

ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΔΗΜΟΥ ΚΟΝΙΤΣΑΣ

ΧΟΡΟΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ



ΚΟΝΙΤΣΑ 1994

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΔΗΜΟΥ ΚΟΝΙΤΣΑΣ

ΧΟΡΟΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ

Εισαγωγή - Επιμέλεια
Βασίλης Νιτσιάκος

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κονίτσας

ΚΟΝΙΤΣΑ 1994

ΔΗΜΟΣΙΑ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΚΟΝΙΤΣΑΣ
ΑΡ. ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ: Δ/29977
ΗΜΕΡ. ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ: 7/6/95
ΤΑΞΗ. ΑΡΙΘ.: 3953 ΧΟΡ
κωδ. εγ: 6783

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

© Πνευματικό Κέντρο
Δήμου Κόνιτσας
Κόνιτσα - Τηλ. 0655 - 22191

ISBN 960 - 220 - 639 - X

Περιεχόμενα

Πρόλογος	7
Βασίλης Νιτσιάκος, Εισαγωγή	9
Αριάδνη Γκάρτζιου-Τάττη, Ο χορός στην αρχαία Ελλάδα	17
Βασίλης Νιτσιάκος - Στέργιος Λαϊτσος, Χορός και συμβολική έκφραση της κοινότητας	33
Στάθης Δαμιανάκος, Για μια κοινωνιολογική ανάγνωση του λαϊκού χορού	55
Κώστας Λώλης, Οι χοροί της ελληνικής μειονότητας στην Αλβανία	65
Χρήστος Ι. Τζούλης, Ο αυτοσχεδιασμός στην παραδοσιακή μουσική	77
Μαρίνα Βρέλλη-Ζάχου, Χορός και ένδυμα: Παράδοση και αναπαράσταση	97
Κωνστακτίνα Μπάδα, Η χρήση της παράδοσης (με αφορμή τα χορευτικά μας δρώμενα)	111
Βαγγέλης Αυδίκος, Παραδοσιακός χορός και χορευτικοί όμιλοι	125
Ηλίας Δήμας, Το πρόβλημα της διδασκαλίας των ελληνικών παραδοσιακών χορών	137
Βιβλιογραφία	143
Ευρετήριο	149

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

Πρόλογος

Το νεοσύστατο Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Κόνιτσας στο ξεκίνημά του προχώρησε μεταξύ των άλλων στη διοργάνωση ενός διημέρου για το λαϊκό πολιτισμό, η επιτυχία του οποίου ξεπέρασε τις προσδοκίες μας. Μια από τις αποδείξεις γι' αυτό είναι το βιβλίο που κρατάτε στα χέρια σας, ένα βιβλίο βασισμένο στο επιστημονικό μέρος του διημέρου, που όμως παρουσιάζει μια πιο κλασική μορφή από εκείνη των πρακτικών συνεδρίων. Άλλωστε φιλοξενεί και άρθρα που δεν ακούστηκαν στο συνέδριο, όπως επίσης και μια εκτενή βιβλιογραφία που συνέταξε ο επιμελητής της έκδοσης.

Θέλουμε να πιστεύουμε πως μια τέτοια «χειρονομία» ξεφεύγει από τα τετριμμένα των «πολιτιστικών εκδηλώσεων» και εντάσσεται σε μια άλλη διαδικασία που στοχεύει στην αξιοποίηση της επιστημονικής γνώσης όσον αφορά στην πολιτιστική κληρονομιά και στη διαμόρφωση μιας υποδομής για πιο ουσιαστικές και πιο έγκυρες «χρήσεις» της.

Ευχαριστούμε το Ελεύθερο Ανοικτό Πανεπιστήμιο του Δήμου Ιωαννιτών και το Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων για τη συνδρομή τους καθώς και όλους όσους συμμετείχαν σ' αυτή την προσπάθεια, φορείς και μεμονωμένα πρόσωπα. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλουμε στην Ασπασία Θεοδοσίου για την πολύτιμη βοήθειά της στην επιμέλεια και τη σύνταξη του ευρετηρίου.

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

Εισαγωγή

Βασίλης Νιτσιάκος

Το σύνθημα «επιστροφή στις ρίζες» και το φαινόμενο το φολκλορισμού¹ που το ακολούθησε, παρουσιάζοντας μάλιστα μια εκπληκτική μαζικότητα, έχουν συμβάλει στη διαμόρφωση μιας πολυδιάστατης όσο και ενδιαφέρουσας σχέσης ανάμεσα στα διάφορα κοινωνικά στρώματα και το παρελθόν τους ή το παρελθόν γενικά. Αυτή η σχέση, που αντανάκλα έντονα τις ανάγκες του παρόντος και ως εκ τούτου αλλάζει καθώς αλλάζουν και οι προσανατολισμοί των κοινωνικών ομάδων και των κοινωνιών γενικά, παρουσιάζει σημαντικό ενδιαφέρον για τη Λαογραφία, αλλά και για άλλους συγγενείς επιστημονικούς κλάδους, και κρίνει συστηματικής επιστημονικής μελέτης.

Κεντρικός άξονας αυτής της σχέσης είναι ο λαϊκός πολιτισμός, το σύνολο των συλλογικών παραδόσεων που συνδέουν τις ομάδες με το παρελθόν τους αλλά και τις ενώνουν στο παρόν τους. Αυτός ο λαϊκός πολιτισμός, σ' όποιες περιπτώσεις κι αν προσεγγίσθηκε και χρησιμοποιήθηκε, υπήρξε σε μεγάλο βαθμό μέχρι τώρα, τουλάχιστον στο επίπεδο της συλλογικής έκφρασης των ομάδων, αντικείμενο υμνολογίας και αφορμή παρελθοντολογίας και όχι ουσιαστικό όχημα αυτογνωσίας και αυτοσυνειδησίας.

1. Για το φαινόμενο του φολκλορισμού βλ. Μ. Γ. Μερακλής, «Τι είναι ο folklorismus» στο βιβλίο του *Λαογραφικά ζητήματα*, Αθήνα: Χ. Μπούρας, 1989, σελ. 109 - 125. Επίσης για το ζήτημα της «επιστροφής στις ρίζες» βλ. «Οι ρίζες μας»: έλεγχος ενός κοινού τόπου της νεοελληνικής ιδεολογίας», συνομιλία Α. Κυριακίδου-Νέστορος και Μ. Μερακλή στο *Δελτίο* της εταιρείας σπουδών νεοελληνικού πολιτισμού και γενικής παιδείας (σχολή Μωραΐτη), τ. 4β, Αθήνα, 1980, σελ. 57-70.

Ο φορέας του από την άλλη μεριά, ο ίδιος ο λαός, παρουσιάσθηκε ως μια υπερβατική, ανιστορική οντότητα και όχι ως μια κοινωνιολογική κατηγορία. Η ακατάσχετη φλυαρία περί της «ψυχής του λαού» δεν συνοδεύτηκε από ένα σοβαρό προβληματισμό για το ποιος είναι, τέλος πάντων, αυτός ο λαός. Ενδιέφερε, και ενδιαφέρει, μάλλον η αποθέωση παρά η γνώση. Ενδιαφέρει η εξαϋλωση και όχι η «ύλη». Γνωρίσαμε έτσι όχι απλώς τη μυθοποίηση του παρελθόντος αλλά και τη μυθοποίηση του λαού.

Όλο αυτό ήταν ίσως προϊόν μιας ιστορικής ανάγκης. Οδήγησε, ωστόσο, πολύ μακριά και «τράβηξε» αρκετά. Συνδέθηκε με χίλια δυο πράγματα. Με το ρομαντισμό των αστικών στρωμάτων, με τη μικροαστική ιδεολογία, με τα συμπλέγματα των αγροτών που εγκαταλείπουν την ύπαιθρο για να εγκατασταθούν στις πόλεις, με την αποσύνθεση των κοινοτήτων μας και την αμηχανία των χωρικών μας, με την υποκρισία της πολιτικής εξουσίας, με τόσα πράγματα που εκτός των άλλων έκαναν το λαϊκισμό ενδημικό φαινόμενο στη χώρα μας.²

Έπειτα ήρθε και ο τουρισμός. Ένας ακόμα παράγοντας για να μετατραπεί το πεδίο του λαϊκού πολιτισμού σε χώρο ανελέητης εκμετάλλευσης. Μιας εμπορικής εκμετάλλευσης με καταστρεπτικά αρνητικές συνέπειες για την παράδοση και την ταυτότητά μας. Ο τουρισμός «έπιασε» αυτό που «πουλά». Το θεαματικό και γραφικό στοιχείο της παράδοσης. Αυτό που αποτελεί καλή «ατραξιόν» και σερβίρεται στο ίδιο μενού με το «σουβλάκι» και το «κουρτάκι» ως σύμβολα ελληνικότητας. Έτσι προέκυψαν και οι «δημοτικές ώρες» στα προγράμματα των νυκτερινών κέντρων διασκέδασης, κάπως έτσι και οι χορευτές των πλαζ που, μαζί με την ελληνική «παραδοσιακή» στολή και το χορό, πλασάρουν στη διεθνή αγορά και το ελληνικό πρότυπο του άνδρα.³ Κάπως έτσι η πολιτιστική μας ταυτότητα

2. Βλ. «Τι είναι λαϊκισμός;» (συνομιλητές: Ε. Βαροπούλου, Τ. Πατρίκιος, Δ. Σπάθης, συντονιστής: Κ. Τσουκαλάς) στο *Δελτίο* της εταιρείας σπουδών νεοελληνικού πολιτισμού και γενικής παιδείας (σχ. Μωραΐτη), τ. 6α, Αθήνα 1983, σελ. 7-38.

3. Το ελληνικό πρότυπο ανδρισμού και σεξουαλικότητας συνυφασμένο με το φαινόμενο του τουρισμού συμπυκνώνει ένα ιδιαίζον νεοελληνικό φαινόμενο, γνωστό με τον όρο «καμάκια». Βλ. Sofka Zinovieff, «Ελληνες άντρες και ξένες

συνδέθηκε με στερεότυπα μιας γραφικής και ευτελούς ιθαγένειας ως εξαγωγίμου είδους. Και εμπεδώθηκε μια αποπνικτική ατμόσφαιρα αισθητικής εξαθλίωσης και πνευματικής αιχμαλωσίας παράλληλα με την εξόντωση των πραγματικών αξιών της παράδοσης και την επιβολή μιας καινούργιας, εκείνης που συνδέεται με τον προσπορισμό εύκολου κέρδους ανεξάρτητα από τις ευρύτερες συνέπειές του.

Είναι γνωστά πράγματα αυτά, μόνο που η μεγάλη οικειότητα που έχουμε αποκτήσει μαζί τους μας κάνει να ξεχνάμε τις πραγματικές τους διαστάσεις και συνέπειες και να τα θεωρούμε «δεδομένα». Είναι γνωστή, επίσης, όλη αυτή η ιστορία με τους «folk managers», τους αυτοβαφτιζόμενους «λαογράφους» (καμιά φορά μόνο και μόνο επειδή έμαθαν να χορεύουν τσάμικο), τους περιφερόμενους «λαογραφικούς ομίλους» με τα «τεκμήρια γνησιότητας» και τα έπαθλα διεθνών διαγωνισμών, όλο αυτό το συνονθύλευμα που εκφράζει, πολύ εύγλωττα δυστυχώς, μια μεγάλη σύγχυση της ελληνικής κοινωνίας και, πιο πολύ, μια μεγάλη παρεξήγηση.

Η ερασιτεχνική λαογραφία έχει στο παρελθόν επιτελέσει ένα σημαντικό έργο, κυρίως στον τομέα της συλλογής υλικού αλλά και της συγγραφής μονογραφιών για κοινότητες από τις οποίες κατάγονται οι συγγραφείς, πράγματα ιδιαίτερος χρήσιμα για την επιστήμη της Λαογραφίας. Μ' όλες τις ατέλειες, και κυρίως την απουσία επιστημονικής μεθοδολογίας, αυτού του είδους οι εργασίες φέρουν τουλάχιστον τη σφραγίδα της άμεσης γνώσης και εμπειρίας του γνήσιου ενδιαφέροντος και μιας δημιουργικής αγνότητας και νοσηλότητας που βρίσκεται στον αντίποδα του πνεύματος με το οποίο «λαογραφούν» όσοι «αξιοποιούν» με το αζημίωτο και με «σύγχρονους» πια όρους την ελληνική λαϊκή παράδοση.

Μπρος σ' όλα αυτά η επιστήμη της Λαογραφίας, μ' άλλα λόγια οι επιστήμονες λαογράφοι, στέκονται από αμήχανοι μέχρι αδύναμοι να αντιδράσουν. Μπρός σε μια τέτοια καταιγίδα τα περιθώρια παρεμβάσεων είναι αντικειμενικά πολύ μικρά. Μια τέτοια διαπίστωση δεν πρέπει καθόλου να

γυναίκες το "καμάκι" σε μια επαρχιακή πόλη» στο Ε. Παπαταξιάρχης - Θ. Παραδέλλης (επιμ.), *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα*, Αθήνα: Καστανιώτης - Παν/μιο Αιγαίου 1992, σελ. 251-276.

θεωρηθεί άλλοθι για την αδράνεια των ακαδημαϊκών. Χωρίς να αρνείται κανείς το γεγονός μιας ακαδημαϊκής παράδοσης λαογραφίας του γραφείου και μιας πανεπιστημιακής ζωής κλειστής στην κοινωνία, δεν μπορεί να μη δεχτεί ότι ο φολκλορισμός και τα παρεπόμενά του έχουν πάρει τόσο μαζικές διαστάσεις, που στη δεδομένη περίπτωση οι δυνατότητες ουσιαστικών παρεμβάσεων εκ μέρους μεμονωμένων επιστημόνων ή ιδρυμάτων είναι απελπιστικά περιορισμένες.

Ωστόσο, στο βαθμό που, παράλληλα με τις αναβιώσεις και τις αναπαραστάσεις κάθε είδους, υπάρχει και μια ζωντανή παράδοση, έστω και σε συνεχή υποχώρηση ή αλλοίωση, θα ήταν λάθος εάν οι λαογράφοι αρκούνταν σε μια εξ αποστάσεως καταγραφή και μελέτη των «τελευταίων σπασμών της».

Τώρα που το γενικό κλίμα στο χώρο των κοινωνικών επιστημών ευνοεί την «εμπλοκή» αντί της εξ αποστάσεως «ουδέτερη» παρατήρηση και μελέτη, τώρα που ο θετικισμός δίνει τη θέση του σε ποιοτικές και βιωματικές προσεγγίσεις, τώρα που το πρόσχημα της αντικειμενικότητας δεν έχει πολλά ερείσματα, τώρα που η ιθαγένεια δεν αντέχει άλλο να είναι αντικείμενο παρατήρησης και αποπροσανατολισμένης ιδεολογικής χρήσης, τώρα που τα θεωρητικά διλήμματα ωχριούν μπρος στην αναγκαιότητα της πράξης, νομίζουμε ότι η πολυτέλεια της έδρας και τα προσχήματα της αντικειμενικότητας πρέπει ν' αρχίσουν να παραχωρούν έδαφος και στην κοινωνική εμπλοκή της επιστήμης. Το να «τρίβουμε τα χέρια» μας για το υλικό που μας προσφέρει ο φολκλορισμός και απλώς να καθιστούμε εκ των υστέρων το κάθε τι αντικείμενο μελέτης είναι στείρος επιστημονισμός. Είναι άραγε ο μοναδικός μας στόχος να καταλαβαίνουμε απλώς αυτό που συμβαίνει γύρω μας κάθε φορά; Σκεφτείτε, λοιπόν, έναν επιστήμονα που, ενώ ο κόσμος γύρω του καταστρέφεται, αυτός προσπαθεί να κατανοήσει απλώς αυτό το φαινόμενο της καταστροφής...

Οι καιροί επιβάλλουν κατά την άποψή μας τη διαμόρφωση ενός νέου πεδίου της λαογραφικής επιστήμης, που θα μπορούσε να ονομασθεί «εφηρμοσμένη λαογραφία». Η «εφηρμοσμένη λαογραφία» θα μπορούσε να ήταν το κανάλι διασύνδεσης της επιστήμης της Λαογραφίας με το ευρύτερο κοινό, την κοινωνία γενικά, ένα κανάλι μέσω του οποίου θα διοχετευόταν

η αντιπροσφορά της επιστήμης στην κοινωνία, των επιστημόνων στους ανθρώπους που χρησιμοποιούν ως πληροφορητές και γενικά μελετούν.

Κάτι τέτοιο θα μπορούσε να επιτευχθεί με πάρα πολλούς τρόπους που δεν είναι του παρόντος να αναπτύξουμε. Μερικά ενδεικτικά παραδείγματα θα μπορούσαν να ήταν, ας πούμε, η συμβολή της Λαογραφίας σε ζητήματα πολιτισμού και πολιτιστικής παραγωγής όσον αφορά την τοπική αυτοδιοίκηση, η συνεργασία της με παραγωγικούς συνεταιρισμούς για την αξιοποίηση του «υλικού λαϊκού πολιτισμού», η παρέμβασή της στις πρώτες βαθμίδες της εκπαίδευσης με στόχο μια ουσιαστική επικοινωνία του νέων γενεών με την παράδοση κ.ά.

Με βάση αυτόν το γενικό προβληματισμό, που έχει βεβαίως πολλές και βαθιές προεκτάσεις, επιχειρήσαμε τα τελευταία χρόνια ένα «άνοιγμα» στην τοπική κοινωνία, έχοντας πάντοτε κατά νου τόσο τις δυσκολίες του εγχειρήματος όσο και τους κινδύνους για μια «λαϊκίστικη εκτροπή» του επιστημονικού. Οι τοπικοί φορείς σε όλες τις κλίμακες και τα επίπεδα δείχνουν να διψούν για μια ανοιχτή σχέση με το Πανεπιστήμιο και αγκαλιάζουν κάθε προσπάθεια εξόδου των πανεπιστημιακών αλλά και της ίδιας της γνώσης προς την ευρύτερη κοινωνία.

Έτσι προέκυψε και το «διήμερο λαϊκού πολιτισμού» στη μικρή πόλη της Κόνιτσας με τη συνεργασία του Πνευματικού Κέντρου του Δήμου και του Ελεύθερου Ανοιχτού Πανεπιστημίου του Δήμου Ιωαννιτών. Το διήμερο αυτό βαφτίστηκε «Παράδοση και Επικοινωνία», διότι ακριβώς δόθηκε έμφαση στην επικοινωνία δια της παράδοσης, που αυτή τη φορά «εκπροσωπήθηκε» από το χορό. Επικοινωνία μεταξύ ειδικών επιστημόνων και κοινού, μεταξύ ακαδημαϊκών και ερασιτεχνών λαογράφων, μεταξύ όσων ασχολούνται ή απλώς αγαπούν την παράδοση και της τοπικής κοινωνίας, μεταξύ του τοπικού και του εθνικού, μεταξύ του παλιού και του νέου, μεταξύ ανθρώπων και ιδεών γενικά.

Δόθηκε επίσης έμφαση στη ζωντανή επαφή του άμεσου φορέα με τον χρήστη της παράδοσης, στην παρουσίαση τόσο της συνέχειας όσο και της αναβίωσης και της αναπαράστασης, τόσο του βιώματος όσο και του επιβιώματος, τόσο του πηγαίου όσο και του «διαμεσολαβημένου». Όλα αυτά σ'ένα πλαίσιο όχι αντιπαράθεσης, αλλά συνεύρεσης, διαλόγου και προβληματισμού. Είδαμε, πράγματι, καλά και κακά φολκλορικά συγκροτήματα,

είδαμε κι ακούσαμε επαγγελματίες και μη χορευτές και τραγουδιστές, σμίξαμε με τον κόσμο της Κόνιτσας σε μια ατμόσφαιρα πανηγύρεως και κοινοτικής μέθεξης, διαφωνήσαμε και συμφωνήσαμε οι επιστήμονες μεταξύ μας και με τους υπόλοιπους, διασταυρώσαμε την επιστημονική θεωρία και άποψη με την πρακτική πλευρά των πραγμάτων, γνωρίσαμε και βιώσαμε ζωντανές πτυχές της τοπικής παράδοσης στη ζεστασιά της κονιτσιώτικης φιλοξενίας. Φύγαμε περισσότερο «γεμάτοι» από την επαφή και την επικοινωνία και λιγότερο μίζεροι από τις επιστημονικές ή επιστημονικοφανείς αντιπαραθέσεις....

Κι όταν όλο αυτό κατακάθισε, διαπιστώσαμε ότι είχαμε κι ένα επιστημονικό «προϊόν». Ήταν οι εισηγήσεις των στρογγυλών τραπέζιων, για τις οποίες από την έναρξη του διημέρου είχε εκφρασθεί η ευχή να δημοσιευτούν.

Βρισκόμαστε λοιπόν στην ευχάριστη θέση να δημοσιεύσουμε όσες από τις εισηγήσεις είχαν την καλοσύνη οι συνάδελφοι να διαμορφώσουν σε δημοσιεύσιμα κείμενα, έτσι ώστε να μη μιλάμε για πρακτικά ενός συνεδρίου αλλά για μια πιο ευπαρουσίαστη και ολοκληρωμένη συλλογική έκδοση.

Κύριος άξονας του ανά χείρας βιβλίου είναι ο δημοτικός χορός και η χρήση της παράδοσης μέσω αυτού σήμερα. Είναι αλήθεια ότι ο χορός δεν έχει αποτελέσει ακόμα αντικείμενο συστηματικής μελέτης. Αν και υπάρχουν διάσπαρτες κάποιες εργασίες στις οποίες μπορεί να αναφερθεί κανείς,⁴ αυτές σε καμιά περίπτωση δεν εντάσσονται σε μια συστηματική προσπάθεια επιστημονικής έρευνας και μελέτης ούτε επιτρέπουν τη συναγωγή γενικών συμπερασμάτων. Από την άλλη πλευρά είναι ευτύχημα που ο χορός, όπως και η μουσική και το τραγούδι, είναι ακόμα από τις πιο ζωντανές πτυχές της παράδοσής μας και ως εκ τούτου δεν είναι ακόμα αργά για μια συγχρονική μελέτη. Μελέτη απαραίτητη όχι μόνο για καθαρά επιστημονικούς σκοπούς και λόγους αυτογνωσίας αλλά και για την ίδια τη διδασκαλία του χορού σε όλα τα επίπεδα. Κι αυτό διότι είναι κραυγαλέο λάθος να αντιμετωπίζεται ο χορός σαν μια τεχνική υπόθεση (υπόθεση βημάτων και φιγούρας), τη στιγμή που άλλες διαστάσεις του (κοινωνική

4. Βλ. βιβλιογραφία στο τέλος του βιβλίου.

λειτουργία, συμβολισμός, ήθος, ύφος κ.λπ.) είναι όχι απλώς σημαντικές αλλά και αυτές που καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό και τη μορφή του. Τα άρθρα που δημοσιεύονται εδώ δεν είναι δυνατόν, φυσικά, να καλύψουν όλο το φάσμα των προβλημάτων της μελέτης και χρήσης του χορού· νύξεις περισσότερο κάνουν για ορισμένες διαστάσεις, θίγοντας συνάμα και κάποια συναφή προς το χορό (ή καλύτερα αναπόσπαστα απ' αυτόν) ζητήματα, όπως εκείνα της μουσικής και της ενδυμασίας.

Συγκεκριμένα, όσον αφορά τον πρώτο επιμέρους άξονα με θέμα το χορό ως αντικείμενο μελέτης καθεαυτό, κοινό στοιχείο των εργασιών που παρουσιάζονται είναι η ένταξη του φαινομένου στο κοινωνικό - ιστορικό του πλαίσιο και η αναζήτηση συγκεκριμένων λειτουργιών οι οποίες προσδιορίζουν και το χαρακτήρα του γενικά. Έτσι προσεγγίζεται ο χορός στην αρχαία Ελλάδα από την Αριάδνη Γκάρτζιου-Τάττη, όπου φαίνεται καθαρά η λειτουργική ένταξή του στις κοινωνικές δομές και στην εθιμική ζωή (διαβατήριες τελετές και τελετές μύησης), ενώ στην επόμενη συγχρονική μελέτη του υπογράφοντα (με τον Στέργιο Παϊτσο) αναζητούνται κυρίως οι συμβολικές διαστάσεις ενός συγκεκριμένου χορού - μέρους μιας ευρύτερης εθιμικής διαδικασίας σ' ένα χωριό της Β. Πίνδου. Η τρίτη εργασία έχει από τη φύση της έναν πιο κοινωνιολογικό χαρακτήρα, αφού αναφέρεται σε πιο σύγχρονους χορούς που άνθησαν κυρίως στο αστικό κέντρο. Ο Στάθης Δαμιανάκος εξετάζει το ζειμπέκικο και το χασάπικο ως εκφράσεις της περιθωριακής ομάδας των ρεμπέτηδων προβαίνοντας και σε παρατηρήσεις για το ύφος αυτών των χορών που παραπέμπει στον τρόπο ζωής και τους κώδικες συμπεριφοράς της ομάδας (πρώτη δημοσίευση *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 24 (1990)). Ο Κώστας Λώλης, βορειοηπειρώτης μουσικολόγος, μας μεταφέρει στην ελληνική μειονότητα της Αλβανίας με μια πιο περιγραφική παρουσίαση των πιο τυπικών χορών της που συνοδεύεται κι από μουσικά παραδείγματα, ενώ στη συνέχεια ο επίσης μουσικολόγος Χρίστος Τζούλης ασχολείται με το ζήτημα του αυτοσχεδιασμού στην παραδοσιακή μουσική αναπόσπαστο στοιχείο του χορού - με χαρακτηριστικά παραδείγματα από το χώρο της Ηλείου. Το ένδυμα, σημαντικό κι αυτό στοιχείο του χορού, με έντονες τις συμβολικές διαστάσεις ως προς την κοινωνική διαστρωμάτωση, τις τοπικές ταυτότητες και τα τελεστικά συμφραζόμενα του χορού, είναι το θέμα της Μαρίνας Βρέλλη-Ζάχου, η οποία

θίγει το πρόβλημα της αναπαράστασης σε συνάρτηση με τα παραπάνω. Μ' αυτή την εργασία περνάμε και στο δεύτερο μέρος που αναφέρεται στη χρήση της παράδοσης μέσω του χορού. Η Κων/να Μπάδα εξετάζει ακριβώς αυτό το θέμα μέσα από μια γενική θεωρητική οπτική, ενώ ο Βαγγέλης Αυδίκος επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στους χορευτικούς ομίλους των διαφόρων συλλόγων. Το βιβλίο κλείνει με το ζήτημα της διδασκαλίας του χορού, ένα θέμα που διαπραγματεύεται ο Ηλίας Δήμας, ο οποίος έχει μια μακρά εμπειρία σ' αυτό το πεδίο.

