμπνευση, νά μήν κάνουμε μπάνιο στό βαπόρι, πού μπορούσε από τήν μιά στιγμή στήν άλλη νά σαλπάρει, άφου ήταν μόνο για νά ξεφορτώσει έμας και σχετικό φορτίο και νά προχωρήσει πάρα κάτω πρός τή Μυτιλήνη. Άφου μάλιστα, επρόκειτο νά έγκατασταθούμε στό Ξενοδοχείο τό Τουριστικό τού νησιού, πού όλοι οι έδω φίλοι μās είχαν εκθειάσει! Είχα κάνει μερικές εισηγήσεις για τήν ώφέλεια ενός τηλεφωνήματος για εξασφάλιση δωματίων και είχα ρωτήσει «είστε βέθαιοι ότι θά είναι ανοικτό τό τέτοια έποχή, μήπως βρεθούμε στό δρόμο;», αλλά ή απάντηση ήταν ότι «μά τί λέτε τώρα; Μας ξέρουμε έμεις; και βέθαιο είναι ανοικτό», μέ τέτοια βεβαιότητα όποτε μέ έγκατάλειψε ή «αυτοάμυνα» μου!... και έτσι τήν «επατήσαμεν μεγαλοπρεπώς και άμα τή άφίξει μας εις τήν νήσον!» Άφου μέ κάθε άφέλεια πήραμε ένα ταξί, τού είπαμε νά μās πάει στό Τουριστικό πού βρισκότανε έξω από τήν πόλη. Ό εύλογημένος ό ταξιτζής άφου επρόκειτο για μακρινή κούρσα μέ ξένους τού νησιού ανθρώπους, θεώρησε καλό νά εκμεταλλευθεί τήν κατάσταση. Μās παράτησε λοιπόν μπροστά στό κατασκότεινο Ξενοδοχείο, ξεφορτώσαμε μόνοι μας τίς άποσκευές μας, καί άνεχώρησε! – Κάποιο φωτάκι φαινόταν από μέσα από τό Ξενοδοχείο! πλησίασα μέ κακά προαισθήματα αλλά και μέ τήν σκέψη «έ, μήν τά θλέπω πάντα όλα μαύρα!», άρχισα νά κτυπώ ένα κουδούνι, πού δέν ήχούσε αλλά τό απέδιδα στήν καλή κατασκευή τών κουδουνιών τού Τουριστικού αυτού Ξενοδοχείου, όποτε νά μήν ένοχλούνται οι πελάτες μέ τά κουδούνια κάθε λίγο και λιγάκι! – Κτύπησα... Ξανακτύπησα... Ξανακτύπησα... όσπου ήρθε ένα μέλος τού έπιτελείου μέ άγχώδη κάπως έκφραση στή φωνή – γιατί ήταν πηκτό σκοτάδι και βεβαίως έκφραση προσώπου καθόλου δέν έφάνετο! – και μου λέει: «Ξέρετε, είδα στό πίσω μέρος τού Ξενοδοχείου (τώρα γιατί στό πίσω μέρος και όχι στό έμπρός, όπου και ή κυρία είσοδος, άγνωστο!) ότι τό Ξενοδοχείο είναι κλειστό από τίς 25 Όκτωβρίου, και θά επαναλειτουργήσει τό έπόμενο... καλοκαίρι!! Θαύμα! και τώρα τί κάνουμε στήν άκρη τού κόσμου, ούτε ταξί ούτε τίποτε και μέ τίς βαλίτσες και τά μηχανήματα; Άφου περιμέναμε κάμποση ώρα μήπως περάσει κανείς, ένας από τό έπιτελειό φεύγει πεζή πιά για τήν πόλη, νά ψάξει νά βρει ταξί νά έρθει νά μās μαζέψει. Μέ τά πολλά έγινε και αυτό, φορτώσαμε τό ταξί και πάμε «εις άγραν Ξενοδοχείου μέ... θάρκαν τήν έλπίδα», γιατί τώρα πιά και άν ύπηρχε δωμάτιο σέ δευτερεύοντα Ξενοδοχεία, θά τά είχαν πιώσει «οί κατελθόντες τού βαποριού!». Και πράγματι αυτό συνέβει: μόλις και μετά βίας βρήκαμε δωμάτια!! στό χειρότερο Ξενοδοχείο – δέν έννοώ ότι ήταν άπλώς κακό, έννοώ τό χειρότερο πού μπορούσε κανείς νά φανταστεί πώς θά τού προόριζε ή τύχη! Μπάνιο; πού μπάνιο! και άλλα πολλά! – Πήραμε τήν απόφαση μας. Γιατί μās είχαν κάνει προτάσεις φιλοξενίας όσοι ήρθαν νά μās βροϋν στό Ξενοδοχείο, αλλά δέν συνέφερε για τή δουλειά μās νά άναστατώσουμε τά φιλόξενα σπίτια, άφου ή έργασία άπαιτούσε όλο τό 24ωρο, έργασία και κίνηση χωρίς περιορισμούς, για νά έπιτευχθεί ό σκοπός τής έρευνας.

Άφου ήπιαμε τόν καφέ μās μέ πλούσια ψωμιά και βούτυρα, ξεκινήσαμε

πού έπιταχύνεται «τρεχάτος», έναν «Συρτό», έναν «Πρωτοχρονιάτικο», έναν «Κάτω Χορό», και έναν «Χασάπικο» πού όμως μάς είπαν οί ίδιοι, «όταν έχει πολύ κόσμο πού χορεύει τόν κουλουριάζου»... 'Αλήθεια; φαντασία; Δέν κατόρθωσα νά τό εξακριβώσω. Δυστυχώς από ένδυμασίες στόν 'Αη Γεώργη τόν Σηκούση, δέν είχαν τίποτε τό αξιόλογο. Οί «παλιές» πού μάς έδειξαν ήταν από τό τέλος του περασμένου αιώνα εύρωπαϊκής έμπνεύσεως!

Μετά προχωρήσαμε γιά τά Νένητα. 'Εκεί σέ μία μεγάλη αίθουσα κινηματογράφου, είχαν συγκεντρωθεί όλοι. 'Ήσαν πολύ έξυπνερτικοί οί κάτοικοι, αλλά δημιουργήθηκε – γιά μία στιγμή – μία παρεξήγηση έπάνω στόν χορό πού όνομάζεται «Τρίπατος», και γιά τό ιστορικό του: 'Αρχίσαμε νά ζητάμε πληροφορίες, πρίν νά άρχίσει ό χορός, ώστε νά καταποτισθούμε, γιατί πολύ φασαρία είχε γίνει γενικά στό «νά μήν χάσετε τόν χορό Τρίπατο από τά Νένητα, γιατί μόνο εκεί χορεύεται και έχει ιστορία άρχαία!». Λοιπόν εκεί πού τά μιλούσαμε, και άφου είδαμε μία πρώτη έπίδειξη χορού γιά νά μπορέσω νά καταποτισθώ σέ ότι θά έπακολουθούσε σάν εξήγηση, ένας ηλικιωμένος κάτι ψιθύρισε γιά τόν Θησέα και έσπευσα νά τόν πλησιάσω και νά τόν ρωτήσω τί άκριβώς έννοούσε και από πού τάξερε. Μάς λέει λοιπόν – αλλά άφου άνοιξα τό μαγνητόφωνο μία και καλή – ότι «ό Τρίπατος χορός έγινε γιά ανάμνηση ενός Νενητιώτη, τά «άρχαία χρόνια», πού έφυγε και πήγε στην Κνωσό της Κρήτης και επειδή ή 'Αριάδνη, ή κόρη του Βασιλιά τόν άγάπησε, και ό Βασιλιάς δέν τόν δέχτηκε και τόν έρριξε στό Λαθύρινο, έκείνη πού τό έδωσε τό νημα γιά νά μπορέσει να βγει. Και μόλις βγήκε γύρισε πίσω στό Νένητα και διηγήθηκε όλη αυτή τήν ιστορία, και πώς ή 'Αριάδνη του είπε του παιδιού τά βήματα γιά νά βγει άπ' τό Λαθύρινο, και ότι μέ τά 6 βήματα έμπρός και τά 3 πίσω, δείχνει ότι ό νέος δίσταζε στην άπόπειρά του νά βγει από τό Λαθύρινο. 'Όμως έδειξε στους Νενητιώτες τό χορό αυτό μόλις γύρισε σάως». 'Ο γέρος πού μάς τό έλεγε, τό είχε άκούσει από μία γριούλα 75 χρονών – πού μπορεί νά ήταν και περισσότερο αλλά και λιγότερο, γιατί στά χωριά δέν θυμούνται ήλικίες και ή γριούλα αυτή είχε, λέει, πεθάνει πρίν από 20 χρόνια. 'Υστερα, ένας άλλος ηλικιωμένος τά έβεβαίωσε και είπε ότι πολύ λίγο ξέρουν αυτή τήν ιστορία πού του τήν είχε διηγηθεί ό πατέρας του, ό όποιος φυσικά τήν είχε άκούσει από τόν παππού του κ.ο.κ. 'Η γριά άν ζούσε, θά ήταν 100 χρονών, τό ίδιο και ό παππούς.

Τή στιγμή πού λεγόntonσαν όλα αυτά, πετάχτηκε μία νέα κοπέλλα, καμιά 20ριά έτών, και μάς είπε ότι «δέν είναι καθόλου έτσι ή ιστορία του χορού και αυτή τήν ξέρε πολύ καλά, γιατί τήν ιστορία αυτή πού θά μάς πει τήν έχει πει ό δάσκαλος του σχολείου και αυτός ξέρει καλύτερα τήν ιστορία τών Νενητων»! 'Ενα κορίτσι, λέει, από τά Νένητα, είχε άρπαγει από τους πειρατές, και όταν ό άνδρας της, ό 'Αρχιπειρατής σκοτώθηκε, αυτή θέλησε νά γυρίσει πίσω στό Νένητα, αλλά επειδή φοβόταν νά γυρίσει και νά παρουσιαστεί στό χωριό – έκανε 6 βήματα έμπρός και τρία πίσω, και άπ' αυτό και ή όνομασία του χορού. 'Ο δάσκαλος, όπως μάς είπαν, εκείνη τήν έποχή της έρευνας, δέν ήταν πάνω από 35 χρονών. 'Αναγκαστήκαμε νά σήσουμε από τήν μαγνητοταινία, ότι είχαμε γράψει γιά τήν πρώτη έκδοση του Τρίπατου. Καθώς φαίνεται – δέν τής άρεσε τής κοπέλλας ό μύθος του Θησέα και τής 'Αριάδνης, ούτε και άν υπήρξε ποτέ τέτοιος μύθος, άναφορικά μέ τό χορό! Και όλα αυτά γιατί: «Νά μάς πούνε τώρα ότι ό χορός μας είναι Κρητικός!». Και προτιμούσαν τήν έκδοχή του 'Αρχιπειρατή! Δηλαδή άν και έφόσον υπήρχε περίπτωση ό χορός αυτός νά έχει κάποια σχέση μέ κάποιο ιστορικό, προτιμούσαν

τό ιστορικό αυτό νά ἀναφέρεται σέ ἐποχή πειρατίας – τοῦ 16ου αἰώνα καί ὄχι τόν καιρό τοῦ Θησέα! φτάνει νά εἶναι ἀπό τά Νένητα ὁ χορός καί ὄχι ἀπό τήν Κρήτη! Ὁ χορός αὐτός ὅμως εἶναι ὠραῖος καί εὐχάριστος, ἀλλά δέν δείχνει οὔτε τό παραμικρό ἴχνος Λαβύρινθου, οὔτε καν ἀρπαγῆς ἀπό Πειρατές! Χορεύεται μέ ζεύγη, τό ἓνα πίσω ἀπό τό ἄλλο καί σέ ὀρισμένο μοτίβο μουσικό γίνεται σχῆμα σурτοῦ, δηλαδή κυκλικοῦ χοροῦ, χωρίς ὅμως νά κλείνει. Τελικά ὅταν ἤρεμήσαμε ὅλοι (!) μάς χόρεψαν καί ἄλλους χορούς.

Ἀπό ἐνδυμασίες, ἔχουμε αὐθεντικές τόσο τοῦ Πυργί ὅσο καί τῆς Καλαμωτῆς (τῶν νέων καί τῶν ἡλικιωμένων γυναικῶν ὡς καί μερικῆς τῶν ἀνδρῶν). Ἀπό τά Νένητα στάθηκε ἀδύνατο νά βρεθεῖ ἐνδυμασία εἴτε γυναικεία εἴτε ἀνδρική. Τουλάχιστον ἐμεῖς δέν τό κατορθώσαμε παρόλο πού ἔστειλα γυρολόγο εἰδικά σέ ἀποστολή στή Χίο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Η΄

Α. ΜΕΡΙΚΟΙ ΒΑΣΙΚΟΙ ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ ΚΑΙ ΕΝΑ ΟΝΕΙΡΟ ΓΙΑ ΤΟ ΜΕΛΛΟΝ

Β. ΖΩΝΤΑΝΟ ΜΟΥΣΕΙΟ

ΜΕΡΙΚΟΙ ΒΑΣΙΚΟΙ ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ ΚΑΙ ΕΝΑ ΟΝΕΙΡΟ ΓΙΑ ΤΟ ΜΕΛΛΟΝ. ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΙ 1961, 1962, 1963.

“Ενας από τούς πιό αποδοτικούς τρόπους γιά νά μαζευτεί ύλικό μουσικοχορευτικό καί ένδυμασίες γνήσιες, ήταν ή παλιότερη έμπνευσή μου νά δημιουργήσω διαγωνισμούς στό ‘Αρχαίο Θέατρο Πειραιώς γιά τρία συνεχή έτη. ‘Η σκέψη μου ήταν νά βρεθεί ένας σωστός τρόπος διαγωνισμών, καί όχι αυτά πού γίνονταν στό Στάδιο εκείνη τήν έποχή, όπου δίνονταν βραβεία σέ όλα τά συγκροτήματα, χωρίς βαθύτερο έλεγχο. ‘Αφού ζήτησα συμπαράσταση από διάφορους φίλους καί ειδικούς, αρχαιολόγους, μουσικολόγους κτλ. ειδικά δέ τήν άξέχαστη ‘Αγγελική Χατζημιχάλη, καί τούς έπίσης φίλους Γιάννη Παπαδημητρίου καί Μίνω Δούνια, Μουσικολόγο, τόν αγαπητό μου Λαογράφο Δημήτρη Λουκάτο καί τόν Κώστα Ρωμαίο, Σίμωνα Καρά, καί τούς Γιάννη Μηλιάδη, τήν Κούλα Πράτσκα, τόν Μανώλη ‘Ανδρόνικο, τόν Σόλωνα Μιχαηλίδη, καταρτήσαμε όλοι μαζί ένα σχέδιο διαγωνισμού μέ κριτήρια πού νά δίνουν τήν διάθεση στους διαγωνιζόμενους νά κρατήσουν τίς παραδόσεις τους τόσο στους χορούς τούς τοπικούς, όσο καί στά τραγούδια καί στίς ένδυμασίες. ‘Ορίστηκαν τελικά τρεις σειρές βραβείων από τρία βραβεία κάθε σειρά, δηλ. Α΄, Β΄ καί Γ΄ μέ άνάλογα ποσά, σέ τρεις κατηγορίες: Χορός Α΄, Β΄, Γ΄, Τραγούδι Α΄, Β΄, Γ΄, Ένδυμασία Α΄, Β΄, Γ΄, ώστε νά ξέρουν τά συγκροτήματα γιατί θά πάρουν βραβείο καί γιατί δέν θά πάρουν. Στους διαγωνισμούς αούτους δέν λάμβανε μέρος τό συγκροτήμά μου, αλλά έκτελούσε χρέη ξεναγού καί έτσι ό κάθε χορευτής ή χορεύτρια αναλάβαιναν τήν φροντίδα ενός συγκροτήματος.

‘Ηρθαν καί βραβεύθηκαν πάνω από 40 συγκροτήματα, πού τά περισσότερα δημιουργήθηκαν μέ τήν εύκαιρία αυτών των διαγωνισμών, καί φρόντισαν νά μαζέψουν τίς αυθεντικές τους ένδυμασίες καί τά σωστά όργανα.

Στό μεταξύ, όλα τά χρόνια – 5 άκριβώς – πού δίναμε παραστάσεις στό αρχαίο θέατρο Πειραιώς είχα εφαρμόσει τό σύστημα νά προσκαλώ συγκροτήματα κάθε έβδομάδα απ΄ όλα τά μέρη τής ‘Ελλάδας, πού είτε είχα πάει γιά έρευνα, είτε μου είχαν έπισημανθεί.

‘Ετσι δημιουργήθηκε σιγά-σιγά τό ενδιαφέρον γιά τούς παραδοσιακούς χορούς. Καί εκεί πού δέν εύρισκα ένδυμασία ούτε γιά δείγμα, άρχισαν σιγά-σιγά νά τίς θγάνουν από τά μπαούλα τους καί νά βρίσκονται σήμερα (μετά είκοσι χρόνια) διάφορα Μουσεία καί ιδιωτικές συλλογές, μέ αυθεντικές ή καί

λίγο παραλλαγμένες κάποτε έστω και με καλές αντιγραφές – ένδυμασίες απ' όλη την Ελλάδα. Καί αυτά τὰ Μουσεία κι οί συλλογές, μαζί με τό Μουσείο Μπενάκη, μπορούν νά δείξουν στους άλλοδαπούς και στους ντόπιους, τήν παράδοσή μας.

Ένα από τὰ σχέδιά μου, ήταν και τό Φεστιβάλ Έλληνικῶν Χορῶν σέ «Σταυρό». Δηλαδή: νά δημιουργόταν Φεστιβάλ – ὄχι μέ βραβεία πιά – σέ μιά περιοχή τοῦ Νότου, σέ ἄλλη περιοχή τῆς Κεντρικῆς Ἑλλάδας, σέ περιοχή τοῦ Βορρά, σέ περιοχή τῆς Ἀνατολικῆς Ἑλλάδας (Νησιά τοῦ Αἰγαίου) και σέ περιοχή τῆς Δυτικῆς Ἑλλάδας (Ἐπὶ ἄνθησα π.χ.) μέσα στό καλοκαίρι. Σ' αὐτά τὰ Φεστιβάλ θά λάμβαναν μέρος ἀπό ἄλλα μέρη τῆς Ἑλλάδας.

Σκοπός τοῦ Φεστιβάλ αὐτοῦ θά ἦταν α) ἡ ἄμιλλα τῶν χωριῶν και τῶν κατά τόπους Ἑλλήνων νά κρατήσουν τίς παραδόσεις τους – γιατί βέβαια θά κρίνονταν ἀξία νά λάβουν μέρος τὰ πιά σοβαρά και κοντύτερα στήν παράδοση συγκροτήματα – και θ) ἡ μεταξύ τῶν Ἑλλήνων γνωριμία. Γιατί οί Ἑλληνες ὄχι μόνο δέν ἔχουν ἀποβάλει τή λέξη «Πρόσφυγες» ὅταν ἀναφέρονται στους Ἑλληνες τῆς Μ. Ἀσίας και τοῦ Πόντου, ἀλλά καλά-καλά δέν ξέρουν τί γίνεται στήν ἐκτός τῆς στενῆς περιφέρειᾶς τους λοιπή χώρα. «Καί θά μπορούσε νά γίνει μιά ἀρχή γιά τήν δημιουργία τοπικῶν ὁμάδων σ' ὀλόκληρη τήν Ἑλλάδα.

Ἔτσι θά μπορούσαν νά γίνουν, ὡστε σταδιακά νά κάνει κανείς και μελέτες πάνω στους χορούς και στά τραγούδια, πού «ταξιθεύουν» ἀπό Ἀνατολή σέ Δύση και ἀπό τόν Βορρά στό Νότο τῆς Ἑλλάδας».

Ὁ τόπος πού σκέφθηκα ὡς πιά ἐντυπωσιακό γιά νά ἀρχίσω τό σχέδιό μου αὐτό, ἦταν ἡ Ἀρχαία Στράτος. Εἶναι πάνω στήν Ἐθνική ὁδὸ πού ἐνώνει τήν Ἀθήνα και τήν Ἀκαρνανία, μέσω Ἠπειροῦ, τήν Ἠγουμένισσα, ἀπό ὅπου διεκπεραιώνονται ταξιδιώτες γιά Κέρκυρα και Ἰταλία μέ τό πορθμεῖο. Ἡ Ἀρχαία Στράτος πού ἦταν πρωτεύουσα τῆς Ἀκαρνανίας κάποτε ἔχει ἐρείπια ἀπό ἓνα θαυμάσιο Ναὸ τοῦ Στρατείου Διός, πού μέ πολύ λίγα χρήματα θά μπορούσε νά ἀναστηλωθεῖ, γιατί ἡ πέτρα του εἶναι πολύ σκληρή και δέν ἔχει πάθει φθορά ἀπό τόν χρόνο. Εἶναι σέ ὕψωμα και τὰ τεῖχη τῆς ἀρχαίας πόλης κατεβαίνουν κάτω στόν ποταμό Ἀχελῷο. Ἡ θεά ἀπό ἐκεῖ ψηλά στό χωριό, πού τώρα πιά κατέθηκε στήν πεδιάδα, εἶναι μαγευτική και συνάμα συναρπαστική. Καί γίνεται ὄνειρωδης ὅταν ἔχει σελήνη ἢ αἰσθάνεται κανείς τή μυρωδιά ἀπό τίς μικροδάφνες πού βρίσκονται κοντά στό ποτάμι. Νομίζει κανείς πῶς βρίσκεται στήν ἀρχαία ἐποχή, ὅταν τύχει νά καθῆσαι στό ἐκεῖ Ξενία μιά νύχτα σελήνης. Αὐτό μέ ἔκανε νά ἀποφασίσω νά ἀρχίσω ἀπ' ἐκεῖ. Νά δοκιμάσω τό σχέδιό μου ἀπό τό πιά συναρπαστικό τοπίο.

Σέ μιά ἀπό τίς περιοδείες ἐρευνᾶς μου στήν Ἠπειρο στά 1961, σταμάτησα στό Ἀγρίνιο και ἦλθα σέ ἐπαφή μέ τήν Περιγητικὴ Λέσχη τῆς πόλης, ὅπου βρίσκονταν μερικά πολύ δυναμικά μέλη, πού εἶχαν τήν διάθεση νά ἀξιοποιήσουν τόν τόπο τους. – ἂν και ἡ Ἀρχαία Στράτος, παρόλο πού βρίσκεται πιά κοντά στό Ἀγρίνιο, ὑπάγεται στήν Ἐπαρχία Βάλτου.

Μέ ἄκουσαν μέ προσοχή και στήν ἐπιστροφή μου ἀπό τήν ἐρευνά μου, μού ἀνάγγειλαν ὅτι θά κάνουν τὰ ὅποια ἐξοδα χρειασθοῦν: διαμόρφωση χώρου γιά νά καθῆσουν οί θεατές – γιατί δέν ὑπῆρχε καθόλου τέτοιο «εἶδος» – διαμόρφωση πλατείας ἀπό μπετόν γιά νά μπορέσουν νά χορέψουν οί χορευτές, ἐξεύρεση σκηνῆς γιά νά ντύνονται οί χορευτές, καρέκλες νά καθῆσουν οί θεατές κτλ. Καί θά φιλοξενοῦσαν τὰ συγκροτήματα – τό δικό μου και ὅποια ἄλλα ἔφερνα – τὰ μέλη τῆς Περιγητικῆς Λέσχης, χωρίς φυσικά νά

μπορεί να γίνει λόγος για άμοιβή. Ἡ διαμόρφωση τοῦ χώρου προέβλεπε χωρητικότητα 2.500 ἀτόμων, μέ τό ἐρωτηματικό, φυσικά. «μήπως δέν ἐρθουν πάνω ἀπό 500 ἄτομα; Εἶχαμε ὅμως δύο εὐνοϊκοῦς παράγοντες; α) ὅτι ἡ παράσταση θά δινοῦταν δωρεάν καί θά ἐπακολουθοῦσε «τσιμποῦσι» μέ ἀρνιά στήν σούβλα κάτω ἀπό τήν πανσέληνο, καί β) ὅτι ἤμουν γνωστή στόν τόπο γιατί εἶχα πάει πολλές φορές καί μάλιστα μιά φορά εἰδικά μέ τόν ἀρχαιολόγο Γιάννη Κοντή γιά νά δοῦμε τί θά μπορούσε νά γίνει μέ τό ἐκεῖ κοντά «θαμένο» μέσα στά χωράφια ἀρχαῖο θέατρο, πού τό ὑπολογίζαμε γιά πάνω ἀπό 5.000 θέσεις, καί ὅπως εἶπα, ἀπό τό ἴδιο ὑλικό μέ τό Ναό. Ἐπομένως μπορεῖ νά ἦταν εὐκόλη ἡ χρησιμοποίησή του ἂν ὑπῆρχε ἀπόφαση γιά ἀπαλλοτρίωση τῶν χωραφιῶν.

Στό Φεστιβάλ αὐτό (1961) πήραν μέρος, φυσικά τό συγκρότημά μου μέ διάφορους χορούς ἀπό πολλές περιοχές τῆς Ἑλλάδας, καί Κρητικούς καί Ποντιακοῦς, καί μεταφέρθηκαν ἐκεῖ ἀεροπορικῶς – μέ στρατιωτικά ἀεροπλάνα – ἀπό τήν Μακεδονία: τό τοπικό συγκρότημα Ἀκρίτα Φλωρίνης καί τό τοπικό συγκρότημα τῆς Ναούσης γιά τούς ἀποκριάτικους χορούς «Μπουλές». Ἐπίσης πήραν μέρος καί οἱ τοπικοί χορευτές τοῦ ἴδιου τοῦ χωριοῦ «Στράτος» – Καραγκούνηδες μέ τοπικές ἐνδυμασίες – πού πολύ πάσχια νά πεισῶ νά χορέψουν. Ἡ προσέλευση τοῦ Κόσμου ἄρχισε ἀπό τίς... 4 μ.μ. – ἡ παράσταση θά ἄρχιζε στίς 7 μ.μ. ἡμέρα Κυριακή, 24 Σεπτεμβρίου 1961. Τό ἀποτέλεσμα ἦταν... νά κληθεῖ ἀστυνομική ἐνίσχυση γιατί εἶχαν ἔλθει ἀπό Πάτρα, Ἰωάννινα, Ἀθήνα, καί τίς γύρω ἐπαρχίες πάνω ἀπό 15.000 ἄνθρωποι. Ἄλλοι κάθησαν στούς θράχους, ὡς πάνω στά τεῖχη, ἄλλοι ὄρθιοι ἀπό τίς 6 μ.μ. ὡς τίς 10 μ.μ. πού τέλειωσε ἡ παράσταση, (πού διήρκεσε 3 ὁλόκληρες ὥρες!). Βέβαια συνέβησαν καί τά ἀπρόοπτα, ὅπως πάντα συμβαίνουν, ὅταν κάνουν κανεῖς καινοτομίες (!), δηλαδή... χάσαμε τά μικρά παιδιά – χορευτές τῆς Νάουσας μαζί μέ τόν πρωτοχορευτή! Πηγαίνοῦσαν αυτοκίνητα, τηλεφωνήματα γίνηκαν ἀπό τόν σταθμό τοῦ χωριοῦ στό Ἀργίνιο... καί τά παιδιά δέν βρισκόταν πουθενά! Στό μεταξύ ἔπρεπε νά βρισκῶ λύσεις γιά παράσταση τῆς παραστάσεως ὧσπου νά βρεθοῦν τά παιδιά μέ τόν συνοδό, πού ἦταν καί κύριο στέλεχος τοῦ χοροῦ! Μέ τό μικρόφωνο καί μέ ἀγωνία, δοκιμάζα ὅλο καί διάφορα μέσα νά τραβήξω τήν παράσταση, ἔχοντας ἀπέναντι κάποιον μαντατοφόρο νά συνεννοοῦμαστε μέ σήματα πού δέν ἔπρεπε νά ἀντιληφθεῖ τό κοινό.

Πρόσθεσα τραγούδια, ἔβαλα νά χορέψουν χορό πού χειροκροτοῦσαν μέ μανία (πράγμα πού δέν κάνω ποτέ, ὅτι καί νά συμβεῖ!) ἄφησα τούς ντόπιους νά χορεύουν ὅσο «τόλεγε ἡ ψυχή τους». Τελικά βρέθηκαν τά παιδιά καί χόρεψαν. Ἀκολούθησε γλέντι... τό γλέντι μέ πανσέληνο, μέ τόν Ἀχελῷο στά πόδια μας, μέ τίς πικροδάφνες καί γύρω μας ὅλη ἡ ἀρχαιότητα μέ τά τεῖχη καί τόν ἀρχαῖο Ναό! Κράτησε ὡς τό πρῶο καί ξεφάντωσαν οἱ κάτοικοι μέ τραγούδια καί χορούς. Γνήσιο πανηγύρι!

Ἡ τόση ἐπιτυχία, μᾶς ἔκανε νά ἐξακολουθήσουμε τήν «ἀπόπειρα» τῆς δημιουργίας τοπικῶν φεστιβάλ – πανηγυριῶν σέ σχέδιο σταυροῦ ὅπως τό εἶχα ἀρχικά συλλάβει. Μακεδονία – Ἀρχαῖα Στράτος – (ἐφ' ὅσον μάλιστα βρίσκεται ἐπάνω στήν Ἑθνική ὁδὸ καί ὑπῆρχαν ὅλες οἱ δυνατότητες νά ἐπεκταθεῖ καί σέ μεγαλύτερης σημασίας φεστιβάλ, ὅταν θά γίνονταν οἱ ἐργασίες γιά τήν δυνατότητα χρησιμοποίησεως τοῦ ἐκεῖ ἀρχαίου θεάτρου, πράγμα πού εἶχα συζητήσει μέ τόν ἀρχαιολόγο Κοντή) – Πελοπόννησος (Ἀρχαία Σικυῶν ἢ Μεγαλόπολις) Κεφαλλονία ἢ Ζάκυνθος – Μυτιλήνη ἢ Ρόδος κ.ἄ.

Τόν επόμενο χρόνο, με κάλεσε η Περιηγητική Λέσχη Σικυώνος, να δω τό εκεί άρχαιο θέατρο, άπ' όπου είχαν ξεκαθαριστεί τρεις μόνο σειρές καθισμάτων. Έμεινα έντυπωσιασμένη από τό περιβάλλον και από τή θέα. Άπό τό υπάρχοντα καθίσματα του θεάτρου έπεφτε τό μάτι κατευθείαν στον Κορινθιακό, μέ τό ζεστό μπλέ χρώμα τής θάλασσας, να τό κόβει τό χρώμα τό ξανθό τής γής χωρίς κανένα έμπόδιο χρωματικό ή όγκου. "Οασή! Ναι, έδώ έπρεπε να γίνει τό δεύτερο Φεστιβάλ. Και να προχωρήσουμε έπειτα πάλι στην Άρχαία Στράτο, ώστε να άρχισει να καθιερώνεται ό σταυρός! Μέ τήν βοήθεια ενός ντόπιου παλληκαριού, που έδειξε προθυμία και άγάπη για τό θέμα, μέ τήν συμπάρσταση ενός μέλους τής Περιηγητικής και μέ πείσμα για τήν επιτυχία, καταφέραμε να ξεκινήσουμε και να οργανωθεί τό δεύτερο φεστιβάλ στην Σικυώνα. Ξεκίνησα πιό πριν δυό τρεις μέρες, για να φροντίσω τό θέατρο, τήν πλατεία – τελείως άκατάλληλη και μέ μία τρύπα πελώρια στην μέση που ήθελε στρώσιμο – να δημιουργήσω φυσικά σκηνικά, δηλαδή μεταφέροντας όρισμένες πέτρες μέ τό παλληκάρι αυτό και μέ ένα-δυό έργάτες (που μόλις γύριζα τό κεφάλι μου τό... στρώνανε στον ύπνο!) – να κατασκευάσω μέ τέντες παρασκήνια για τήν άλλαγή των ένδυμασιών, άγοριών και κοριτσιών.

Ήταν καλοκαίρι 1962 και ό ήλιος έκαίγε. Οι έργάτες σέ λίγο έξαφανίστηκαν. Για μένα έμενε πρωταρχικό και βιαστικό τό θέμα τής ίσοπεδώσεως του χορευτικού χώρου. Ποιός θά πιάσει τήν «βαριά» και που θά βρεθεί νερό, για να καταφέρω να μήν στραμπουλήξει κανείς κανένα πόδι, ή πέσει τήν πιό άκατάλληλη ώρα του χορού και χαλάσει τό θέαμα; Τήν «φιλοτιμίαν άνάγκη ποιουμένη», πήρα τή «βαριά» και ... νερού μή υπάρχοντος ούτε για δείγμα, προχώρησα στην έκτέλεση του σκοπού μου, όταν άνεκάλυφα μέ μιός ότι δέν είχα άνάγκη από νερό, γιατί... έσταζε ποτάμι ό ιδρώτας από τό κεφάλι μου, έτσι που έκανα χρέη Ήρακλέους - οικοδόμου! «μέ τόν ιδρώτα του προσώπου σου λοιπόν πρέπει να στρώσεις τό θέμα σου! Και – εύτυχώς που ό Θεός μου έχει χαρίσει αυτή τήν... εξάτμηση – βλέποντας τόν έαυτό μου να παιδεύομαι μέ τήν «βαριά» και τό παλληκάρι να τρέχει μίλια για να μου φέρνει κάθε τόσο ένα ποτήρι νερό – όχι για να πιώ, αλλά για τό χώμα – μέ έπιασαν τέτοια γέλια, που άναγκάστηκα να καθήσω κάτω για να συνέλθω. Βέβαια κάθισμα δέν ύπήρχε, παράλειψα να τό πώ.

Τώρα σχετικά μέ τίς άρχές του τόπου είχαμε διάσταση γνωμών! Όχι για τό θέμα μου βέβαια αλλά γιατί είδοποίησα πρώτα αυτόν και ύστερα τόν άλλον, από τόν Δήμαρχο μέχρι τόν κλητήρα! «Και τί δουλειά είχε ή Περιηγητική;» «Και τί δουλειά είχε ό Δήμαρχος;» και «τί δουλειά είχε ό Πρόεδρος τής Κοινότητας;» Τέλος ήρθε ή περιφημη μέρα τής παραστάσεως και παρόλο τό άλληλοφάγωμα για τά «πρωτεία» τής έμφανίσεως του συγκροτήματός μου, ήρθε κόσμος, ένθουσιασέτηκε, πήρε και ή Περιηγητική τά «μπράβο», και μās παρέδωσαν τά χρήματα άφου κράτησαν τά έξοδά τους και άφου μās έκαναν, σέ όλο τό συγκρότημα, τό τραπέζι, γιατί πολύ είχαν ένθουσιαστεί. Τήν άλλη μέρα τό πρωί παίρνω τηλεφωνο στο Άγρινίο, που έπρόκειτο να έχει προετοιμασθεί ή έμφάνιση του συγκροτήματός μου για τήν Άρχαία Στράτο, για να ρωτήσω αν όλα είναι έτοιμα και άκούω μέ τό στόμα άνοικτό... ότι «μήν πλησιάζετε γιατί έχουν οι έργάτες άπεργία και είμαστε όλοι άνω-κάτω. Περιμένετε να ησυχάσουν τά πράγματα και έλάτε τήν παραπάνω έβδομάδα. Θά σās είδοποιήσουμε». Αυτό ήταν τό τέλος του μεγαλεπιβουλου σχεδίου μου. Γιατί από εκεί και ύστερα όλα πήγαιναν άσχημα και δέν έβλεπα πώς θά μπορούσα να πείσω ανθρώπους να χρηματοδοτήσουν μία τέτοια σο-

βαρή υπόθεση, όταν παραλίγο νά χάσω και τό θέατρο πού προσπαθοῦσα νά ἐδραιώσω και νά στησῶ μιά και καλή τό θέμα μου στό χώρο πού ἐπρεπε: Στή χαράδρα τοῦ λόφου τοῦ Φιλοπάππου πού εἶχα διαλέξει!

ΖΩΝΤΑΝΟ ΜΟΥΣΕΙΟ

ΕΝΑ ΟΝΕΙΡΟ...

Μεταξὺ τῶν σχεδίων, πού δέν κατόρθωσα μέχρι σήμερα νά στεριώσω γιά μεγάλη μου ἀπελπισία, εἶναι και τό σχέδιο τοῦ «Ζωντανοῦ Μουσείου».¹ Μοῦ εἶπαν ὅτι ὁ ὀρισμός αὐτός δέν εὐσταθεῖ σάν ἔννοια, γιὰ τό Μουσείο, εἶναι κάτι τό «ἀποθανόν». Σωστά. Ἐγώ ὅμως ἐννοῶ τό «φύσημα» ζωῆς στό παρελθόν, τό νεκρό πιά, ἀπό λήθη, πού μπορεί νά τό φέρει κανεῖς «ζωντανό» στή φαντασία, στόν ὀραματισμό και στήν ἀναπαράσταση. Αὐτό πού ἔχω σκεφτεῖ, δέν μπόρεσα ἀκόμα νά τό ἐφαρμόσω γιὰ α) «δέν ἔχω χρήματα» και χωρίς αὐτά δέν γίνεται και β) δέν ἔχω οἶκημα. Ἀπαραίτητο γιά νά ἐπιτευχθεῖ ὁ σκοπός μου. Καί παρόλο πού πασχίζω τόσα χρόνια, δέν κατάφερα τίποτε γιὰ τό κανεῖς δέν ἐνδιαφέρεται γιά ὅ,τι λέω και ὅ,τι κάνω, ἐκτός ἂν εἶναι γιά νά μοῦ κλέψει τήν ἰδέα ἢ νά ἀξιοποιήσει τά σχέδιά μου γιά δικό του ἢ τῆς ὀφελος και... φήμη! Δέν ἔχουν ἀκόμα ἀντιληφθεῖ μερικοί-μερικοί, ὅτι τά μεγάλα ἔργα ὅπως και ἡ φήμη, γίνονται μέ τή δουλειά, τήν ἐμπνευση και τήν αὐστηροτήτα. Μοῦ ζήτησαν πολλοί τή φήμη και τό ὄνομα. Ἄλλα δέν φταίω ἐγώ γι' αὐτό. Φταίει ἡ πίστη μου σέ μιά ἰδέα και μετά ἡ τελεία ἔλλειψη προσωπικῆς φιλοδοξίας. Γιὰ τό θέμα πού μέ ἀπασχολοῦσε ἦταν συνόλου τῆς Ἑλλάδας πού μέ δέος σάν ἐργάτης κοίταξα πῶς νά τό ἐξυπηρετήσω, νά διαθέσω ὄλο τό θιός μου και τίς ἱκανότητές μου και μετά φταίει ἡ ἴδια ἡ ζήλεια τῶν ἀποτυχημένων. Ὅταν ὁ ἄνθρωπος δέν μπορεί νά δημιουργήσει κάτι ἀπό τόν ἑαυτό του, ἀλλά προσπαθεῖ νά ἀντιγράψει, ἔχασε τό παιχνίδι ἀμέσως ἀπό τήν γέννηση τῆς προσπάθειας.