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

Ο ΧΟΡΟΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ*

Αριάδνη Γκάρτζιου-Τάττη

Όπως είναι γνωστό, στο τέλος της *Ίλιάδας* η Θέτις έρχεται στον Ηφαιστο και τον παρακαλεί να κατασκευάσει όπλα για τον Αχιλλέα, προκειμένου να λάβει μέρος στη μάχη. Ικανοποιώντας την επιθυμία της ο Ηφαιστος χαλκεύει, μεταξύ των άλλων, και μία περίλαμπρη ασπίδα στην επιφάνεια της οποίας απεικονίζεται σχεδόν ολόκληρος ο κόσμος. Ουρανός, γη και θάλασσα, πόλη και ύπαιθρος, πόλεμος και ειρήνη, δουλειά και γιορτή είναι τα θέματα των τριών πρώτων κύκλων αυτής της ασπίδας, που κατασκευάστηκε στο εργαστήριο της σκέψης του Ομήρου¹. Οι εικόνες που δίδο-

*. Με την επήνωση ότι το κείμενο αυτό αποτελεί κυρίως μια εισαγωγή στη μελέτη του αρχαίου ελληνικού χορού παρά μια ολοκληρωμένη αντιμετώπιση του θέματος, αισθάνομαι την υποχρέωση να διευκρινίσω τις γενικές γραμμές που ακολούθησα, οι οποίες καθόρισαν, ως ένα βαθμό, και τη μορφή του. Έτσι παράλληλα με την παρουσίαση του κοινωνικού ρόλου του χορού στα πλαίσια του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού, οι ενδεικτικές σημειώσεις έχουν στόχο, λόγω έλλειψης ελληνικής βιβλιογραφίας, να διαφωτίσουν τον αναγνώστη και να τον μυήσουν σ' ένα πεδίο που παραμένει ακόμα υπό μελέτη στη χώρα μας.

1. Σχετικά με την ασπίδα του Αχιλλέα και τη θέση της, ως έργου τέχνης, στην *Ίλιάδα* βλ. τελευταία A. Sprague Becker, *The Shield of Achilles and the Poetics of Homeric Description*, *AJP*, 111, 1990, σελ. 139-53· C. Byre, *Narration, Description, and Theme in the Shield of Achilles*, *CJ*, 88, 1992, σελ. 33-42 (όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία)· Th. K. Hubbard, *Nature and Art in the Shield of Achilles*, *Arion*, 2, 1, 1992, σελ. 16-41.

νται σε ομόκεντρους κύκλους χαρακτηρίζονται από μια πληρότητα και τάξη που επικρατούν από τη μια άκρη ως την άλλη· αναπόσπαστο στοιχείο αυτής της τάξης είναι και η εικόνα του τέταρτου δακτύλιου όπου παρασταίνεται ένας περίτεχνος χορός με πολύπλοκες φιγούρες. Ας δούμε όμως πώς περιγράφει ο ποιητής αυτό το χορό:

«Καί ὁ ξακουστός θεός μέ τά δυνατά χέρια τή στόλισε ἀκόμα καί μέ χορό σάν κι αὐτόν πού κάποτε εἶχε φτιάσει στήν πλατιά Κνωσσό μέ τέχνη ὁ Δαίδαλος γιά τήν Ἀριάδνη μέ τίς ὁμορφες πλεξίδες. Ἐκεῖ χόρευαν νέοι καί παρθένες... κρατώντας ὁ ἕνας τό χέρι τοῦ ἄλλου ἀπό τόν καρπό. Ἀπό αὐτούς ἐκεῖνες φοροῦσαν λεπτά λινά φορέματα, κι ἐκεῖνοι χιτῶνες καλοῦφασμένους πού γνάλιζαν λίγο ἀπό λαδί· ἐκεῖνες φοροῦσαν ὁμορφα στεφάνια, κι ἐκεῖνοι εἶχαν χρυσά μαχαίρια, κρεμασμένα ἀπό ἀσημένια λουριά, καί ὅλοι τους τή μιᾶ στιγμή ἔτρεχαν πολύ πολύ ἐλαφριά μέ πόδια γυμνασμένα... τήν ἄλλη στιγμή πάλι ἔτρεχαν σέ δύο σειρές, ἤ μιᾶ ἀντίκρου στήν ἄλλη. Πολύς κόσμος στεκόταν γύρω ἀπό τόν ὠραῖο χορό καί διασκέδαζε· δύο πηδηχτάδες κοντά τους, ἄρχιζαν τό τραγούδι καί στίχοι γύριζαν ἀνάμεσά τους».²

Οι παραστατικές λεπτομέρειες με τις οποίες ο ποιητής σχεδιάζει το χορό αυτό που θυμίζει φιγούρες χορευτών από την Κρήτη³ και η ξεχωριστή του θέση στο κοσμικό οικοδόμημα της ασπίδας τονίζουν τον αποφασιστικό του ρόλο στην οργάνωση της κοινωνικής συνοχής. Ωστόσο δεν θα πρέπει να μείνουμε με την εντύπωση ότι το παράδειγμα του χορού της ασπίδας, το

2. Ἰλιάδα, Σ 590-605 (μετ. Ὁ. Κομνηνοῦ-Κακριδῆ).

3. Για μια συνοπτική παρουσίαση του μινωϊκού χορού βλ. πρόσφατα Σ. Μανδαλάκη-Σπανού, Ο χορός στη μινωϊκή Κρήτη στο *Χορός και αρχαία Ελλάδα (5ο Διεθνές Συνέδριο, 4-8 Σεπτεμβρίου 1991)*, τόμ. 2, Ελληνικοί χοροί-Δόρα Στράτου, Αθήνα 1991, σελ. 47-56. Για μια γενική θεώρηση του χορού κατά τη μινωϊκή, μυκηναϊκή και αρχαϊκή εποχή βλ. ακόμα R. Tölle, *Frühgriechische Reigentänze*, Βαλντσάσσεν 1964· M. Wegner, *Musik und Tanz (Archeologia Homerika, Band III, Kap. U)*, Γοττίγγη 1968· F. Stoessl, *Die Vorgeschichte des griechischen Theaters*, Ντάρμσταντ 1987.

οποίο είναι προϊόν καλλιτεχνικής δημιουργίας, ανήκει με άλλα λόγια στο χώρο της μίμησης, αποτελεί εξαίρεση. Θυμίζω ότι η πληθώρα των μαρτυριών τόσο από την τέχνη όσο και από τη λογοτεχνία δεν αφήνουν καμιά αμφιβολία για τη σπουδαιότητα του χορού σε όλη τη διάρκεια του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού.

Από την εξέταση των μαρτυριών αυτών διαπιστώνουμε ότι δεν πρόκειται για ένα πρωτόγονο θέαμα ή μια θρησκευτική τελετουργία λίγο ως πολύ σκοτεινή αλλά για μια έντεχνη μορφή κοινωνικής έκφρασης, μια οργανωμένη παράσταση, η οποία εκτυλίσσεται μπροστά στα μάτια όλης της κοινότητας, τα μέλη της οποίας συμμετέχουν ανάλογα με την ηλικία τους, το είδος του χορού ή την περίπτωση. Με άλλα λόγια ο χορός δεν είναι απλά ένα μέσο διασκέδασης αλλά προϊόν του κοινωνικού και πολιτισμικού του πλαισίου από όπου δεν μπορούμε τον αποσπάσουμε.

Παρόλη όμως την εμφανή και αναμφισβήτητη θέση του χορού στο πολιτισμικό σύστημα της αρχαίας Ελλάδας, για τον ερευνητή του αρχαίου κόσμου, ο οποίος δεν είναι εξοικειωμένος με το σύστημα οργάνωσης και τους κανόνες που τον διέπουν, είναι πολύ δύσκολο να υπεισέλθει και να κατανοήσει το είδος επικοινωνίας που διασφαλίζει και εγγυάται ο χορός ανάμεσα στα μέλη ενός κοινωνικού συνόλου μιας άλλης εποχής. Οι δυσκολίες αυτές εκτείνονται σε πολλαπλά επίπεδα τα οποία δεν έχουμε τα περιθώρια να αναλύσουμε ή να αναπτύξουμε στην παρούσα μελέτη. Θα θυμίσουμε μόνον ότι, ως αναπόσπαστο μέρος μιας κοινωνικής διαδικασίας, ο χορός αποτελεί μια σύνθετη εκδήλωση στην οποία συμμετέχει συνήθως μια ομάδα η οποία εκτελεί υπό τούς ήχους της μουσικής ή του τραγουδιού, συγκεκριμένες ρυθμικές κινήσεις. Το ίδιο του το όνομα σημαίνει και αυτή καθαυτή την πράξη του χορού και το σύνολο των χορευτών και το χώρο όπου οι τελευταίοι ελίσσονται (χοροστάσι)⁴.

4. Για τις δυνατές ετυμολογικές ερμηνείες της λέξης χορός βλ. Cl. Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque, I: Morphologie, fonction religieuse et sociale, II: Alcman*, Ρώμη 1977 (εδώ τόμ. I, σελ. 52, σημ. 3). Αξίζει να σημειώσουμε επίσης ότι στον Πausανία (III, 11, 9) η λέξη χορός αναφέρεται στην αγορά.

Τα γνωστά και αναγνωρίσιμα όμως αυτά στοιχεία είναι δυσπρόσιτα για το μελετητή του αρχαίου χορού⁵. Η αξεδιάλυτη ενότητα της αρχαίας

5. Στα τέλη του 19ου αιώνα η διατριβή του M. Emmanuel, *Essai sur l'orchestique grecque*, Παρίσι 1895, που δημοσιεύτηκε με τον τίτλο *La danse grecque antique*, Παρίσι 1896 (επαν. 1911, 1926 και τελευταία Παρίσι Γενεύη 1987), σημείωσε τομή στη μελέτη του αρχαίου ελληνικού χορού. Στα ίχνη του M. Emmanuel που στηρίχτηκε στη μελέτη της αγγειογραφίας και γλυπτικής και προσπάθησε να κατανοήσει τον αρχαίο ελληνικό χορό με βάση τις κινήσεις του σύγχρονου μπαλέτου βάδισε και η G. Prudhommeau, *La danse grecque antique*, τόμ. I-II, Παρίσι 1965, η οποία, όμως, ακολούθησε αντίστροφη πορεία. Χάρη στη βοήθεια της σύγχρονης τεχνολογίας (κινηματογράφου), η Γαλλίδα ερευνήτρια προσπάθησε μέσα από την αναπαράσταση διαδοχικών κινήσεων της ίδιας παράστασης ενός αγγείου να αποκρυπτογραφήσει τις σχέσεις των κινήσεων του αρχαίου χορού με το σύγχρονο κλασικό χορό. Αρκετά χρόνια νωρίτερα ο Fr. Weege, *Der Tanz in der Antike*, 1926 (ανατ. Νέα Υόρκη 1976) είχε επιχειρήσει μια θεματική παρουσίαση των εικονογραφικών αναπαραστάσεων του αρχαίου χορού, ενώ την ίδια περίπου εποχή ο L. Séchan, *La danse grecque antique*, Παρίσι 1930, είχε προσπαθήσει, συνδυάζοντας αρχαιολογικές και φιλολογικές μαρτυρίες, να αναλύσει την τεχνική (σελ. 57-84), τον ιδιαίτερο χαρακτήρα (σελ. 85-244), καθώς και τη σχέση του αρχαίου χορού με τη σύγχρονη θεωρία του χορού (σελ. 245-357).

Σκεπτικός απέναντι στις προσεγγίσεις αυτές παρουσιάζεται ο T. B. L. Webster, *The Greek Chorus*, Λονδίνο 1970, ο οποίος πιστεύει ότι δεν είναι εύκολο να συναχθούν αποφασιστικά συμπεράσματα από την απλή μελέτη της αγγειογραφίας για το λόγο ότι έχουμε να κάνουμε με αναπαράσταση της πραγματικότητας, η οποία ερμηνεύει και μορφοποιεί ταυτόχρονα τα γεγονότα, ενώ ακόμα τις περισσότερες φορές δεν γνωρίζουμε ακριβώς ποιοί, πότε, πώς και αν χόρευαν. Ο ίδιος παραθέτει απλά τις μαρτυρίες από την αρχαία ελληνική λογοτεχνία και τέχνη σχολιάζοντας σύντομα την παρουσία τους τόσο στην τέχνη όσο και στη λογοτεχνία (λυρική ποίηση, τραγωδία, κωμωδία). Πρόσφατα η M.-H. Delavaud-Roux, *Recherches sur la danse dans l'antiquité grecque (VII-IV s. av. J.-C.)*, τόμ. I-III, διατριβή Παν/μιο Aix-Marseille I, 1991, συμπλήρωσε τα εικονογραφικά δεδομένα που είχε παρουσιάσει η G. Prudhommeau, έκανε σύγκριση με τις φιλολογικές μαρτυρίες και ακολουθώντας τον Πλάτωνα (*Νόμοι*) διέκρινε τους χορούς σε πολεμικούς και ειρηνικούς, ανδρικούς και γυναι-

ελληνικής μουσικής⁶, του τραγουδιού⁷, της ενδυμασίας⁸ ή των ρυθμικών κινήσεων του χορού, μας διαφεύγει. Ταυτόχρονα γίνεται πίο επιτακτική η ανάγκη για μια πιο βαθιά και διεξοδική ανάλυση του λεξιλογίου και γενικότερα της χρήσης του χορού από τους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς και καλλιτέχνες⁹. Και στο μέτρο που θα θέλαμε να σχηματίσουμε μια ολοκληρωμένη εικόνα θα πρέπει να γίνει κάποια προσπάθεια ώστε να συσχετιστούν και να ερμηνευτούν στο σύνολό τους οι ιδιαιτερότητες ορισμένων χορευτικών σχημάτων που έχουν συνδεθεί με συγκεκριμένα ποιητικά είδη, όπως για παράδειγμα τη χορική ποίηση¹⁰, ή χορών που συνδέονται με ορισμένες θεότητες, όπως ο παιάνας με τον Απόλλωνα¹¹, ή ο

κείους, και χορούς προς τιμήν του Διονύσου.

6. Για τη μουσική στην αρχαία Ελλάδα βλ. M.L. West, *Ancient Greek Music*, Οξφόρδη 1992.
7. Βλ. G. Lambin, *La chanson grecque dans l'antiquité*, Παρίσι 1992.
8. Βλ. τελευταία G. Losfeld, *Essai sur le costume grec*, Παρίσι 1991.
9. Εκτός από την παλαιά, αλλά πάντα ενδιαφέρουσα μελέτη του K. Latte, *De saltationibus Graecorum*, 1913 (Γκίτσεν 1967), από τις πρόσφατες μελέτες, αξίζει να σημειώσουμε τη διατριβή της G. Franzius, *Tänzer und Tänze in der archaischen Vasenmalerei*, Παν/ο Γοττίγγης 1973, η οποία κατατάσσει τις παραστάσεις κατά τόπους και σύμφωνα με το λεξιλόγιο των αρχαίων (ποδισμός, έκλακτίζειν, αποπυδαρίζειν), καθώς και τη διατριβή της H. J. B. Perkins, *Images of Movement and Dance in Ancient Greek Art. A Qualitative Approach*, Παν/ο Ουϊσκόνην 1988, η οποία ασχολείται με τις αντιλήψεις του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη περί χορού. Για πιο εξειδικευμένες μελέτες βλέπε ακόμα τη βιβλιογραφία που συγκέντρωσε ο Α. Ράφτης στο *Χορός, πολιτισμός και κοινωνία*, Θέατρο Δόρα Στράτου, Αθήνα 1992, σελ. 146-151.
10. Βλ. το συλλογικό έργο *Rito e poesia corale in Grecia. Guida storica e critica*, εκδ. Cl. Calame, Ρώμη 1977· W. Mullen, *Choreia: Pindar and Dance*, Πρίνστον 1982 και τελευταία G. Nagy, *Early Greek Views of Poets and Poetry*, στο *The Cambridge History of Literary Criticism, Vol. I. Classical Criticism*, εκδ. G. A. Kennedy, Καίμπριτζ 1991, σελ. 39 κε· G. Levy, *Monody, Choral Song, and Athenian Festival Performance*, *Maia* 45, 2, 1993, σελ. 105-124.
11. L. Käppel, *Paian. Studien zur Geschichte einer Gattung (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 37)*, Βερολίνο, Νέα Υόρκη 1992.

διθύραμβος με το Διόνυσο καθώς και η σχέση του τελευταίου με το δράμα¹². Κλείνοντας το οργανικό αυτό σύνολο δεν θα πρέπει να παραλείψουμε να προσθέσουμε την παρουσία των χορών στα συμπόσια¹³, τις πομπές, τις δημόσιες και ιδιωτικές γιορτές¹⁴, τις θρησκευτικές ιερουργίες, με άλλα λόγια στη συλλογική κοσμοθεωρία και τα κοινωνικά συμφραζόμενα¹⁵

12. A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Οξφόρδη 1953 (2η έκδ. αναθεωρημένη από τους J. Gould και D. M. Lewis)· A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Οξφόρδη 1962 (2η έκδ. αναθεωρημένη από τους T. B. L. Webster)· T. B. L. Webster, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Οξφόρδη 1962· B. Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung* (*Hypomnemata* 98), Γοττίγγη 1989· J. J. Winkler, *The Ephebes Song: Tragedy and Polis στο Nothing to Do With Dionysos?: Athenian Drama in its Social Context*, εκδ. J. J. Winkler και F. I. Zeitlin, Πρίνστον 1990, σελ. 21-65 (ιδιαίτερα σελ. 49 κε.)· J. Leonhardt, *Phalloslied und Dithyrambos. Aristoteles über den Ursprung des griechischen Dramas*, Χαϊδελβέργη 1991· M. J. H. van der Weiden, *The Dithyramb of Pindar*, Άμστερνταμ 1991.
13. Βλ. για παράδειγμα 'Οδύσεια α 150-53, θ 246-65. Για τα συμπόσια στον αρχαίο ελληνικό κόσμο βλ. τελευταία P. Schmitt Pantel, *La cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques*, Ρώμη 1992.
14. Γενικά για τις γιορτές στην αρχαία Αθήνα και Σπάρτη βλ. H. W. Parke, *Festivals of the Athenians*, Λονδίνο 1977· E. Simon, *Festivals of Attica. An Archaeological Commentary*, Ουισκόνσιν, Λονδίνο 1983· J. M. Petterson, *Cults of Apollo at Sparta. The Hyakinthia, the Gymnopaïdiai and the Carneia*, Στοκχόλμη 1992.
15. Προς την κατεύθυνση αυτή στράφηκε η L. B. Lawler, η οποία στις πολυάριθμες δημοσιεύσεις της και κυρίως στο έργο της *The Dance in Ancient Greece*, Λονδίνο 1964, ασχολήθηκε με την ένταξη του αρχαίου ελληνικού χορού στα εθνολογικά συμφραζόμενα, υποστηρίζοντας την άποψη ότι μολονότι ο χορός είναι ένα διαχρονικό φαινόμενο, θα πρέπει να εξετάζεται και συγχρονικά, στα πλαίσια της συγκεκριμένης κάθε φορά εποχής, περιοχής, εκδήλωσης, κλπ. Ανάλογο στόχο έχει και η εργασία του Cl. Calame, *Les chœurs*, όπ. π. (σημ. 4), ο οποίος μελετά τους γυναικείους χορούς στα πλαίσια των τελετών μύησης, ενώ η εργασία της Β. Λαμπροπούλου, *Φιλοσοφία των Φύλων: Μέρος Β', Οι γυναικείοι χοροί στην αρχαία Ελλάδα και η φιλοσοφία τους. Η μαγεία στην αρχαιότητα και οι γυναίκες*, Αθήνα 1986, παρά το πλούσιο υλικό που παραθέτει δεν κατορθώνει να δώσει συνολική εικόνα του ρόλου που διαδραματίζουν οι χοροί αυτοί στην

Εφόσον δεν μπορώ να αντιμετωπίσω διεξοδικά όλες αυτές τις πλευρές ούτε να επεκταθώ σε μια συλλογική θεώρηση του κοινωνικού συστήματος στο οποίο εντάσσεται ο αρχαίος ελληνικός χορός, θα περιοριστώ να σκιαγραφήσω μόνο θεματικά και συνοπτικά τους ιδεολογικούς προσανατολισμούς της αρχαίας ελληνικής κοινωνίας, μιας κοινωνίας στην οποία ο χορός, παράλληλα με τις υπόλοιπες κοινωνικο-θρησκευτικές τελετουργίες, παίζει το δικό του ρόλο στη διαμόρφωση και διατήρηση του κοινωνικού σχήματος. Ταυτόχρονα θα αναφερθώ επιλεκτικά στις πιο ενδεικτικές χορευτικές εκφάνσεις και στα πιο αντιπροσωπευτικά χορευτικά σχήματα, ώστε να γίνει αντιληπτός ο τρόπος κατά τον οποίο ο μικρόκοσμος του χορού λειτουργεί και υπακούει στους κώδικες του μακρόκοσμου της κοινωνικής οργάνωσης. Η επιμονή μου προς την κατεύθυνση αυτή, την οποία σκόπιμα επιβαρύνω με αρκετές βιβλιογραφικές αναφορές, έχει δύο στόχους: ο πρώτος είναι να γίνει σαφής η πολυπλοκότητα του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού, ο οποίος αποτελεί ένα συνεκτικό οικοδόμημα από πολλαπλά στοιχεία, οικοδόμημα στο οποίο οι ιδιαιτερότητες και η σημασία του χορού δεν έχουν άλλη αξία παρά μόνο στο εσωτερικό και στα πλαίσια του δεδομένου πολιτισμού. Ο δεύτερος λόγος αφορά στην προσοχή που θα πρέπει να επιδεικνύουμε στη λεγόμενη αναβίωση ή επιβίωση του αρχαίου χορού. Πέρα από την καλλιτεχνική ή αισθητική αξία ορισμένων σύγχρονων χορευτικών σχημάτων και πειραματισμών, ο χορός όπως και κάθε παραδοσιακή τέχνη υπακούει σ' ένα διπλό κανόνα. Από τη μια μεριά επιβιώνει χάρη στη μακρότατη τριβή και εξοικείωση των φορέων της παράδοσης, και από την άλλη υπακούει στους νόμους της αέναης εξέλιξης, χαρακτηριστικά που αναγκαστικά συνυπάρχουν και προϋποθέτουν το ένα το άλλο. Ετσι κάθε προσπάθεια «αναβίωσης» των αρχαίων χορών εντάσσεται υποχρεωτικά στα δικά της πολιτισμικά πλαίσια, ενώ ανακρατεί από το παρελθόν μόνον ό,τι έχει γίνει αναπόσπαστο τμήμα της παράδοσης.

οργάνωση της αρχαίας ελληνικής κοινωνίας. Δυστυχώς δεν μπόρεσα να συμβουλευτώ την εργασία του H. Lonsdale, *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, The Johns Hopkins University Press 1993, που μόλις κυκλοφόρησε.

Θα μπορούσαμε βέβαια να επιμηκύνουμε επ' άπειρον τη συζήτηση για όλα αυτά τα προβλήματα που θέτει η μελέτη του αρχαίου ελληνικού χορού. Θεωρώ όμως σκόπιμο, όπως τόνισα λίγο παραπάνω, να δώσω τα γενικά πλαίσια τα οποία οριοθετούν τον τρόπο λειτουργίας του και για το λόγο αυτό θα ξεκινήσω από τον κεντρικό άξονα της ζωής των αρχαίων Ελλήνων, δηλαδή από την αγωγή, το σύστημα εκείνο που στοχεύει στη διαμόρφωση και δημιουργία των πολιτών.

Στον πολιτικό ρόλο της αγωγής αποφασιστικό ρόλο παίζουν οι τελετές μύησης των νεαρών αγοριών και κοριτσιών¹⁶ οι οποίες αποτελούσαν για την ελληνική αρχαιότητα, μια θεσμοθετημένη ιερουργία η οποία είναι γνωστή ως μύηση ή τελετές περάσματος ή διαβατήριες τελετές. Με άλλα λόγια, μέσα από μία σειρά προοδευτικών δοκιμασιών οι νέοι έπρεπε να

16. Για τη μύηση των αγοριών και των κοριτσιών στην αρχαία Αθήνα και Σπάρτη προτείνουμε ενδεικτικά τις μελέτες: H. Jeanmaire, *Couroi et Courètes. Essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité*, Παρίσι 1939 (επανεκτ. Νέα Υόρκη 1975)· A. Brelich, *Paidés et Parthenoi*, Ρώμη 1969· P. Vidal-Naquet, *Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne* στο *Le Chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Παρίσι 1981, 1991³, σελ. 151-176 (ελλην. μετ. Γιάγκος Άνδρεάδης, Πέπη Ρηγοπούλου, 'Ο Μαῦρος κυνηγός. Μορφές σκέψης και μορφές κοινωνίας στόν ελληνικό κόσμο, 'Αθήνα 1983, σελ. 160-187)· του ίδιου, *Retour au chasseur noir*, στο *Mélanges Pierre Lévêque*, εκδ. M.-M. Mactoux και E. Geny (*Annales Littéraires de l'Université de Besançon* 367), Παρίσι 1989, τόμ. 2, σελ. 387-411· Cl. Calame, *Les chœurs*, όπ. π. (σημ. 4)· P. Brulé, *La fille d'Athènes. La religion des filles à Athènes à l'époque classique. Mythes, cultes et société* (*Annales Littéraires de l'Université de Besançon* 363), Παρίσι 1987· Chr. Sourvinou-Inwood, *Studies in Girls Transitions. Aspects of the Arkteia and Age Representations in Attic Iconography*, Αθήνα 1988· J.-P. Vernant, *L'identité du jeune spartiate*, στο *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Παρίσι 1989, σελ. 173-209. Για περισσότερες πληροφορίες ο αναγνώστης μπορεί ακόμα να συμβουλευτεί τις μελέτες των J.-P. Vernant και P. Vidal-Naquet, *La Grèce ancienne* 3. *Rites de passage et transgressions*, Παρίσι 1992 και τελευταία τη βιβλιογραφία από το συλλ. τόμο *L'initiation, Actes du colloque international de Montpellier, 11-14 Avril 1991*, εκδ. A. Moreau, Μονπελλιέ 1992, τόμ. II, σελ. 297-305.

πετύχουν να διαβούν το καθοριστικό κατώφλι που αντιπροσωπεύει ο γάμος για τα κορίτσια και η απόκτηση των δικαιωμάτων του πολίτη για τα αγόρια. Κατά τη διάρκεια των μνητικών αυτών τελετών οι νέοι έπρεπε να μιμηθούν τις πιο διαφορετικές και αντικρουόμενες εκφάνσεις της ζωής, να εξερευνήσουν όλες τις δυνατές της μορφές ώστε να ασκηθούν, να αφομοιώσουν καλύτερα και να υιοθετήσουν τους κανόνες που θα έπρεπε στο εξής να τηρήσουν¹⁷.

Στα πλαίσια αυτά τα οποία θεσμοθετούν το πέρασμα από την εφηβεία στην ενηλικίωση, παράλληλα με τις δοκιμασίες με τη στενή έννοια, όπως δοκιμασίες αντοχής και καρτερίας, απαραίτητη προϋπόθεση στην προετοιμασία των νέων για τον πολιτικό τους ρόλο και τη συλλογική τους υπευθυνότητα ήταν και η πνευματική καλλιέργεια. Και στις δύο αλληλοσυμπληρούμενες αυτές μορφές της αγωγής ο χορός έχει τη δική του αποκλειστική θέση. Χοροί με άγριο χαρακτήρα, χοροί με άσεμνο και απρεπή χαρακτήρα, ή χοροί που μιμούνται τους κανόνες ζωής του οπλίτη αποτελούν αναπόσπαστο στοιχείο της εκπαίδευσης του εφήβου.