Ἄν εἶχα οἶκημα και μιά εἰδική ἐπιχορήγηση γιά τό θέμα τοῦ Μουσείου θά εἶχα καταφέρει κάτι πολύ σωστό και ὠραίο. Πολλοί ξέρουν τό σχέδιό μου αὐτό ἀπό ἄρθρα μου ἢ ὅταν μοῦ ζητήθηκε νά ἐκθέσω τίς ἀπόψεις μου και τά σχέδιά μου, και μοῦ ἔδωσαν τάχα ἐνθάρρυνση. Γιὰ τό, βέβαια «ἐσύ θά τό διευθύνεις ὅσο ζεῖς». Καί ἄλλα τέτοια ἄκουσα ὡς τήν ἡμέρα πού ἀνεκάλυψα τί γινόταν πίσω ἀπό τήν πλάτη μου. Ἄλλα ὑπάρχει μιά παροιμία: «Ὁ Θεός ἀγαπάει τόν κλέφτη, ἀγαπάει και τό νοικοκύρη», και ἔτσι ἀπό τό Θεό – γιὰ τό θεόπεμπτο μοῦ ἦρθε! – τό ἔμαθα!!

Τό σχέδιο τοῦ Ζωντανοῦ Μουσείου, πού δέν εἶναι πιά κρυφό, ἀπό καιρό, ἦταν τό παρακάτω:

1) Αἰθουσα μέ ἀμφιθεατρική ἐξέδρα, χωρητικότητος 60-100 ἀτόμων, πού θά χρησιμοποιεῖται:

α) γιά ὀμιλίες (σεμινάρια, κτλ.) μέ ἐπίδειξη κινηματογραφικῶν ταινιῶν και μαγνητοταινιῶν, τίς ὁποῖες συλλέγει τό Σωματεῖο μας στίς ἐρευνές του, διαφάνειες ἐγχρωμες και

1. Σήμερα πού τυπώνεται τό βιβλίο αὐτό, ἔχουν μπεῖ οἱ βάσεις γιά νά γίνει πιά τό Μουσείο.

β) Για παραστάσεις του συγκροτήματός μας σε καθορισμένες ημέρες και ώρες.

2) Αίθουσες κατάλληλες για έκθεση τών αυθεντικών ένδυμασιών, πού διαθέτουμε.

3) Κατάλληλο χώρο για τήν διαρκή έκθεση φωτογραφιών τής «Συγκριτικής Μελέτης» μέ παραλληλισμούς από,

α) αναπαραστάσεις χωρών έπάνω σε άρχαία άγγεία και από Βυζαντινές τοιχογραφίες, μέ φωτογραφίες τοπικών χωρών όπως χορεύονται ως σήμερα στα διάφορα χωριά.

β) αναπαραστάσεις θεμάτων («μοτίβων») από άρχαία άγγεία χρονολογούμενα από τού 3000 και κεντημάτων πού βρίσκονται πάνω σε όλες τīs τοπικές ένδυμασίες.

(Άς σημειωθεί ότι ή Έκθεση αυτή μέ τήν έργασία τών παραλληλισμών δέν έχει γίνει από κανένα άλλο Κράτος, άπ' όσα ξέρω, τά δέ σχετικά θιθλία μου επίσης μπορούν νά θεωρηθούν πρωτότυπη έργασία).

4) Αίθουσες για γραφεία, αποθήκες ένδυμασιών, άρχείων και μηχανημάτων, βιβλιοθήκη κτλ.

Μέ τήν εξέυρεση χώρου για τήν παραπάνω περίπτωση ή τήν δυνατότητα άνοικοδομήσεώς του, ή χρησιμότητα τού Μουσείου αύτου τού είδους θά έξυπηρετήσει και τούς ξένους και τά σχολεία για λόγους εκπαιδευτικούς. Όλοι θά μπορούν νά βλέπουν τούς χορούς μας σ' όλη τή διάρκεια τού χειμώνα και μέσα σε χώρο πού θά έξυπηρετεί όλες τīs πλευρές: μουσειο, χορό ζωντανό, χορό κινηματογραφημένο, τραγούδια ζωντανά ή μαγνητοφωνημένα, έκθεση μέ παραλληλισμούς κτλ.

Μέ δέος βλέπω νά έρχεται ή συμφορά και ή εξαφάνιση στοιχείων πού άποδεικνύουν τήν άμεση σχέση τού τωρινού έλληνισμού μέ τό παρελθόν, όταν χαθούν αυτά τά στοιχεία από τήν επέλαση «βαρείας» μορφής άνακατοσύρας στούς χορούς και στίς ένδυμασίες, άνακατοσύρα πού παρουσιάζουν άσυνείδητοι νεαροί και νεαρές χάρη «μεροκαμάτου» στήν Τηλεόραση. Καί ποιός διευθυντής ή Γεν. Διευθυντής μπορεί νά έλέγξει τί γίνεται; και ποιός έχει τόν καιρό όταν εργάζεται μέ τά λεπτά και τά δευτερόλεπτα, και τīs ειδήσεις τής στιγμής και τόσα άλλα προβλήματα στό κεφάλι του νά άσχοληθεί μέ ένα τέτοιο θέμα «Θέε μου τόσο άπλό, πού είναι οι έλληνικοί χοροί»; Άλλά μέ τήν φοβερή κατάσταση τής «Τ.Υ.», οι έπαρχίες θά νομίζουν πώς **αυτός είναι τό τρόπος** πού χορεύονται οι χοροί. Καί αύτό θά έχει σάν συνέπεια νά χαθούν μιά για πάντα τά ίχνη πού μέ όδήγησαν νά κάνω παραλληλισμούς μέ τήν αρχαιότητα. Καί ύστερα από λίγα χρόνια ό κόσμος θά φαντάζεται ότι ήταν ή φαντασία μου τά όσα έγραψα. Καί έτσι θά χάσουμε τά ίχνη πού γι' αύτά 24 χρόνια έφαγα τά σπλάχνα μου, χάλασα τήν ύγεία μου, τά χρήματα τής Μάνας μου, τών φίλων μου και τά δικά μου – όσα είχα – για νά βρώ και νά «σκάψω και νά έξακολουθήσω νά σκάβω για όσο καιρό μου χαρίζει ό Θεός» νά περισώσω τά ίχνη πού μέ τέτοια άδιαφορία και ίσως άγνοια, πάνε νά καταστρέψουμε όσοι δέν γνωρίζουν.

Στήν έποχή, πού μιά φωτογραφία δείχνει περισσότερο από πέντε συγγράματα, στήν έποχή πού μέ ένα μαγνητόφωνο μπορείς νά περισώσεις τραγούδια, όμιλίες κτλ., στήν έποχή πού μέ ένα φίλμ, και μάλιστα έγχρωμο μπορείς νά άποδείξεις όλα αύτά πού βρήκες μέ άγώνα, μέ άγχος, περιτρυγισμένη από φθόνο, ζήλεια, προπαίτεια, άδιαντροπία, άσυνείδησία, άγνοια, νά σου άρνούνται τήν άποτύπωση σε έγχρωμο φίλμ, όλου αύτου τού ύλικού.

πού έχεις βρει, και πού θα αποτελούσε άρχειο για όλες τις ερχόμενες γενεές, γιατί «κοστίζει πολύ!!» Θα μου δώσει ο Θεός την δύναμη, την υγεία, την ευκαιρία πριν πεθάνω, να αποτυπώσω αυτά που ξέρω και πού είδα και πού έζησα, με δέος μπροστά στο μεγαλείο της Ελλάδας και όχι όπως οι πειραματιζόμενοι άνιδσοι για τό θέμα, αλλά ζηλότοποι για τήν φήμη μου, προσπαθοῦν νά επιδειξουν ικανότητες μέ προχειρολογία και από ψηλά κοιτάζοντας έμένα τήν «δυστυχή έργάτρια» του τόπου μου.

Έάν υπάρξει πιθανότητα νά γίνει αντίληπτό «ότι είναι πολλαπλής σημασίας για τόν τόπο μας ή ύπαρξη και ή εξάπλωση τών ελληνικών παραδοσιακών χορών για τήν ίδια τήν ύπαρξη του τόπου και για τήν απόδειξη της συνέχειάς του από τήν αρχαιότητα και μέσα από τό θυζάντιο μέχρι σήμερα», θά πρέπει νά προλάβει τό Κράτος νά μεταχειριστεί τήν πείρα και τήν δοκιμασμένη πιά τεχνική στην έρευνα, στην όργάνωση παραστάσεων, στην όργάνωση φωτογραφίσεως και κινηματογραφίσεως χορών κτλ. μέ επιτυχή αποτελέσματα σ' όλους τούς τομείς του Σωματείου μας, πριν κι αυτό έκπνεύσει από τά τεράστια οικονομικά προβλήματα ή πριν πεθάνω εγώ. Και τότε αλοίμονο!! 'Από όσα βλέπω ως σήμερα και από όσα μέ τόση «έλαφρά καρδιά» δέχεται νά παρουσιάσει ή τηλεόραση, προβλέπω ότι, όταν θά έχω πάψει νά ζώ, θά έχουν όλα τόσο πολύ άλλοιωθει, ώστε αν τύχει και διαβάσει κανείς τά βιβλία μου μέ τούς παραλληλισμούς πού βρήκα θά νομίσει ότι τά... όνειρεύτηκα, γιατί θά έχει χαθεί όλη ή πρώτη ύλη από τήν κακή και κακόβουλη μεταχείριση τών άνίδεων ειδικών!!

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

1. – Ἀρχαῖοι καί Βυζαντινοί συγγραφεῖς

Ἀπό τό ἔργο τοῦ ΑΘΗΝΑΙΟΥ «ΔΕΙΠΝΟΣΟΦΙΣΤΕΣ».

Ὁ Ἀθηναῖος (3ος αἰών μ.Χ.) στούς «Δειπνοσοφιστές» βιβλίον XIV, ἐκδ. Loeb ἔχει ὀρισμένες σημαντικές παρατηρήσεις γιά τήν Ἑλληνική Μουσική (Μεταφρ. Ἀννας Δ. Μαρινάκη).

...Οἱ γενναῖοι Λακεδαιμόνιοι βαδίζουν στή μάχη μέ μουσική ἀπό φλογέρες, οἱ Κρητικοί μέ τίς λύρες, οἱ Λύδιοι μέ φλογέρες καί σύριγγες¹, αὐλοῦς γυναικείους καί ἀνδρικούς... Πολλοί ἀπό τούς βαρβάρους ἐπίσης διεξαγοῦν διπλωματικές διαπραγματεύσεις συνοδευόμενοι ἀπό φλογερές καί κιθάρα, γιά νά κατευνάσουν τήν καρδιά τῶν ἀντιπάλων τους... (XIV, ἐδάφ). Ἡ μουσική συμβάλλει ἐπίσης στήν ἀσκήση καί τό ἀκόνησμα τοῦ μυαλοῦ, ἐξ' οὗ καί ὅλοι οἱ Ἕλληνες καθῶς καί οἱ βάρβαροι μέ τούς ὁποίους γνωριζόμαστε, τήν χρησιμοποιοῦν... Γιατί εἴτε στό χορό εἴτε στό περπάτημα ἢ σεμνότητα καί ἡ ἀξιοπρέπεια εἶναι ὠραίες, ἐνῶ ἡ ἔλλειψη σεμνότητος καί ἡ ἀσχημεία. Γιά τό λόγο αὐτό, πράγματι, ἀπό τήν ἀρχή οἱ ποιητές ἐστήσαν χορούς γιά ἐλεύθερους ἄνδρες καί χρησιμοποιοῦσαν τίς χορευτικές φιγούρες μόνο γιά νά λαμπρύνουν – σκηνογραφήσουν – τό θέμα τῶν τραγουδιῶν διατηρώντας πάντα τήν ἀρχονικά καί τήν ἀνδροπρέπεια σ' αὐτά. Γι' αὐτό καί ὀνόμαζαν αὐτοῦ τοῦ εἶδους τίς παραστάσεις, ὑπορχήματα (δ). Ἀλλά ἐάν κάποιος χορογραφοῦσε μέ ὑπερβολή (ε) ἢ ὅταν ἐπρόκειτο νά τραγουδήσει, κάτι πού δέν ταίριαζε στό χορό, ἐξευτελιζόταν...

Τά ἀγάλματα πού εἶχαν σμιλευτεῖ ἀπό τούς παλιούς καλλιτέχνες εἶναι λειψανα τοῦ ἀρχαίου τρόπου χοροῦ. Γι' αὐτόν τόν λόγο ἄλλωστε οἱ κινήσεις τῶν βραχιόνων διαμορφώνονταν μέ μεγαλύτερη προσοχή...

ΛΟΥΚΙΑΝΟΣ: «Περί Χοροῦ, Περί Ὁρχήσεως ἀπό τήν μετάφραση Ἰω. Κονδυλάκη, ἐκδ. Φέξη, 1911 (ἀρχ. κειμ. ἐκδ. Loeb).

...Οἱ Λακεδαιμόνιοι οἵτινες θεωροῦνται ὡς οἱ ἀνδρειότεροι τῶν Ἑλλήνων, ἐδιδάχθησαν παρά τοῦ Πολυδεύκου καί Κάστορος νά «καρυατίζουν» – εἶναι δέ τοῦτο εἶδος ὀρχήσεως, τό ὅποιον χορεύεται εἰς τάς Καρυάς τῆς Λακωνικῆς – καί πράττουν τά πάντα ρυθμικῶς. Καί εἰς αὐτόν ἀκόμη τόν πόλεμον πορεύονται μέ ρυθμόν καί κανονίζουν τό θῆμα τῶν κατὰ τόν ἦχον τοῦ αὐλοῦ, ὁ ὅποιος δίδει καί τό πρῶτον σύνθημα πρὸς τήν μάχην. Κατῶρθωσαν δέ νά νικοῦν πάντοτε, ὀδηγούμενοι ὑπό τῆς μουσικῆς καί τῆς εὐρυθμίας.

«... Ἀλλά καί εἰς τήν Θεσσαλίαν τόσον ἐξετιμήθη ἡ ἀσκήσις τοῦ χοροῦ, ὥστε οἱ κάτοικοι ἀπεκάλουν τούς ἀρχοντας καί τούς ἀρχηγούς τῶν προορχησῆρας, (δηλαδή ἡγουμένους τοῦ χοροῦ, οὐρόντας τόν χορό). Τοῦτο δέ φαίνεται εἰς τάς ἐπιγραφάς τῶν ἀδριάντων, οἵτινες ἐστήνοντο εἰς τούς ἀνδραγαθοῦντας. («Ἡ πόλις ἐξέλεξε τόν τάδε προορχηστήρα»).

1. Σύριγξ: Αὐλός τοῦ Πανός, ποιμενικόν ὄργανον μέ ἐπτὰ ἢ ἐννία αὐλοῦς, πού ο καθένας ἔδινε ἓνα μόνο φθόγγο. Ἀποτελεῖται ἀπό ὠληνάκια, τό ἓνα μικρότερο ἀπό τό ἄλλο (τό μεγαλύτερο ἔχει μέγεθος μιάς σπιθαμῆς).

Ἐκτός τούτου οὐδεμία τελετή ἀρχαία γίνεται χωρίς ὄρχησιν. Ὁ Ὀρφεύς καί ὁ Μουσαῖος, οἵτινες ἦσαν ἐκ τῶν ἀρίστων ὄρχηστῶν τῆς ἐποχῆς τῶν καί οἵτινες ἴδρυσαν τὰς μυστικάς τελετάς, ἐθεώρησαν ὅτι θά ἦτο πολύ ὠραῖον νά γίνεται ἡ μῆσις εἰς τὰς τελετάς ταύτας μέ ρυθμόν καί ὄρχησιν καί οὕτω ἐνομοθέτησαν. Ἀπόδειξις δέ τῶν λόγων μου... εἶναι τό πασίγνωστον, ὅτι περὶ τῶν ἀποκαλυπτόντων τὰ μυστήρια λέγεται κοινῶς ὅτι «ἐξορχοῦνται».

Παλαιότερον οἱ χορεύοντες ἦσαν συγχρόνως καί τραγουδισταί. Ἄλλ' ἐπειδὴ ὅταν ἐχόρευαν ἡ πνευστίασις ἐξησθένει καί διέκοπτε τήν φωνήν καί ἀσχήμιζε τό ἄσμα, ἐθεωρήθη καλύτερον νά τραγουδοῦν ἄλλοι, καί ἄλλοι νά χορεύουν...

...Τά ἄλλα θεάματα καί ἀκούσματα ἐπιδεικνύουν ἕκαστον μίαν πράξιν, εἴτε μουσικὴν αὐλοῦ ἢ κιθάρας εἶναι, εἴτε ἄσμα ἢ τραγικὴ δραματούργια, εἴτε κωμῳδία. Ὁ ὄρχηστής ὁμως περιλαμβάνει τὰ πάντα καί ἡ σύνθεσις του εἶναι ποικίλη καί ἀνάμικτος ἀπὸ ὅλας τὰς τέχνας καί τὰ μέσα τῆς τέχνης, ἀπὸ τό αὐλόν, τὴν σύριγγα, τὸν κτύπον τῶν ποδῶν.

...Ἐπειτα οἱ ἐπιφανέστεροι τῶν Κρητῶν ἐπιμελῶς ἀσκηθέντες ἔγιναν ἀριστοὶ χορευταί ὄχι μόνον οἱ ἀπλοὶ πολῖται ἀλλὰ καί οἱ ἀνήκοντες εἰς ἡγεμονικάς οἰκογενείας καί πρωτεύοντες. Ὁ Ὅμηρος ὄχι διὰ νά ψέξη, ἀλλὰ διὰ νά ἐπαινέσῃ τὸν Μηριόνην, τὸν ὠνόμασεν ὄρχηστήν, καί τόσον ἦτο γνωστός καί διεκρίνετο αὐτός διὰ τὴν χορευτικὴν του τέχνην, ὥστε ὄχι μόνον οἱ Ἕλληνες ἐγνώριζον τοῦτο, ἀλλὰ καί αὐτοὶ οἱ Τρῶες, καίτοι ἐχθροί. Καί ὑποθέτω ὅτι τὸ ἐμάντευον βλέποντας τὴν εὐκίνησιαν καί εὐρυθμιαν μέ τὴν ὁποία ἐπολέμει καί τὴν ὅποιαν εἶχεν ἐκ τῆς ὄρχησεως. Ἰδοῦ δέ τί λέγουν τὰ Ὀμηρικά ἔπη: Μηριόνη, τάχα κέν σέ καί ὄρχηστήν περ' ἔχοντας ἔγχος ἐμόν κατέπαυσε.

...Ἐάν περάσωμεν εἰς τὴν Κρήτην ἔχομεν νά εὕρωμεν κι ἐκεῖ πάρα πολλὰ θεάματα ὄρχησεως ὅπως... τοῦ Λαβυρίνθου, τῆς Ἀριάδνης...

ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΣ «Ἕμνοι καί Ἐπιγράμματα» Loeb Library ὕμνος IV: Εἰς Δῆλον (σελ. 109-111).

«...Ἐχοντας ξεφύγει τό σκληρὸ μούγκρισμα καί τὸν ἅγριο γυιὸ (τὸν Μινώταυρο) τῆς Πασιφάης καί τὴν ἐλικοειδῆ κατοικία τοῦ κυρτοῦ λαβυρίνθου, γιὰ τό δικό σου ἱερό, ὦ κυρία, δυνάμωσα τὴν μουσικὴν τοῦ φλάουτου (λαγούτου) καί χόρευαν τὸν κυκλικὸ χορὸ καί ὁ Θησεύς διήθηνε τὴν χορῳδία», (στ. 310-313).

Στόν ὕμνο του στὴ Δῆλο, ἀναφέρεται στό χορὸ, καί λέγει ὅτι ὁ Θησεύς πού τὸν ἀνακάλυψε, τὸν ὡδήγησε γιὰ πρώτη φορά ὁ ἴδιος.

Σήμερα ὁ Ἑλληνικὸς Χορὸς παρουσιάζει τὴν τρυφερὴ Ἀριάδνη, πού ὡδηγεῖ τὸν Θησεά της ἀνάμεσα ἀπὸ τὰ σχήματα τῶν κυκλικῶν (στριφογυριστῶν χορῶν) καί τοῦ διδάσκει πῶς ν' ἀκολουθεῖ ἡ πιὸ προικισμένη (ταλαντοῦχος) χορεύτρια πού εἶναι ἐκεῖνη πού ἐπινοεῖ τίς πιὸ δύσκολες φιγούρες τοῦ λαβυρίνθου.

ΗΣΥΧΙΟΣ: Σελ. 425, 5 Γερανουλκός: Ὁ τοῦ χοροῦ τοῦ ἐν Δῆλῳ ἐξάρχων.

2. Ἀρχαιολογία – Ἐθνολογία

Ἀπό τό «Annuario Della Scuola Archeologica Italiana di Atene» vol. XXXIX-XL 1963. (τοῦ καθηγητοῦ κ. DORO LEVI σελ. 139, 141, 145.

Ἐνα ἄλλο Κρητικό μνημεῖο κατά τό παρελθόν, μᾶς ἔκανε νά γνωρῖσου-
μεν μία παρόμοια κατάσταση, δηλαδή μία ομάδα ἀπό πηλό μέ χορεύτριες
ἀπό τό Παλιόκαστρο, ἴσως λίγο μεταγενεστέρας ἐποχῆς ἀπό τό δικό μας,
διότι εὐρέθη νά ἔχει σχέση μέ κεραμική καθαρά Μυκηναϊκή. Ἡ σύνθεσις
τοῦ εἶναι ἀβεβαία. Οἱ τρεῖς φιγούρες μέ τά μπράτσα ἀνοιγμένα ὀριζοντίως
ἀλλά ὄχι ἐνωμένα, ἀπλῶς ἔχουν πλησιάσει πολύ καί μόνον ὑποθετικά ἔχουν
ἐνωθεῖ. Στό ἐσωτερικό τοῦ γκρούπ ὑπάρχει μία φιγούρα γυναικεία πού παίζει
λύρα καί ἓνα πουλί... Ὅλες αὐτές οἱ φιγούρες θά πρέπει νά ἦσαν τοποθετη-
μένες πάνω σέ βάση κυκλική σέ σχῆμα δακτυλιδίου. Ἀρκετά πιό σίγουρη εἶ-
ναι λοιπόν ἡ ἀνάκλησις τοῦ δικοῦ μας γκρούπ στήν Ὀμηρική παράδοση, πού
στήν περιγραφή τῆς ἀσπίδος τοῦ Ἀχιλλέως (Ἰλ. XVIII, 590) θυμίζει τόν
«χορό» κτισμένο παλαιά ἀπό τόν Δαίδαλο στήν Κνωσσό «γιά τήν Ἀριάδνη μέ
τίς ὠραίες πλεξοῦδες, ὅπου ἐχόρεψαν νέοι καί παρθένες μαζί κρατούμενοι
ἀπό τόν καρπό».

Ἀξίζει ὁ κόπος νά ξετεάσουμε τόν ΠΛΟΥΤΑΡΧΟ (Θησεύς, 21) ὁ ὁποῖος
εἶναι ἀρκετά ἐνδιαφέρων γιὰτί δείχνει τήν συνέχεια τῶν ἀρχαιοτάτων ἐθίμων
μέχρι τῆς Ρωμαϊκῆς ἐποχῆς:

«Ἀπό τήν Κρήτη ὁ Θησεύς ἔφθασε στήν Δῆλο καί ἀφοῦ ἐθυσίασεν στόν
Θεό καί ἀφοῦ ἀφιέρωσε στόν ναό τοῦ τῆν εἰκόνα τῆς Ἀφροδίτης πού τοῦ
εἶχε χαρίσει ἡ Ἀριάδνη, χόρεψε μέ τούς νέους ἕναν χορό πού λένε ὅτι
ἀκόμα χορεύεται ἀπό τούς Δηλίους, καί ὁ ὁποῖος εἶναι ἡ μίμησις τῶν γύρων
τοῦ Λαβυρίνθου καί ἀποτελεῖται ἀκριβῶς ἀπό ἐσωγυρίσματα καί ἐξω-
γυρίσματα ρυθμικά».

...Αὐτό τό εἶδος τοῦ χοροῦ ὅπως λέει ὁ Δικαίαρχος, ὀνομάζεται ἀπό τούς
Δηλίους «Γέρανος». Ὁ Θησεύς τόν ἐχόρεψε γύρω ἀπό ἕναν βωμό πού ὀνο-
μαζόταν Κέρατον, κτισμένον ἀπό κέρατα παρμένα ἀποκλειστικά ἀπό τήν ἀρι-
στερήν μεριά τῆς κεφαλῆς». Ὁ ἐλικοειδῆς χορός, κυκλικός χορός, ὁ βωμός
ἀπό κέρατα, εἶναι ὅλα λεπτομέρειες πού θυμίζουν κάπως τό δικό μας γκρούπ
τῶν χορευτῶν.

Ἄλλά πάνω ἀπ' ὅλα, σ' αὐτό βασίζεται γιά πρώτη φορά μαρτυρία ἐνός
χοροῦ μόνον ἀπό ἄνδρες, ὅπως ἐκεῖνος πού ἐξηγεῖ ὁ Πλούταρχος, ἐνῶ ἔως
τώρα, σέ ὅλες τίς παραστάσεις τῶν χορῶν τῆς Μινωικῆς ἐποχῆς εὐρισκόμεθα
μπροστά σέ γυναῖκες μόνον. Τόσο, πού μπροστά στήν περιγραφή τῶν χορευ-
τῶν καί τῶν δύο φύλων στόν χορό τῆς Ἀριάδνης πού περιγράφει ὁ Ὀμηρος
ἢ στήν παρεμφερῆ ἀναπαράστασις τοῦ ἀγγείου Francois, ὑπετέθη ὅτι στήν
ἀρχαία Μινωική Κρήτη ὁ χορός μπορεῖ νά ἦταν ἀποκλειστικό προνόμιο τῶν
γυναϊκῶν ἀπό κάποιο μητριαρχικό ἐθίμο.

Ἄνδρες, εἶχαν δεῖ ἀναπαριστωμένους ἐπίσης καί στόν χορό θρησκευτι-
κοῦ χαρακτῆρος ἀπό τό Vounoi. Πραγματικά, ἡ παράδοσις τοῦ ἀρχαιοτάτου
Κρητικοῦ κυκλικοῦ χοροῦ δέν ἔφθασεν μόνον ἔως τήν Ρωμαϊκὴν ἐποχὴν,
ὅπως εἶπαμε πᾶρα πάνω, ἀλλά συνεχίζεται ἔως τίς ἡμέρες μας. Στούς χορούς
Καστρινοῦ, Πεντοζάλη, Κάντια, καί σέ ἄλλους, λαμβάνουν μέρος γυναῖκες καί
ἄνδρες μαζί ἢ μόνον γυναῖκες ἢ ἀκόμα καί μόνον ἄνδρες. Ὁ χορός τοῦ Θη-
σεῖα στήν Δῆλο συνωδεύοταν ἀπό μία θυσία στόν Θεό καί ἀπό τήν ἀφιέρωσις
τοῦ ἀγαλαμιτιδίου τῆς Ἀφροδίτης, δώρου τῆς Ἀριάδνης ἢ «Ἁγιότηας». Μά ἡ

Ἀριάδνη δὲν εἶναι στὴν πραγματικότητα τίποτε ἄλλο ἀπὸ ἓνα ὄνομα – στὰ Κρητικά – τῆς Ἀφροδίτης. Ἡ λατρεία τῆς Ἀφροδίτης – Ἀριάδνης στὴν Κύπρο, ἦταν συνδεδεμένη κυρίως μὲ τὴν πόλη τῆς Ἀμαθοῦντος (ἀναφέρει σχετικὰ ὁ Πλούταρχος, Θησεύς 20) ἢ Ἀριάδνη πέθανε καὶ ὁ Θησεύς τῆς ἐφτιαξε ἕναν βωμίσκο καὶ δύο ἀγαλματίδια πρὸς τιμὴν τῆς – ἓνα ἀπὸ ἀσήμι καὶ ἓνα ἀπὸ μπρούντζο – ἀφιερώνοντας τα κοινὰ σὲ ἓνα δασάκι ἱερό καὶ δημιουργώντας γι' αὐτὴν ἐπίσημα ἱεροτελεστίες.

Ἡ LILIAN BRADY LAWLER στὸ βιβλίο τῆς, «Ὁ Χορός στὴν Ἀρχαία Κρήτη» (Λαθύρινθος), σ. 35, γράφει τὰ παρακάτω:

«Χοροὶ τοῦ τύπου Λαθύρινθου εἶναι κοινοὶ εἰς ὅλους τοὺς πρῶτους λαοὺς, εἰς ὅλα τὰ μέρη τῆς γῆς, εἴτε ἔχουν λαθυρινθικά οἰκήματα καὶ σπηλαία εἴτε ὄχι, πολλοὶ δὲ ἱστορικοὶ τοῦ χοροῦ σκιαγραφοῦν ὅλους αὐτοὺς σάν ἓνα πολὺ πρωτόγονο τύπο χοροῦ ὁ ὁποῖος δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ μίᾶ ἀπομίμηση «κουλουριάσματος» τοῦ φιδιοῦ (σ. 35).

Καὶ σὲ μίᾶ νέα ἐπιδειξίς τῆς γιὰ τὸν χορὸ «Γερανὸ»

«...Καθὼς ὁ καιρὸς προχωροῦσε, τὸ πανομοιότυπο τοῦ φιδιοῦ θά ἐξελιόσταν φυσικὰ ὅλο καὶ περισσότερο σχηματικά, μέχρις ὅτου θά ἔμοιαζε μὲ χοινδρὸ σχοινί. Σ' αὐτὸν τὸν τύπο εὐκόλα θά μπορούσε νὰ παραλληλισθεῖ μὲ τὸ νῆμα τῆς Ἀριάδνης. Πράγματι δὲ μερικοὶ λόγιοι πιστεύουν ὅτι ὁ μῖθος ἦταν μίᾶ μεταγενέστερη παρεμβολή στὸν μῦθο καὶ ὅτι ἡ ἐμπνευσις τοῦ προήλθε ἀπὸ τὰ προσομιάζοντα μὲ σχοινί μεταφερόμενα ἀντικείμενα ὑπὸ τῶν χορευτῶν εἰς ἐπιδειξίς τέχνης τοῦ Γερανοῦ. Ἡ λέξις «γερανοουλκός» περιέχει ἓνα στοιχεῖο τῆς λέξης «ἐλκύω» σύρω, πού εἶναι συνώνυμο τοῦ ἐρύω. Ἐπί πλέον, «ὄλκός» εἶναι ἓνας ὄρος πού χρησιμοποιήθηκε γιὰ τὸ μονοπάτι πού σχηματίζει ἓνα «κουλουριάσμένο» φίδι. (Niasander, *Thiasea* 162). Οἱ δύο «γερανοουλκοί» εἶναι κατὰ πάσαν πιθανότητα, τὰ δύο πρόσωπα πού ἔχουν τὴν βασικὴ εὐθύνη στὴν ἐκτέλεση τοῦ πανομοιότυπου τοῦ φιδιοῦ καὶ στὸν σχηματισμὸ τοῦ διαδρόμου τῆς φιδίσιας γραμμῆς, ἓνα σὲ κάθε ἄκρη. Ἄν ἡ γραμμὴ καμιά φορὰ ἀντέστρεψε τὴν πορεία τῆς πότε ὁ ἓνας γερανοουλκός πότε ὁ ἄλλος θά γίνονταν ὁ κορυφαῖος τῆς γραμμῆς (σελ. 126).

Ὁ R. W. HUTCHISON στὸ βιβλίο του «Ἡ Θεὰ τοῦ Φιδιοῦ», γράφει τὰ παρακάτω:

«Μία ἄλλη θεότης πολὺ δημοφιλὴς κατὰ τοὺς Μινωικοὺς χρόνους, ἦταν ἡ γνωστὴ στοὺς ἀρχαιολόγους ὡς Ἡ Θεὰ τοῦ Φιδιοῦ ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ἓνα ἢ περισσότερα φίδια ἀναβρίσκονταν συνήθως περικτυλισμένα στὸ σῶμα καὶ τὰ μπράτσα τῶν εικόνων πού τὴν ἀναπαριστοῦσαν. Ἡ λατρεία τῆς φαίνεται νὰ τελεῖται σὲ μικροὺς ναοὺς, στὰ ἀνάκτορα καὶ στὰ μεγάλα σπιτία καὶ γι' αὐτὸ θεωρεῖται ἀπὸ τὸν Nilsson πρωταρχικὰ ὡς Θεὰ τῆς Ἑστίας. Τὸ φίδι πιθανόν νὰ μὴν εἶχε καμιά σχέση μὲ τὰ φίδια πού ἐμφανίζονται στὴν λατρεία τοῦ Ἄδου, στὴν κλασικὴ Ἑλλάδα. Ἦταν τὸ φίδι τοῦ σπιτιοῦ πού τὸ ἔτρεφαν καὶ τὸ σέβονταν σάν τὸ πνεῦμα, τὸν φύλακα ἄγγελο τοῦ σπιτιοῦ σύμφωνα μὲ εὐρύτατα διαδεδομένη πρόληψη. Ἡ λατρεία τοῦ φιδιοῦ τῆς Ἑστίας δὲν ἔχει ἐκλείψει ἀκόμη καὶ σήμερα. Σὲ ὀρισμένα μέρη τῆς Ἑλλάδας, οἱ χωρικοὶ σκορπιζοῦν ψίχουλα ἀπὸ ψωμί γύρω ἀπὸ τὴν ὄπη τοῦ πατώματος πού θεωρεῖται ἡ εἰσοδος τοῦ φιδιοῦ, ἢ χύνουν γάλα μέσα σ' αὐτὴν».

Ἡ κλασικὴ θεότης ἡ ὁποία ἐνσάρκωσε τὸ πλεῖστον τοῦ πνεύματος τῆς Μινωικῆς Θεᾶς τοῦ φιδιοῦ ἦταν ὁπωσδήποτε ἡ Ἀθηνᾶ, ὄχι ἡ ἄγρια θεὰ – πολεμίστρια τοῦ Ὀλύμπου, ὅπως παρουσιάζεται ἀπὸ τὸν Ὀμηρο. ἄλλα μάλλον ἡ παρθένα θεὰ εἶδε ὁ Φειδίας, ἡ γαλήνια, καλοκάγαθη προστά-

τις της πόλεως, πιστή ακόμη στο πτηνό της (τήν γλαύκα), τό φίδι της, τόν κίονά της, όλα οίκεία στοιχεία στήν λατρεία της θεάς της έστίας, της θεάς του φιδιού της Κρήτης, γενέτειρας, κατά μία παράδοση της Άθηνάς.

Όπως άκριβώς ή Άθηνά λατρεύονταν σάν πολιούχος, δηλαδή προστάτις θεά της πόλεως, έτσι καί τό φίδι της θεωρούνταν ως ο ι κ ο υ ρ ό ς όφης, τό σπιτικό φίδι της πόλεως καί μπορούμε νά φανταστούμε τήν κατάπληξη (τόν τρόπο) τών Άθηναίων όταν τό φίδι άρνήθηκε τήν τροφή του κατά τήν εισβολή του Ξέρξου καί τών Περσών¹.

Ό Nilsson έχει παραθέσει μέ πολλή έπιδεξιότητα ένα έδάφιο από τήν ιστορία του Kipling «The Letting in of the Jungle». Ποιός μπορούσε νά παλαίψει έναντίον της Ζούγκλας όταν ή τών Θεών της Ζούγκλας όταν ή ίδια ή κόμπρα του χωριού είχε έγκαταλήψει τήν τρύπα της στήν έξέρδα κάτω από τό δέντρο «Peep!» της Ινδίας πού ονομάζεται επίσης καί Pipe!²

Μινωικός Χορός.

Έχει γίνει ύπαινιγμός ότι πιθανόν νά έχουμε εικόνες του κλασικού Κρητικού χορού μέ τό όνομα ύ π ό ρ χ η μ α στήν ομάδα του μπρούτζινου αγάλματιδίου χορευτών από τήν Όλυμπία καί στήν ομάδα τών χορευτών στά πήλινα άγγεία μέ τόν λυράρη άνάμεσά τους κατά τούς μακρινούς Μινωικούς χρόνους πού χρονολογούνται από τό Παλαιόκαστρο (φιγούρα 49). (1500-1450 π.Χ.). Άν αύτή ή έκδοχή έχει κάποια βάση ίσως στήν πραγματικότητα νά έχουμε έναν άπόγονο του ύ π ο ρ χ ή μ α τ ο ς στόν Π ε ν τ ο ς ά λ η, τόν μόνο σύγχρονο παραδοσιακό χορό, στήν Κρήτη, όπου οί χορευτές κρατιώνται από τούς ώμους, ό μουσικός στέκεται στό μέσον καί τό όργανό του ακόμη ονομάζεται λύρα, παρ' όλο πού μοιάζει περισσότερο τρίχορδο λαγούτο από όποιοδήποτε άρχαίο τύπο λύρας άπεικονιζόμενο στήν κλασική τέχνη.

Δέν έχουμε μαρτυρίες ως πρός τό αν οί Κρήτες της Μινωικής έποχής έκτελούσαν σκοπούς σέ πέντε ή έπτά χρόνους όπως συμβαίνει στή μεταγενέστερη Έλληνική μουσική.