Ο χορός εκείνος που κατεξοχήν εκφράζει αυτή την προσπάθεια ένταξης των νέων στην κοινωνία των οπλιτών είναι ένας από τους πιο γνωστούς χορούς της ελληνικής αρχαιότητας, στον οποίο λέγεται ότι ο πιο ικανός χορευτής ήταν ο Νεοπτόλεμος-Πύρρος, ο γιός του Αχιλλέα¹⁸. Αναφερόμαστε στον πυρρήχιο¹⁹, ο οποίος αποτελούσε μέρος της εκπαίδευσης των αγοριών στη Σπάρτη, ενώ στην Αθήνα τα αγόρια εκπαιδεύονταν στον πυρρήχιο κατά τη διάρκεια της εφηβείας, η οποία αποτελούσε θεσμο-

17. Πρβ. J.-P. Vernant και P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie deux*, Παρίσι 1986, σελ. 32 κε. (ελλην. μετ. 'Αριάδνη Τάττη, *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, τόμ. Β, 'Αθήνα 1991, σελ. 41 κε.).

18. Πausanias, III, 25, 2.

19. Για τον πυρρήχιο βλέπε τις εμπεριστατωμένες μελέτες των J.-Cl. Poursat, *Les représentations de danse armée dans la céramique grecque attique*, *BCH*, 92², 1968, σελ. 550-615· E. K. Borthwick, *P. Oxy 2378: Athena and the Pyrrhic Dance*, *Hermes*, 98, 1970, σελ. 318-331· P. Scarpi, *La pyrriche o le armi della persuasione*, *DArch*, 1, 1979, σελ. 78-79· M.-H. Delavaud-Roux, *Les danses armées en Grèce antique*, στο *Χορός και αρχαία Ελλάδα*, όπ. π. (σημ. 3), σελ. 69-77.

θετημένο στάδιο που προηγούνταν της στρατιωτικής θητείας. Ο Πλάτωνας²⁰ αναφέρει πως οι χορευτές που είναι γυμνοί και φοράνε μόνο τα όπλα τους, μιμούνται να αποφεύγουν τα χτυπήματα του αντιπάλου, ενώ ταυτόχρονα γυμνάζουν το σώμα τους ώστε να είναι όρθόν και εὔτονον²¹.

Εκτός από την ενόπλιο όρχηση, η οποία μιμείται τις κινήσεις της μάχης και εμψυχώνει τον υποψήφιο πολεμιστή, ένας άλλος πολύ γνωστός χορός είναι ο γέρανος, τον οποίο λέγεται ότι χόρευε ο Θησέας με τους συντρόφους του όταν το πλοίο του προσάραξε στη Δήλο²². Δεν γνωρίζουμε κατά πόσο ο χορός αυτός²³, ο οποίος ήταν σίγουρα γνωστός κατά τους ελληνιστικούς χρόνους στη Δήλο, και του οποίου η καταγωγή ανήκει στην, μέσα από ένα σχήμα θεσμοθέτησης του μυθικού παρελθόντος²⁴ στο μινωικό λαβύρινθο, είχε κάποια σχέση με το χορό της ασπίδας του Αχιλλέα στον οποίο αφιερώσαμε τον πρόλογο αυτής της μελέτης. Ο συσχετισμός αυτός που δεν ανήκει στα δικά μας ζητούμενα και που είναι γνωστός από το

20. *Νόμοι* Ζ, 814-816 (ειδικότερα 815a).

21. Πολλές φορές ο χορός αυτός έχει συσχεθεί με το χορό των Κουρητών οι οποίοι λέγεται ότι προστάτευαν τον μικρό Δία χορεύοντας έναν άγριο χορό, ή το χορό που χόρευαν οι Κουρητικές ιερείς της Ρέας ή της Κυβέλης. Βλ. Στράβων, Χ, 3, 11-19 και Η. J. Gaidaro, *Couroi*, όπ. π. (σημ. 16), σελ. 427 κε.

22. Πλουτάρχου *Βίοι* 21. Για τη σχετική συζήτηση βλέπε L. B. Lawler, *The Geran Dance-A New Interpretation*, *TAPH*, 77, 1946, σελ. 112-130· A. M. Detienne, *Introduction à la mythologie*, XII: le labyrinthe et la grue, première partie, *O AYXNOS, Connaissance Hellénique*, 37, Octobre 1988, σελ. 7-16· του ίδιου, *Introduction à la mythologie*, XII: le labyrinthe et la grue, deuxième partie, *O AYXNOS, Connaissance Hellénique*, 38, Janvier 1989, 24-33· M. Detienne, *La grue et le labyrinthe*, στο *L'écriture d'Orphée*, Παρίσι, 1989, σελ. 15-28· E. Βολονάκη-Κοντολέοντος, *Γέρανος*, *Horos*, 7, 1989, σελ. 145-166· L. Muellner, *The Simile of the Granes and Pygmies. A Study of Homeric Metaphor*, *HSCP*, 93, 1990, σελ. 59-101 (ιδιαίτερα σελ. 93 κε.).

23. Για την ετυμολογική σχέση της λέξης χορός με τη ρίζα *gher απ' όπου και η λέξη γέρανος βλέπε D. D. Boedeker, *Aphrodites Entry into Greek Epic (Mnemotryne Suppl. 32)*, Λέιντεν 1974, σελ. 59 κε., 86 κε.

24. Βλ. Cl. Calame, *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce antique*, Λιζιάννη 1991, σελ. 118 κε.

σχολιαστή της *Ίλιάδας*²⁵, υποδηλώνει ωστόσο ότι ο *ἀναμίξ* χορός *ἡϊθέων* και *παρθένων* που μιμούνται τα γυρίσματα του Λαβυρίνθου, είναι ένας χορός με ξεκάθαρα μνητικό χαρακτήρα και σηματοδοτεί, όχι την είσοδο των νέων στον κόσμο των οπλιτών, αλλά το τέλος μιας σειράς μνητικών δοκιμασιών²⁶. Μια ιδέα του χορού αυτού μπορούμε να πάρουμε από ένα μελανόμορφο κρατήρα του πρώιμου σ' αιώνα, το γνωστό αγγείο του François, που βρίσκεται στη Φλωρεντία και εικονίζει στην πάνω ταινία έναν όμιλο με *ἀναμίξ* ευθυγραμμισμένες μορφές να χορεύουν τον γέρανο. Επτά νέοι και επτά νέες έχουν πλεγμένα τα χέρια, φέρουν στεφάνια στο κεφάλι, ενώ στην κορυφή του χορού στέκονται ο Θησέας και η Αριάδνη.

Η αρμονική αυτή συνύπαρξη *παρθένων* και *ἡϊθέων*²⁷ δεν είναι ίσως η πιο συνηθής μορφή χορού σε μια κοινωνία όπου ο κόσμος των γυναικών ήταν αποκλεισμένος από τον κόσμο των ανδρών. Παρόλας όμως τις αποστάσεις ανάμεσα στους ξεχωριστούς αυτούς κόσμους υπάρχει ένας κοινός συνδετικός κρίκος, και αυτός συνίσταται στην προετοιμασία των γυναικών για το γάμο και συνακόλουθα τη γέννηση και διαπλάση των πολιτών.

Έτσι στον κόσμο των κοριτσιών των εποίων η ωριμότητα εξαρτάται από την τελετή εκείνη που επισημοποιεί το πέρασμά τους στην ενηλικίωση, δηλαδή το γάμο, διακρίνουμε δύο κύριες κατηγορίες χορών. Η πρώτη κατηγορία είναι χοροί προετοιμασίας, οι οποίοι απαντώνται κυρίως στην προ του γάμου εποχή. Ανάμεσά τους ξεχωριστή θέση κατέχουν τα *παρθένεια*, όπου όμιλοι νεαρών κοριτσιών χορεύουν προς τιμήν κάποιας θεότητας, και κυρίως της Ἄρτεμης, της θεάς που εποπτεύει τις μνητικές διαδικασίες και μεσιτεύει στο πέρασμα των μικρών ἀρκτων από την αγριότητα της νεανικής συμπεριφοράς στην πολιτισμένη της συζύγου. Πολύ γνωστοί είναι οι ύμνοι που συνέθεσε ο ποιητής Αλκμάνας για τις περιπτώσεις αυτές που είχαν δημόσιο χαρακτήρα²⁸. Η δεύτερη κατηγορία είναι οι

25. *Scholia Graeca in Iliadem: Sch. Vet.* (Erbse, IV, 565- 566) και *Eustathius Commen. ad Iliadem* 1166 (Van der Valk IV, 267).

26. Όπως πολύ εύστοχα παρατήρησε η Ε. Βολονάκη-Κοντολέοντος, όπ. π. (σημ. 22), σελ. 151.

27. βλ. και Ηρόδοτος III, 48.

28. Βλ. κυρίως τη μελέτη του Cl. Calame, *Les choeurs*, όπ. π. (σημ. 4).

χοροί που συνοδεύουν την πομπή του γάμου και εκτελούνται συνήθως από νεαρές συντρόφισσες της νύφης. Η ποίηση και η πεζογραφία αμιλλώνται σε τέχνη όταν περιγράφουν παρόμοιους γάμους, και κυρίως θεϊκούς, είναι δε πασίγνωστοι στην ελληνική μυθολογία οι γάμοι του Πηλέα και της Θέτιδας όπου χόρεψαν πενήντα Νηρηΐδες²⁹. Ο γαμήλιος χορός, ο Υμέναιος³⁰, είναι ένα είδος τελετουργίας που επισημοποιεί το πέρασμα των νεαρών κοριτσιών από την κρυφή σεξουαλικότητα στη νομιμότητα που τους παρέχει ο θεσμός του γάμου. Όπως και ο ομώνυμος θεός ο Υμέναιος, γιός της Μούσας και του Απόλλωνα, ο οποίος εξαφανίστηκε την ημέρα του γάμου του ή έχασε τη φωνή του, επιμηκύνοντας έτσι στην αιωνιότητα τη συγκεκριμένη στιγμή, ο υμέναιος εκφράζει την αλλαγή που υφίστανται οι ερωτικές σχέσεις όταν μετατρέπονται σε κοινωνικό θεσμό.

Αν όμως οι χοροί στους οποίους αναφέρθηκαν μέχρι τώρα συντελούν στην επιτυχή ένταξη των νέων στην κοινωνία των ενηλίκων, οι χοροί που είναι αφιερωμένοι στην αποχώρηση των μελών μιας κοινωνίας, δηλαδή οι επικήδειοι χοροί, επιτελούν μια εμφανειακά διαφορετική αλλά ουσιαστικά συμπληρωματική λειτουργία. Για τον αρχαίο Έλληνα η κηδεία είναι μοναδική μεταξύ των τελετών του κύκλου της ζωής όπου η κεντρική μορφή είναι απύσχα. Μέσα από τις επικήδειες τελετές δεν εκφράζεται μόνο η θλίψη για αυτόν που έφυγε αλλά και η διαφορά που δημιουργεί η απουσία του στον κοινωνικό ιστό³¹. Δεν έχουμε δηλαδή ανάμνηση του παρελθόντος αλλά και προσδιορισμό της νέας κατάστασης³². Και από αυτή την άποψη οι

29. Ευριπίδη, *Ίφιγένεια εν Αύλιδι*, 1054 κε.

30. Βλ. τη συνοπτική μελέτη του Cl. Calame, 'Ο Έρωτας στην αρχαία Ελλάδα: κοινωνικά σχήματα', *Αρχαιολογία*, 10, 1984, σελ. 10-15. Για τον Υμέναιο βλ. και E. Contiades-Tsitsoni, *Hymenaios und Epithalamion. Das Hochzeitslied in der Frühgriechischen Lyrik (Beiträge zur Altertumskunde 16)*, Στουττγάρδη 1990 και G. Lambin, *La chanson grecque*, όπ. π. (σημ. 6), σελ. 77 κε.

31. Βλ. J. M. Redfield, *Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hector*, Σικάγο, Λονδίνο 1975, σελ. 178 κε. (ελλην. μετ. Ολ. Μπακάλη, *Η τραγωδία του Εκτορα. Φύση και πολιτισμός στην Ιλιάδα*, Αθήνα 1992, σελ. 230 κε.).

32. Βλ. για παράδειγμα το θρήνο της Ανδρομάχης, *Ίλιάδα*, X 477 κ ε.

επικήδειοι χοροί, χοροί στατικοί των γυναικών που εκφράζονται με το χτύπημα των μελών του σώματος, ενόπλιοι χοροί³³ ή ακόμα και χοροί χαρούμενοι, παίρνουν τη θέση τους στο σύνολο των επικήδειων τελετών³⁴. Κλείνοντας τον κύκλο του χορού, οι πενθούντες κλείνουν συγχρόνως και τον κύκλο της ζωής επιβεβαιώνοντας με αυτόν τον τρόπο τη συνέχεια της ζωής, όπου όμως εγγράφεται πλέον και η απουσία του μεταστάντα.

Στην επισκόπηση αυτή, όπου περιγράψαμε σε γενικές γραμμές τις κοινωνικές δομές που καθόρισαν τη σημασία των χορευτικών εκδηλώσεων στην αρχαία Ελλάδα, θα πρέπει να προσθέσουμε μια ακόμη πλευρά, το διονυσιασμό, ώστε να μην μείνουμε με την εντύπωση ότι το σύνολο των χορών της αρχαίας Ελλάδας εξασφαλίζει και αντανακλά μόνο την κοινωνική συνοχή.

Ο αρχαίος ελληνικός κόσμος έχει δώσει μια περίοπτη θέση και στους χορούς εκείνους οι οποίοι επιτρέπουν στα μέλη ενός θιάσου να ξεπεράσουν τα όριά τους καθώς και τα όρια της κοινωνίας στην οποία ανήκουν. Η έκσταση και ο φρενιτικός χορός των μαιναδικών θιάσων τους οδηγεί στο να σπάσουν τα δεσμά του ορθολογισμού και να εξουδετερώσουν τους φραγμούς της πραγματικότητας. Για χάλκινα κύμβαλα, τα τύμπανα και οι αυλοί σηκώνουν οργανιστική μουσική με την οποία σμίγουν τα χειρο-

33. Βλ. J.-Cl. Roussat, *Les représentations de danse armée*, όπ. π. (σημ. 19), No 3 σελ. 559, fig. 6-7 σελ. 561 και No 4 σελ. 560, fig. 8-9 σελ. 562.

34. Για τις επικήδειες τελετές και ειδικότερα τους θρήνους και τις χορευτικές κινήσεις ανδρών και γυναικών βλέπε K. Meuli, *Der griechische Agon: Kampf und Kampfspielen im Totenbrauch, Tonentanz, Tolenlage und Totenlob*, Κολωνία 1968· *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, εκδ. G. Gnoli και J.-P. Vernant, Καίμπριτζ, Παρίσι 1981, συλλ. έργο, ιδιαίτερα σελ. 1-131· Ch. Sourvinou-Inwood, *A Trauma in Flux; Death in the 8th Century and After*, στο *The Greek Renaissance of the Eighth Century B. C., Tradition and Innovation*, εκδ. R. Hägg, Στοκχόλμη 1983, σελ. 39-49· R. Garland, *The Greek Way of Death*, Λονδίνο 1985, σελ. 28 κε.· Fr. Stoessl, *Die Vorgeschichte des griechischen Theaters*, όπ. π. (σημ. 3), σελ. 32 κε., 47 κε. και G. Holst-Warhaft, *Dangerous Voices. Womens Laments in Greek Literature*, Λονδίνο, Νέα Υόρκη 1992, σελ. 98 κε.

κτυπήματα, τα πηδήματα, τα στριψίματα του κορμιού, οι κραυγές και οι στεναγμοί των μαινάδων³⁵. Και από την άλλη μεριά οι σάτυροι που είναι μικτά πλάσματα, μισοάνθρωποι μισοζώα³⁶, εκφράζουν με τα χοροπηδητά τους μια άλλη πλευρά αυτής της έκστασης: το χαρούμενο δηλαδή και λυτρωτικό παραλήρημα που κυριεύει όποιον δεν αρνείται τον Διόνυσο, αυτόν που δέχεται να αμφισβητήσει και να σβήσει τα σύνορα που χωρίζουν το ζώο από τον άνθρωπο, τον άνθρωπο από τους θεούς, να ξεχάσει τους κοινωνικούς ρόλους, τα φύλα και τις ηλικίες³⁷. Δεν θα πρέπει όμως να παραλείψω να τονίσω ότι κι αυτοί ακόμα οι χοροί των μαινάδων και των σατύρων ελίσσονται συνήθως γύρω από ένα στύλο, όπου είναι κρεμασμένο το γενειοφόρο προσωπείο του Διονύσου. Το γεγονός αυτό σημαίνει μια άλλη πλευρά της ιερουργίας: την προσπάθεια δηλαδή των ανθρώπων να ανακαλέσουν, να σταθεροποιήσουν και να εγγράψουν με τον κύκλο που σχηματίζουν ολόγυρα οι λατρευτές, σε ένα σημείο του εδάφους, στην καρδιά της φύσης και όχι στο κέντρο της κοινότητας, αυτή τη θεϊκή παρου-

35. Σχετικά με τις πληροφορίες που παρέχει η αγγειογραφία για το ρόλο των γυναικών στα πλαίσια του διονυσιασμού βλ. A. Henrichs, *Changing Dionysiac Identities* στο *Jewish and Christian Self-Definition, III, Self-Definition in the Greco-Roman World*, εκδ. E. F. Meyer και E. P. Sanders, Λονδίνο 1982, σελ. 137-60 και 213-36· J. M. Bremer, *Greek Maenadism Reconsidered*, *ZPE*, 55, 1984, σελ. 267-286, ιδιαίτερα σελ. 278 κε· S. Mc Nally, *The Maenad in Early Greek Art*, στο *Women in the Ancient World, The Arethusa Papers*, εκδ. J. Peradotto και J. P. Sullivan, Νέα Υόρκη 1984, σελ. 107-141· Fr. Frontisi-Ducroux, *Images du ménadisme féminin: les vases des lénéennes* στο *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes*, Ρώμη 1986, σελ. 165-175· M.- H. Delavaud- Roux, *Danse et transe. La danse au service du culte de Dionysos dans l'antiquité grecque*, στο *Transe et Théâtre (Actes de la table ronde internationale, Montpellier 3-5 Mars 1988, Cahiers du GITA 4)*, Μονπελλιέ 1988, σελ. 31-62.

36. Βλ. Cl. Bérard και C. Bron, *Le jeu du satyre* στο *La cité des images. Religion et société en Grèce ancienne*, συλλ. έργο, εκδ. Cl. Bérard, J.-P. Vernant, Παρίσι, Λωζάννη 1984, σελ. 127 -145 και Cl. Bérard, *Phantasmagie érotique dans l'orgiasme dionysiaque*, *Kernos*, 5, 1992, σελ. 13-26.

37. Πρβ. J.-P. Vernant, *Mythe et tragédie*, όπ. π. (σημ. 17), σελ. 40 (σελ. 51 της ελλην. μετ.).

σία που είναι άπιαστη, ξετρελαίνει τον άνθρωπο και τον κάνει εκτός εαυτού³⁸.

Η σύντομη αυτή σκιαγράφηση των σημαντικότερων κοινωνικών εκδηλώσεων που εκφράζονται με τα αντίστοιχα χορευτικά σχήματα μας επιτρέπει, νομίζω, να αναδείξουμε ορισμένα κοινά γνωρίσματα και στις τρεις κατηγορίες στις οποίες αναφέρθηκα (μύηση, θάνατος, διονυσιασμός). Εγινε πιστεύω κατανοητό ότι η ανθρώπινη ύπαρξη που χωρίζεται χρονολογικά σε σταθμούς και περάσματα οδηγήθηκε στη δημιουργία ενός ομόκεντρου χώρου, ο οποίος απέκτησε μια διπλή διάσταση. Η προβολή του χώρου και του χρόνου της ζωής στο χώρο της ιερουργίας, μιας ιερουργίας που λαμβάνει χώρα στο μέσο της κοινότητας, δημιουργεί την αίσθηση της μοναδικότητας των γεγονότων και βοηθά και αυτούς που την εκτελούν και αυτούς που την παρακολουθούν στη συνειδητοποίηση της ξεχωριστής σημασίας της ανθρώπινης ύπαρξης. Ταυτόχρονα όμως η ένταξη του χορού σε ένα δίκτυο θεσμών και κανόνων τον καθιστά, όχι ένα μεμονωμένο συμβάν αλλά μια κοινωνική εκδήλωση καθολικής σημασίας. Με τη δημοσιοποίηση των ιερουργικών σχημάτων επισημοποιείται από τη μια μεριά, η κοινωνική ενσωμάτωση του ατόμου την οποία διαρθρώνει, τόσο προσεκτικά, όσο προσεκτικά κι οργανωμένα διαρθρώνει και τα χορευτικά του βήματα. Συνάμα όμως, από την άλλη μεριά και κατά τη διάρκεια των μαιναδικών χορών, οι οποίοι καταργούν τα στενά όρια της ανθρώπινης κατάστασης, βρισκόμαστε σε ένα διαφορετικό επίπεδο όπου ο άνθρωπος οδηγείται άλλοτε προς τα πάνω, προς το θείο, κι άλλοτε προς τα κάτω, προς το χάος. Δεν πρόκειται δηλαδή για ιεροποίηση της τάξης στην οποία πρέπει κανείς να ενταχθεί, αλλά για την απολύτρωση από αυτή την τάξη και την απελευθέρωση από τους εξαναγκασμούς.

Σε όλες όμως τις περιπτώσεις, είτε δηλαδή πρόκειται για μύηση των αγοριών, γάμο των κοριτσιών, θάνατο προσφιλών προσώπων, μαιναδική ή βακχική έκσταση, ο χορός χρησιμεύει για να εκφράσει ή να ξεδιαλύνει τα αποτελέσματα της έντασης ανάμεσα σε αντιθετικούς όρους, όπως είναι η

38. Στο ίδιο.

αγριότητα και ο πολιτισμός, η ζωή και ο θάνατος, η ψευδαίσθηση και η πραγματικότητα, η τάξη και η αταξία. Και δεν υπάρχει άλλος τρόπος να συνειδητοποιήσουμε αυτή τη λειτουργία παρά μόνο όταν μπούμε με τη σειρά μας στο κύκλο του χορού, σε αυτό το παιγνίδι όπου συνυφαίνονται τα νήματα της κοινωνικής έκφρασης με τη γοητεία της χορευτικής κίνησης και συντελούν τελικά στην κάθαρση τόσο των χορευτών όσο και των θεατών.

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

ΧΟΡΟΣ ΚΑΙ ΣΥΜΒΟΛΙΚΗ ΕΚΦΡΑΣΗ ΤΗΣ ΚΟΙΝΟΤΗΤΑΣ

Το παράδειγμα του χορού στο Κίνικ' (Περιβόλι Γρεβενών)¹

Βασίλης Νιτσιάκος

με τη συνεργασία του

Στέργιου Λαΐτσου

«Αυτό το ανοιχτό λιβάδι (στην πάνω μεριά του χωριού), που έχει και μια ωραία βρύση με κρύο νερό, είναι ο χώρος όπου γίνονται οι μεγάλοι χοροί του χωριού κάθε χρόνο στο πανηγύρι της Σάντα Βίνερι (Αγία Παρασκευή), όπως συνήθως αποκαλούν την προστάτιδά τους οι Περιβολιώτες».

Στη σύντομη αναφορά των Wace και Thompson στο Περιβόλι, στο γνωστό βιβλίο τους *Οι Νομάδες των Βαλκανίων*² μας δίνουν το στίγμα αυτού του πλατώματος στο πάνω μέρος του χωριού που έχει συνδεθεί με την ίδια την ταυτότητα και την ιστορία των Περιβολιωτών.

1. Το Περιβόλι είναι ένα ορεινό χωριό της Βόρειας Πίνδου στο νομό Γρεβενών που κατοικείται μόνο τους θερινούς μήνες κυρίως από ημινομάδες βλαχόφωνους κτηνοτρόφους που ξεχειμάζουν στην πεδιάδα της Θεσσαλίας. Σχετικά με την ιστορία και τη λαογραφία του βλ. Θεοδώρου Κ. Π. Σαραντή, *Το χωριό Περιβόλι - Γρεβενών*, Αθήνα 1977. Η επιτόπια έρευνα στην οποία βασίστηκε το παρόν άρθρο έγινε το καλοκαίρι του 1991.
2. Το βιβλίο αυτό, που κυκλοφόρησε στη Βρετανία το 1914, έχει μεταφραστεί στα ελληνικά και εκδοθεί το 1989. Βλ. A. Wace - M. Thompson, *Οι Νομάδες των Βαλκανίων: Περιγραφή της ζωής και των εθίμων των Βλάχων της Βόρειας Πίνδου* Θεσσαλονίκη: Αφοί Κυριακίδη, 1989. Το παράθεμα από την αγγλική έκδοση (μετάφραση δική μας), σελ. 176.

Πρόκειται πράγματι για έναν τόπο τόσο φορτισμένο ιστορικά και πολιτισμικά, ώστε να λειτουργεί ως σύμβολο της ιδιαίτερης ταυτότητας αλλά και του κοινοτικού πνεύματος, της αίσθησης ενός κοινού «ανήκειν». Η τοποθεσία *Κίνικ'* δεν είναι απλώς ένας φυσικός τόπος όπου συνέβαινε και συμβαίνει ένα κοινωνικό γεγονός. Είναι ένα μέρος καθαγιασμένο από τις συναισθηματικές και ιδεολογικές «επενδύσεις» μιας κοινότητας μέσα σε μια ταραγμένη αλλά αδιάκοπη ιστορική πορεία στο χρόνο. Αυτό το πλάτωμα, αυτή η «πάντια» στο βόρειο άκρο του οικισμού, έχει μετατραπεί, χάρη στη συγκεκριμένη κοινωνική του λειτουργία, σε τόπο ιερό. Σ' έναν τόπο που, υπερβαίνοντας τη φυσική του υπόσταση, έχει ενταχθεί στο χώρο των συμβόλων και στο σύστημα αξιών της κοινότητας.

Η συμβολοποίηση του φυσικού χώρου είναι απόρροια μιας διαδικασίας κοινωνικοποίησής του. Είναι συνέπεια της μετατροπής των στοιχείων της φύσης σε πολιτισμικά στοιχεία.³ Η τοποθεσία *Κίνικ'* εντάχθηκε στο πολιτισμικό και συμβολικό «κεφάλαιο» της κοινότητας, επειδή συνδέθηκε μ' ένα σημαντικό για την κοινωνική υπόσταση και την πολιτισμική έκφραση των μελών της γεγονός. Εγινε χορός που πήρε και το όνομά της, το χορό του *Κίνικ'* (Κόρλου ντι λα Κίνικ').