ΜΑΓΙΚΗ ΣΤΗΛΗ, ονομαζόμενη του «Μέττερνιχ»

Ό σωτήρ, chorus περιβαλλόμενος από τό Ra, τήν Ίσιδα καί τόν Thet, τά Τυφώνια τέρατα. Στο κεφάλι του ή μάσκα πού προσαρμοσμένη στό πρόσωπό του τρομοκρατεί τούς έχθρούς του, τά πόδια του στηρίζονται σέ φίδα. Ύπεράνω ή λατρεία της RA. Η έποχή του Nektanebes (30ή Δυναστεία, 378-361π.Χ) (History of the Theatre σελ. 2.3 φwt.8)

Συμπληρωματικό ύλικό γιά τόν Θησέα, άναφερόμενο από τόν Robert Graves Τομ, 1, σελίς 366

1. Ηρόδοτος βιβλ.VIII κεφ. 41

2. Πρόκειται γιά σκυιά.

3. Χοροί κατά τόπους από περιγραφές περιηγητών

Διάφοροι ξένοι πού έπεσκέφθησαν την Έλλάδα στό 18ο και 19ο αιώνα, αναφέρθηκαν στους χορούς πού είδαν.

Ο Rouqueville στό έργο του: Ταξίδι στό Μωριά, Κωνσταντινούπολη, Άλβανία και πολλά άλλα μέρη της Όθωμανικής Αυτοκρατορίας μεταξύ τών έτών 1798, 1799, 1800, 1801, υπό (F.C.H.L. Rouqueville, ιατρού, μέλους της Έπιτροπής τών Έπιστημών και Τεχνών της Αιγύπτου-Παρίσι, 1805) γράφει τά παρακάτω:

«Μεταξύ τών χορών τούς όποιους είδα, ύπάρχει ένας, όνομαζόμενος Καντιότ, πού χορεύεται κατά προτίμηση από νέα κορίτσια. Θά μπορούσε κανείς νά φανταστεί ότι βλέπει την Άριάδνη νά επιδεικνύει τό «κουλούριασμα» του Λαβυρίνθου και νά καταστρώνη τούς διαδρόμους γιά τόν ύπουλο (κακόπιστο) Θησέα. Τουλάχιστον, τό άμήχανο θήμα αυτού του χορού, τό μέρδεμα, ή μηχανορραφία του, εάν μπορη κανείς νά χρησιμοποιήσει αυτή την έκφραση, εκφράζει ίκανοποιητικά αυτόν τόν χαρακτήρα πού μπορεί νά υποδηλώνη κάτι τελείως διαφορετικό, εάν δέν είχε κατά νου κανείς τούς αρχαίους καιρούς. Αυτές οι γυναίκες πού τόν παρουσιάζουν άγνοούν άκόμη και τό όνομα της δύστυχης πριγκήπισσας της οποίας ή χριπέτεια (ό χορός) ίσως νά αναπλάθεται, και γι' αυτές τίς γυναίκες, είναι μόνον ένας συνηθισμένος χορός, αλλά ή παράδοση του όποιου, άκολουθώντας όλες τίς εμφάνισεις, μπορεί νά γυρίσει πίσω στά προχωρημένα θάθη της αρχαιότητας».

ΠΟΝΤΟΣ

Ο Ρ. Gruys στό έργο του «Γράμματα γιά την Έλλάδα» γράφει:

«Τούτο άκολουθείται από τόν Πυρρίχιον. Δύο άνδρες προχωρούν μέ σπαθιά μέ ρυθμικά βήματα, κινώντας τό όπλο των, τό όποιον κατευθύνουν έναντιόν ό ένας του άλλου. Πηδήματα και βίαιες κινήσεις χαρακτηρίζουν αυτήν την στρατιωτικήν άσκησιν της οποίας τό όνομα θυμίζει τόν διάσημο βασιλιά της Ήπειρού, ό όποιος ίσως τό έγέννησε ή τό έκανε της μόδας λόγω της πολεμικής χροιάς του. Καθώς παρακολουθούσα αυτόν τόν χορό ένόμιζα ότι βρισκόμουν πίσω στην αρχαία Σπάρτη.

Οί βασικοί χοροί πού είναι της μόδας σήμερα στην Έλλάδα, είναι ό Καντιότ (ό ελληνικός χορός), ό Arnaut, ό Valaque κτλ. και ό Πυρρίχιος καθώς και ό έπαρχιακός χορός.

Μερικές φορές όλόκληρο τό συγκρότημα σχηματίζει έναν κύκλο, και χορεύουν γύρω-γύρω μέ τόση ταχύτητα και ακρίβεια, ώστε νά ξεπερνούν την ταχύτητα και αυτής άκόμα της ρόδας. Άλλοτε πάλι χωρίζουν σε δύο ομάδες και διαγράφουν άτέλειωτα στριφογυρίσματα. Αυτός είναι περίπου ό χορός Καντιότ πού χορεύουν σήμερα.

Ή μελωδία είναι άπαλή και αρχίζει μ' έναν άργό ρυθμό, πού σιγά-σιγά γίνεται πιά ζωηρός. Ή κοπέλλα πού σέρνει τόν χορό, παρουσιάζει διάφορες φιγούρες και κάθεται γραμμές, ή ποικιλία τών όποιών δημιουργεί ένα πολύ εύχάριστο και ένδιαφέρον θέαμα.

Από τόν Καντιότ ξεπήδησε ό Έλληνικός Χορός, πού οι Νησιώτες αγαπούν άκόμη πολύ. Ή κοπέλλα πού οδηγεί τό χορό, άφου διαλέξει ένα παλληκάρι παίρνει ένα μαντήλι ή μία κορδέλλα πού κρατά ή μία άκρη ή ίδια, και την δέ άλλη τό παλληκάρι και οι υπόλοιποι χορευτές περνούν και ξαναπερ-

νοῦν κάτω ἀπὸ τὴν κορδέλλα. Ὅλη ἡ ὁμάδα σχηματίζει ἕναν κύκλο. Ἡ ἐπὶ κεφαλῆς τοῦ χοροῦ, κάνει τόσα πολλὰ στριφογυρίσματα πού καταφέρνει στὸ τέλος νὰ περιτυλίγεται ἀπ' ὅλη τὴν ὁμάδα. Ἡ δεξιOTECHNIA τῆς συνίσταται στὸ γρήγορο ἀπελευθερώματῆς ἀπὸ τὴν ἀμηχανία καὶ ἐμφανίζεται ἀμέσως ἐπὶ κεφαλῆς τῶν χορευτῶν.

α) Μία γυναίκα ἡ ὁποία ὀδηγεῖ τὸ χορὸ καὶ β) «στριφογυρίζει, σάν νὰ βρίσκεται τὸ σύνολο τῶν χορευτῶν γύρω τῆς», καὶ γ) «Ὁ Θεσεύς ἐχόρευε ἕνα χορὸ μὲ τὶς Ἀθηναῖες Κυρίες... ὅπου ἐμμοῦντο τὰ περίπλοκα στριφογυρίσματα καὶ τηδῆματα τοῦ Λαβύρινθου».

ΖΑΚΥΝΘΟΣ ΧΡΟΝΙΚΟ ΝΔ. ΒΑΡΒΙΑΝΗ

Μετάφραση τοῦ χοροῦ τοῦ Θησεά (κοινῶς Γιαργυτός) ἀπὸ τὸ «Χρονικόν Δ. Βαρβιάνη» πού φυλασσόταν στὸ Ἀρχαιοφυλάκειο Ζακύνθου) καὶ κῆκε στίς 12/8/1953.

«Οἱ χορευτῆς διαιροῦνται εἰς δύο παραλλήλους καὶ πλησιεστάτας γραμμάς πάντοτε συνοδευόμενοι ὑπὸ ἑνὸς ἀνδρὸς ἢ γυναικὸς, κρατούμενοι διὰ τῆς χειρὸς καὶ σχηματίζοντες ἡμικύκλιον.

Κάθε γραμμὴ πρέπει νὰ ἔχει ὄχι ὀλιγότερους τῶν 12 προσώπων. Οἱ ἀρχηγοὶ τῶν χορῶν ἀπὸ τὸ ἕνα μέρος τὸ δεξιόν κρατοῦν μανδῆλιον. Ὁ ἀρχηγὸς τοῦ πρώτου ζυγοῦ πρέπει νὰ εἶναι γυναίκα, ἡ ὁποία κρατεῖ τὸν πρὸς τὰ ἀριστερὰ σύντροφόν τῆς μὲ μανδῆλιον.

Τὰ ἄκρα τῶν δύο μανδηλίων κρατιοῦνται μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι ἀπὸ τὸν κορυφαῖον¹. Τὸ πρῶτον μέρος τοῦ χοροῦ παίζεται μὲ βιολί ἐπειδὴ δέν εἶναι μακρὸν δίδουν προσοχὴν εἰς τὸν ρυθμόν. Μὲ τὴν ἐπανάληψιν τοῦ πρώτου μέρους ὁ κορυφαῖος ἀφήνει τὰ ἄκρα τῶν δύο μανδηλίων καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ πόδι κάνει μιά κάβατα καὶ χορεύει ἕνα (ἀσσόλο) ἀναχωροῦν ἀπὸ τὸ ἄκρον τῆς δεξιᾶς σειρᾶς καὶ φθάνει εἰς τὴν ἀριστεράν, κατὰ τὴν ἐπανάληψιν τοῦ πρώτου μέρους φεύγει χορεύων μὲ τὰ ἴδια βήματα ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ μέρος πρὸς τὸ δεξιόν καὶ λαμβάνει καὶ πάλιν τὰ δύο ἄκρα τῶν δύο μανδηλίων. Εἰς τὸ σόλο πού κάνει μὲ τὰ πόδια τέρτσες καὶ γύρους. Εἰς τὸ δεῦτερον μέρος χορεύων κλείει τὰς δύο σειρᾶς τῶν χορευτῶν κυκλικῶς, οἱ δὲ χορευταὶ κρατούμενοι πάντοτε ἀπὸ τὰ χέρια κάνουνσι θήματα μὲ τέρτσες χωρὶς νὰ πηδοῦν. Ἐξακολουθεῖ χορεύων κατὰ τὸν αὐτὸν τρόπον καὶ εἰς τὸ τρίτον μέρος. Εἰς τὸ τέταρτον μέρος ἀφήνει ὁ κορυφαῖος τὰ δύο μανδῆλια καὶ χορεύει ἔμπροσθεν τῆς γυναικὸς, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ τὴν δεξιάν ἄκραν τῆς πρώτης σειρᾶς. Ἡ γυναίκα χορεύει κι αὐτὴ κάμνουσα κάποτε γύρον καὶ διερχομένη κάτωθεν τοῦ μανδηλίου, τὸ ὅποιον κρατεῖ μὲ τὸν εἰς ἀριστερὰ σύντροφόν τῆς.

Κατὰ τὴν ἐπανάληψιν τοῦ τετάρτου μέρους ὁ κορυφαῖος παίρνει πάλι τὰ μανδῆλια καὶ ἐξακολουθεῖ νὰ ὀδηγεῖ τοὺς χορευτάς.

1. Ἀντίθετα, ἐμεῖς πιστοποιήσαμε ὅτι: α) Εἰς τὰ χωρία τῆς Ζακύνθου, ὅπου ὑποτίθεται ὅτι θά βρῖσκαμε τὸν λαβύρινθον, ἕνας ἀνδρᾶς ὀδηγεῖ τὸ χορὸ. β) Δέν παρᾶσῦρει ὀλόκληρη τὴν ὁμάδα γύρω του. Χωρίζει ἀπὸ τὴν ὁμάδα καὶ κάνει ἐπίδειξη τῶν χορευτικῶν του ἱκανοτήτων. γ) Ὁ Θεσεύς χορεύει αὐτὸ τὸν χορὸ μὲ τοὺς νέους ἀνδρες καὶ γυναῖκες – συνολικὸς ἀριθμὸς 14 – πού χόρευαν γιὰ πρώτη φορά «ἀναμῆς». Καὶ εἶται τελικὰ, μόνον στὸν Ἅγιο Λέοντα, ἕνα ἀπόμερο βουνησίον χωριά, βρέθηκε ὁ Λαβύρινθος, πού χορεύεται πιστὰ ὅπως τὸν περιέγραψε ὁ Πλουτάρχος καὶ ὁ Ὀμηρος.

Όμοιως γυρίζει και τα άλλα μέρη ὀδηγῶν τούς χορευτάς, κάμνων ἐναλλάξ τέρτσες και καθάτες μέ τάς κνήμας και ἐγγίζων ταχέως μέ τρία κτυπήματα τῆς δεξιάς πτέρνας τό κέντρον τοῦ ἄνω μέρους τοῦ δεξιῦ ποδός και κάμνει μιάν καθάτα μέ τήν δεξιάν ἄκραν τοῦ ποδός ἐγγίζων τήν γῆς.

Εἰς τό μέρος τοῦ Allegretto ὁ κορυφαῖος σταματᾷ χορεύων και μέ τά δυό χέρια παίρνει τά ἄκρα τῶν δύο μανδηλίων ὑψώνει τούς βραχίονας σχηματίζων ὡς δύο τόξα, κάτω ἀπό τά ὅποια περνοῦν και ξαναπερνοῦν οἱ χορευταί κρατούμενοι πάντα ἀπό τάς χεῖρας. Ἐπειτα ἐνώνοντας τά δυό μανδηλία ἀναλαμβάνουν οἱ χορευταί τήν παράλληλον τάξιν τοῦ ἡμικυκλίου κρατούμενοι διά τῶν βραχιόνων (ἀλαμπράτσο) και γυρίζονται βραδέως.

Εἰς τό δεύτερον μέρος ἐξέρχεται ὅπως εἰς τό πρώτον μέρος τοῦ Andante ὁ κορυφαῖος και μέ τήν πρώτην και τελευταίαν γυναικία τῆς πρώτης σειρᾶς χορεύων τό (α' σόλο) και πρέπει νά ἐπιδείξουν τήν εὐλυγισίαν των.

Αὐτό τό α' σόλο ἔμπορεῖ νά ἐπαναληφθεῖ δευτέραν και τρίτην φοράν κατά βούλησιν».

Ἡ Ἀρχιδούξ SALVATOR στό βιβλίον του: Ζάκυνθος; Aligemeiner tell-1904), πουθενά δέν ἀναφέρει τίποτε γιά τό σχῆμα λαβύρινθου ἀπό τούς χορευτές. Ἀναφέρει μόνον ὅτι ὁ χορός ὀνομάζεται «ὁ Χορός τοῦ Θησεῶς» και τόν περιγράφει ὡς ἐξῆς:

«Ὅλοι οἱ χορευταί στέκονται σ' ἓνα κύκλο και κρατιοῦνται ὁ ἓνας μέ τόν ἄλλον (μεταξύ τους) μέ μαντήλια. Ἐνας χορευτής πηδᾷ μπροστά μέ ἀπότομες κινήσεις και γλυστρά κάτω ἀπό τό μαντήλι, πού τό κρατοῦν δύο χορευταί ἐμπρός ἀπό αὐτόν: κατόπιν ὁ χορός χορεύεται, κυκλικά σέ δύο γραμμές ἐνώ ὁ πρωτοχορευτής πηδᾷ στή μέση τῶν πρώτων χορευτῶν. Ὁ ρυθμός τοῦ χοροῦ των δίδεται φωνητικά. Ὁ πρωτοχορευτής πηδᾷ μόνος και πολύ γοργά, κατόπιν ἀναμιγνύεται μέ τούς χορευτάς στόν κύκλο».

Ἡ ἀπό τό βιβλίον τῆς κ. ΧΑΤΖΗΜΙΧΑΛΗ γιά τίς φορεσιές.

Ἐνδυμασίαι Νυφιάτικαι:

35. Ἡ ἐνδυμασία τῆς Ἀλεξάνδρειας: ἀπό τό βιβλίον τῆς Ἀγγελικῆς Χατζημιχάλη – «Ἡ φορεσιά τῶν γυναικῶν τοῦ Ρουμλουκιῦ» – τό Ρουμλούκι ἀπαρτίζεται ἀπό 50 χωριά – εἶναι ἰδιόρρυθμη... Τό κύριο γνώρισμα τῆς φορεσιάς εἶναι ὁ πρωτότυπος κεφαλόδεσμος, πού συνηθίζεται ἀπό ὅλες τίς γυναῖκες σέ ὅλα τά χωριά, και περνᾷ στόν τόπο γιά σημάδι ἑλληνικῆς καταγωγῆς... Τόν κεφαλόδεσμο τόν λένε κ α τ σ ο ὑ λ ι... οἱ γυναῖκες πιστεῦνουν πῶς τό φοροῦν ἀπ' τόν καιρό τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου, σύμφωνα μέ τήν παράδοση πού λέει, πῶς ὁ Ἀλέξανδρος, γιά νά τιμωρήσει γιά τή δειλία τους τούς ἄνδρες και ν' ἀνταμειψίει τίς γυναῖκες, πού τήν ὥρα τῆς μάχης δέν πάψανε νά κουβαλοῦν νερό στό στρατό, πήρε ἀπό τούς πρώτους τίς περικεφαλαῖες και τίς ἔδωσε στίς γυναῖκες «Ἀνταλλαγῆ τῆς φορεσιάς τῆς γυναῖκας μέ ἀνδρική θρίσκομε στό παράδειγμα τῶν Ἀργείων πού ντυμένοι σάν γυναῖκες και οἱ γυναῖκες τους σάν ἄνδρες

37. γιορτάζανε τά ὑβριστικά στή μνήμη τῆς σωτηρίας τοῦ Ἄργους ἀπό τήν Τελέσειλα και τίς Ἀργίτισσες.

«Ἡ παράδοση πού ἀναφέρεται στό σχῆμα τοῦ κεφαλόδεσμου τῶν γυναικῶν τοῦ Ρουμλουκιῦ, ὅπως εἶναι γνωστό εἶναι διαδεδομένη και στή Θεσσαλία και στό Βελβενδό τῆς Πιερίας. Ἀλλά στό Ρουμλούκι πού ὅλοι πιστεῦνουν, ὅπως ἄλλωστε και σέ ὅλη τή Μακεδονία πῶς κατάγονται ἀπό τόν Μέγα Ἀλέξανδρο, ἡ παράδοση πού αἰτιολογεῖ τό σχῆμα τοῦ κεφαλόδεσμου φαίνεται ἐντελῶς δικαιολογημένη.

Με τό νά φοριέται μάλιστα ό κεφαλόδεσμος, πού μοιάζει τόσο μέ περικεφαλαία, μόνο στό Ρουμλούκι, στήν περιοχή δηλαδή τής Πέλλας, τής πατρίδας του Μεγάλου Ἀλεξάνδρου, μᾶς δικαιολογεῖ νά υποθέσουμε πώς ἐκεῖ πρωτακούστηκε ἡ παράδοση.

39. «... Ἡ κοριτσιίστικη φορεσιά ἢ τής κ ό ρ η ς , ὅπως τή λένε, εἶναι ὁμοια μέ τή γυναικεία καί μόνο ὁ τρόπος του δεσίματος του κεφαλόδεσμου, τό τ σ ε μ π έ ρ ι , εἶναι διαφορετικό στά κορίτσια, ἀποτελώντας τό μόνο διακριτικό γνώρισμα τής φορεσιάς τους...»
42. «... Τό ἀντιρί, ὁ γνωστός σέ πολλά ἑλληνικά μέρη μεταξωτός μεσόφορος ἐπενδύτης, θεωρεῖται στό Ρουμλούκι δείγμα πολυτέλειας. Δέν ἀνήκει στήν ἀρχική καθ' αὐτό φορεσιά. Εἶναι κομμάτι τής ἀστικής φορεσιάς, πού τό μμήθηκε ἡ χωρική. Γι' αὐτό φοριέται μόνο ἀπό τίς πλούσιες νύφες καί ἀπό τίς νιόπαντρες γιά τρεῖς ἢ τέσσερις μήνες μετά τό γάμο τους. Ὅταν τό φοροῦν διακρίνεται μόνο στά δύο πλάγια κάτω ἀπό τό σαγιᾶ...

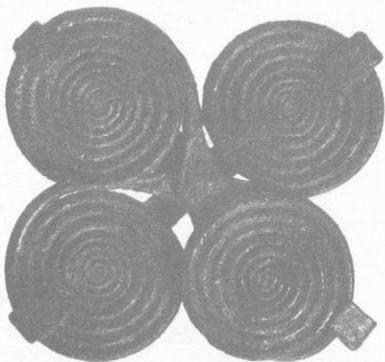
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ
ΑΠΟ ΤΗΝ ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ
ΤΗΣ Κας ΔΟΡΑΣ ΣΤΡΑΤΟΥ

- I. Ἡ σπεῖρα ἀπὸ τὸ 2.200 π.Χ. ὡς σήμερα καὶ σύγκρισή της
μὲ τὶς ἑλληνικὰς ἐνδυμασίαις
- II. Μουσικὰ ὄργανα σὲ ἀρχαῖαι καὶ βυζαντινὰς ἀπεικονί-
σεις καὶ σύγχρονες παραστάσεις
- III. Χοροὶ καὶ ἐνδυμασίαις καὶ συσχέτιση τους μὲ παραστά-
σεις ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα καὶ νεώτερα χρόνια



1

2



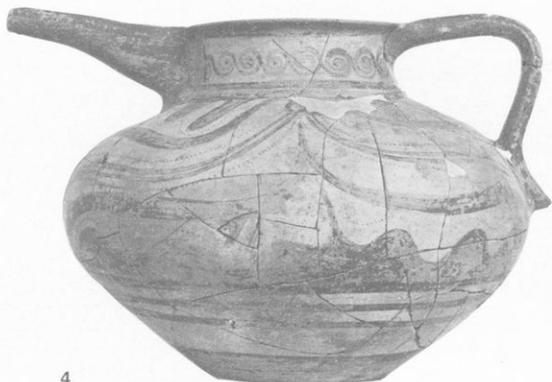
Ἡ σπείρα ἀπὸ τὸ 2.200 π.Χ. ὡς σήμερα καὶ σύγκριση τῆς μετὰ τῆς ἑλληνικῆς ἐνδυμασίας.

1 καὶ 2. 8ος-7ος αἰῶνας π.Χ.

3. Μέσα τοῦ 7ου αἰῶνα π.Χ.

3



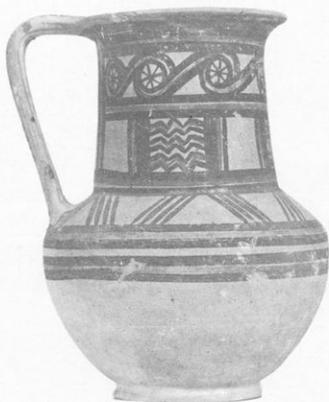


4

4 15ος αιώνας π.Χ.
5 Άρχες 4ου αιώνα π.Χ.
6 8ος-7ος αιώνας π.Χ.

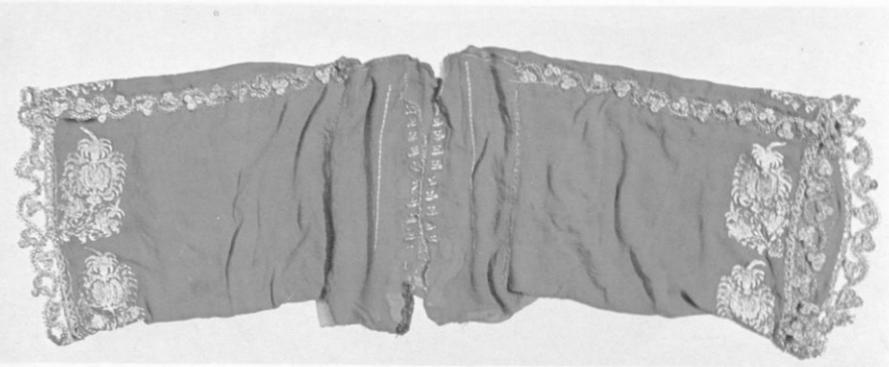


5



6

145



7

7 Χρυσοκέντημα γυναικείας μπλούζας - Σκύρος

8 Τέλη 17ου αιώνα π.Χ.

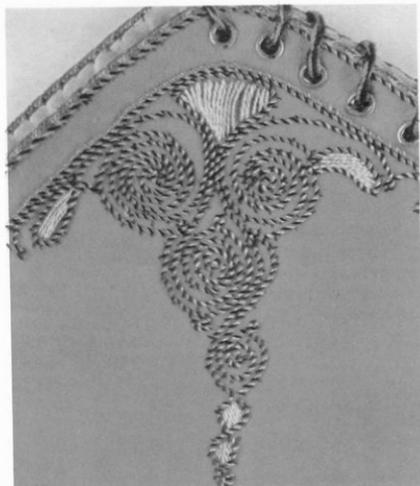
9 14ος αιώνας π.Χ.

8



9





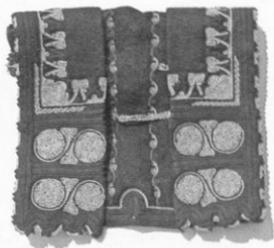
10
12



11

10 Σχέδιο κεντημένο πάνω σε άνδρικό γιλέκο - Ρόδος
11 1450-1425 π.Χ.
12 Σχέδιο πάνω σε πουκάμισο γυναικείο - Σκύρος.





13



14



15

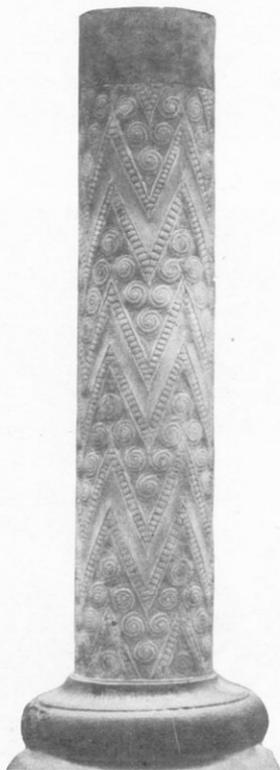
- 13 Γλέκο γυναικείο – Ήπειρος
14 Περί τόν 8ο αιώνα
15 15ος αιώνας – Μυκῆναι
16-17 Γλέκο γυναικείο – Κέρκυρα
18 13ος αιώνας



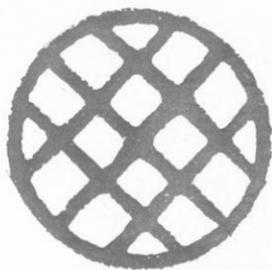
16



17



18



19

19 1100 π.Χ.

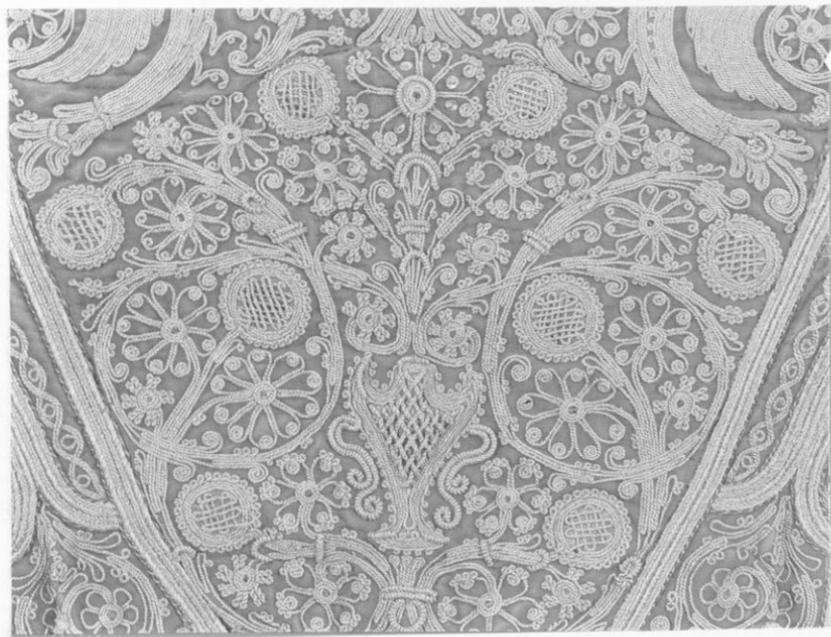
20 6ος αιώνας π.Χ.

21 Σχέδιο κεντημένο πάνω σε
γυναικειό γιλέκο – Κέρκυρα



20

21





22
24



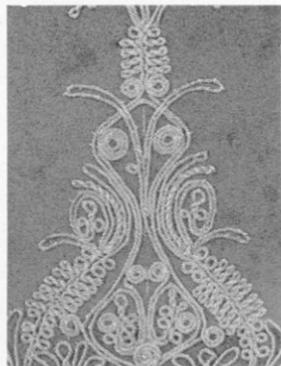
25

22 Γυναικείο πανωφόρι – Ήπειρος
23 Γυναικείο γιλέκο – Εύβοια –
Κύμη.

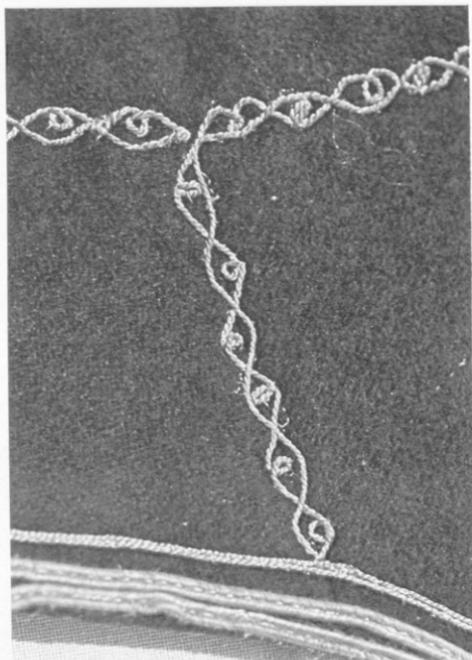
24 Σχέδιο κεντημένο πάνω σε γυ-
ναικείο γιλέκο – Εύβοια – Κύμη
25 14ος αιώνας π.Χ.



23



- 26 Σχέδιο πάνω σε γυναικείο
γιλέκο - Κρήτη
27 1300-1200 π.Χ.
28 Γυναικείο γιλέκο - Κέρκυρα

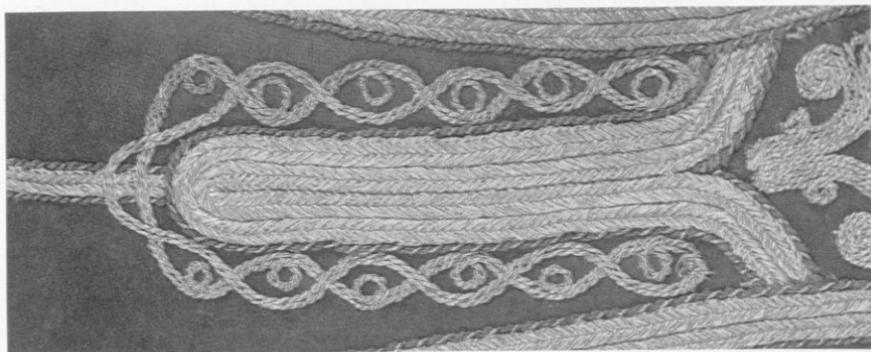


26

27



28





29

30



32



33

29 Ὁ Διπλοῦς Πέλεκυς – 15ος αἰώνας

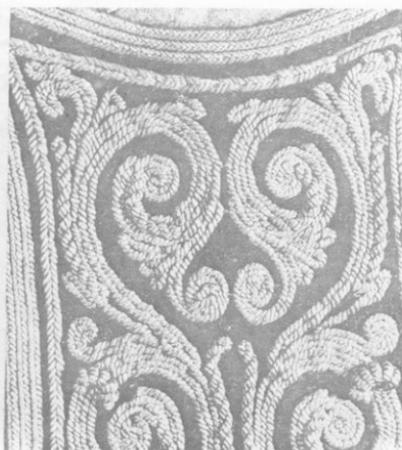
30 Μέσα τοῦ 5ου αἰώνας

31 Σχέδιο πάνω σέ γυναικεῖο πανωφόρι

32 13ος π.Χ. αἰώνας

33 Περιδέραιο Ἀττικῆς

31



- 34 Γυναικείο γιλέκο
Κρήτη
35 Γυναικείο γιλέκο
Κέρκυρα
36 1300-1220 π.Χ.
37 Σχέδιο πάνω σε
γιλέκο γυναικείο
Κύμη - Εύβοια.

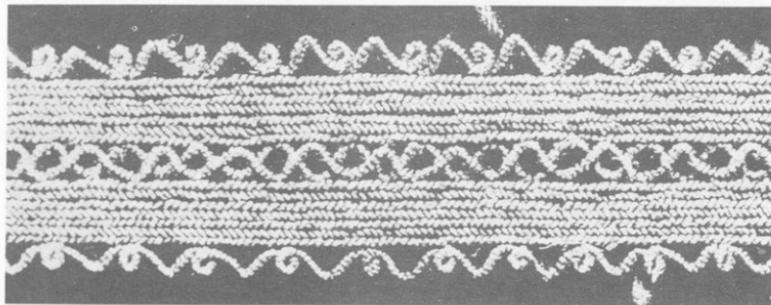


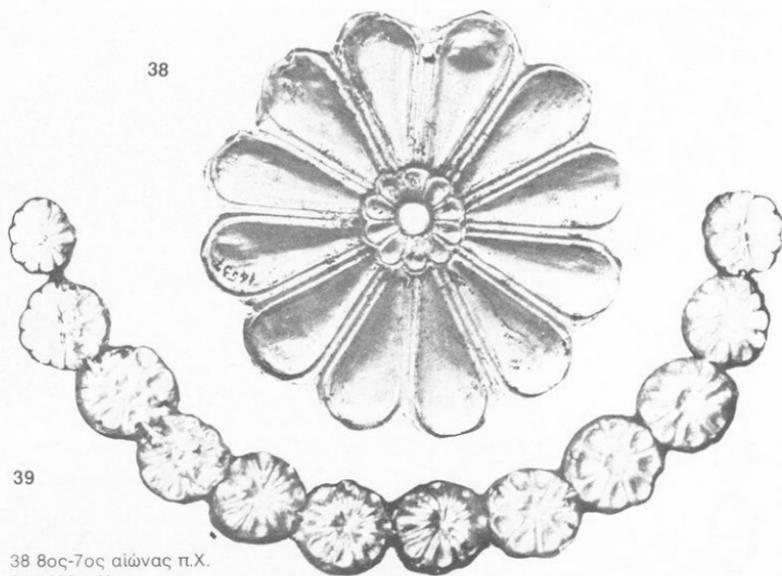
36

34
35



37



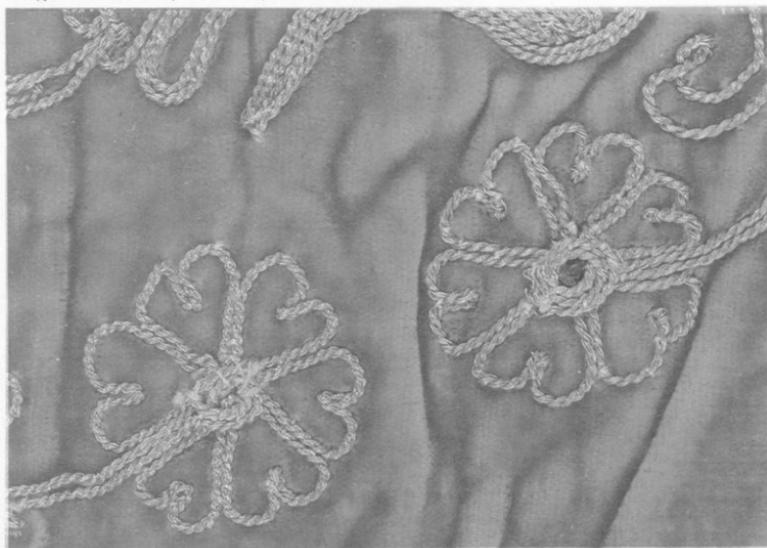


38 8ος-7ος αιώνας π.Χ.

39 1400 π.Χ.

40 Σχέδιο πάνω σε γυναικείο γιλέκο - Κέρκυρα.

40





42

41 15ος αιώνας π.Χ.
42 Γυναικείο γιλέκο – Μακεδονία



155



48

47 Βυζαντινή τοιχογραφία του Άθω – λεπτομέρεια

48 Βυζαντινή τοιχογραφία του Άθω – λεπτομέρεια

49 Μουσικά όργανα της Κρήτης.

49



47





50 Νταούλι
51 Ποντιακή λύρα

50

51



158

III Χοροί καί ένδυμασίεσ
καί συσχέτισή τουσ μέ
παραστάσεισ άπό τά
άρχαιά καί νεώτερα
χρόνια.

52 Βυζαντινή τοιχογραφία του
Γρηγορίου - Άθω

53 Συγκριτική μελέτη επί τών
χορών

54 5ος αιώνας π.Χ.

55 Διγενής Άκρίτασ

56 12ος αιώνας π.Χ.

57 Βυζαντινός μυθικός ήρωασ



52



54



55



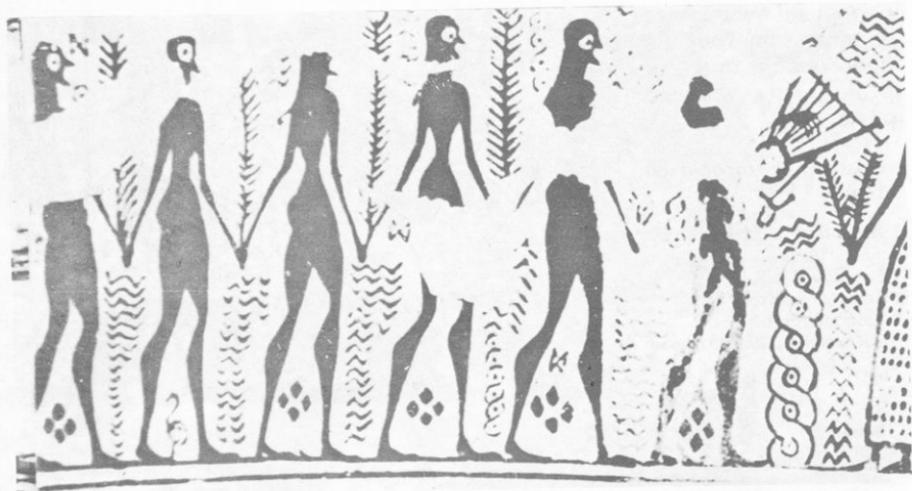
56



57

53





58 8ος αιώνας π.Χ.
59 Καλαματιανός

58

59





60 α

60



60 8ος αιώνας π.Χ.
60α Χορευτής Κρήτης

161



61 Candiote
62 Τσακόνικος

61

62





64



66



65

63



63 α



63 Τσακόνικος (νότια Πελοπόννησος)

63α Ζωναράδικος

64 14ος αιώνας π.Χ.