Ο χορός του *Κίνικ'* δεν είναι ένας απλός χορός. Είναι μέρος ενός έθιμου του οποίου το τελετουργικό περιεχόμενο απλώνεται στο χρόνο και το χώρο. Το έθιμο τελείται κατά τον εορτασμό της Αγίας Παρασκευής, που είναι πανηγύρι για την κοινότητα και διαρκεί τρεις μέρες (26, 27 και 28 Ιουλίου). Κάθε απόγευμα λοιπόν, και τις τρεις μέρες του πανηγυριού, ξεκινούν απ' το μεσοχώρι αρχικά μια μικρή παρέα Περιβολιωτών με τα όργανα μπροστά και με προορισμό το *Κίνικ'*. Η κίνηση της ομάδας είναι αργή και ο ρυθμός τελετουργικός και συντονισμένος με το ρυθμό της μουσικής που παίζουν τα όργανα σ' όλη τη διαδρομή. Καθ' οδόν η παρέα διευρύνεται με τη συμμετοχή κι άλλων προσώπων έτσι, που νιώθει κανείς

3. Για μια περαιτέρω θεωρητική θεμελίωση της θέσης αυτής βλ. Βασίλης Γ. Νιτσιάκος, *Παραδοσιακές κοινωνικές δομές*, Αθήνα: Οδυσσέας, 1991, το κεφάλαιο «Οργάνωση του χώρου», σελ. 15-37.

ότι το κάλεσμα σ' αυτό το κοινωνικό γεγονός, που ενώνει τα μέλη της κοινότητας και ανανεώνει τους δεσμούς τους για μια ακόμη φορά, θέτει σε λειτουργία όλες εκείνες τις ψυχικές και ιδεολογικές διεργασίες που κρατούν την κοινότητα ζωντανή και θωρακισμένη απέναντι σε εξωτερικούς κινδύνους, πραγματικούς και συμβολικούς, αιώνες τώρα.

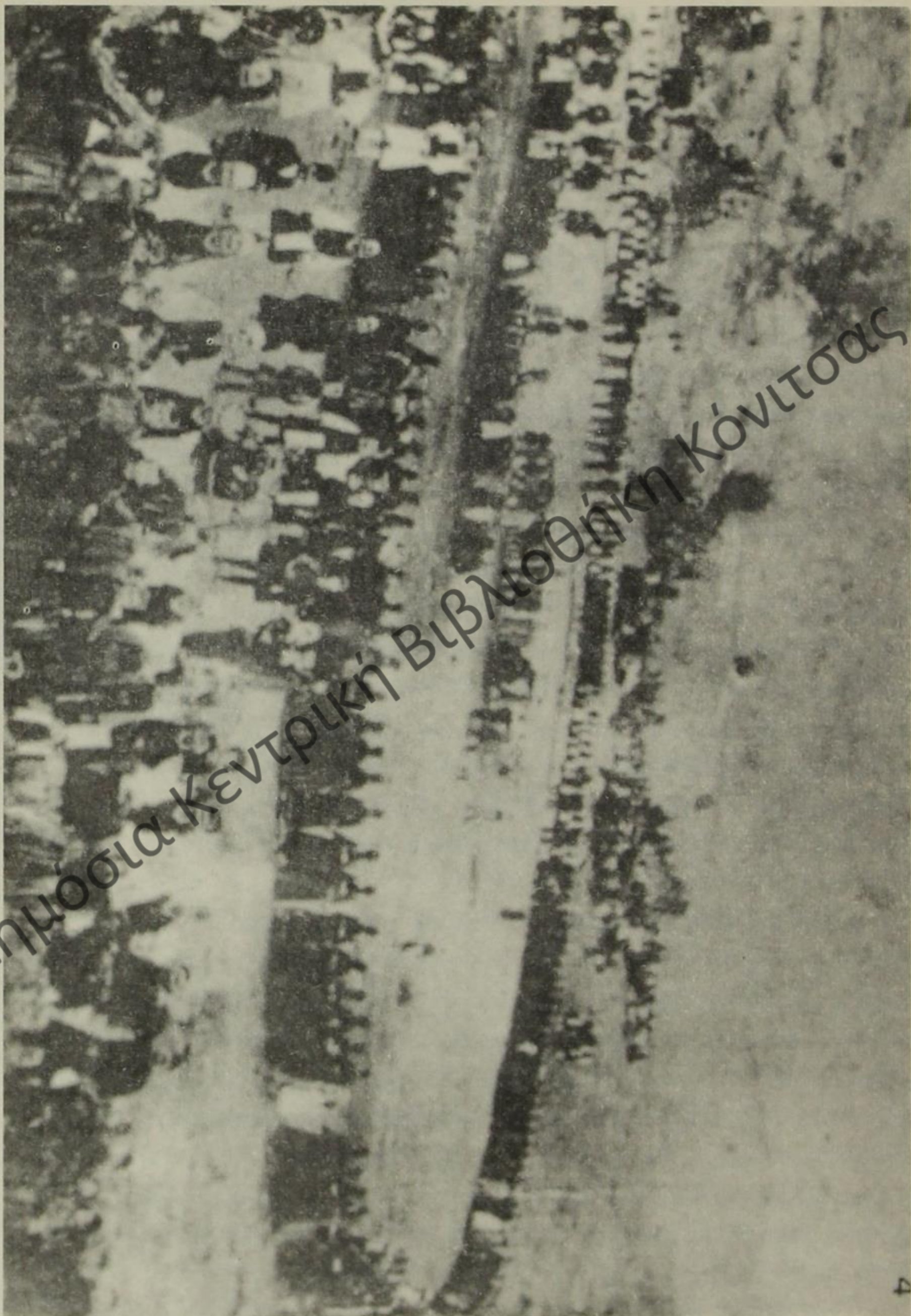
Ο άξονας *Μεσοχώρι - Κίνικ'*, πάνω στον οποίο κινείται η παρέα δίνοντας το έναυσμα για τη γιορτή, καθίσταται για μια ακόμη φορά μια αρτηρία φορτισμένη έντονα από την ιερότητα της παράδοσης, μια χωρική διάσταση που συνδυάζεται με τον τελεστικό χρόνο, για να συμπυκνώσει χωροχρονικά την κεντρική ιδέα του εθίμου στην οποία αναβαπτίζονται τα μέλη της κοινότητας μέσ' απ' την επανάληψη, την ιδέα της κοινής καταγωγής και, γιατί όχι, της κοινής μοίρας.

Η επανάληψη, τόσο στην κλίμακα του ετήσιου κύκλου όσο και κατά τον τριήμερο γιορτασμό, έχει τη σημασία της. Είναι μια λειτουργία που βγάζει την κοινότητα από τους ρυθμούς της καθημερινότητας και του παραγωγικού χρόνου και την εισάγει στο ίδιο το μυστήριο της ύπαρξής της και στις μεταφυσικές πλευρές της ιστορικής της υπόστασης. Αυτός ο χρόνος κι αυτός ο ρυθμός, της τελετουργίας, δεν μετριέται, μόνο βιώνεται. Το μοτίβο της επανάληψης και της μονοτονίας είναι κατεξοχήν χαρακτηριστικό των μυητικών τελετών. Κι εδώ για μύηση και αναβάπτιση πρόκειται. Μύηση και αναβάπτιση στην ιδέα της κοινότητας και τη συλλογική επιθυμία για την επιβίωσή της.

Η κοινότητα, διευρυμένη πια, καταλήγει στο χοροστάσι. Εκεί αρχίζει ο μεγάλος χορός. Ο χορός στον οποίο θα πιαστούν όλοι οι χωριανοί, αλλά και όσοι ξένοι παρευρίσκονται. Ο καθένας στη σειρά του. Ο κύκλος συνεχώς μεγαλώνει. Μονός καθώς είναι ο χορός, απλώνεται σ' όλη την έκταση του πλατώματος. Τα όργανα ακολουθούν τους πρώτους χορευτές κατά πόδας. Η κοινότητα ξεδιπλώνεται και εκτίθεται. Δηλώνει ότι είναι εκεί και ότι θα συνεχίσει να είναι. Θα συνεχίσει να είναι και η ίδια. Ενωμένη παρά τις εσωτερικές αντιθέσεις και αντιφάσεις της. Με τις διαφορές και τις αντιπλοότητες, που, πέρα από όλα τα άλλα, επιβεβαιώνουν την ενότητά της, το γεγονός της ενιαίας και σφιχτής κοινωνικής δομής.

Ο καθένας στη σειρά του. Του φύλου και της ηλικίας του κατ' αρχήν. Η κοινωνική διαστρωμάτωση και ιεραρχία δεν αντανακλάται απλώς επι-

Ο χορός στο Κίνικ' το 1911 (αρχείο κοινότητας Περιβολίου).

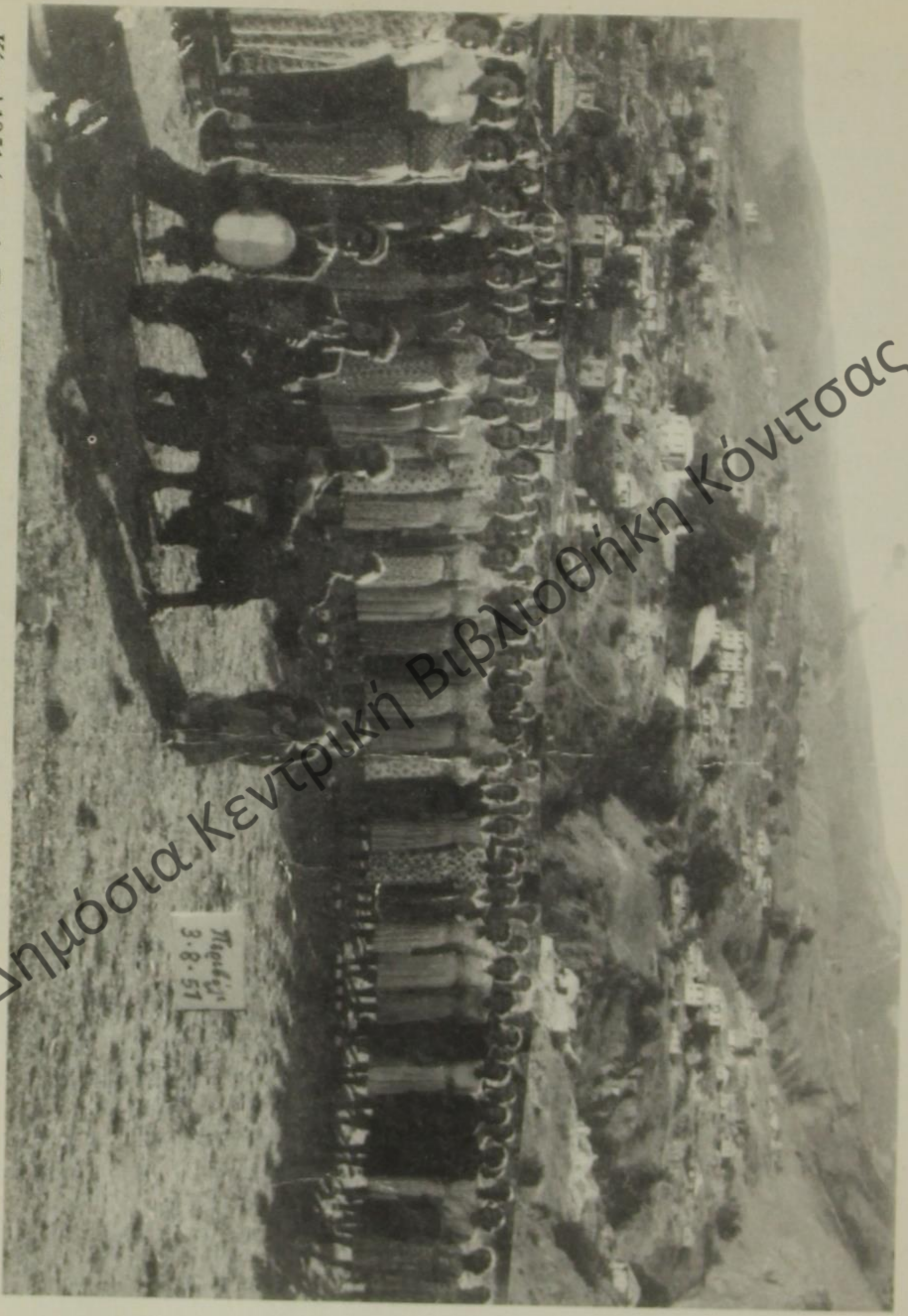


δεικνύεται και αναπαράγεται σε συμβολικό επίπεδο. Οποιοσδήποτε καινούριες τάσεις και αλλαγές, η ίδια η δυναμική της κοινωνίας, πρέπει να αποτυπωθούν και να εκφραστούν για να κατακυρωθούν στο κοινό αίσθημα. Ο χορός είναι ένα καλό μέσο. Η αναγκαιότητα της κοινωνικής συνοχής πρέπει να αφομοιώσει τα νέα κοινωνικά δεδομένα. Υπάρχουν γι' αυτό αποτελεσματικοί αυτοματισμοί. Οι άγραφοι κανόνες που λειτουργούν στη συλλογική συνείδηση. Χωρίς να απαιτούνται συνελεύσεις και αποφάσεις. Καθοριστικός παράγοντας η ανάγκη διατήρησης της ισορροπίας και επιβεβαίωσης και ενίσχυσης της ενότητας. Κάτι που πρέπει σε τελική ανάλυση να εκτεθεί τελετουργικά και να κατοχυρωθεί κοινωνικά. Η συμβολική διάσταση των συστατικών στοιχείων του χορού βοηθά σ' αυτό. Καθώς παρατηρεί εύστοχα και ο A. Cohen, οι δομές από μόνες τους δε μιλάνε. Τα σύμβολα είναι εκείνα που μιλάνε.⁴ Κι ο χορός αυτός είναι γεμάτος συμβολισμούς. Σε μια κοινωνία με στοιχειώδη καταμερισμό εργασίας και χωρίς ανεπτυγμένη ταξική δομή ως τέτοια, είναι φυσικό, κυρίαρχο στοιχείο στην κοινωνική της ιεραρχία να είναι ο κατά φύλο και ηλικία διαχωρισμός του πληθυσμού της. Η πραγματικότητα αυτή εκφράζεται σε τούτο το χορό που διαμορφώθηκε ιστορικά σε τέτοιες κοινωνικές συνθήκες. Βασικός λοιπόν παράγοντας στη σειρά του χορού είναι ο διαχωρισμός των δύο φύλων.

Μπροστά οι άνδρες και πίσω οι γυναίκες. Μια σειρά με το δικό της πολύ σημαντικό κοινωνικό νόημα. Στους κόλπους κάθε φύλου κύρια διαίρεση η ηλικιακή. Πρώτοι οι ηλικιωμένοι, ακολουθούν οι μεσήλικες, μετά οι νιόπαντροι και τέλος οι υποψήφιοι γαμπροί και οι έφηβοι. Η ίδια σειρά ισχύει και στις γυναίκες. Μ' αυτή τη σειρά κινείται και ανανεώνεται αιώνες τώρα η τοπική κοινωνία καταγράφοντας στον κοινωνικό της αλλά και τον ιστορικό της χρόνο τόσο τις συνέχειες όσο και τους κλυδωνισμούς ή τις ρήξεις που έχει υποστεί. Δεν είναι τυχαίο ότι αυτό το τριήμερο φρόντιζαν όλοι οι ξενιτεμένοι, όπου κι αν βρίσκονταν, να γυρίζουν στο χωριό, για να ανανεώνουν τους δεσμούς τους αλλά και να υπενθυμίζουν στους υπόλοιπους ότι παραμένουν πιστά μέλη της κοινότητας και διεκδικούν τη δική τους

4. Βλ. A. P. Cohen, *The symbolic construction of community*, London: Routledge, 1989 (α' εκδ. 1985).

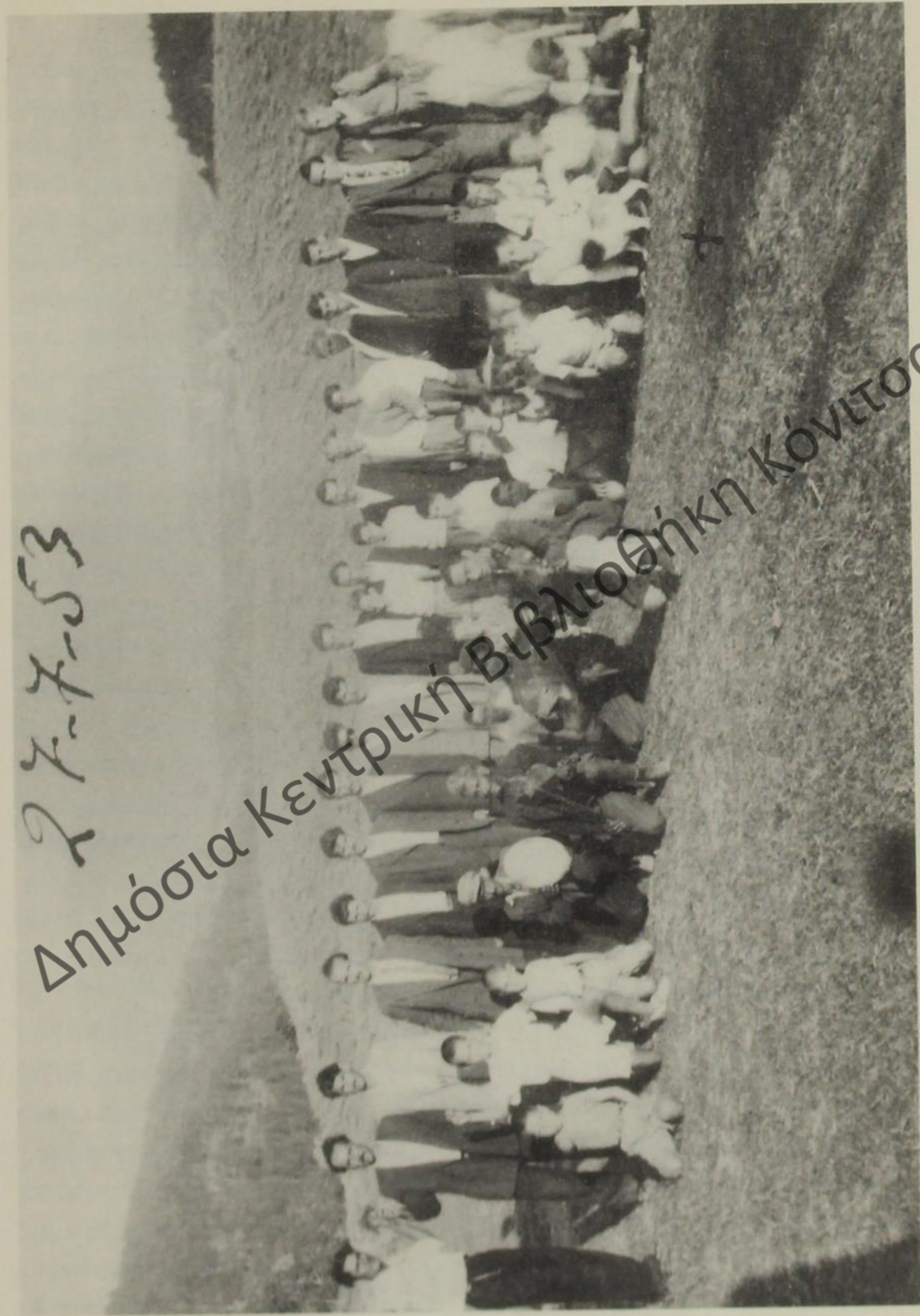
Κίνικ' 1951 (αρχείο Ζωής Παταζήση-Παταθεοδώρου).



Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

27-7-53

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας



Κίνικ' 1953 (αρχείο Ζωής Παπαζήση-Παπαθεοδώρου).

θέση στη σειρά της τοπικής κοινωνίας.

Τα φαινόμενα της διαφοροποίησης γενικά, αλλά και της κοινωνικής διαστρωμάτωσης, όπως αυτή διαμορφώθηκε και εξελίχθηκε ιστορικά, δεν είναι δυνατό να μην εκφράζονται κάθε φορά σ' ένα χορό με τόση κοινωνική σημασία. Φαίνεται, όμως, ότι εδώ κυριαρχούσε πάντοτε η ιδέα της ενότητας, στην οποία υποτάσσονται τα υπαρκτά στοιχεία της κοινωνικής διαπάλης. Αυτό δε σημαίνει βεβαίως τον εξοβελισμό τους απ' αυτή την εκδήλωση, αλλά την όσο το δυνατό σιωπηρή τους παρουσία για χάρη της ενότητας, που εθιμικά το θέλει η περίπτωση να διακηρύσσεται και να δρα βεβαίως επιτονωτικά σε σχέση με όποιες καταστάσεις έντασης ή αντιθέσεων. Αυτό γίνεται πιο φανερό, αν συγκριθεί με άλλες χορευτικές εκδηλώσεις, όπως λόγου χάριν εκείνη που γίνεται στο προαύλιο της εκκλησίας μετά τη θεία λειτουργία στο ίδιο πανηγύρι. Εκεί ο χορός ακολουθεί τον εθιμικό πλειστηριασμό της εικόνας, ο οποίος φθάνει σε μεγάλα χρηματικά ποσά, και λειτουργεί στο πλαίσιο του ανταγωνισμού που αναπτύσσεται μεταξύ οικονομικά ισχυρών μελών της κοινότητας. Μ' άλλα λόγια, εκείνος που πλειοδοτεί αποκτά το δικαίωμα να σύρει το χορό με την παρέα του, επικυρώνοντας έτσι συμβολικά τη διεκδίκηση κοινωνικού status. Σ' αυτόν το χορό επιζητούν την κοινωνική καταξίωση άτομα που απόκτησαν πρόσφατα οικονομική επιφάνεια, κάτι που επιτρέπει την κοινωνική ανέλιξη. Γι' αυτό ακριβώς δημιουργούνται συχνά εντάσεις και συγκρούσεις, που συνδέονται συνήθως με το φαινόμενο της κοινωνικής κινητικότητας και διαφοροποίησης της μεταπολεμικής περιόδου. Η σειρά είναι κάτι πολύ σημαντικό. Είναι η «τάξη» στην οποία βασίζεται η ισορροπία της κοινωνίας. Η αποδοχή της σ' αυτό το χορό συμβολίζει την αποδοχή της στην κοινωνία.

Το άτομο ξέρει τη σειρά του, όπως ξέρει και τα διαδοχικά στάδια που θα περάσει στον κύκλο της ζωής του. Νομοτελειακά κι αναπότρεπτα. Κάθε φορά θα ενταχθεί εκεί που του αρμόζει, μυσούμενος παράλληλα στο ήθος που αρμόζει στην παραπάνω κατηγορία. Η σειρά έρχεται τόσο αναπότρεπτα όσο η βιολογική ανάπτυξη. Ο κύκλος ανάπτυξης ρυθμίζεται σε σχέση με τις κοινωνικές αναγκαιότητες, κι όλα αυτά διέπουν τη λειτουργία της κοινωνίας εξασφαλίζοντας τη σταθερότητα, τη συνέχεια και την αναπαραγωγή της. Αυτά αντιστοιχούν ασφαλώς στον ιδεατό τύπο της παραδοσιακής κοινωνίας. Το τι συμβαίνει με την αποσύνθεσή της ή το μετασχηματισμό της

είναι μια άλλη υπόθεση. Μπορούμε, ωστόσο, να ισχυριστούμε ότι στο χορό που εξετάζουμε αυτό το ιδεατό μοντέλο έστω και σε συνθήκες διαφορετικές κι αντίξοες, αναπαρίσταται.

Μ' αυτή λοιπόν τη σειρά και σ' έναν τεράστιο κύκλο, η κοινότητα χορεύοντας διατρανώνει την ενότητά της, και το πιο σημαντικό, ίσως, διακηρύσσει μ' αυτόν τον μεγαλοπρεπή τρόπο ότι είναι εκεί, στο χώρο όπου για αιώνες οι πρόγονοί της επαναλάμβαναν το ίδιο πράγμα αναπαράγοντας την ιδέα και τα ιδανικά της κοινότητάς τους. Πιασμένοι χέρι-χέρι με λυγισμένους τους αγκώνες σ' έναν κύκλο σφιχτοδεμένο κι επιβλητικό κινούνται όλοι στον αργό συρτό ρυθμό στα δύο⁵ που παίζουν τα όργανα και που είναι τόσο μονότονος όσο οι πιο σταθερές λειτουργίες του σύμπαντος. Αυτή η μονοτονία, βαρετή για τους αμύητους, είναι χαρακτηριστικό της μνητικής λειτουργίας του χορού· έχει να κάνει και με τη συνεκτική του δράση αλλά και τη διακήρυξη της σταθερότητας. Όπως όλες οι σημαντικές για την ύπαρξη μιας ομάδας τελετουργίες, βασίζεται στην επιβεβαίωση της επανάληψης και τη χαρά και ικανοποίηση του εγνωσμένου. Πρόκειται για μια αυτοκατάφαση της συλλογικής οντότητας. Για μέθεξη σε κάτι κοινό που δεν έχει τόση σημασία το τι είναι αλλά το ότι υπάρχει. Η μουσική αυτή είναι γι' αυτόν το χορό. Δεν ακούγεται συνήθως στα άλλα γλέντια. Είναι μοναδική κι ανεπανάληπτη. Γι' αυτό και μαγική. Στο πλαίσιο αυτής της πραγματικής έκθεσης της κοινότητας και των ιδεωδών της συμβαίνουν διάφορα πράγματα περισσότερο ή λιγότερο σημαντικά. Μιλήσαμε για την αναπαρα-

5. Ο ρυθμός του χορού όπως τον κατέγραψε ο περιβολιώτης μουσικολόγος Γ. Μάρκου βλ. *Περιβολιώτικα Νέα*, Γενάρης 1984, σελ. 7.

Χορός του χί νικ-
ΠΕΡΙΒΟΛΙ

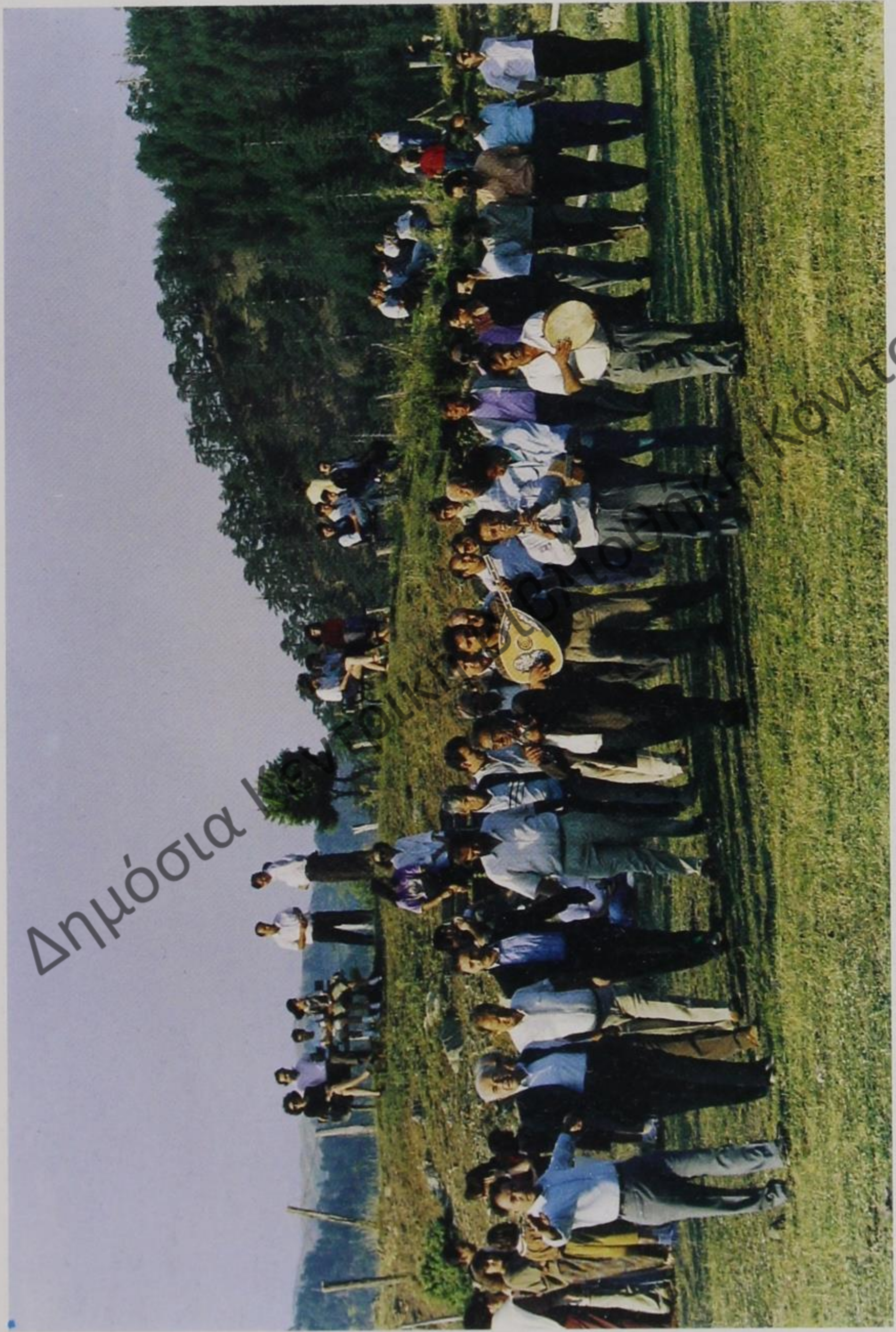
Allegro ♩: 100 (approx)

Καραπατάκι

Allegro ♩: 180 (approx)



Από το Μεσοχώρι προς το Κίνικ', 1991.



Δημόσια Ι

Κόνιτσας

Κίνιχ' 1991.

γωγή σε συμβολικό επίπεδο και σε σχέση με τη διαδοχή των γενεών. Εδώ όμως επιτελείται μια άλλη λειτουργία άμεσα συνδεδεμένη και με τη βιολογική αναπαραγωγή. Ο χορός αυτός, με την καθολική συμμετοχή που τον χαρακτηρίζει, αποτελεί άριστη ευκαιρία γνωριμίας μεταξύ των νέων. Από εδώ ξεκινούσαν παλιά τα προξενιά κι εδώ γινόταν το νυφαιδιάλεγμα. Μια κοινωνία με έντονο το διαχωρισμό μεταξύ των δύο φύλων και αυστηρούς κώδικες ηθικής έπρεπε να θεσπίσει εθιμικούς τρόπους για την απαραίτητη κοινωνική λειτουργία του προξενιού. Στον ίδιο χώρο, στο Κίνικ', γινόταν παλιά και η γιορτή του Κλήδονα, στις 24 Ιουνίου, γεγονός κατεξοχήν συνυφασμένο με το προξενιό αλλά και την εθιμική έκφραση του έρωτα, όπως αυτός προσδιοριζόταν από τα ήθη της εποχής. «Λα Κίνικ' φιάτιλι του κόρου / κου ατσέλου βα μι μουρίτου λια σόρα / κα αξί αστι λα νόι...». (Στο Κίνικ' κορίτσια στο χορό / μ' αυτόν θα παντρευτώ / γιατί έτσι είναι σε μάς). Το τραγούδι αυτό αποτυπώνει με συντομία αλλά και πολύ εύστοχα την πραγματικότητα. Μιλά η ίδια η κόρη δηλώνοντας ότι στο χορό του Κίνικ' θα γνωρίσει αυτόν που θα παντρευτεί, έτσι το 'χουν στο χωριό τους. Αυτή η τελευταία φράση έχει ιδιαίτερη σημασία.

Έτσι το 'χουμε ζήσει. Είναι μια κατάφαση στην αξία της συλλογικής ταυτότητας. Η συνέχιση των εθίμων και των ηθών της κοινότητας είναι πριν από ο,τιδήποτε άλλο μια συμβολική πράξη. Μια πράξη που αφορά την ίδια την ύπαρξη της ομάδας ως ιδιαίτερης οντότητας. Η κοινότητα δεν ορίζεται σε σχέση με τον εαυτό της μόνο. Ορίζεται κυρίως σε σχέση με τον έξω κόσμο, με τους άλλους. Γι' αυτό έχει τόση σημασία να δηλώνει ένα άτομο ότι θα κάνει κάτι επειδή έτσι κάνουν αυτοί. Το ατομικό εδώ ταυτίζεται πλήρως με το συλλογικό κι αυτό είναι ένα γεγονός που διακηρύσσει η κοινότητα σε εκδηλώσεις σαν κι αυτή.

Όταν τελειώνει ο χορός, οι γυναίκες, κατά την παράδοση, αποσύρονται, για να παρακολουθήσουν το αγώνισμα του άλματος εις τριπλούν στο οποίο εθιμικά επιδίδονται οι άνδρες. Χαρακτηριστική περίπτωση εθιμικής λειτουργίας ενός αγωνίσματος, το γεγονός συνδέεται βεβαίως και με το ιδεώδες του ανδρισμού και είναι έκφραση αυτού που ο Herzfeld ονόμασε *the poetics of manhood* (η ποιητική του ανδρισμού) στο ομώνυμο βιβλίο

του⁶. Είναι ένας συναγωνισμός παλικαριάς σε μια κοινωνία με έντονα τα πολεμικά χαρακτηριστικά στο παρελθόν, γεγονός στο οποίο θα πρέπει να αποδοθεί και η μεγάλη έμφαση σε τέτοιες αρετές, πέρα από τη γενική ανδροκρατική ιδεολογία, που έτσι κι αλλιώς τη χαρακτήριζε. Εδώ, σ' αυτόν τον ορεινό χώρο, άνθισε το φαινόμενο της κλεφτουριάς που κατεξοχήν συνδέθηκε με το ιδεώδες της παλικαριάς. Τα κωμικά στοιχεία που έχουν παρεισφρύσει τελευταία στην εκδήλωση δηλώνουν κατά κάποιον τρόπο και τον εκφυλισμό της, κάτι που θα 'λεγε κανείς ότι είναι φυσικό, αφού η περιορισμένη ατμόσφαιρα κάθε άλλο παρά ευνοεί την επιβίωση ενός ήθους σαν κι αυτό που παλιότερα εξέφραζε η συγκεκριμένη τελετή.

Ενδεικτικό επίσης τόσο των αλλαγών στα ήθη όσο και του δυναμικού χαρακτήρα της εκδήλωσης είναι το γεγονός ότι πρόσφατα οι γυναίκες, μετά το τέλος του μεγάλου κοινού χορού, στήνουν το δικό τους γυναικείο χορό, ο οποίος παρουσιάζει στοιχεία που δηλώνουν την ίδια τη χειραφέτηση της γυναίκας αλλά και το ρόλο των γυναικών που ζουν και εργάζονται σε αστικά κέντρα. Είναι όντως μια πρωτοβουλία έξω από τα δεδομένα της παράδοσης και δηλωτική των νέων ισορροπιών.

Όταν τελειώσουν όλα αυτά, η τελετουργία συνεχίζεται. Συγκεντρώνονται όλοι στη δυτική έξοδο του χοροστασιού δίπλα στη *Βάλια Πρέφτουλου*. Εκεί σχηματίζονται δυο κομπανίες, οι οποίες παίζουν βασικό ρόλο σ' αυτό που πρόκειται να ακολουθήσει. Η πρώτη απαρτίζεται από άνδρες που πρέπει κατά κανόνα να έχουν περάσει τη μέση ηλικία και λιγοστές γυναίκες της ίδιας ηλικίας, ενώ η δεύτερη από νεότερους άνδρες και γυναίκες που ακολουθούνται και από όλο τον υπόλοιπο πληθυσμό. Ό,τι ακολουθεί είναι μια διαφορετική αλλά εξίσου σημαντική τελετουργία. Κεντρικό της στοιχείο το τραγούδι. Χωρικός άξονας κίνησης η αρτηρία *Κίνικ'-Μεσοχώρι*. Ο χρόνος αποκτά εδώ άλλες διαστάσεις. Ο ρυθμός του επαναλαμβανόμενου «ηχού» των τραγουδιών ανασύρει μέσα από το περιεχόμενό τους γεγονότα και μνήμες που σφράγισαν την ιστορία της ομάδας και την ταυτότητά της. Ο χρόνος εδώ είναι εκείνος της μνήμης και της προφορικής ιστορίας, όπως αυτή έχει αποτυπωθεί στη δημοτική ποίηση. Ο «άχρονος» χορός του *Κίνικ'*

6. Michael Herzfeld, *The Poetics of manhood*, Princeton U.P., 1985.

δίνει τη θέση του σ' έναν ιδιότυπο ιστορικό χρόνο. Ο καταγωγικός μύθος συμπληρώνεται και ενδυναμώνεται από τη μέθεξη στην κοινή ιστορική εμπειρία.

Η πρώτη κομπανία «παίρνει» το τραγούδι, ενώ η δεύτερη επαναλαμβάνει. Πρόκειται για μια διαδικασία επικοινωνίας των γενεών και μύησης των νεοτέρων. Η δεύτερη κομπανία συναγωνίζεται την πρώτη. Ζητούμενό της η αποδοχή και καταξίωση. Η πρώτη δείχνει το δρόμο και απαιτεί σεβασμό. Πρόκειται για μια λειτουργία ενίσχυσης της κοινωνικής συνοχής και της συλλογικής μνήμης. Τα σύμβολα εδώ είναι κυρίως λεκτικά. Λέξεις και ονόματα που παραπέμπουν σε σημαντικά γεγονότα και πρόσωπα ή απλώς συγκινούν και μόνο με το γεγονός της εκφοράς τους. Η κίνηση των ομίλων ρυθμική. Τραγουδούν και μετά περπατούν αργά. Όλα έχουν τη σημασία τους. Το νιώθει και ο πιο αμήνητος επαινετής ότι πρόκειται για κάτι που εγγίζει τα όρια της μεταφυσικής. Είναι η «μεταφυσική της κοινότητας».

Τα τραγούδια που λέγονται δεν είναι μόνον ιστορικά. Είναι και απλά λυρικά τραγούδια, που για κάποιο λόγο έχουν προσλάβει ιδιαίτερη συμβολική σημασία. Η σειρά με την οποία τραγουδιούνται δεν είναι πάντα η ίδια. Ξεκινάνε, ωστόσο, πάντα με το τραγούδι «Σε περιβόλι μπαίνω», για την καταξίωση και συμβολοποίηση του οποίου είναι προφανές ότι είχε καταλυτική σημασία η παρουσία της λέξης «περιβόλι». Απόδειξη γι' αυτό είναι το γεγονός ότι τώρα πια δεν λένε «σε περιβόλι μπαίνω...» αλλά «στο Περιβόλι μπαίνω...». Το αφηρημένο περιβόλι έγινε συγκεκριμένο, το ίδιο το χωριό που φέρει αυτό το όνομα. Κατά συνέπεια άλλαξαν και οι επόμενοι στίχοι: οι «λεημονιές» της γνωστής παραλλαγής έγιναν «πεύκα και οξιές» και οι «μυρουδιές» έγιναν «ομορφιές».

Ας δούμε όμως όλα τα τραγούδια με τη σειρά που τραγουδήθηκαν σ' ένα από τα τελευταία πανηγύρια.

1. Στο περιβόλι μπαίνω

Στο Περιβόλι μπαίνω (τρεις) σε πεύκα σε οξιές
και σάστισεν ο νους μου (τρεις) από τις ομορφιές.
Πάω στην κρύα βρύση (τρεις) να πιω κρύο νερό.

Βρίσκω τη Λένα πλένει και λιανοτραγουδεί.

- 5 Σκύφτω να τη ρωτήσω και δε μου δέχεται.
 Της τάζω κολονάτα (τρεις) κι αρούσικα φλουριά.
 «Δε θέλω κολονάτα (τρεις) κι αρούσικα φλουριά
 μον' θέλω αρουμπιέδες (τρεις), γιαννιώτικα φλουριά.»

2. Η Κορηλιανή

Μια ψηλή [μωρ' μια ψηλή, μια ψηλή] κόρη λιανή σε γιοφύρι κάθετα
 Σε γιοφύρι κάθετα κι όλο συλλοιάζεται:

«Πως θα το περάσουμε (δισ) τούτο το θολό νερό».

Νιούτσικος ν' edιάβαινε και την καλημέριζε

- 5 «Καλήν ώρα κόρη μου», «βρε καλώς τον νιούτσικο».

3. Στα Πριβολιώτικα βουνά

(Στα Πρί-), [μωρέ] στα Πριβολιώτικα βουνά (τρεις) τα καταχιονισμένα
 [μωρέ παιδιά καημένα] (δισ)

(τα καταχιονισμένα) [κι ας είστε λερωμένα].

(Μονά-)[μωρέ] μονάχος τα γκιζέρισα (τρεις) πεζός κι αρματωμένος

- 5 [μωρέ παιδιά καημένα] (δισ)
 (πεζός κι αρματωμένος), [κι ας είστε λερωμένα].

[Οί] (ν'εχά-) [μωρέ] ν'εχάσα το ρολόι μου (τρεις) μ' ολόχρυση καδένα

[μωρέ παιδιά καημένα] (δισ)

(μ' ολόχρυση καδένα), [κι ας είστε λερωμένα],

- 10 (Αν το-) [μωρέ] αν το βρει νιος, να το χαρεί (τρεις),
 γέρος να το 'χαρίσει

[μωρέ παιδιά καημένα] (δισ)

(γέρος να το χαρίσει), [κι ας είστε λερωμένα].

4. Η Γράμμουστα

[Ορ'] (τ' είν' τά), [μωρέ] τι είν' τα ντουφέκια πόπεφταν, /

(άιντε) και φοβερά βροντούσαν

[μωρέ παιδιά καημένα]

(και φοβερά βροντούσαν), [κι ας είστε λερωμένα].

- (Μήνα), [μωρέ], μήνα σε γάμο τά 'ριχναν (δισ), /
μήνα σε πανηγύρι (δισ)
- 5 [μωρέ παιδιά καημένα].
(μήνα σε πανηγύρι), [κι ας είστε λερωμένα].
(Μον' τά), [μωρέ], μον' τά 'ριχναν στη Γράμμουστα (δισ)/
(άϊντε) σ' αυτό το Λιανοτόπι (δισ)/
[μωρέ παιδιά καημένα]
(σ' αυτό το Λιανοτόπι), [κι ας είστε λερωμένα].

5. Πιρουσιάνα

- Νάμισα ντι ντόι λάι μούντσα, [ντε λια Πιρουσιάνα]
(νάμισα ντι ντόι λάι μούντσά, [ντε λια κου όκλιου λάιου]).
- Σ'ιαρά σύνα λιβάδι βιάρντι, [ντε λια Πιρουσιάνα]
(σ'ιαρά σύνα λιβάδι), [ντε λια κου όκλιου λάιου],
- 5 Σι του λιβάδι σύν' γκουτούνιου [ντε λια Πιρουσιάνα]
(σι του λιβάδι ουν' γκουτούνιου), [ντε λια κου όκλιου λάιου].
- Σουν' γκουτούνιου σύνα φαντάνα, [ντε λια Πιρουσιάνα]
(σουν' γκουτούνιου σύνα φαντάνα [ντε λια κου όκλιου λάιου]).
- Μι απλικάι, σι νι μπιάου χιάμα άπα [ντε λια Πιρουσιάνα]
- 10 (μι απλικάι σι νι μπιάου χιάμα άπα, [ντε λια κου όκλιου λάιου]).
Ντι νι κατζού ραβουάνα ν'τρου άπα, [ντε λια Πιρουσιάνα]
(ντι νι κατζού ραβουάνα ν'τρου άπα), [ντε λια κου όκλιου λάιου],⁷

6. Δεροπολίτισσα

- Μωρ' Δεροπολίτισσα, [μωρ' καημένη]
(Μωρ' Δεροπολίτισσα), [ζηλεμένη].
- Συ 'ντας πας στην εκκλησιά, [μωρ' καημένη]
(συ 'ντας πας στην εκκλησιά), [ζηλεμένη μου].

7. Μετάφραση: Ανάμεσα σε δυο βουνό / ήταν ένα πράσινο λιβάδι / και στο λιβάδι μια κυδωνιά / Κάτ' απ' την κυδωνιά μια βρύση / έσκυφα να πιω λίγο νερό / μου 'πεσε ο αρραβώνας στο νερό. (Το γύρισμα είναι «μωρέ Πιρουσιάνα» - «μωρέ μαυρομάτα»).

- 5 Με λαμπάδες, με κεριά, [μωρ' καημένη]
 (με λαμπάδες με κεριά) [ζηλεμένη μου].
 Για προσκύνα και για μας, [μωρ' καημένη]
 για προσκύνα και για μας), [ζηλεμένη μου]
 για τ' εμάς τους χριστιανούς, [μωρ' καημένη]
 10 (για τ' εμάς τους χριστιανούς), [ζηλεμένη μου].
 Μη μας πάρει ν' η Τουρκιά, [μωρ' καημένη]
 (μη μας πάρει ν' η Τουρκιά, [ζηλεμένη μου].
 να μας σφάξει σαν τ' αρνιά, [μωρ' καημένη]
 (και μας σφάξει σαν τ' αρνιά), [ζηλεμένη μου].
 15 Σαν τα αρνιά την Πασχαλιά, [μωρ' καημένη]
 (σαν τ' αρνιά την Πασχαλιά), [ζηλεμένη μου].

7. Πήγαινα το δρόμο δρόμο

Πήγαινα το δρόμο δρόμο το στενό το μονοπάτι.
 Βρίσκω μια μηλιά στο δρόμο με τα μήλα φορτωμένη
 κι άπλωσα να πάρω ένα και μίση μίλησε
 «Τα 'χει αφέντης μετοημένα...».

- 5 Φύσηξε βοριάς αγέρας και τα τίναξε.

8. Δεν φταίει η Μακρυνίτσα

Δεν φταίει η Μακρυνίτσα, δεν φταίει η Πορταριά,
 μον' φταίει ο Χατζαρέας ν' από τη Ζαγορά,
 που σήκωσε κεφάλι ν' απάνω στην Τουρκιά
 κι έστειλε ζαπτιέδες λημούρια στα χωριά.

- 5 Μας πήραν δυο κοράσια δεν ήταν στο ντουνιά,
 τη μια τη λέγαν Λένη, την άλλη Αναστασιά.
 Τις πήραν και τις πάνε στην Πόλη στο βασιλιά
 σε μάρμαρα παλάτια, παράθυρα χρυσά,
 πο 'χουν 'σημένιες πόρτες, μάλαμα τα κλειδιά.

9. Στην Κρασιά μέσ' στο μπουγάζι

- Στην Κρασιά μεσ' στο μπουγάζι
 πάτησαν ένα καρβάνι.
 το καρβάνι απ' το Ζαγόρι.
 Πήραν άσπρα, πήραν γρόσια
 5 πήραν και μια ρούμια κόρη
 που 'ταν άσπρη σαν το γάλα
 κόκκινη σαν το πιπέρι,
 πόχει τ' ασημοζώνναρο χαμπλά χαμπλά ζωσμένο.

10. Του Γκόγκου Μίσιου

- Βασιλικός μου μύρισε, για δέστε ποιός διαβαίνει.
 Ο Γκόγκο Μίσιος πέρασε, στα Γιάννινα πηγαίνει,
 στα Γιάννινα και στον πασά, στον μπέη τα σαράια.
 «-Ωρα καλή σου, μπέη μου» - «Καλώς τον Περβολιώτη.
 5 Γκόγκο μ' γιατί μάς άργησες να ρθεις να προσκυνήσεις;»
 «- Δε μ' άφ'ταν τα ψηλά βουνά κι αυτές κρύες βρυσούλες».
 Φλέγκα και Βάλια Κάλντα και σεις ψηλά βουνά
 κλάψτε το Γκόγκο Μίσιο το δερβετζή πασά.

Τα παραπάνω τραγούδια (με μικρές διαφοροποιήσεις από χρόνο σε χρόνο) ακούγονται όσο κρατάει η «στράτα» από το Κίνικ' προς το Μεσοχώρι. Εκεί, στο Μεσοχώρι, πιάνουν ξανά όλοι το χορό, χορό στα τρία αυτή τη φορά, τραγουδώντας ρυθμικά τα ακόλουθα τραγούδια.

1. Δεν σε θαρρούσα ποταμιά

- Δεν σε θαρρούσα ποταμιά, [χαϊδούλα 'πο τα Γιάννενα] (δισ)/
 νερό να κατεβάσεις, [γιαννιώτικο ζωνάρι] (δισ).
 Και τώρα πως κατέβασες, [χαϊδούλα 'πο τα Γιάννενα] (δισ)/

μια θάλασσα γιομάτη, [γιαννιώτικο ζωνάρι] (δισ).

Φέρνεις δέντρα, φέρνεις κλαδιά, [χαιδούλα 'πο τα Γιάννενα] (δισ) /
πεύκα ξεριζωμένα, [γιαννιώτικο ζωνάρι] (δισ).

Φέρνεις και μια χρυσομηλιά [Χαιδούλα 'πο τα Γιάννενα] (δισ) /
με μήλα φορτωμένη, [γιαννιώτικο ζωνάρι] (δισ).

5 Κι απάνω στα κλωνάρια της, [Χαιδούλα 'πο τα Γιάννενα] (δισ) /
πέρδικα φωλιασμένη, [γιαννιώτικο ζωνάρι] (δισ).

Κι ο σταυραϊτος τροζριζε, [χαιδούλα 'πο τα Γιάννενα] (δισ) /
τροζρω απ' τη φωλιά της, [γιαννιώτικο ζωνάρι] (δισ).

«- Για φεύγα, φεύγα σταυραϊτέ, [Χαιδούλα 'πο τα Γιάννενα] (δισ) /
και μη με τροϋρίζεις, [γιαννιώτικο ζωνάρι] (δισ).

μη μου χαλάσεις το κατιό, [χαιδούλα 'πο τα Γιάννενα] (δισ) /
και τη χρυσή φωλιά μου, [γιαννιώτικο ζωνάρι]».

2. Ο Κωνσταντούλας

[Οϊ], (δεν είν'), [μωρέ], δεν είναι κρίμα κι άδικο (δισ) /

[άιντε] παράξενο μεγάλο,

[Κωνσταντούλα μου, ορέ κάτσε φρόνιμα].

[Οϊ], (που ζέ-), [μωρέ], που ζέψανε τον Κωνσταντή (δισ) /

[άιντε] μετ' άγριο βουβάλι,

[Κωνσταντούλα μου, ορέ κάτσε φρόνιμα].

[Οϊ], (να κου-), [μωρέ], να κουβαλήσει μάρμαρο (δισ) /

[άιντε] από το μαυροβούνι,

[Κωνσταντούλα μου, ορέ κάτσε φρόνιμα].

[Οϊ], (να χτί-), μωρέ, να χτίσουν την Αγιά Σοφιά (δισ) /

[άιντε] το μέγα μοναστήρι,

[Κωνσταντούλα μου, ορέ κάτσε φρόνιμα].

3. Του Ζιάκα

Ν'εσείς βουνά απ' τα Γρεβενά (δισ), πεύκα απ' τη Βάλια Κάλντα,
[περδία μου γραμμένη],

- (πεύκα απ' τη Βάλια Κάλντα) [σα λίγρα ματισμένη]⁸,
 λίγο να χαμηλώσετε (δισ) για δυο ντουφέκια τόπο,
 5 [περδίκια μου γραμμένη],
 (για δυο ντουφέκια τόπο) [σα λίγρα ματισμένη].
 για να φανούν τα Γρεβενά (δισ) κι αυτό το Περιβόλι,
 [περδίκια μου γραμμένη],
 (κι αυτό το Περιβόλι), [σα λίγρα ματισμένη].
- 10 Πως πολεμούν οι Έλληνες (δισ) με του Νιζάμ τ' ασκέρι,
 [περδίκια μου γραμμένη],
 (με του Νιζάμ τ' ασκέρι), [σα λίγρα ματισμένη].
 Πέφτουν τα βόλια σαν βροχή (δισ) κι οι σφαίρες σαν χαλάζι,
 [περδίκια μου γραμμένη],
- 15 (κι οι σφαίρες σαν χαλάζι), [σα λίγρα ματισμένη].
 Πάψε, Ζιάκα μ', τον πόλεμο (δισ), πάψε και το ντουφέκι,
 [περδίκια μου γραμμένη],
 (πάψε και το ντουφέκι), [σα λίγρα ματισμένη].
 να κατακάτσει ο κουρναχτός (δισ) και να σκωθεί η αντάρα,
- 20 [περδίκια μου γραμμένη],
 (και να σκωθεί η αντάρα), [σα λίγρα ματισμένη].
 για να μετρήσουμε τ' ασκέρ' (δισ) να δούμε πόσοι λείπουν,
 [περδίκια μου γραμμένη],
 (να δούμε πόσοι λείπουν), [σα λίγρα ματισμένη].
- 25 Μετριούνται οι Τούρκοι τρεις φορές (δισ),
 τους λείπουν τρεις χιλιάδες,
 [περδίκια μου γραμμένη],
 (τους λείπουν τρεις χιλιάδες), [σα λίγρα ματισμένη].
 Μετριούνται τα Βλαχόπουλα (δισ) και λείπουν τρεις νομάτοι,
 [περδίκια μου γραμμένη],
- 30 (και λείπουν τρεις νομάτοι), [σα λίγρα ματισμένη].

8. Ακατανόητη, μάλλον παραφθορά κάποιας άλλης, φράση.

4. Τ' ασημονέρι

- Στα Βρύν'να βγαίνει ένα νερό (δισ), το λεν ασημονέρι (δισ).
 Το πίνουν οι Βρυνιώτισσες (δισ), καμιά παιδί δεν κάνει (δισ),
 το πιν' τα λάφια και ψοφούν (δισ), τ'αρκούδια και λυσιάζουν (δισ),
 το πιν' τα λάια πρόβατα (δισ), κι αλησμονούν τ' αρνιά τους (δισ).
 5 Να το 'χε πει κι η μάνα μου (δισ) προτού να μ' είχε κάνει (δισ).
 Σαν μ' έκανε τι μ' ήθελε (δισ), σαν μ' έχει τι με θέλει (δισ).

Με το χορό στο Μεσοχώρι ολοκληρώνεται το έθιμο. Το πανηγύρι όμως συνεχίζεται για τρεις μέρες. Τρεις μέρες η κοινότητα είναι κυριολεκτικά και μεταφορικά στο πόδι. Σε μια γιορτή συλλογικής επιβεβαίωσης και κατάφασης στην ενότητά της. Μ' όλες τις αντιθέσεις και τις εντάσεις. Μ' όλες τις αντιφάσεις, που άλλωστε προϋποθέτουν ενότητα και την κρατούν δυναμική στο χρόνο.

Οι διαφοροποιήσεις, οι νεωτερισμοί, οι καινοτομίες, ακόμα και οι προσποιήσεις, έχουν το νόημά τους. Ένα νόημα που το αποκτούν στο συγκεκριμένο χωροχρονικό πλαίσιο. Και οι φολκλορικές τάσεις, αναπόφευκτες στις σημερινές συνθήκες, εντάσσονται σ' ένα πλαίσιο ιδεολογικής ανασυγκρότησης ή και απλώς αναζήτησης της κοινότητας και της ταυτότητας από εκείνους που κάποτε για διάφορους λόγους απομακρύνθηκαν ή αποστασιοποιήθηκαν.

Το έθιμο δεν οφείλεται σε μια «δεύτερη ύπαρξη». Αυτή υπάρχει ως ένα επίπεδο. Όπως υπάρχει, κατά κύριο λόγο, η συνέχεια, με την οποία, έστω και με κάποιες δυσκολίες, προσπαθεί να συνδεθεί. Αυτός ο διαχωρισμός μεταξύ «συνέχειας» και «δεύτερης ύπαρξης», που δεν είναι απόλυτος, αντιστοιχεί σ' έναν πολύ σημαντικό κοινωνικό και ιδεολογικό διαχωρισμό. Το διαχωρισμό ανάμεσα στους κτηνοτρόφους - φορείς της παραδοσιακής νοοτροπίας και τους επιστρέφοντες αστούς - φορείς νεωτερικών ιδεών, που σηματοδεύει τα τελευταία χρόνια την κοινωνική και πολιτική ζωή της κοινότητας και δεν θα μπορούσε να μην εκφραστεί και στον εθιμικό της βίο. Οι κτηνοτρόφοι είναι εκεί, στο μεγάλο χορό, για να διακηρύξουν, ανάμεσα στ' άλλα, ότι αυτοί είναι οι φορείς της συνέχειας και της αυθεντικής παράδοσης, ενώ οι άλλοι είναι εκεί για να διακηρύξουν την πίστη τους και την αφοσίωσή τους στην κοινότητα από την οποία κατάγονται. Αυτή είναι

μάλλον η κυρίαρχη αντίθεση στο χωριό τα τελευταία χρόνια και οι νέες ισορροπίες διαμορφώνονται σε μεγάλο βαθμό σ' αυτή τη βάση. Ο χορός στο *Κίνικ'* αποτυπώνει τις αγωνίες της κοινότητας, βοηθά στην εκτόνωση των εντάσεων και πάνω απ' όλα συμβολίζει τη συνέχεια και τη συνοχή της.

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

ΓΙΑ ΜΙΑ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΟΥ ΛΑΙΚΟΥ ΧΟΡΟΥ

Το παράδειγμα του ζειμπέλικου και του χασάπικου

Στάθης Δαμανάκος

«Αφεντικό», φώναξε, «έχω πολλά να σου πω (...), έχω πολλά να σου πω, μα δεν το πάει η γλώσσα μου... Θα τ'αφήνω να ρέψω το λοιπόν!»

Νίκος Καζαντζάκης

«Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά»

Τα παραπάνω λόγια του Αλέξη Ζορμπά φέρνουν στο φως μian ασυμβίβαστη αντίθεση: την αντικρουστική ανάμεσα στο λόγο και την αισθηματική έκφραση, ανάμεσα στην εκλογικευτική και την καλλιτεχνική διαδικασία παραγωγής νοήματος.

Κάθε άνθρωπος παρά ενθαρρύνουν, αν τα πάρει κανείς τοις μετρητοίς, την αναλυτική προσέγγιση του φαινομένου «χορός», στην ακραία μορφή του εκδοχή τους φαίνεται ν' αμφισβητούν εκ των προτέρων οποιαδήποτε απόπειρα ερμηνείας: πως να επιχειρήσεις μια «επιστημονική» πρόσβαση σ' ένα φαινόμενο που λειτουργία του είναι, ακριβώς, να ερμηνεύει όσα ο λόγος αδυνατεί να εκφράσει; Ο Αλέξης Ζορμπάς παραιτείται από τη λεκτική διατύπωση όχι γιατί έχει προβλήματα γλωσσικής επικοινωνίας ή γιατί το λεξιλόγιό του είναι ιδιαίτερα πενιχρό, αλλά επειδή αυτό που θέλει να πει είναι τόσο δυνατό, τόσο αχανές, τόσο (κυριολεκτικά) αν-είπωτο ώστε να βρίσκεται πέρα από τον έναρθρο λόγο. Μόνο ο χορός με τον πηγαίο και αυθόρμητο χαρακτήρα του, με την εκπληκτική συμπύκνωση και οικονομία μέσων που τον διακρίνουν είναι σε θέση να εκφράσει τον αβυθομέτρητο

κόσμο του.

Ποιά αναλυτική μέθοδος θα μπορούσε λοιπόν να προσπελάσει αυτόν τον κόσμο; Βέβαια, στην ερώτηση αυτή ο σημειολόγος θ' απαντήσει ότι ο χορός, όπως και κάθε άλλη καλλιτεχνική εκδήλωση, δεν αποτελεί παρά ένα αντικείμενο ανταλλαγής και επικοινωνίας, άρα διαθέτει ένα σύνολο σημείων οργανωμένων σε σύστημα: στον ερευνητή εναπόκειται ν' ανακαλύψει τη δομή αυτού του συστήματος. Από την πλευρά τους ο εθνογράφος ή ο εθνολόγος θ' αντιτείνουν ότι τα διάφορα στοιχεία που συνδιαρθρώνονται στο χορό μπορούν να συλλεχθούν, να καταγραφούν και να ταξινομηθούν ως λειτουργικά μέρη μιας παράδοσης της οποίας ερευνάται η ιστορική διαδρομή, καθώς και οι συνάφειες ή οι αντιθέσεις σε σύγκριση με άλλες παραδόσεις. Όσο για τον κοινωνιολόγο, αυτό που βλέπει στο χορό είναι, κυρίως, μια εκδήλωση, μέσα στις άλλες, της ιδιαίτερης κοινωνικότητας που διακρίνει μια συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα, εκδήλωση η οποία περι-κλείει ορισμένες τυπικές συνιστώσες του διανοητικού, ιδεολογικού και ψυχοσυναισθηματικού κόσμου αυτής της ομάδας.

Όλες αυτές οι προσεγγίσεις είναι ασφαλώς θεμιτές και επιστημονικά κατοχυρωμένες. Ωστόσο, οι ερμηνευτικές φιλοδοξίες ή δυνατότητές τους δεν προχωρούν ως την καρδιά του φαινομένου χορός: η ανάλυση στέκεται στα συμφραζόμενα, σε δομολειτουργικές αναλογίες, μορφολογικές συντεταγμένες ή ελεύθερες λίγο - πολύ ερμηνείες όσον αφορά ένα «νόημα», του οποίου η προσπέλαση είναι τόσο περισσότερο δύσκολη όσο η παραγωγή του υπόκειται σε αλλαγές ανάλογα με την περίσταση, την ομήγυρη ή την προσωπικότητα του χορευτή. Ο αισθητικός πυρήνας, αυτός καθ' αυτός ο μηχανισμός παραγωγής του συγκινησιακού αποτελέσματος παραμένουν ανεξερεύνητοι, πράγμα που ισχύει άλλωστε και προκειμένου για οποιαδήποτε αισθητική έκφραση. Και ευτυχώς, θα πρέπει να προσθέσουμε, ευτυχώς που είναι έτσι, γιατί η εισαγωγή του καλλιτεχνικού έργου στο χειρουργείο, η ανατομή του με το νυστέρι της εκλογίκευσης, θα εξήγγελλαν αυτόχρονα και τον οριστικό θάνατό του.

Οι εισαγωγικές αυτές παρατηρήσεις δεν έχουν φυσικά στόχο ν' αναιρέσουν την αξία της επιστημονικής προσέγγισης του πολιτισμικού - αισθητικού δημιουργήματος, θέλουν απλώς να καταδείξουν τα όριά της και να υπογραμμίσουν την ανάγκη του όσο γίνεται ακριβέστερου προσδιορισμού

του αντικειμένου της.

Η εργασία αυτή επιχειρεί μια κοινωνιολογική ανάγνωση του ζειμπέ-κικου και του χασάπικου, δυο λαϊκών χορών του ελληνικού αστικού κέντρου. Πιο συγκεκριμένα, έχει στόχο να εξετάσει (όσο γίνεται συνοπτικότερα και στη βάση μιας παλαιότερης εργασίας μας πάνω στο ρεμπέτικο τραγούδι)¹ τους κοινωνικούς και πολιτισμικούς όρους ανάδυσης, διάδοσης και επιβολής στη συλλογική πρακτική των δύο αυτών χορών, καθώς και τις λειτουργικές αντιστοιχίες που τους συνδέουν με την ταυτότητα μιας ξέχωρης κοινωνικής ομάδας (τους Έλληνες ρεμπέτες) που η ιστορία της σημάδεύεται από την κοινωνική απόρριψη και τη βίαιη περιθωριοποίηση. Όπως και κάθε άλλη παραδοσιακή πολιτισμική έκφραση, ο λαϊκός χορός εξαιτίας της μορφολογικής σύστασής του, του τελετουργικού πλαισίου εκτέλεσής του και της επιτελούμενης κοινωνικής λειτουργίας, περικλείει έναν ολόκληρο κόσμο από μηνύματα και κώδικες προς αποκρυπτογράφηση. Διαθέτει, για να επαναλάβουμε μια έκφραση του Cl. Levi-Strauss, έναν «κοινωνιολογικό οπλισμό», ο οποίος όχι μόνο υπαγορεύει αντιστοιχίες ανάμεσα στη μορφή της πολιτισμικής έκφρασης και τον τύπο των κοινωνικών σχέσεων που αναφέρονται σε μια ανθρώπινη ομάδα (κατά το υπόδειγμα των μύθων ως προς την προέλευση της μυθολογικής οι οποίοι αναπτύσσουν μια «αληθινή φυσιολογία της αγριότητας»),² και όχι μόνο αποκαλύπτει κάποιους ιδιαίστες τρόπους διατήρησης και στοχασμού, αλλά και πληροφορεί για την ύπαρξη και τις ιδιαιτερότητες ενός τρόπου ζωής και κάποιων στάσεων, ενός ηθικού και ψυχοσυναισθηματικού στερεώματος που χαρακτηρίζουν κάθε κοινωνικοπολιτισμικό σύνολο είτε πρόκειται για τις λεγόμενες «πρωτόγονες κοινωνίες», είτε για τις κοινωνίες των παραδοσιακών χωρικών, είτε ακόμη για τις οργανωμένες ομάδες των περιθωριακών του σύγχρονου αστικού κέντρου.

-
1. Βλ. Στ. Δαμιανάκος, *Les Rébétika, la chanson populaire grecque d'une classe sociale: le sous-proletariat des centres urbains*, CNRS, 1971 (ελληνική μετάφραση στο *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα, Πλέθρον, 1987) και *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Αθήνα, Ερμείας, 1976.
 2. Cl. Levi-Strauss, *Du aux miel cendres (Mythologiques II)*, Paris, Plon, 1966.

Ο ζεϊμπέκικος, σε ρυθμό 9/8, και ο χασάπικος, σε ρυθμό 2/4, συνιστούν τυπικούς λαϊκούς χορούς που διαδίδονται από τα τέλη του περασμένου αιώνα στο ελληνικό αστικό κέντρο. Κατ' εξοχήν ρυθμικές εκφράσεις του ρεμπέτικου, φέρουν έντονη την κοινωνική σφραγίδα των υποπρολεταριοποιημένων πληθυσμών, οι οποίοι σωσσωρεύονται στις μεγάλες πόλεις και τα λιμάνια του Αιγαίου έως το πρώτο μισό του αιώνα μας. Συμμετέχουν, εξίσου με άλλα πολιτισμικά και κοινωνικά στοιχεία, στη συγκρότηση ενός ξέχωρου πολιτισμικού συνόλου που είναι οι ρεμπέτες, και επηρεάζουν αποφασιστικά τη διαμόρφωση της νεοελληνικής αισθητικής ταυτότητας στο σύνολό της.

Τα κύρια χαρακτηριστικά του ρεμπέτικου τραγουδιού και της ρεμπέτικης κοινωνίας έχει επιχειρήσει να δώσει, εδώ και μερικά χρόνια, ο συγγραφέας αυτών των γραμμών, χρησιμοποιώντας τη μέθοδο της συστηματικής ανάλυσης περιεχομένου των κειμένων των τραγουδιών αυτών. Ο χώρος δεν μας επιτρέπει ν' αναφερθούμε, έστω και κατά συνοπτικό τρόπο, στα συμπεράσματα αυτής της ανάλυσης. Θα πρέπει, ωστόσο, να υπενθυμίσουμε ότι η μελέτη του σχηματισμού και της ιστορικής διαδρομής που ακολουθούν οι ρεμπέτικες ομάδες φέρνει στο φως ορισμένες βασικές συνιστώσες της κοινωνικής υπαρξης και φυσιολογίας αυτών των ομάδων, που βρίσκουν την αυτονομία τους στον ιδεολογικό κόσμο και τις ψυχοσυναισθηματικές στάσεις που εκφράζονται μέσα στα κείμενα των τραγουδιών. Από τα κύρια συμφραζόμενα του χορού (μαζί με τη μουσική έκφραση, την ενδοχρήστρωση, τα ενδυματολογικά χαρακτηριστικά, το ύφος και τη χειρονομία, τον χώρο εκτέλεσης, την περίσταση και την ομήγυρη), το κείμενο του τραγουδιού συμβάλλει αποφασιστικά στη συγκρότηση της κοινωνικής του φυσιολογίας και τον φορτίζει μ' ένα ιδιαίτερο ψυχοσυναισθηματικό περιεχόμενο. Συγχρόνως συνιστά ένα από τα πιο σίγουρα μέσα ερευνητικής πρόσβασης. Δεν θα πρέπει άλλωστε να ξεχνάμε ότι στο ρεμπέτικο τραγούδι τα δυο αυτά στοιχεία, κείμενο και χορός, συνυπάρχουν πάντοτε, αντίθετα με ό,τι συμβαίνει στη δημοτική παράδοση όπου μπορεί είτε το ένα, είτε το άλλο, είτε και τα δυο μαζί ν' απουσιάζουν.

Ποιες είναι οι πιο χαρακτηριστικές όψεις αυτής της κοινωνικής φυσιολογίας και αυτού του ψυχοσυναισθηματικού κόσμου; Στις γραμμές που ακολουθούν επιχειρούνται μόνο μερικές βασικές επισημάνσεις. Προηγου-

μένως, δεν θα ήταν άσκοπες κάποιες στατιστικές και ιστοριογραφικές πληροφορίες για τον πληρέστερο φωτισμό του θέματος: θέση του ζεϊμπέκικου και του χασάπικου μέσα στο σύνολο των ρεμπέτικων χορών, συσχετίσεις με την θεματική του τραγουδιού, εθνογραφική καταγωγή.

Ήδη από την προπολεμική εποχή ο ζεϊμπέκικος κατέχει την πιο σημαντική θέση στο σύνολο των ρεμπέτικων ρυθμών (ή, πιο σωστά, στο σύνολο των ρυθμών που συνοδεύουν ρεμπέτικα τραγούδια), αφού τα μισά από τα τραγούδια της δειγματοληψίας μας είναι ζεϊμπέκικα. Αυτό ισχύει τόσο για την περίοδο πριν το 1922, όσο και για την περίοδο 1922 - 1940. Αυτή η υπεροχή γίνεται ακόμη πιο έντονη κατά τη διάρκεια της τρίτης περιόδου (1940 - 1953), οπότε το ποσοστό των ζεϊμπέκικων ρυθμών φθάνει το 65%. Ο χασάπικος ακολουθεί αμφίδρομη πορεία: από 10% κατά την πρώτη περίοδο, τα ποσοστά του φθάνουν το 30% κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου για να ισορροπήσουν στο 20% κατά την τελευταία περίοδο. Στη διάρκεια λοιπόν της τρίτης αυτής περιόδου οι δυο ρυθμοί αντιπροσωπεύουν μόνοι τους το 85% των ρεμπέτικων τραγουδιών.

Η συγκεντροποίηση γίνεται σε βάρος των λεγόμενων «ανατολίτικων» ρυθμών (καρσιλλαμάδες, μανέδες, σαμπάχ) ή, ακόμα, των καλαματιανών και συρτών που από 37% κατά την πρώτη περίοδο περιορίζονται σε 11% κατά την τελευταία. Τα τσιφτετέλια αντιπροσωπεύονται από πολύ χαμηλά ποσοστά, παρ' όλο ότι ακολουθούν μια αργή αλλά σταθερή ανοδική πορεία καθ' όλη τη διάρκεια αυτών των περιόδων: από 2% κατά την πρώτη περίοδο, σε 4% κατά την τρίτη.³

3. Είναι γεγονός ότι τα πολυάριθμα σφάλματα χρονολόγησης που περιέχει η συλλογή Η. Πετροπούλου (Αθήνα, 1968), στην οποία στηρίχθηκε κατά κύριο λόγο η ανάλυσή μας, σχετικοποιούν ως ένα βαθμό την αξία αυτών των ποσοστών. Ωστόσο, δεν φθάνουν ν' αναιρέσουν τις γενικές τάσεις διαχρονικής εξέλιξης που εμφανίζουν: οι αριθμητικές σειρές δεν έχουν νόημα αυτές καθ' αυτές, η σημασία τους έγκειται στο γεγονός ότι διαγράφουν την κατεύθυνση που ακολουθούν οι μετασχηματισμοί. Εξάλλου, θα πρέπει να σημειωθεί ότι την εποχή που αναλαμβάνουμε τη μελέτη μας, η συλλογή εκείνη αποτελούσε το μοναδικό διαθέσιμο υλικό. Περισσότερο φερέγγυα, η μεταγενέστερη *Ρεμπέτικη Ανθολογία* του Τ. Σχορέλη (Τόμοι Α, Β, Γ, Δ, Αθήνα, Πλέθρον, 1977) παρέχει

Η στατιστική συσχέτιση των ρυθμικών τύπων με τις θεματικές κατηγορίες, στις οποίες κατατάσσουμε τα τραγούδια του δείγματος, μας φανερώνει μια σαφή τάση του χασάπικου να συνοδεύει τραγούδια, των οποίων το θέμα αναφέρεται κατά πρώτο λόγο στη γυναίκα και τον έρωτα, ενώ ο ζειμπέκικος εκφράζεται κυρίως μέσα από τη θεματική της φυλακής, τα τραγούδια της θλίψης, διαμαρτυρίας ή απελπισίας, καθώς και τα λεγόμενα χασικλίδικα. Οι διασταυρώσεις αυτές είναι έξοχα χαρακτηριστικές της αμφισημίας η οποία, όπως θα δούμε πιο κάτω, διακρίνει τον ρεμπέτικο ιδεολογικό και ψυχοσυναισθηματικό κόσμο.

Όσο για τις εθνογραφικές καταβολές των δύο χορών, οι διαθέσιμες πληροφορίες είναι ιδιαίτερα πενιχρές. Ο χασάπικος, σύμφωνα με την παράδοση, κρατάει από έναν παλιό χορό της συντεχνίας των χασάπηδων της Πόλης. Από πλευράς ρυθμού ανήκει στην ίδια οικογένεια με τη ρουμάνικη *choza*, καθώς και τον σέρβικο και ρώσικο κοξάκι. Ο ζειμπέκικος ανάγει την ετυμολογία του στο όνομα μιας εθνοτικής μειονότητας των παραλίων του Αιγαίου, τους Ζειμπέκους, για τους οποίους διάφορες πηγές αναφέρουν ότι επρόκειτο για εξισλαμισμένους Έλληνες από τη Θράκη που είχαν εγκατασταθεί στο Αϊδίνιο ως ένοπλοι φρουροί των ημιαυτόνομων τοπαρχών της δυναστείας του Καραοσμάνογλου (1833) και που ύστερα από μια ατυχή εξέγερση αποδεκατίστηκαν σχεδόν ολοκληρωτικά.⁴ Όμως δεν υπάρχουν ενδείξεις κατά πόσο ο χορός του πολεμικού αυτού λαού ήταν ή όχι ο ίδιος με αυτόν που ξέρουμε σήμερα ως ζειμπέκικο. Το μόνο που μπορεί να αναφερθεί εδώ είναι ότι ο ρεμπέτικος ζειμπέκικος συγγενεύει με τον αϊδίνικο χορό, σε ρυθμό επίσης 9/8, και με τον τούρκικο *zeybek* σε ρυθμό 9/16.

Ως προς τις ιδεολογικές και ψυχοσυναισθηματικές συνιστώσες του ρεμπέτικου κόσμου, ο χασάπικος και ο ζειμπέκικος φαίνονται να παραπέ-

πλούσιο υλικό για ελέγχους και επαληθεύσεις που ο υπογράφων ελπίζει να αναλάβει προσεχώς στα πλαίσια μιας επανεπεξεργασίας της αρχικής μελέτης.

4. Βλ. κυρίως C. Texier, *L'Asie Mineure*, Paris, 1876, Handy Bey, *Les costumes populaires de la Turquie*, 1873, καθώς και Γ. Σκαλιέρη, *Λαοί και φυλαί της Μ. Ασίας*, Αθήναι, 1922.

μπουν μέσω ορισμένων συμφραζόμενων στοιχείων τους, σε καταστάσεις διαμετρικά αντίθετες.

Ο χασάπικος είναι χορός ομαδικός, αλέγρος, ακριβής στο βηματισμό του, εξωστρεφής. Αν θέλαμε να του βρούμε έναν επιγραμματικό ορισμό, θα μπορούσαμε να τον χαρακτηρίσουμε ως έκφραση της ανδρικής φιλίας και συντροφικότητας. Οι ιδεολογικές αναφορές του είναι δυνατό ν' αναζητηθούν σε μια ξέχωρη περιοχή της ρεμπέτικης ηθικής και του ρεμπέτικου τρόπου ζωής, δηλαδή στους δεσμούς αλληλεγγύης και την αμεσότητα των διαπροσωπικών σχέσεων στο εσωτερικό της μικρο-ομάδας που υπεραξιολογούν την ευθύτητα και εντιμότητα απέναντι στο φίλο, επιτάσσουν την αλληλοβοήθεια και προβάλλουν τις καταξιωμένες αρετές του μάγκα: τιμή, φιλότιμο, δεξιοτεχνία, πονηριά, εμπειρία, εξυπνάδα, γενναιοδωρία, γενναιοφροσύνη. Οι ψυχοσυναισθηματικές στάσεις στο χασάπικο κυριαρχούνται από έντονο αίσθημα υπερηφάνιας και υπεροχής, αίσθημα που μοιάζει να παραπέμπει στον έναν από τους δύο πόλους της υποπρολεταριακής ύπαρξης, τον θετικό πόλο: η κοινωνία της ημιπαρανομίας, η «πιάτσα», αποτελεί σ' αυτή την περίπτωση «καταφύγιο». Αντίθετα, ο ζειμπέκιος είναι κατ' εξοχήν μονήρης και ατομικός χορός, έκφραση των νέων συνθηκών που διέπουν τις κοινωνικές σχέσεις της ανώνυμης πια αστικής κοινωνίας. Εκτελείται σε χώρο που δεν ξεπερνά τα λίγα τετραγωνικά μέτρα, είναι ενδοστρεφής, αόριστα απειλητικός και κυριαρχείται εξ ολοκλήρου από τον αυτοσχεδιασμό.⁵ Η πιο επιγραμματική διατύπωση που θα

5. Ομοιογενείς προσεγγίσεις που έχουν επιχειρηθεί, έως τώρα, του ζειμπέκιου, προέρχονται από λογοτέχνες ή καλλιτέχνες που τους ενδιαφέρουν οι αισθητικές κυρίως όψεις του χορού. Δεν παύουν όμως, παρά τον περιορισμό αυτόν, ν' αποτελούν πρώτης τάξεως τεκμήρια για την κοινωνιολογική μελέτη, εξ αιτίας της διεισδυτικότητας που χαρακτηρίζει την παρατήρηση και της αμεσότητας με την οποία δίνεται η περιγραφή. Για δυο τέτοιες οξυδερκείς και ζωντανές περιγραφές, βλ. Μ.Μ.Υ., «Ο Ζειμπέκιος» (μετάφραση από τα αγγλικά Ντ. Χριστιανόπουλος), *Κόσκινο* (Διαγώνιος), αρ. 3, Οκτ-Δεκ. 1968 και Γ. Τσαρούχης, «Για τον ζειμπέκινο» πρόλογος στην έκδοση της Γκαλερί Ζουμπουλάκη *Τσαρούχης Ζειμπέκινα και μερικά άλλα*, 1982 (αναδημοσίευση στο Γ. Τσαρούχης, *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1986, σσ. 286 - 272).

ταίριαζε εδώ είναι ότι ο χορός αυτός εκφράζει την περιπλάνηση του μοναχικού ανθρώπου.⁶ Γιατί ο ζεϊμπέκικος ακριβώς μοιάζει να εξωτερικεύει μια από τις «σταθερές» του ρεμπέτικου τρόπου ζωής, την έλλειψη δηλαδή μόνιμης στέγης και τη διαρκή μετακίνηση, χαρακτηριστικά που αντανακλώνται στην αντίληψη του ρεμπέτη περί προσωπικής ανεξαρτησίας και ελευθερίας. Συγχρόνως παραπέμπει στους τρόπους επίλυσης των προσωπικών διαφορών εν ισχύει στη ρεμπέτικη κοινωνία, δηλαδή την αυτοδικία, τις ρήξεις, τα μαχαιρώματα, τρόποι που με τη σειρά τους υπεραξιολογούν τις στάσεις επιθετικότητας, τη σκληρότητα, το νταηλίκι, την τόλμη, την ικανότητα επιβολής, τη βία. Όμως η μορφή αυτή του ηρωϊσμού δεν έχει τίποτε κοινό με τον επικό ηρωϊσμό που διέκρινε τον χορό και τα τραγούδια των μακρινών προγόνων του ρεμπέτη: των κλεφταρματολών και των ληστών. Πρόκειται για έναν μηδενιστικό, νιτσεικό θα έλεγε κανείς, ηρωισμό που μεταφράζει την κοινωνική παραίτηση και την εσωτερικευση της απόρριψης την οποία υφίσταται ο ρεμπέτης εκ μέρους της υπόλοιπης κοινωνίας. Εδώ, κυρίαρχο στοιχείο της υποπρολεταριακής ύπαρξης αναδειχνεται ο αρνητικός πόλος της κατάθλιψης και απελπισίας, της απαισιοδοξίας και της μοιρολατρίας. Από «καταφύγιο» η ρεμπέτικη κοινωνία μεταβάλλεται σε

6. Η αίσθηση αυτή της μοναχικής περιπλάνησης που δίνει ο χορευτής του ζεϊμπέκικου στο θεατή, νομιμοποιεί ίσως την προσέγγιση με τον χορό των Μεβλεβί της Τουρκίας. Πράγματι, αν γίνει αφαίρεση του ρυθμού καθώς και του αυστηρού τυπικού που δεσπόζει στην τελετουργία των περιστρεφόμενων δερβίσηδων (παρ' όλο που μια κάποια τελετουργικότητα επιβιώνει και στον ζεϊμπέκικο), πολλά στοιχεία είναι κοινά ανάμεσα στους δυο χορούς: αποκλειστικότητα της ανδρικής παρουσίας (θρησκευτικές αδελφότητες / κλειστός κόσμος της ρεμπέτικης πιάτσας), αυτοσχδιασμός, αυτοσυγκέντρωση, κατήφεια και βλοσυρότητα του χορευτή, συστροφές, τέλος, περι τόν άξονά του, χαρακτηριστικά που για τον προσήλυτο του Σουφισμού λειτουργούν βέβαια ως μέσα μεταρσίωσης και ερωτικού σμιξίματος με το θείο (κατάληξη της περιπλάνησης), αλλά που και για τον ρεμπέτη επίσης φαίνεται να οδηγούν στην μέθεξη μιας άλλου είδους αναζήτησης. Δεν θα πρέπει, άλλωστε, να ξεχνάμε ότι ο αρχέγονος χώρος συνάθροισης και εκτέλεσης των δυο αυτών χορών είναι επίσης κοινός: ο τεκές, ασκητήριο και συγχρόνως καπνιστήριο χασισιού.

«χώρο απορριμμάτων», που γεννά αισθήματα ενοχής, τύψεων και ανάγκη απολογίας. Ποιος στίχος ρεμπέτικου τραγουδιού θα μπορούσε να δώσει καλύτερα τη βουβή απελπισία της παραπαίουσας κίνησης του ζειμπέκου, την τυφλή και απεγνωσμένη προσπάθεια χεριών και ώμων να λευτερώσουν το σώμα, από τον πιο κάτω στίχο ενός τραγουδιού που έγραψε ο Καλδάρας το 1948:

Κάθε βήμα στη ζωή μου είναι πόνος και συμφορά.

Θέλω ο δόλιος να πετάξω, μα δεν έχω τα φτερά...

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

ΟΙ ΧΟΡΟΙ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΕΙΟΝΟΤΗΤΑΣ ΣΤΗΝ ΑΛΒΑΝΙΑ

Κώστας Λώλης

Όταν χορεύουν οι Έλληνες, «αστράφτει ο τόπος», λένε στα χωριά μας. Ποικίλες χορογραφικές κινήσεις, υπέροχες ενδυμασίες, όμορφα τραγουδιστά τροπάρια, ενόργανες φανταστικές μελωδίες, όπως παρατηρούν οι μουσικολόγοι που ασχολήθηκαν με την Ήπειρο. Αυτοί οι χοροί ανήκουν στην οικογένεια των αρχικών «δίσημων συστημάτων της στεριανής Ελλάδας»¹. Εξάλλου η σύγχρονη καλλιτεχνική τους αξία δείχνει ότι έχουμε νά κάνουμε με γενιές, οι οποίες έχουν την τέχνη στην καρδιά τους κι εκφράζουν μ' αυτή ομορφότατα όλα τα αισθήματά τους.

Οι χοροί παρουσιάζονται σε δύο μορφές: Τραγουδιστοί και ενόργανοι. Οι τραγουδιστοί χοροί είναι πιο πρώιμοι στον παραδοσιακό λαογραφικό χώρο. Και μεταφέρουν ακόμα και σήμερα μεγάλες αισθητικές αξίες, γιατί στην ουσία είναι τελείως μοντέλα λαϊκού τραγουδίσματος και χορεύματος. Με την πάροδο του χρόνου η λαογραφική πραχτική τους έδωσε μελοποιητική διαύγεια, συντομία στα εκφραστικά μέσα, σαφείς δομικές ιδιότητες πετυχαίνοντας λογική εναρμόνιση ανάμεσα στο λαϊκό χορό και τη φωνητική μορφή της μουσικής συνοδείας. Το αρχαίο τρίπτυχο: ποίηση - μουσική - χορός δεν έχει χάσει την αξία του και σήμερα. Στους ίδιους τους τραγουδιστούς χορούς διακρίνουμε δύο κατηγορίες: τραγουδιστοί χοροί και τραγουδιστοί χοροί με συνοδεία ορχήστρας (με όργανα - βιολιά - κομπανίες).

1. Βλ. Α. Λιάβας, «Σχόλια» στο ένθετο του δίσκου *Ηπειρωτική Μουσική Παράδοση*, Π. Κ. Δ.Ι., 1991.

Οι χοροί μόνο με τραγούδι είναι από τους αρχαιότερους σε μορφή χορεύματος και μελωδίας. Ανάμεσά τους, κατά πρώτο εξέχουν οι χοροί επικο-λυρικού χαρακτήρα. Το περιεχόμενό τους συνδέεται με τους θρύλους, με την ιδέα της αντίστασης, της κοινωνικής διαμαρτυρίας, ενώ μπορεί να σχετίζεται και με αναγνωρισμένες ιστορικές φυσιογνωμίες. Δηλαδή, πιο συγκεκριμένα, έχουμε να κάνουμε με στοιχεία της παράδοσης που μετατρέπονται καλλιτεχνικά στις γενιές, ενώ στη συγκεκριμένη παράδοση το περιεχόμενό τους συνδέεται με τα σημαντικότερα φαινόμενα της ζωής. Αυτοί οι χοροί είναι χαρακτηριστικοί στα ορεινά χωριά του Πάργου και της Άνω Δερρόπολης.

Οι τραγουδιστοί χοροί χορεύονται από τα δύο φύλα. Συχνά συμμετέχουν μερικές γενιές άντρες, αγόρια, ηλικιωμένες γυναίκες και νεανίδες. Διακρίνονται για το αποφασιστικό βήμα με μετρημένες κινήσεις αντρίκιου χαρακτήρα. Με περήφανη όψη σ' ένα συγκροτήμα, οι χορευτές κινούνται χαριτωμένα και σταθερά. Στα δυο και στα τρία κυρίως προς τα μπρος. Το τέμπο είναι μέτριο. Η επική νότα σε προσελκύει. Το τραγούδι είναι ομοφωνικό, σπάνια πολυφωνικό, κάπου - κάπου και ετεροφωνικό. Το τραγούδι γίνεται εναλλασσόμενο, και προσαρμόζεται στη φωνητική κλίμακα κάθε φύλου. Όχι σπάνια, μέσα στον ίδιο χορό, οι χορευτές τραγουδούν σε δυο μουσικές κλίμακες. Τη μουσική φράση ή περίοδο των ανδρών, σχεδόν χωρίς αλλαγές, την επαναλαμβάνουν οι γυναίκες. Να μην ξεχάσουμε ότι πάνω στο τραγούδι δε λείπει ο αυτοσχεδιασμός. Η μελωδία έχει φυσιολογική δομή και κινείται μέσα σε λίγους ήχους, με βαθμιαία σκαμπανεβάσματα. Η συλλογικότητα που χαρακτηρίζει αυτά τα φωνητικά συγκροτήματα χορευτάδων, φέρνει ισχυρή ομοφωνική αντήχηση. Ένας τέτοιος χορός είναι ο γνωστός «Παπάδες απ' τη Σωπική» (Παράδειγμα 1).

*«Παπάδες απ' τη Σωπική, παπάδες παπάδες
απ' τη μεγάλη χώρα, παπάδες λεβεντάδες
Κρατούν μαχαίρια μ' άλισσους, παπάδες
πιστόλες ασημένιες, παπάδες λεβεντάδες....».*

Όπως φαίνεται το περιεχόμενο έχει νά κάνει μ' ένα συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός αντίστασης επί Τουρκοκρατίας των ξακουστών ιερέων

της Σωπικής Πωγωνίου. Ο χορός αυτός, με διάφορες μελωδικές παραλλαγές, εκφράζει την ιδέα της αντίστασης, της περηφάνιας και παληκαριάς. Ένα ομοιογενές συγκρότημα αντρών και γυναικών, σφιγμένοι πλάτη με πλάτη σε ημικύκλιο, με τα χέρια ενωμένα κάτω (οι άντρες) και στη μέση (οι γυναίκες), με βλέμμα πάντα προς τα δεξιά. Με σύντομα βήματα και ισχυρά στηριγμένα στη γη χορεύουν τραγουδώντας ένα ομοφωνικό τραγούδι με έντονες επικο-λυρικές εκφράσεις.

Σε μια δεύτερη μορφή, οι χοροί μόνο με τραγούδι εμφανίζονται και με λυρικές ιδιότητες. Διαμέσου της ποικιλομορφίας στο περιεχόμενο, αυτοί οι χοροί εκφράζουν πολλές πλευρές της ζωής των ίδιων των φορέων της παράδοσης: χοροί για τον έρωτα, το γάμο, την ξενιτιά, την εργασία, καθώς και τον κύκλο του χρόνου: χοροί χριστουγεννιάτικοι, της Πρωτοχρονιάς, πασχαλινοί κ.ά. Ξανά η κυριότερη μορφή του χορεύματος είναι στα δυο και στα τρία. Σ' αυτές τις περιπτώσεις η μουσική συνοδεία παρουσιάζεται όχι μόνο ομοφωνική, αλλά και ετεροφωνική. Σ' αυτούς τους χορούς διακρίνεται η ικανότητα των λαϊκών χορευτών να φτιάχνουν τέτοιες μελωδικές ποικιλίες οι οποίες να μην εμποδίζουν την άνεση στο χόρευμα, αλλά απεναντίας να τη διευκολύνουν. Γιατί είναι καθιερωτό, δεν είναι εύκολο να δώσεις ένα όμορφο δημιούργημα χορεύοντας και τραγουδώντας μαζί. Το τραγούδι «Κίνησαν τα караβάνια» από το Λόγγο της Άνω Δερόπολης είναι ένα τέτοιο παράδειγμα. Ο χορός είναι γυναικείος και τραγουδιέται σε μορφή ομοφωνίας (παράδειγμα 2). Η μελωδία έχει λυρικό χαρακτήρα, αλλά βαθιά της εκφράζεται κάτι το ελεγειακό, που συνδέεται με τα βάσανα και την αγωνία της ξενιτιάς. Τα μοτίβα που παρουσιάζονται στο περιεχόμενο είναι γνωστά: τα караβάνια, τα ζαγοριανά, παίρνουν τον ξενιτεμένο, ο οποίος δεν γυρίζει πια στην αγκαλιά της αγαπημένης του, μα της λέει:

*«Θέλεις, κόρη, παντρέψου, θέλεις καλόγρια,
θέλεις τα μαύρα βάλε και μην με καρτερείς!
Εγώ εδώ που είμαι επαντρεύτηκα
επήρα μια γυναίκα, μια στρίγγλα μάγισσα....»*

Ο χορός είναι μέτριος στο τέμπο. Οι κινήσεις είναι προς τα δύο με κάτι διακοπές (τελικές πτώσεις) στο τέλος της μουσικής φράσης. Εξάλλου χωρίς παραλλαγές συναντιέται και στο Πωγώνι.

Στους τραγουδιστούς χορούς συναντούμε κι άλλα θέματα, όπως τις χιουμοριστικές και σατιρικές στιγμές. Η μορφή του χορεύματος εδώ έχει κάτι το δικό της, ενσαρκώνοντας πραγματικά το περιεχόμενο, ενώ ο μουσικός τονισμός, μέσα στη γνωστή μελωδική κοίτη, εκφράζεται με ειδικές νότες που καθρεφτίζουν π.χ. τον καημό («Το Ορφανόπαιδο», Σωτήρα), το χιούμορ («Πώς στουμπίζουν το πιπέρι», Πολύτσιανη) κ.ά.

Η δεύτερη κατηγορία των τραγουδιστών χορών είναι αυτή που οι ίδιοι συνοδεύονται και με ορχήστρα, όπως λένε στα χωριά μας με τα βιολιά ή με τα όργανα. Οι τραγουδιστοί χοροί με συνοδεία των οργάνων εκδηλώνονται ως ενδιάμεσο φαινόμενο κατά τη διάρκεια του εξελικτικού προτσές των τραγουδιστών χορών σε χορούς που συνοδεύουν μόνο τα όργανα, δηλαδή ενόργανους. Από μελοποιητική, δομική και συγκινησιακή άποψη μοιάζουν με τους τραγουδιστούς χορούς. Μόνο που η συνοδεία από την ορχήστρα προσδίδει κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Έχουμε, κατά πρώτο, μεγαλύτερη καλλιτεχνική οργάνωση σε σχέση με το ρυθμό, τη μελωδική ποικιλία, το συμμετρικό και ισορροπημένο άνοιγμα και κλείσιμο. Πιο πέρα η συνοδεία της ορχήστρας αναλαμβάνει και το ρόλο του ενόργανου ακομπανιαρίσματος ανάμεσα στις στροφές της μελωδίας, αλλά δημιουργεί και την τελική μελωδική ποικιλία. Είναι κατανοητό εδώ το καλλιτεχνικό όφελος των χορευτών - τραγουδιστών, όσον αφορά την αύξηση της ποιότητας στην ερμηνεία. Αυτοί προσανατολίζονται σαφέστερα προς τη μελωδία και τη ρυθμικο-αρμονική συνοδεία των οργάνων, κάνουν και διαλείμματα ανάμεσα στις στροφές, κατά τα ενόργανα ακομπανιαρίσματα, που επαναλαμβάνονται μερικές φορές. Ως ένα τυπικό παράδειγμα τραγουδιστού χορού με ορχήστρα αναφέρουμε εκείνο που χορεύεται και τραγουδιέται σ' όλη τη Δερόπολη και πιο πέρα:

*«Μωρ' Δεροπολίτισσα, μωρ' καημένη
 συ θα πας στην εκκλησιά, ζηλεμένη.
 Με λαμπάδες με κεριά, μωρ' καημένη,
 για προσκύνα και για μας, ζηλεμένη....».*

Οι παραπάνω είναι μερικοί στίχοι, που δίνουν την ουσία του περιεχομένου. Γνωστός αυτός ο τραγουδιστός χορός, από παλιά ξεχασμένος όμως τόσα χρόνια, και τώρα ξανά στον καιρό της δημοκρατίας και πάλι ακούγεται σε γάμους και πανηγύρια, σε θρησκευτικές γιορτές και σε πολιτιστικές εκδηλώσεις. Χορεύεται στα τρία, με μέτριες κινήσεις και όμορφη μελωδία λυρικού χαρακτήρα. Πολλές φορές μονοφωνικά (solo), αλλά η πηγή του είναι στις ρίζες της πολυφωνίας. Η ορχήστρα όχι μόνο στις τραγουδιστές στροφές, αλλά και στην ενόργανη συνοδεία, παίζει σημαντικό ρόλο. Χορός, τραγούδι και ορχήστρα μαζί παρουσιάζουν ένα όμορφο δημιούργημα της παράδοσης. Τόσο στην παράδοση όσο και στις σύγχρονες φολκλορικές αναπαραστάσεις υπάρχουν πολλοί ερασιτεχνικοί όμιλοι χορευτών που αποδίδουν τραγουδιστούς χορούς ιδιαίτερου εθνομουσικολογικού ενδιαφέροντος όχι μόνο στα χωριά αλλά και στις πόλεις του Αργυροκάστρου, των Αγίων Σαράντα και του Δελβίνου. Σ' αυτούς συναντούμε ταλαντούχους χορευτές και χορεύτριες με καλλιτεχνική δράση, όπως ο μικτός όμιλος της Σωπικής, των νυφάδων και γυναικών της Σωτήρας, της Κοσοβίτσας, Επισκοπής, των Σχωριάδων, του Φοινικιού, της Γράβας κ.ά. Αυτοί οι όμιλοι έχουν κάνει συνεχή και σοβαρή δουλειά για την καλλιέργεια και ηχογράφιση των παραδοσιακών αξιών και σύγχρονων συνάμα, για μια παραπέρα ανάπτυξη του νέου θεματολογίου και των νέων εξελικτικών στοιχείων στο στυλ χορεύματος και τραγουδίσματος. Προσθέτουμε εδώ ότι στη Βόρειο Ήπειρο, σε σύγκριση με τις άλλες περιοχές της Ηπείρου, τα δημοτικά φωνητικά τραγούδια και οι χοροί μένουν και σήμερα η πιο σημαντική έκφραση της μουσικής συνείδησης των κατοίκων της.

Οι ενόργανοι χοροί είναι το πιο εξελιγμένο φαινόμενο της χορογραφικής παράδοσης όχι τόσο αναφορικά με την ποικιλομορφία και την μαστοριά του λαϊκού χορεύματος, αλλά σχετικά με την ποιότητα και τέχνη της μελωδικής συνοδείας. Μάλλον θα προσθέσουμε ακόμα ότι οι ενόργανοι χοροί είναι το πιο διακριτικό στοιχείο στη λαογραφία της περιοχής με ιδιαίτερες αισθητικές και καλλιτεχνικές αξίες.

Η ανάπτυξη των ενόργανων χορών στο χρόνο εκφράζεται σε δύο είδη: στο πρώτο ανήκουν εκείνοι που συνδέονται μ' ένα συγκεκριμένο περιεχόμενο, όχι μόνον ως τίτλοι, αλλά και με στίχους που τραγουδιούνται και χορεύονται — φαινόμενο κοινό και στον ελλαδικό χώρο. Οι χοροί αυτοί

μαρτυρούν μια ποιοτική εξέλιξη στη μορφή και στο περιεχόμενο των τραγουδιών χορών μέσα από τη μακρόχρονη παράδοση (π.χ. Κωσιαντάς, Αλεξάνδρα, Ελενάκι κ.ά.). Οι στίχοι που τραγουδιούνται παίζουν δευτερεύοντα ρόλο, ενώ η μελωδική εικόνα των οργάνων (ορχήστρας) στηρίζει ενεργά τη χορογραφική εξέλιξη. Στο δεύτερο είδος συγκαταλέγονται οι ενόργανες μελωδίες, που χαρακτηρίζονται από την ποικιλομορφία των παραλλαγών, την ευαίσθητη ιδιοσυγκρασία και το μελωδικό πλάτος της ερμηνείας της ορχήστρας. Η ονομασία των χορών έχει αφορμή όχι μόνο το περιεχόμενο (π.χ. Τσακιστός) αλλά και τις περιοχές όπου αυτοί αποτελούν τυπικό φαινόμενο (π.χ. Πωγωνίσσιος). Η παράδοση τους γνωρίζει σαν χορούς γυναικών ή ανδρών, ανάλογα με το περιεχόμενο και το χορογραφικό χαρακτήρα. Στα μετέπειτα χρόνια, στις οικογενειακές τελετές και στη σημερινή θεαματική πραχτική παρουσιάζονται και μαστοί ή εναλλασσόμενοι.

Οι χοροί των μικρών περισσότερο είναι απομίμηση των χορών των ηλικιωμένων και πιο σπάνια είναι δημιουργήματα χαρακτηριστικά των σημερινών εξελίξεων. Στους χορούς αυτούς των μικρών γενικά διακρίνεται το λαϊκό στυλ της περιοχής που προέρχονται: π.χ. ο χορός των πέρδικων που ονομάζεται και «Στα δέκα», δηλ. με δέκα βήματα μπρος και πίσω. Αυτός ο χορός είναι γνωστός κυρίως στη Δερβιτσάνη, Γοραντζή και στα Σωφράτικα της Κάτω Δερόπολης.

Οι μορφές του λαϊκού χορεύματος είναι ποικίλες κι ενδιαφέρουσες. Οι χοροί χορεύονται στα δυο και στα τρία σε απλούς ρυθμούς (μέτρα), ενώ σε μαστούς ρυθμούς (μέτρα) με μακρόσυρτες κινήσεις μπρος και πίσω. Σ' αυτούς κυριαρχεί το ελαφρύ και κομπσό βήμα, η φινέτσα των κινήσεων. Η ελπίδα, η αισιοδοξία και η λυρική ποίηση διαπνέει τους χορούς των νυφάδων. Τα ζωηρά, αντρίκεια, συχνά μετρημένα και μελετημένα βήματα κυριαρχούν στους χορούς των ανδρών. Οι χορευτές κάνουν ποικίλες κινήσεις, όπως σπουδαίες στροφές προς όλες τις κατευθύνσεις, απότομες περιστροφές που σε ξαφνιάζουν, χαρακτηριστικό γονάτισμα, που συχνά έχει προγραμματική λειτουργία. Συχνά χρησιμοποιούνται και τα πολύχρωμα μαντίλια για τη δημιουργία εικόνων ανάμεσα στα ζευγάρια. Όχι σπάνια ο χορός συγκροτείται σε δυο μορφές: η γαλήνη και ο αρχικός συλλογισμός, που φορές - φορές φτάνουν σε επικότητα, μετατρέπονται σε ορμή όλο χαρά κι

ενθουσιασμό στο δεύτερο μέρος του χορού. Μολονότι η χορογραφική εικόνα επαναλαμβάνεται από στροφή σε στροφή (μάλιστα υπάρχουν και περιπτώσεις επανάληψης από φράση σε φράση), δε δημιουργείται μονοτονία. Όπως και οι τραγουδιστοί χοροί, οι ενόργανοι χοροί παρουσιάζονται σε ποικίλες συγκινησιακές μορφές: λυρικοί, ενεργητικοί, αντρίκειοι κ.τ.λ.

Οι ενόργανοι χοροί στα τρία (ο Πωγωνίσσιος και πολλές άλλες μελωδικές παραλλαγές του - παράδειγμα 4) είναι λυρικοί κι αισιόδοξοι και ρέπουν περισσότερο προς την κομψότητα των κινήσεων και τη φωνητική μελωδία. Ανήκουν περισσότερο στο ρεπερτόριο των γυναικείων χορών. Αναπτύσσονται γενικά με μεσαίους ρυθμούς αποτυπώνοντας ξεκάθαρα στη μνήμη του θεατή κάθε συστατικό στοιχείο τους. Πολύ φυσιολογικά μπορούμε να διακρίνουμε σ' αυτούς τους χορούς τη λεπτή φινέτσα και τη λυρική πνοή που προκαλούν με την κορύφωσή τους, το μαγικό ενθουσιασμό τόσο στη μελωδία, όσο και στις χορογραφικές κινήσεις. Ας θυμηθούμε για λίγο τον Πωγωνίσσιο με τις παραλλαγές του, τότε φωνητικές και τότε ενόργανες. Αυτός ο ενόργανος χορός με την ομορφιά και την κομψότητά του, με τον παράδοξο αυτοσχεδιασμό του κλαρίνου ή του βιολιού, με την ευχαρίστηση που φαίνεται στα πρόσωπα των χορευτών είναι ένα μοναδικό δείγμα μοντέλο της παράδοσης, που έχει ξεπεράσει πια τα σύνορα της Ηπείρου.

Στους χορούς στα δυο (παράδειγμα 5) η μελωδία είναι οργανωμένη περισσότερο σε ρυθμική μορφή χωρίς περίσσιους αυτοσχεδιασμούς. Το τέμπο είναι πιο ευκίνητο. Γενικά κυριαρχεί η ζωηρότητα, το συλλογικό βήμα και οι «αισιόδοξες» και αρμονικές κινήσεις. Η χορογραφική εικόνα επιφέρει φυσιολογικά και μια ευρύτερη μελωδική ποικιλία. Τα ξεσπάσματα είναι πιο εμφανή. Ακούγονται στην αρχή ή στο τέλος των χορών, σε μορφή σουίτας. Μάλιστα είναι σαν ένα είδος «prelud» σε διάφορες σκηνές της τελετής του γάμου, π.χ. όταν το ψίκι ξεκινάει να πάρει στον κουμπάρο ή να πάει τη νύφη.

Οι χοροί στα δυο και στα τρία παίζονται στα μέτρα 2/4, 2/8, 4/4, 4/8. Ονομάζονται στα δυο και στα τρία απλά από το ρυθμό των χορογραφικών κινήσεων. Αντίθετα οι χοροί στα μέτρα 3/8, 6/8, 3/4, είναι πιο πεταχτοί. Συχνά ονομάζονται και «τσιάμικοι» που συνοδεύονται με δυναμικές χορογραφικές εικόνες ανδρικού χαρακτήρα. Γενικά είναι τυπικοί χοροί στο ρεπερτόριο των ανδρών και των παιδιών. Φέρνουμε σαν παράδειγμα τον

«Τσακιστό» (παράδειγμα 6), χορό γνωστό για την περίφημη μελωδία του, τον αυτοσχεδιασμό και τις παραλλαγές του κλαρίνου. Και πέρα απ' αυτά τα μουσικά χαρακτηριστικά, οι χορογραφικές κινήσεις είναι εξαιρετικά πεταχτές, όλο ζωντάνια και ανδροπρέπεια. Τα ίδια συμπεράσματα μπορούμε να βγάλουμε για τη «Γκόλφω», το «Ντελή παπά» κ.α.

Οι χοροί με μιχτά μέτρα (5/8, 7/8, 9/8) χαρακτηρίζονται από γρήγορες ελαστικές χορογραφικές κινήσεις έντονες και πεταχτές μουσικές εκφράσεις, όπως η «Καρακάξα», το «Ελενάκι», τα «Μανουσάκια», ο «Κωσταντάς» (παράδειγμα 7), «Το πουλάκι», «Παλιοζαγόρια» κ.ά. Η συγκίνηση που προκαλούν παραπέμπει σ' ένα γιορτινό κλίμα με μαγικά χρώματα. Είναι χοροί ζωντανοί και δυναμικοί με μεγάλη κινητικότητα.

Όταν μιλούμε για τους χορούς της ελληνικής μειονότητας στην Αλβανία, παρουσιάζουμε, βεβαίως, ένα κομμάτι της παράδοσης της Ηπείρου που συγκεκριμένα στέκεται ζωντανό έξω από τα κρατικά, μητρικά σύνορα. Και γι' αυτό σαν λογικό εθνικό και καλλιτεχνικό προτσές σ' αυτή τη μειονότητα συναντούμε και πολλούς άλλους χορούς του ελλαδικού χώρου, στεριανού και νησιωτικού, όπως τον καλαματιανό, τον κρητικό κ.ά.

Σοβαρό καλλιτεχνικό ρόλο στους ενόργανους χορούς παίζει η ορχήστρα που τους συνοδεύει. Αυτή διακρίνεται για την συγκινητική της ερμηνεία. Οι μελωδίες των χορών στηρίζονται βασικά στην ερμηνεία του κλαρίνου. Όταν λείπει το κλαρίνο, αυτόν το ρόλο τον αναλαμβάνει το βιολί. Σ' άλλες περιπτώσεις κλαρίνο και βιολί παίζουν μαζί, στον ίδιο τόνο, ή εναλλάσσονται. Το βιολί κρατάει και ίσο ανάλογα με τις λαϊκές μορφές. Το λαβούτο και το ντέφι εκτελούν κυρίως αρμονική - ρυθμική λειτουργία.

Η μελωδία στην ορχήστρα παρουσιάζεται ομοφωνικά, συχνά και πολυφωνικά. Τα πολυφωνικά χαρακτηριστικά της φανερώνονται σ' εκείνες τις περιπτώσεις, όπου οι χοροί έχουν ένα κείμενο - τραγούδι, το οποίο συνοδεύει το χορογραφικό περιεχόμενο. Αλλά η μελωδική ποικιλία, που είναι συνέπεια της ερμηνείας του κλαρίνου και του βιολιού, αποδίδει στις μελωδίες όλο και πιο συχνά έντονο ενόργανο χαρακτήρα.

Το ξέκομμα από το τραγούδι γίνεται όλο και πιο φανερό στους χορούς στα δυο. Ενώ στους χορούς με μικρά μέτρα διαφαίνεται η τάση για μελωδικές εξελίξεις με καθαρά ενόργανα χαρακτηριστικά πλαισιωμένες στην ποικιλία έκφρασης του διατονικού μουσικού συστήματος.

Τελικά, μπορούμε να πούμε ότι, εάν η μελωδία στους τραγουδιστούς χορούς, στηρίζεται πάνω σε πεντατονικές ανημίτονες κλίμακες (σπάνια τετρατονικές και τριτονικές), όπως και στα φωνητικά πολυφωνικά τραγούδια, στους ενόργανους πλουτίζεται από τη μεγάλη δυνατότητα έκφρασης του κλαρίνου και του βιολιού. Στους ενόργανους χορούς οι τροπικές κλίμακες συναντιούνται πιο σπάνια, ενώ το διατονικό σύστημα έκφρασης έχει έντονη παρουσία. Η δομή της μελωδίας παρουσιάζεται στροφική, συνδεδεμένη με μια εισαγωγή. Η ποικιλία είναι πιο φανερή, όταν οι χοροί συγκροτούνται πάνω στη βάση μιας μουσικής φράσης, στροφής και ρεφραίν, που επαναλαμβάνονται μερικές φορές στη σειρά, με φυσιολογικό τρόπο.

Όταν ενώνονται σ' ένα χορό στα δυο ή στα τρία μερικές στροφικές μελωδίες, προκύπτει ένα «ποτπουρί», όπου συνδυάζονται μελωδίες φωνητικού κι ενόργανου χαρακτήρα. Δεν είναι λίγες και οι περιπτώσεις που ο χορός προσλαμβάνει μια ελεύθερη δομή σαν προτομές του συνδυασμού των συμμετρικών μουσικών εξελίξεων με την ποικιλία και τον αυτοσχεδιασμό — τυπικά φαινόμενα για την ερμηνεία των οργάνων (λαϊκών ορχηστρών). Σήμερα οι ενόργανοι χοροί έχουν πάρει πλατιά εξάπλωση. Αναπτύσσουν καθημερινή δραστηριότητα όμιλοι ταλαντούχων χορευτών, που συνοδεύονται από ορχήστρες με βιρτουόζους ερμηνευτές, παρόλο που η μετανάστευση των τελευταίων χρόνων έχει σκορπίσει πολλά χορευτικά συγκροτήματα κι ενόργανες κομπανίες. Ξακουστές τέτοιες κομπανίες υπήρχαν στη Γράψη, Γοραντζή, Λεσνίτσα, Πολύτσιανη, Δερβιτσιάνη, στο Βουλιαράτι, στη Βόδοισα, Φοινίκι και αλλού.

ΜΟΥΣΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

① ΠΑΠΑΔΕΣ ΑΠ' ΤΗ ΣΟΠΙΚΗ

Προσωπικό αρχείο
Andante

♩ : 66

Σοπική, ήμερησια

Solo

κλαρινό

Πα-πα-δες απ' τη σω-πι-κή ηα-ηα-δες ηα-ηα-δες απ' τη με-γα-λη

χω-ρα-πα-ηα-δες λε-βε-νια-δες

Αρχαίο Ράδιο Αθηνών (2) ΚΥΝΗΣΑΝ ΤΑ ΚΑΡΘΑΝΙΑ

Λόγος, Ανω Δεσφίτης

Sostenuto J: 76

Solo

Χαροδία

Handwritten musical notation for the first system, featuring a vocal line (Solo) and a piano accompaniment (Χαροδία) in 4/4 time. The lyrics are: Κι-μ' οὐρ τὰ καρ-θα-νία τὰ γὰρ ἰο-ρία κί-νη-σε ὑμᾶς

Handwritten musical notation for the second system, continuing the vocal and piano parts. The lyrics are: λος καὶ ἰο-σοὺ σε-ρι-τία.

Αρχαίο Ράδιο Κόνιτσας ΜΟΡ' ΔΕΡΟΤΙΟΛΑΤΕΣΑ

Γραφὴν Χ. Κολλίας Τραγῆς
Ε. Λαμπρῆ Κέρκυρας
Λ. Ζιζιδῆς 100 κ.α.

Andantino J: 69

(Χωρεῖ τὰ δεξιά)

Παρὰ

Κιθάρα

Βιολί

Handwritten musical notation for the first system, featuring three parts: Parà (Vocal), Kithara (Piano), and Violin. The lyrics are: Αἰ-ρετὲ μορ' δε-ρο-τιο-λα-τε-σά μορ' καὶ κί-θη Αἰ-ρετὲ μορ' δε-

Handwritten musical notation for the second system, continuing the three parts. The lyrics are: ρο-τιο-λα-τε-σά μορ' καὶ κί-θη κί-θη

Δεξιά Ράβδο Αρμονική (4)
Moderato ♩: 88-100

ΠΡΟΓΟΝΙΣΙΟΣ
(Απόσπασμα - μόνο 2ο κλαρίνο)

Δερόπουλη

Κλαρίνο

ειδί άλλα

(5) ΣΤΑ ΔΥΟ (ΕΝΟΡΓΑΝΟΣ)
(Απόσπασμα - μόνο κλαρίνο)

Προσποικίω αρχό
Allegro ♩: 132

Αρμενιάσος

Κλαρίνο

⑥ ΤΣΑΚΙΣΤΟΣ (ΕΝΟΡΓΑΝΟΣ)

(Αποσπασμα - μόνο κλαρίνο)

Δέρβνο

Προσωπικό αρχείο
Allegretto ♩ : 108

κλαρίνο

Ο ΚΟΣΤΙΑΝΤΑΣ (ΕΝΟΡΓΑΝΟΣ)

(Βασικό αποσπασμα - μόνο κλαρίνο)

Πωγωνί.

Προσωπικό αρχείο

Allegro

κλαρίνο

Προσωπικό αρχείο

Allegro

⑦ Ο ΚΟΣΤΙΑΝΤΑΣ

(Φωνητική μορφή)

Πωγωνί

Ai - νε ο Κω - στα - νης
 νας Ai υιο με - κρη Κω - στα - νη - ρος
 Κω - στα - νη - κη μου.

Ο ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Χρήστος Ι. Τζούλης

Ο Αυτοσχεδιασμός είναι η διαδικασία και το αποτέλεσμα που πηγάζει από μια μυστήρια και μαγευτική ικανότητα που έχει κάποιος να εκτελεί, να εκφράζει, να παρουσιάζει, εν τέλει να δημιουργεί ένα έργο (τέχνης) χωρίς σχέδιο, χωρίς συνειδητή προετοιμασία, οδηγούμενος από μια υποθάλπουσα όμως ασύνειδη προετοιμασία και από την έμπνευση της στιγμής.

Η έμπνευση της στιγμής είναι η «σπίθα» που προέρχεται από την «τριβή» υποκειμενικής ή αντικειμενικής ανάγκης έκφρασης από τη μια - και από την υποθάλπουσα ασύνειδη προετοιμασία από την άλλη.

Υποθάλπουσα ασύνειδη προετοιμασία είναι η μη συνειδητή ενασχόληση (ερασιτεχνική) ενός ανθρώπου, με το δημοτικό τραγούδι που βιωματικά το μελετά (τραγουδώντας το και χορεύοντάς το).

Υποκειμενική ανάγκη έκφρασης είναι εκείνη που προέρχεται από τη διάθεση του ανθρώπου να τραγουδήσει, να χορέψει όλες τις εκφράσεις της ανθρώπινης ζωής (έρωτα, γάμο, νανούρισμα, παιχνίδι, δουλειά, γλέντι, πόλεμο, ηρωικά κατορθώματα, ξενιτιά κ.ά.).

Αντικειμενική ανάγκη έκφρασης είναι εκείνη που προέρχεται από την «υποχρέωση» να θρηνήσει «επί τόπου» χωρίς τήν παραμικρή «πίστωση χρόνου» (ο θάνατος είναι κατάσταση αντικειμενική).

Όλοι οι ανωτέρω όροι αν και αναγκαίοι δεν είναι ικανοί από μόνοι τους να μας οδηγήσουν στον αυτοσχεδιασμό. Χρειάζονται το κατάλληλο κλίμα, μιαν ατμόσφαιρα που να σφύζει από έκσταση, βακχεία, διονυσιασμό (κάτι παραπάνω από το νεοελληνικό κέφι). Ο άνθρωπος μέσα σ' αυτήν κατά κάποιο ανεξήγητο και γοητευτικό τρόπο, καθαίρεται από τα συμβατικά,

ανακαλώντας τα βιώματά του, τα πάθη του, τις μνήμες του, την ψυχή του, φορτίζεται, εκστασιάζεται και ξεσπά! Η έμπνευση!!

Διαρκεί ελάχιστα αλλά αρκετά. Είναι χείμαρρος δημιουργίας. Ο αυτοσχεδιασμός στο μεγαλείο του. Τον καταλαβαίνουν και συμμετέχουν όλοι όσοι βρίσκονται σε διονυσιασμό. Δεν είναι κάτι το μεταφυσικό. Είναι και μεταφυσικό. Είναι φαινόμενο γήινο, ανθρώπινο, γι' αυτό και μεγαλειώδες, θεϊκό! Δεν αυτοσχεδιάζουν όλοι, αλλά ένας. Ο προικισμένος, ο ιδιοφυής ως προς το αντικείμενο του Α. Οι άλλοι «εν θερμώ» συμμετέχουν στρώνοντας την προοπτική, το φόντο, το background. Γεμίζουν τις τάφρους να περάσει καλπάζοντας η έμπνευση. Η ιδιαίτατη αυτή κατάσταση εξουσιάζει τους μύστες, τους λαϊκούς μαστόρους (τραγουδιστάδες, χορευτάδες, ποιητές κι' οργανοπαίχτες). Όμως ένας Α είναι πετυχημένος όταν και μόνο όταν «πάρει την έγκριση» του λαού. Γιατί ο λαός είναι αυτός που αφουγκράζεται το αποτέλεσμα, το καλλιεργεί, το σμιλεύει, αφαιρεί το περιττό και κρατά αυτό που του ταιριάζει. Την ουσία. Λαγαρίζει το δημοτικό τραγούδι, μεσ' το χρόνο (το μέλος - μελωδία, το λόγο - ποίηση, την κίνηση - χορό) και κρατά τα λαγαρίσματα. Έτσι φτιάχνονται τα αριστουργήματα των δημοτικών τραγουδιών. Όλα όμως τα δημοτικά τραγούδια δεν είναι τέτοια. Υπάρχουν και κακής ποιότητας, προερχόμενα είτε από αυτοσχεδιασμό χωρίς έμπνευση, είτε από ατμόσφαιρα χλιαρή ώστε να μην ευδοκιμεί δυνατός Α. Και ο λαός με το αλάθητο κριτήριό του δεν τα αγκαλιάζει και δεν τα προχωρεί παράπέρα.

Ο Α. δείχνει να παρέχει στον άνθρωπο μια πλέρια ελευθερία και τη δυνατότητα να πετάξει σ' όποιους ορίζοντες θέλει η φαντασία του, ανεβασμένη στο φτερωτό άρμα της έμπνευσης. Το πράγμα όμως δεν είναι έτσι. Ο Αυτοσχεδιασμός υπακούει σε κανόνες αυστηρούς και μάλιστα απαράβατους. Α χωρίς περιορισμό αλλά κυρίως χωρίς σαφές υπόβαθρο είναι άσκοπη κολυμβητική περιπλάνηση στη θάλασσα του πουθενά. Ο Α είναι περισσότερο ελεύθερος όσο περιορισμένη είναι η τέχνη του έλεγε ο Igor Stravinsky (Ιγκόρ Στραβίνσκι).

Ο αυτοσχεδιασμός στη Δύση

Αλλά ας δούμε (μιας και αναφερθήκαμε σε δυτικοευρωπαϊό δημιουργό) πως λειτουργεί ο Α στην Δυτ. Ευρώπη. Εκεί τα πράγματα ακολουθούν μια παράλληλη με την Ανατολή, πορεία μέχρι το 10^ο μ.Χ. αιώνα, όπου αρχίζουν να θέτουν τα θεμέλια μιας μουσικής σημειογραφίας (Guindo d'Arezzo) (Γκουίντο ντ' Αρέτσο), που ολοκληρώνεται τον 16ο μ.Χ. αιώνα. Από τον 10^ο μ.Χ. αιώνα αρχίζει λοιπόν να διαφοροποιείται το θέμα Αυτοσχεδιασμός στην εξέλιξη της Δυτικής μουσικής. Επινόουν το πεντάγραμμο και καταγράφουν τις νότες (ήχος και χρονικές διάρκειες). Πάνω στις Basso νότες γράφουν αριθμούς (ενάριθμο βάσιμο) που ανταποκρίνεται σε συνηχήσεις - μελωδίες που ο εκτελεστής μετέφραζε εκείνη τη στιγμή. Έκανε κατά κάποιο τρόπο από αντικειμενική ανάγκη αυτοσχεδιασμό. Έτσι λοιπόν κατά τον 18ο μ.Χ. αιώνα αναδεικνύονται μεγάλοι δεξιότεχνες του Α, όπως οι J.S. Bach, W.A. Mozart, L. V. Beethoven, Fr. Liszt και C. Frank (Μπάχ, Μότσαρτ, Μπετόβεν, Λίτζ και Σέζαρ Φράνκ). Καταγράφοντας τους εμπνευσμένους τους Α δημιούργησαν αριστουργήματα της παγκόσμιας συνθετικής τέχνης. Βεβαίως κατέγραφαν μια στιγμή του Α τους και όχι όλες τις παραλλαγές του. Μαρτυρίες ακροατών λένε ότι αν άκουγες τον Μότσαρτ ν'αυτοσχεδιάζει ξεχνούσες ποιός ήσουν. Μ' αυτούς τους συνθέτες μπορούμε να πούμε πως ο Α φτάνει στην κορύφωσή του, στο τελείωμά του.

Σήμερα τα έργα των ανωτέρω, αλλά και όλων των άλλων δημιουργών, καταγραμμένα και σφραγισμένα δεν αφήνουν τη δυνατότητα πάρα πέρα επιξεργασίας στους εκτελεστές, που γι' αυτό το λόγο παίζουν ακριβώς τους ίδιους ήχους μέσα στους αιώνες. Ο μοναδικός Α που υπάρχει στη δυτ. μουσική σήμερα, είναι η cadenza. Η cadenza (κάθοδος, πτώση) είναι δεξιοτεχνικό πέρασμα που προστίθεται στο τέλος του πρώτου μέρους ενός κονσέρτου. Παίζεται από τον σολίστ ο οποίος αυτοσχεδιάζει αντλώντας υλικό από το πρώτο αυτό μέρος του κονσέρτου που έχει εκτεθεί. Στο σημείο αυτό όμως ο δεξιότεχνης αισθάνεται εξαιρετική ανασφάλεια και προτιμά μάλλον να γράφει από πριν τον Α του (οπότε και παύει να είναι Α). Άλλος Α της Δυτ. μουσικής είναι το emprompty (αυτοσχεδιασμός). Είναι σύντομο οργανικό κομμάτι με χαρακτήρα που υποτίθεται ότι είναι αυτοσχέδιος. Και λέω υποτίθεται, επειδή ο χαρακτήρας περισσότερο καλύπτει τον τρόπο με τον

οποίο γράφτηκε η σύνθεση παρά με τον τρόπο της εκτέλεσής της και αυτό γιατί ο εκτελεστής του *empropty* δεν έχει, στην πραγματικότητα, τίποτα να αυτοσχεδιάσει αφού τα πάντα τα έχει γράψει εκ των προτέρων ο συνθέτης.

Ο αυτοσχεδιασμός στην Ανατολή

Αν αντιπαραθέτοντας στη δυτ. μουσική (όχι για να αξιολογήσουμε ή να υπερασπίσουμε) την ανατολική μουσική, μέρος της οποίας είναι και η ελληνική παραδοσιακή μουσική, θα δούμε ότι έχουν μια ουσιώδη διαφορά. Η ελληνική παραδοσιακή μουσική είναι προφορική στο μεγαλύτερο μέρος της.

Εδώ είναι σκόπιμο να κάνουμε τον αναγκαίο διαχωρισμό της παραδοσιακής μουσικής σε λαϊκή και λόγια. Η λόγια είναι γραπτή (βυζαντινή) σφραγισμένη και υπογραμμένη και δεν επιδέχεται μεταβολές ούτε Α. Η λαϊκή όμως είναι προφορική. Εδώ λοιπόν ανθεί ο Α. Η εντελέχεια και η λησμοσύνη μέσα στους αιώνες παίζουν το ρόλο τους. Τα ήθη και τα έθιμα ορίζουν τους κανόνες. Οι κλίμακες σα γονίδια κουβαλούν τις πανάρχαιες μνήμες. Οι εκτάσεις των φωνών των λαϊκών τραγουδιστών και των οργάνων. Η κατασκευή των οργάνων και ... και ... και η μεταξύ των παραδόσεων (λόγια και λαϊκή) διαλεκτική σχέση. Η σύγκρουσή τους και η συνεργασία τους. Η ιστορία που κουβαλούν από την από αιώνων διαλεκτικότητά τους. Ακολουθώντας τα ίχνη του Α βλέπουμε να χάνονται πολύ πίσω στο μύθο. Στις τελετουργίες που έκαναν οι άνθρωποι στον τάφο του νεκρού (τραγωδίες) και στα τραγούδια του γάμου (κωμωδίες) που θεωρούνται οι αρχές της διονυσιακής λατρείας και εγγίζουν τον πρωτόγονο (γύρω στο 19ο π.Χ. αιώνα) πολιτισμό των Ελλήνων. Με την κατάκτηση της γραφής ο πρωτόγονος πολιτισμός εξελίσσεται σε λαϊκό. Τον 8ο π.Χ. περίπου αιώνα, ο Όμηρος καταγράφει τον Α. (Είναι ο πρώτος «λαογράφος»). Τον δικό του και των άλλων αοιδών. Τα ομηρικά έπη είναι η πρώτη κορύφωση του δημοτικού τραγουδιού.

Αποτελούν αφορμή για περισσότερο αυτοσχεδιασμό. (Ο Όμηρος κατέγραψε μόνο τους στίχους και όχι τη μελωδία και το χορό).

Αργότερα στα «Κατ' αγρούς Διονύσια» χορός από άντρες σε κατάσταση διονυσιασμού ψάλλει το Διθύραμβο, έναν χαρούμενο κι' ανεπεξέργαστο

ύμνο προς τιμή του Διόνυσου. Ο χορός αυτός, ο ύμνος αυτός, εξελίσσεται δια του Α σε διάλογο. Ο Αρίων από τη Λέσβο τον έβαλε σε κάποια τάξη (συμμάζεψε δηλ. τον Α) και ο Θέσπις αυτοσχεδιάζει δρώντας (μίμηση + διάλογος = δράμα) και αποκτά τη φήμη του δραματικού ποιητή. Μίμηση σε τί; ασφαλέστατα σε τελετουργιών κινήσεις και επομένως χορός.¹

Να λοιπόν τα τρία στοιχεία - πτυχές του δημοτικού τραγουδιου (μελωδία, ποίηση, χορός). Ο λαϊκός πολιτισμός σιγά - σιγά μετεξελίσσεται σε λόγιο που ανθεί λίγο αργότερα κατά το χρυσό αιώνα, φτάνοντας στα κορυφαία επιτεύγματα του ανθρωπίνου πνεύματος την αττική τραγωδία και κωμωδία. Ο λαϊκός πολιτισμός βρίσκεται σε ύφεση.

Τον 1ο μ.Χ. αιώνα περίπου ο Πλούταρχος στο «Βίο του Θησέα» μας μαρτυρεί: «Εκ δε της Κρήτης αποπλέων εις Δήλον κατέσχε και τω Θεώ θύσας και αναθείς το αφροδίσιον ό παρά της Αριάδνης έλαβε, εχόρευε μετά των ημιθέων χορείαν ήν έτι νυν επιτελείν Δηλίους λέγουσι, μίμημα των εν τω λαβυρίνθω περιόδων και διεξόδων εν τινι ρυθμώ παραλλάξεις και ανελίξεις έχοντι γιγνομένην. Καλείται δε το γένος τούτο της χορείας υπο Δηλίων Γέρανος».²

Γίνεται λοιπόν (14ο π.Χ. αιώνα) καταγραφή του πρώτου χορευτικού αυτοσχεδιασμού. Ο χορός όμως (σύμφωνα με το τρίπτυχο μελωδία - χορός - ποίηση) δεν γινόταν στα μουγκά. Θα υπήρχε μελωδία. Η μελωδία που ντύνει τους στίχους που ανάβλυζαν από τα αισθήματα χαράς για την επιτυχή έξοδο από το λαβύρινθο.

Συνεχίζοντας τα άλματα φτάνουμε στο Βυζάντιο όπου ανθεί μεν ο λόγιος (βυζαντινή εκκλησιαστική και κοσμική μουσική) δεν υστερεί όμως και ο λαϊκός πολιτισμός με τα ακριτικά τραγούδια (7ο - 10ο μ.Χ. αιώνες).

Μέσ' απ' τη χόβολη της τουρκοκρατίας ξεπηδά στις αρχές του 18ου αιώνα το κλέφτικο τραγούδι. Διαπιστώνουμε ότι όταν η μάθηση έχει υποχωρήσει, ο λαϊκός πολιτισμός αναλαμβάνει να διαπαιδαγωγήσει - ψυχαγωγήσει το λαό και να διαμορφώσει το κοινό αίσθημα το οποίο εξελίσσεται

1. Σπύρου Κλάψη, «Η Μουσική στην Αρχαία Τραγωδία», *Ρυθμοί*, τεύχος 7, 1 - 10 (1993), Ελληνικός Σύλλογος Μουσικοκινητικής αγωγής, CARL ORFF.
2. Δώρας Στράτου, *Ελληνικοί παραδοσιακοί χοροί*, ΟΕΔΒ 1979, σελ. 20 - 22.

από την πίεση της διαλεκτικότητας της λαϊκής και λόγιας παράδοσης στους αιώνες, και ορίζει τους κανόνες του αυτοσχεδιασμού. Η λαϊκή παράδοση ζυμώνεται από το λαό και περνώντας στη χρήση όλων προσαρμόζεται περισσότερο στο κοινό αίσθημα.

Η λόγια παράδοση υπογράφεται από έναν και σφραγίζεται. Δεν επιδέχεται πάρα πέρα επεξεργασία. Ο λαός φυσικά με την αστείρευτη φαντασία του βρίσκει τον τρόπο να επεμβαίνει και να παίρνει αφορμές Α, όπως μαρτυρά ο Παπαδιαμάντης:³ «περί την μεσημβρίαν οι χωρικοί το έστρωσαν υπό τας πλατάνους παρά την δροσεράν πηγήν ... ο Παπα-Κυριάκος προήδρευεν του συμποσίου ... Είτα ήρχησαν τα άσματα. Εν πρώτοις το Χριστός Ανέστη, ύστερον τα θύραθεν. Ο Μπάρμπα - Μηλιός, θελήσας να ψάλλη κι' αυτός το Χριστός Ανέστη, το εγύριζε πότε εις τον αμανέ και πότε εις το κλέφτικο.

Αλλ' ο ιδιορρυθμότερος πάντων, ήτο ο Μπάρμπα - Κίτσος, γηραιός χωροφύλαξ. Αφού ησπάσθη τρίς ή τετράκις την τσότσαν, ήρχησε να ψάλλει το Χριστός Ανέστη, κατ' ιδιάζοντα αυτόν τρόπον ως εξής: Κ' στό - μπρέ - κ' στός ανέστη / εκ νεκρών θανάτων θάνατον μπατήσας / κι' έντοι - εν τοις μνήμασι, ζωήν παμμακάριστε!

Κι' όμως, μεθ' όλην την ιδιορρυθμίαν ταύτην, ουδείς ποτέ έψαλεν ιερόν άσμα μετά πλείονας χριστιανικού αισθήματος και ενθουσιασμού....»

Αν και δεν μπορούμε ν' ακούσουμε τη μελωδία των παραπάνω στίχων θαυμάζουμε τον αστείρευτο πλούτο του λαϊκού Α. Ο λαός αυτοσχεδιάζει παίρνοντας τα λόγια ή τη μελωδία ή το χορό ή και συνδυασμό αυτών των τριών στοιχείων ή και τα τρία μαζί. Πολλές φορές επεμβαίνει σε λόγια έργα (ως ανωτέρω) που προέρχονται από τα ανώτερα στρώματα της κοινωνίας κάποτε μάλιστα και από το εξωτερικό. Και σ' αυτές τις περιπτώσεις υποβάλλει το υλικό σε επεξεργασία και το αφομοιώνει προσαρμόζοντάς το στη δική του ευαισθησία. Σε μεγάλη κλίμακα αυτό γίνεται στα Γιάννενα την εποχή του Αλή-Πασιά, όπου οι γύφτοι αυλικοί μουσικοί του τον εγκωμιάζουν με τα τραγούδια τους που είναι ομοιοκατάληκτα δίστιχα, που δεν υπάρχουν

3. Αλεξ. Παπαδιαμάντη, «Εξοχική λαμπρή», Έργα Εκδ. Γ. Βαλέτα, 1975, 3ος τόμος, σελ. 11-13.

πουθενά σ' ολόκληρη την ηπειρωτική Ελλάδα. (Η ομοιοκαταληξία είναι φράγκικο φαινόμενο του 14ου αιώνα που απλώθηκε μόνο στην νησιωτική Ελλάδα. Στην δυτική Ελλάδα και Κρήτη ακόμη και τα τραγούδια του Β' Παγκοσμίου πολέμου και της Αντίστασης είναι ανομοιοκατάληκτα με τριημιστική στροφή). Από μελωδικής σκοπιάς, χρησιμοποιούν το ημιτόνιο που είναι ανύπαρκτο και ξένο στο στερεοελλαδίτικο τραγούδι. Τα αληπασαλίτικα τραγούδια μοιάζουν με το αστικό τραγούδι της Πόλης και της Μολδοβλαχίας.

Έχουν στοιχεία και από τους αμανέδες της Θράκης:⁴

*