65 7ος αιώνας π.Χ.

66 5ος αιώνας π.Χ.

67 Χορός Καρωτής τής Θράκης

68 14ος αιώνας π.Χ.

68α Ένδυμασία τής Καρωτής στη Θράκη

67



68



68 α





69 2ος αιώνας μ.Χ.

69

70 Ποντιακή λύρα
71 Λυράρης από τόν Πόντο
72 6ος αιώνας π.Χ.
73 Ποντιακή λύρα



70



71



72

73





74

75

74 Χορός του Πόντου
75 8ος-7ος αιώνας π.Χ.
76 1400 π.Χ.



76





77



78



80



79

- 77 Χορός της Καρωτής της
Θράκης
78 Σκύρος 4ος αιώνας π.Χ.
79 Χορός από τη Ρόδο
80 Χορός της Καρωτής της
Θράκης



82



81



84



83



85



81 7ος αιώνας π.Χ.

82 Χορός από τὰ Μέγαρα τῆς Ἀττικῆς

83 Χορός μέ κρόταλα ξύλινα ἀπό τὰ Φάρσαλα τῆς Καππαδοκίας

84 7ος αἰώνας π.Χ. Ἐθνηούσες γυναῖκες

85 Ἐθνηοὶ ἀπὸ τὴν Καππαδοκία

86 Πασχαλινὸς Χορὸς τῆς Καππαδοκίας



86



91



87



87 Ἄρχες 4ου αἰῶνα π.Χ. (Μουσείο Λούβρου)

88 6ος αἰῶνας π.Χ.

89 Χορός Πασχαλινός Ἑλλήνων ἀπὸ τὰ Φάρασα τῆς Καππαδοκίας

90 6ος αἰῶνας π.Χ.

91 Καγγελευτός - Χορός ἀπὸ τὴν Ἴερισσό



88



90



92



93

92 6ος αιώνας π.Χ.

93 6ος αιώνας π.Χ.

94 Σαλαμίνα

95-96 Χορός από την Κάτω Παναγιά



94

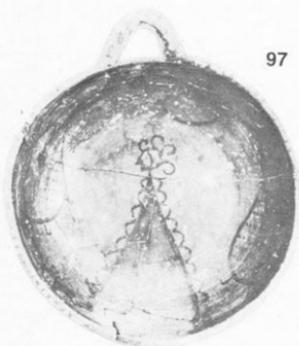


95



96





97



98



99

97-98 1900-1800 π.Χ.
99 Γυναίκες από το Ίκόνιο Μ. Άσίας
100 2ος αιώνας π.Χ.
101 Έλληνιστική εποχή



100



101

170



102

- 102 Ἀττικόν βος αἰώνας
103 Χορός Γουμέντισας Μακεδονίας
104 «Μπάλλος» ἀπό τό νησί Πάρου
105 Μέσα βου π.Χ. αἰώνας
106 «Ἀντικριστός» ἀπό τή Μακεδονία
107 «Μπάλλος» ἀπό τό νησί τῆς Σκύρου.



105

106



103

104



107





108



109

108 Χορός από τό νησί τής Σαλαμίνας
109 Βυζαντινή τοιχογραφία Κουτλουμουσιού τού "Αθω.

172

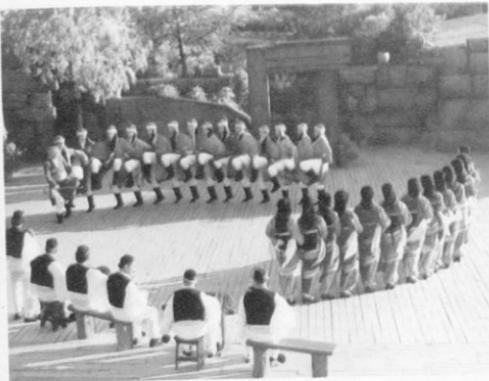
ΕΡΕΥΝΑ 1977 – 1978

Ἐνδιαφέρον ὑλικό καί πολύ πλούσιο βρέθηκε αὐτὴν τὴν ἐποχὴ τόσο σέ μουσική καί ὀργανοπαίχτες ὀλκῆς, ὅσο καί σέ χοροὶ καί ἐνδυμασίες στὶς διάφορες περιοχὲς τῆς Ἑλλάδας. Ἐπίσης καί σέ... ἐκπλήξεις, ἀπὸ τραγουδιστὲς καί ταλαντούχους χορευτὲς μὲ διάφορα ταλέντα. π.χ. ζωγραφικῆς τραγουδιοῦ κτλ. Ἐντελῶς ἀπρόοπτα βρεθήκαμε ἐπίσης, σέ ποικιλία ἀπίθανη, ἀνθρώπων πού προθυμοποιήθηκαν νά μᾶς μιλήσουν γιὰ τὰ ἔθιμα τοῦ χωριοῦ τους ἢ τῶν νησιῶν τους. Ἀπὸ 11 περίπου περιφέρειες: νησιά, χωριά στὰ Βόρεια σύνορα, στὴν Κεντρικὴ Ἑλλάδα κτλ. βρέθηκαν:

1. Χοροὶ τῆς Καπαδοκίας - γυναικῶν μὲ τὰ μαντήλια, ἀνδρῶν μὲ σπαθιά κτλ. (μὲ τὴν βοήθεια τοῦ Τσάρακα καί τοῦ Καραμουρατιδῆ γιὰ τοὺς χορούς τους, καί τοῦ Γιάννη Τσαρούχη γιὰ τίς ἐνδυμασίες - ἀντιγραφές, φυσικά).
2. Χοροὶ ἀπὸ τὸ Ἑλληνοχώρι Θράκης.
3. Στὴ Σαμοθράκη - νησιώτικες ἐνδυμασίες ἀνδρῶν καί γυναικῶν μὲ βάση μοντέλου προπολεμικῆς ἐποχῆς, (1925-1930).
4. Στὴ Νικήστανη Παγγαίου - καινούριες ἐνδυμασίες ἀνδρικές καί γυναικεῖες περίπου ἀρχὴ αἰῶνα - περί τὰ 1895-1900.
5. Χορὸς Τσακωνικός, Μέλανα - μὲ τὸν γνωστὸ λαογράφου Θανάση Κωστάκη. Ἐνδυμασίες πιστῆ ἀντιγραφή τῶν τόπιων.
6. Ἡράκλεια - Παγγαίου (:) δὲν προλάβαμε νά τὰ προβάλουμε ἀπὸ καθυστέρηση τῶν ὑφαντιῶν. Ἔτσι θὰ τὰ παρουσιάσουμε τὸ 1979.
7. Ξηρότοπος, Μακεδονίας - ἐνδυμασίες αὐθεντικές ἀγορασμένες ἐπὶ τόπου.
8. Ὀρεινὴ, Μακεδονίας - ἐνδυμασίες αὐθεντικές ἀγορασμένες ἐπὶ τόπου.
9. Μιστὶ Καπαδοκίας, πρόσφυγες, ἐγκαταστημένοι στὴ Λάρισα, Θαν. Κωστάκης μᾶς βοήθησε πολὺ. - Εὐτυχῶς εἶχαμε ἀπὸ καιρὸ ἓνα φῶρεμα καί ποδιὰ μὲ τὰ καταπληκτικὰ κεντήματα. Τὸ περιεργό αὐτῆς τῆς γυναικείας ἐνδυμασίας εἶναι ὅτι ὅλα τὰ γυναικεῖα φορέματα εἶναι **ἐντελῶς ὅμοια** μόνο στὰ χρώματα διαφέρουν.
10. Ἀργιθέα Ἀγράφων - Χοροὶ ἀργοί, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον Τσάμικα. Χορευτάρδες πού δὲν ἐννοοῦν νά σταματήσουν! Οἱ πιὸ ἀγνοὶ καί γνήσιοι χοροὶ πού μπορεῖ κανεὶς νά χαρεῖ σήμερα πιά Ἄλλα καί αὐτοὶ οἱ ἴδιοι δὲν ἔχουν σταμάτημα ὅταν πιάσουν τὸ χορὸ!

Γιὰ τοὺς χορούς τοῦ Μιστὶ Καπαδοκίας, ἔχομε νά ποῦμε δυὸ θέματα πολὺ ἐνδιαφέροντα, καί τὰ δύο.

1. Ὁ χορὸς «σουρουντίνα», πού φαίνεται νά εἶναι ὁ βασικὸς τους χορὸς, ἔχει ὅλα τὰ στοιχεῖα πού μᾶς πείθουν πὼς πρόκειται γιὰ χορὸ συσχετιζόμενο μὲ τὸ μῦθο τῆς Δήμητρας - Περσεφῆνης, καί,
2. Τὸ στήσιμο τοῦ Ναοῦ μὲ τὸ παιγνίδι Βάρα-Βάρα ἢ Ἄι Σάββας.



Έπάνω καί δεξιά: Έλληνικοί χοροί από
τά Φάρασσα τής Καππαδοκίας.
κάτω καί κάτω δεξιά: Ένδυμασίες από
τό Έλληνοχώρι Θράκης.





Έπάνω: Ένδυμασίες από τη Νικήσιανη Παγγαίου (άντιγραφές).
 δεξιά: Ένδυμασίες Σαμοθράκης (άντιγραφές).
 κάτω δεξιά: Ένδυμασίες από τὰ Μέλανα Τσακωνιάς (Άντιγραφές).



Κοίμηση Σερρών (Ήράκλεια)

Ή από τό βιβλίο «Τό Μιστί» τοῦ Θανάση Κωστάκη, ὑπάρχουν αὐτές οἱ πληροφορίες: «Ή σουρουντίνα» ἦταν χορός πού, ὅπως ἰσχυρίζονται οἱ Μιστιώτες, τόν χόρευαν μόνο αὐτοί καί οἱ Χριστιανοί τοῦ Σεμέντερε καί μοιάζει σάν ἀναπαράσταση κάποιου γεγονότος, ἴσως ἀρπαγῆς χριστιανῆς κοπέλλας ἀπό Τούρκους ὅπως λένε καί οἱ στίχοι ἑνός ἀπό τά τραγοῦδια πού τραγουδιόνταν σ' αὐτόν τόν χορό...» (σελ. 136) ἦταν πάλι Τούρκικο κι ἔλεγε: «... Πῆγαν στί ἀμπέλια τοῦ Ἄν ταβάλ κι ἔστειλαν τό κορίτσι (14 χρονῶν) στή βρύση νά πάρει νερό (στόν Ἄι Κωνσταντίνο). Ἡ βρύση ἦταν μέσα στί ἀμπέλια. Περνοῦσαν ἀραμπάδες ἀπό τό δημόσιο δρόμο καί τό πήραν. Σέ πέντ' ἔξι μῆνες πῆγαν νά θερίσουν καί βρῆκαν τό κορίτσι σκοτωμένο».

Καί ἄλλη παραλλαγή τοῦ τραγουδιοῦ σέ πεζό: (μετάφραση). «Ήταν ἕνας Ἄνταβαλιώτης, εἶχε τά βόδια. ἔλυσε τά βόδια, πῆγε στό χωριό, στό κορίτσι



Εηρότοπος Σερρών Μακεδονίας

λέει: Νά πᾶς νά τά σμίξεις στόν τσοπάνη νά βοσκήσουν, ὕστερα νά γυρίσεις. Τά πήγε τό κορίτσι, κατέβηκαν οἱ Τοῦρκοι, πιάσαν τό κορίτσι, τῶσαν μέσα στό κάρο, τό πήραν, τό πήγαν, μπήκαν στό αἶμα – τό ἀτίμασαν δηλαδή, ἔκαναν τό ἐγκλημα – ποῦ νά τό βροῦν πιά, ἔβαλαν τό τραγούδι, τό τραγουδοῦσαμε στήν σουρουτινά (τόν χορό).

Τό κορίτσι, σύμφωνα μέ τήν παράδοση, ἦταν Ἑλληνοπούλα καί φαίνεται πῶς τό γύρισμα μέ τίς πλάτες στό χορό, οἱ στροφές, ὁ πολύ γρήγορος ρυθμός, ἦταν μιά προσπάθεια ἀναπαράστασης¹ τῆς ἀπαγωγῆς καί τῆς προσπάθειας τοῦ κοριτσιοῦ νά γλυτώσει».

1. ΣΗΜ. συγγρ. – Οἱ Τοῦρκοι εἶναι σκούρα ράτσα, μαυριδερή. Θυμίζει τήν ἀπαγωγή τῆς Περσεφώνης ἀπό τόν Πλούτωνα γιά τόν Ἄδη.



Όρεινή Μακεδονίας





Μιστί Καπαδοκίας (έγκαταστημένοι στή Λάρισα)

“Ένας άντρας όδηγούσε τόν χορό τών γυναικών. Τόν έθαζαν μπροστά γιά νά τούς τραβήξει. Όργανα δέν ύπήρχαν. Οί γυναίκες πιάνονταν σταυρωτά, όπως στή Μεγαρίτικη τράτα. Ούτε κύκλο κάνανε στό χορό αυτό. Μόνο στήν άρχή χόρευαν κυκλικά, έπειτα ίσιωνε ό χορός, ή μιá χόρευε πίσω από τήν άλλη και όλες πίσω από τόν άνδρα-όδηγό. Ό χορός άρχιζε άργά και κρατούσε έτσι όσο ήταν κυκλικός. Όσο προχωρούσε όμως τό τραγούδι, τόσο γινόταν πιό γρήγορος, ώπου σέ μιá στιγμή οί γυναίκες έθβαιναν – πισμένες όπως ήταν – από τόν κύκλο κι έκαναν αντίθετη πορεία, έτσι πού οί ράχες τών πρώτων νά βλέπουν τίς ράχες τών έπομένων. Σιγά-σιγά, άρχιζε τότε νά γίνεται γρηγορότερος ό χορός τόσο γρήγορος, πού πολλές άπί τίς γυναίκες έθβαιναν κουρασμένες.

“Υπάρχει κι ένας χορός – μάλλον παιγνίδι θά τό ‘λεγε κανείς – πού άνεβοκατεβαινει από τήν Τσακωνιά στήν Μ. Άσία και πίσω στήν Έλλάδα. Τόν συναντά κανείς και στους Τσάκωνες άποικους στήν Προποντίδα μέ άρκετές διαφορές. Τόν έλεγαν «Περιβολάκι» ή «Τό περιβολάκι του Παπά!» Έναι χορός – παιγνίδι πού χορευόταν και χορεύεται άκόμα φαίνεται σέ πολλά μέρη τής Έλλάδας: ό χορός ΒΑΡΑ-ΒΑΡΑ ή “Αι Σάββας, ή του “Αη Βασίλη.² Στήν Άγία Πελασγία Φθιώτιδος³ έξαφνα τό όνομάζουν «Άπάν’ Χορός»¹. Όλες οί πληροφορίες συγκλίνουν στό ίδιο σχήμα του χορού αυτού: Τέσσερις άντρες ή πέντε άνεβαίνουν άπάνω στους ώμους πέντε έξι άλλων, και κινούνται μέ

1. Μ. Δραγούμης
2. Θαν. Κωστάκης
3. Μαρία Γρίβα



“Άγραφα

προσοχή προσπαθώντας να μην πέσουν κάτω. Ό δίπατος αυτός χορός δείχνει – σέ μένα τουλάχιστο – κάτι σημαντικότερο: μέ τό νά εξακολουθει νά συναντιέται παντού, θά πρέπει νά είναι υπόλειμμα τής εποχής τής Τουρκοκρατίας. Μέ τό σχήμα αυτό πού θυμίζει τόσο έντονα άρχαιο Έλληνικό Ναό, μπορεί οί κατά τόπους τουρκοκρατούμενοι “Έλληνες νά κρατούν τήν ανάμνηση, στήν άρχή τοῦ σχήματος τοῦ Ναοῦ, τοῦ άρχαίου. “Υστερα, σιγά-σιγά, μέ τήν άπελευθέρωση, μπορεί νά ξεχάστηκε, άφου δέν είχε πιά λόγο ύπενθυμίσεως στούς Έλληνες. Κι έτσι αυτό τό σχήμα μετατράπηκε σέ κάτι γνωστό, παιγνίδι έξαφνα πού τό διασκεδάζαν άπλώς σάν παιγνίδι πιά.

APPENDIX II

Στό χορό Δετό τών Έλλήνων τής Κάτω Παναγιας στήν Μικρά Άσία καί στίς «Μπούλες» τίς Άπόκριες στήν Νάουσα ύπάρχουν σταματήματα Lillian B Lawler στό βιβλίο της The Dance in Ancient Greece P 33 άναφέρει «... Υπάρχει μαρτυρία πώς σέ μερικές περιπτώσεις οί χορεύοντες καί ιδίως οί γυναίκες... σταματοῦν τελείως οὔτως ὥστε τόσοσν ή Θεά ὅσον καί οί θεατές νά τούς παρατηρήσουν...»

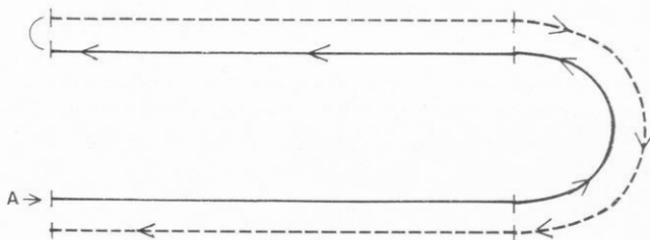
1. Άπάν' χορός. Στήν Πελάσγια Φθιώτιδος. Τό γράφει ή Μαρία Γρίβα καί μάς τό περιέγραψε ὁ παππούς της ἡλικίας 80 ἐτῶν, ὁ ὁποῖος τό χόρευε στά νιάτα του. Είναι γνωστό ὅμως ὅτι χορεύεται καί σέ πολλά άλλα μέρη τής Έλλάδας. Σάν νά 'ταν ἕνα παιγνίδι.

APPENDIX III

ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΛΑΒΥΡΙΝΘΟΥ ΤΩΝ ΚΥΘΗΡΩΝ (ΚΟΜΠΙΑΝΙΚΟΣ)

Σχημ. I.

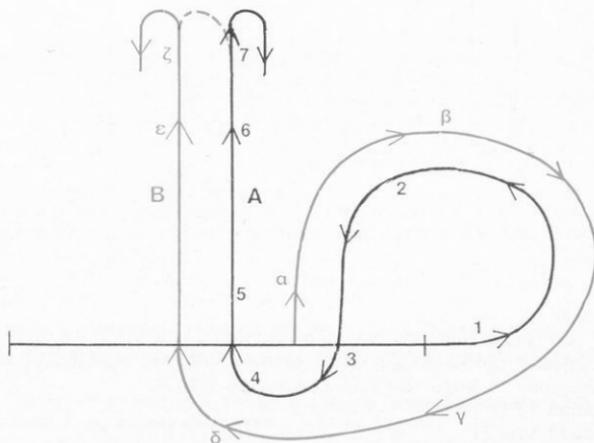
Ο χορός προχωρεί στη φορά των τόξων σχηματίζοντας ήμικύκλιο. Αφού το ήμικύκλιο πάρει την πλήρη μορφή του, ο χορός αλλάζει φορά, προκειμένου να φθάσει στο ίδιο ακριβώς σημείο από το οποίο είχε ξεκινήσει, ακολουθώντας τη γραμμή που ο ίδιος πριν λίγο είχε προδιαγράψει.



Σχημ. I

Σχημ. II

Ο χορός προχωρεί στη φορά των τόξων μέχρι του σημείου 3, όπου διερχομένου του πρώτου χορευτή (ο οποίος ακολουθείται από τους εξ επομένουσ του) έπέρχεται διάσπαση στο έναίο του χορού. Έτσι σχηματίζονται δύο σειρές χορευτών (A, B) από



Σχημ. II

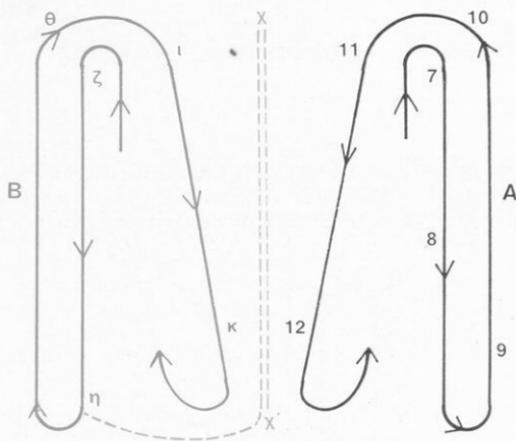
τίς όποιες ή μέν πρώτη (7 χορευτές) άκολουθεϊ τήν πορεία 4,5,6,7, ή δέ δεύτερη (έξ χορευτές) τή πορεία α,β,γ,δ,ε,ζ.

Στό σημείο 7 ό πρώτος χορευτής τής **A** σειράς έγκαταλείπει τούς έπομένους του και έρχεται νά οδηγήσει αυτός πλέον τή σειρά **B** (όπως φαίνεται στή διακεκομμένη γραμμή).

Σχημ. III

Ή σειρά **A** άκολουθεϊ τήν πορεία τών τόξων 8,9,10,11. Ή σειρά **B** άκολουθεϊ τήν πορεία τών τόξων ζ,η,θ,ι. Στό σημείο η ό πρώτος χορευτής τής **B** σειράς έγκαταλείπει τή σειρά **B**, ή όποια και συνεχίζει τή πορεία τών τόξων της (θ,ι) και προχωρεί μόνος του διαγράφοντας τήν πορεία τής διακεκομμένης γραμμής μέχρι του σημείου χ. Στό σημείο χ ό πρώτος χορευτής άναλαμβάνει τή καθοδήγηση και τών δύο σειρών **A** και **B**.

Οί δύο παράλληλες σειρές τών χορευτών διέρχονται από τά σημεία (σειρά **A** σημεία 11,12 - Σειρά **B** σημεία ι,κ). Ή πρωτοχορευτής και οδηγός τών δύο σειρών προχωρεί μέχρι του σημείου χ', όπου δημιουργώντας μέ τά είς διάσταση εύρισκόμενα χέρια του μία γέφυρα, άφήνει νά περάσουν ύπό αυτά οι αντίστοιχες σειρές τών χορευτών.



Σχημ. III

Σχημ. IV

Ή πρώτος χορευτής συνεχίζει νά αποτελεί τήν ένιαία κορυφή του χορού μέχρι τής λήξεως αυτού. Οί χορευτές διατηρούντες τίς παράλληλες σειρές **A** και **B** άκολουθοϋν τή φορά τών τόξων μέχρι του τέλους.

(**A** σειρά 13,14,15,16)

(**B** σειρά λ,μ,ν,ξ)

1/2 του χρόνου στον Άδη και 1/2 του χρόνου με την Μητέρα της. *Rex Warner: Men and Gods. London, Macchibbon and Kee* σελ. 63.

1/3 του χρόνου στον Άδη. *Michael Grant Myths of the Greeks and Romans, A. Mentor Book 1964, σελ. 127, 128.*

1/3 του χρόνου με τον Πλούτο στον Άδη. *Apollodorus I.VE. σελ. 11 Loeb.* (ύποσ. μεταφραστού: 'Ο Απολλόδοωρος συμφωνεί με τον συγγραφέα του Όμηρικού Ύμνου στη Δήμητρα ότι η Περσεφόνη είχε αποφασιστεί να περνάει ένα τρίτο (1/3) του κάθε χρόνου με τον άντρα της τον Πλούτωνα στον κάτω κόσμο και 2/3 του κάθε χρόνου με την μητέρα της και τους άλλους θεούς στον πάνω κόσμο. Άλλα σύμφωνα με μία άλλη έκδοχή η Περσεφόνη έπρεπε να μοιράζει τον χρόνο της εξ ίσου μεταξύ των δύο περιοχών, να περνάει δηλαδή 6 μήνες κάτω από την γη και 6 μήνες επάνω στη γη. See Ovid. *Fasti, IV. 613. SQ:ID.*

Metamorph. V. 564 SQQ.; Hyginus, Fab. 146; Servius, on virgil, Georg. I. 39; Scrittores retum mythicarum Latini, Ed. G. H. Bode, Vol. I. P. 108 (Second Vatican Mythographrr, 100).

... Τό ένα τρίτο κάθε έτους στον κάτω κόσμο και ήταν ελεύθερη να περνά το υπόλοιπο του χρόνου στον επάνω κόσμο... Prof. *G.E. Mylonas: Eleusis and the Eleusinian Mysteries, Princeton University: Princeton New Jersey. London: Routledge and Kegan 1961, σελις 6.*

...ή κόρη πρέπει να περάσει τρεις μήνες του χρόνου με τον Άδη σαν Βασίλισσα στα Τάρταρα με τον τίτλο της Περσεφόνης και τους υπόλοιπους εννιά με την Δήμητρα. 'Η Έκάτη προσφέρθηκε να θεβαιώνει ότι η συμφωνία κρατιέται και να παρακολουθεί συνεχώς την Κόρη... *Graves R.: Greek Myths. Demeter and Persephone: Vol. I.P. 91. K.*

Συμβούλιο των Θεών

... 'Η Ίρις κατέβηκε στην Έλευσίνα και είδε την Δήμητρα να κάβεται εκεί στον ναό της και είπε: «Δήμητρα έχω ένα μήνυμα από τον Δία πού σε προστάζει να έρθεις στο μέρος της συναντήσεως των Θεών».

W.H.D. Rouse: "Gods: Heroes and men of Ancient Greece", σελ. 25, παρ. 1.

...άπέφυγε την συνάντηση των Θεών και τον ύψηλό Όλυμπο. Παραγρ. 1. σελ. 4... Οί ικεσίες των Θεών πού ήρθαν στον ναό της «ό ένας μετά τον άλλο» δέν έφεραν αποτέλεσμα γιατί όρκιστηκε ότι δέν θά πατήσει τό πόδι στον Μυρωδάτο Όλυμπο ούτε και θ' άφίσει καρπό να ξεπεταχθεί από τό χώμα ώσπου να ξαναδεί με τά ίδια της τά μάτια την γλυκοπρόσωπη κόρη της. *George E. Mylonas. Eleusis and the Eleusinian mysteries, Princeton University Press, London, 1961, σελ. 5, παραγρ. 2.*

Μέ διαταγή (του Διός) ή Ίρις ήλθε στην Έλευσίνα και βρίσκοντας την μαυροφορεμένη θεά στον ναό της, την κάλεσε στον Όλυμπο. Έκείνη άρνήθηκε και όταν όλοι οί θεοί ήρθαν να την βρούν ό ένας μετά τον άλλον, με δώρα, αυτό δέν την έκανε ν' αλλάξει γνώμη. 'Η Δήμητρα δέν θά έβαζε ποτέ πιά πόδι στον μυρωδάτο Όλυμπο, ούτε θά άφηνε τά φρούτα να ξεπεταχτούν από τό χώμα, ώς ότου να ξαναδεί την κόρη της, σελ. 127 παράγραφος 2.

... Τώρα ό Δίας έστειλε την Ρέα να φέρει την Δήμητρα πίσω στην συνάθροιση των Θεών. Σελ. 138, παραγρ. 1. *l. Michael Grant: Myths of the Greeks and Romans. A. Mentor Book. Published by the new American Library 1964.*

Μύθος Δήμητρας – Περσεφόνης



Λεπτομέρεια από τή φωτ. 1



1

– 'Αποκριτικός Χορός τών 'Ελλήνων
του Πόντου (φάση πυρρίχιου).



– 'Αποκριτικός χορός τών 'Ελλήνων
του Πόντου, μέ φουστανέλλα και είδος
περικεφαλαίας Μεγάλου 'Αλεξάνδρου



Χορός Νάουσας Μακεδονίας



Χορός Πυρρίχιος Νάουσας, Μακεδονίας

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Πηγές

- Ἀπολλόδωρου «*The Library*», London LOEB, Harvard University Press, 1967.
Ἡρόδοτου βιβλίο VIII.
Θουκυδίδου «*Ἱστορία τοῦ Πελοποννησιακοῦ Πολέμου*» βιβλία III καὶ IV, London, LOEB, Harvard University Press, 1965.
Λουκιανοῦ «*Περὶ Ὁρχήσεως*», London, LOEB, Harvard University Press, 1962.
Ὅμηρου «Ἕμνος εἰς τὴν Δῆμητραν» «*Ἰλιάδα*», «*Ὀδύσσεια*».
Παυσανία «*Description of Greece*» London, LOEB, Harvard University Press, 1959.
Πλούταρχου «*Bioi*» London, LOEB, Harvard University Press, 1967

Βοηθήματα

- Κόκκινου, Διον. «*Ἡ ἑλληνικὴ Ἐπανάστασις*», Ἀθήνα, 1956
Κουκουλέ, Φαίδωνα «*Βυζαντινῶν Βίος καὶ Πολιτισμός*», Ἀθήνα, 1955
Καμπούρογλου, Δημ. «*Ἱστορία τῶν Ἀθηναίων*», Ἀθήνα, 1969
Μυλωνά, Γεωργ. Ε. «*Eleusis and the Eleusinian Mysteries*» London, 1961
Πολίτη, Νικολ. Γ. «*Ἐκλογαὶ ἀπὸ τὰ τραγούδια τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ*», Ἀθήνα, 1969
Στράτου, Α. Ν. «*Τὸ Βυζάντιον στὸν Ζ' αἰῶνα*», Ἀθήνα, 1965
Χρήστου, Χρῦσανθου «*Ἀρχαία Σπάρτη*», Σπάρτη, 1960
Graves, R. «*Greek Myths*», Boston 1955
Hutchinson, R.W. «*Prehistoric Crete*», London, 1963
Kerenyi «*The Gods of the Greeks*», London, 1974
Kitto, H.D.F. «*The Greeks*», London 1951
Lawson, J. G. «*Modern Greek folklore and Ancient Religion*». New York, 1964
Lenormant, F. «*Monographie de la voie Eleusienne*», 1864
Lawler, Lillian «*The dance in Ancient Greece*» London 1964

Βιβλιογραφία γιὰ τὸ μῦθο τῆς Δῆμητρας καὶ Περεσφόνης

- Grant, Michael «*Myths of the Greeks and Romans*», A.Mentor Book. Publ. by the new American Library, 1964
Kerenyi, G. «*The Gods of the Greeks*», London 1974
Mylonas, G.E. «*Eleusis and the Eleusinian Mysteries*», London 1961
Rose, H.G. «*Gods and heroes of the Greeks*» London, 1957
Rouse, W.H.D. «*Gods, Heroes and Men of Ancient Greece*» 1961
Warner, Rex «*Men and Gods*» London
Ὅμηρος «*Ἕμνος στὴν Δῆμητρα*»

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	Σελ.
Ύποσπασματα εἰσαγωγικοῦ σημειώματος τοῦ Κριστιάν Ζερβού, πού γράφτηκε στό Παρίσι τό 1963 εἰδικά γιά πρόλογο τοῦ βιβλίου «Μιά Παράδοση μιά Περιπέτεια» τῆς Δόρας Στράτου (Ἐκδοσις, Ἀπρίλιος 1964),	7-10
I.	
Κεφάλαιο 1. Ἱστορική ἀνασκόπηση	11-16
Κεφάλαιο 2. Χοροί τύπου «Λαθύρινθου»	17-40
Κεφάλαιο 3. Χοροί κατά περιφέρειες	41-80
Κεφάλαιο 4. Ἀποκριάτικοι χοροί	81-91
Κεφάλαιο 5. Σημασία καί χρησιμοποίηση Μαντηλιοῦ στόν Ἑλληνικό χορό ..	92-102
Κεφάλαιο 6. α) Ἑλληνική δημοτική μουσική	103-108
β) Ἴχνη τοῦ Ἀρχαίου μέτρου στό βουλγάρικο «φολκλόρ» τοῦ Στοιγιάν Μπουντζεφ	108-110
Κεφάλαιο 7. Μέθοδοι ἔρευνας	111-126
Κεφάλαιο 8. α) Μερικοί βασικοί συντελεστές καί ἓνα ὄνειρο γιά τό μέλλον .	127-131
β) Ζωντανό Μουσεῖο	131-133
II.	
Παράρτημα	134-142
III.	
Φωτογραφίες ἀπό τή συγκριτική μελέτη τῆς Δόρας Στράτου	144-172
IV.	
APPENDIX I	173-180
APPENDIX II	180
APPENDIX III	181-183
Appendix IV	183
Βιβλιογραφία	187

ΠΑΡΟΡΑΜΑΤΑ – ΠΡΟΣΘΗΚΕΣ

A. Στο κείμενο

Σελ.	στίχ.	άντί	διάβαζε
8	5	Ίράν	Ίράν
8	20	όριμένων	όρισμένων
12	12	προστίθεται:	συγκρότημα πού
13	15	πώς	πώς
17	13	Καλαματιανός	Καλαματιανός
23	34	Grecque	Grecque
24	43	κληροδοτήσει	κληροδοτήσει
24	σημ.	κρατιόνταν	κρατιόνταν
43	15	αναφέρονται	αναφέρονται
48	28	Ίερισσός	Ίερισσός
54	35	άσμα	άσμα
58	25	πιαμένες	πιασμένες
61	45	ή	οί
62	2	χορευτού	χορευτή
62	3	έλα	έλα
63	18	καλιτεχνών	καλλιτεχνών
63	24	Fabricícius	Fabricícius πού
70	26	κόκκινη	κόκκινα
71	17	σειόντας	σειόντας
71	30	Ίεπτάνησα	Ίεπτάνησα
74	6	μά	μιά
74	σημ.	πού τά μεταχειρίζονται	τά μεταχειρίζονται
77	4	Φάρασα	Φάρασσα
77	20	Λόουερ	Λόουλερ
98	20	εύχαριτήσει	εύχαριστήσει
98	22	σκότωναν	σκότωσαν
98	28	περιτάσεις	περιστάσεις
81	14	περικεφαλία	περικεφαλαία
86	48	ποεு	πού
88	12	πτωχορευτών	πρωτοχορευτών
88	22	πυρρίχιο	πυρρίχιο
92	1	κεφάλαιο Ε΄	κεφάλαιο 5
92	7	σπουπίζουν	σκουπίζουν
92	23	άμεση	άνεση
93	12	βασκά	βασικά
94	4	περιφέεια	περιφέρεια
95	8	είνα	είναι
95	9	ργά	άργά
95	16	άριστερό	άριστερό
95	26	άραβουρήματα	άραβουργήματα
95	34	θήμαρα	θήραμα
95	38	Φυσκά	Φυσικά
96	10	Λόουερ	Λόουλερ

97	17	κάντησεις	καί
98	39	μεταχειρίζοντα	μεταχειρίζονται
103	1	κεφάλαιο ΣΤ'	κεφάλαιο 6
109	36	γνωστός δέ	γνωστός σέ
111	1	κεφάλαιο Ζ'	κεφάλαιο 7
113			διαγράφεται ή σημειώση
116	45	μαζί σας	μαζί μας
119	24	Ἁγίου	Ἁγίου
120	34	Ἐπτάνησα	Ἐπτάνησα
127	1	κεφάλαιο Η'	κεφάλαιο 8
128	25	Ἡπείρου	Ἡπείρου
129	49	Κεφαλλονιά	Κεφαλονιά
135	23	Ὀμηρικά	Ὀμηρικά
135	32	ὦ	ὦ
136	30	ἐλικοειδής	ἐλικοειδής
138	11	Ζούγκλας ὅταν	Ζούγκλας
139	23	Guys	Guys
141	39	γυναίκες «Ἀνταλλαγή	γυναίκες. Ἀνταλλαγή
173	11	Καπαδοκίας	Καπαδοκίας
173	35	Καπαδοκίας	Καπαδοκίας

Β. Στις φωτογραφίες

Σελ.	φωτογρ. διάθαξε
96	1 Basile II le tueur des Bulgares
148	18 13ος αἰώνας π.Χ.
150	22 Γυναικεῖο πανωφόρι – Ζαγόρια, Ἡπειρος
156	νά προστεθεῖ: II. Μουσικά ὄργανα σέ ἀρχαῖες καί βυζαντινές ἀπεικονίσεις καί σύγχρονες παραστάσεις.
156	44 Βυζαντινὴ τοιχογραφία μονῆς ὄρους Ἄθω – 17ος αἰώνας – λεπτομέρεια
156	45 Βυζαντινὴ τοιχογραφία μονῆς Βαρλαάμ Μετεώρων 1560 μ.Χ.
157	47-48 Βυζαντινὴ τοιχογραφία ἀπὸ μονῆ τοῦ Ἄθω – 17ος αἰώνας – λεπτομέρεια
159	52 Βυζαντινὴ τοιχογραφία μονῆς Γρηγορίου τοῦ Ἄθω – 17ος αἰώνας – λεπτομέρεια
159	56 12ος αἰώνας
162	61 Candiotte, 18ος-19ος αἰώνας
166	78 Σκύρος διάθαξε: Σκύφος
167	83 Φάρασα διάθαξε: Φάρασσα
168	89 Φάρασα διάθαξε: Φάρασσα
172	109 Βυζαντινὴ τοιχογραφία μονῆς Κουτλουμουσίου τοῦ Ἄθω – 1750 μ.Χ.
83	ἡ σελ. 83 ἀντικαταστάθηκε μέ τὴ σελ. 185



024000025300

ΕΚΔΟΣΗ Α΄ 1979 ΑΝΤΙΤΥΠΑ 50.000 – ΣΥΜΒΑΣΗ 3154/26-1-1979

ΕΚΤΥΠΩΣΗ-ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ: ΑΦΟΙ ΡΟΗ ΕΠΕ
ΗΡΑΚΛΕΟΥΣ 10 ΧΑΪΔΑΡΙ, ΤΗΛ. 58 11 191 – 58 10 918

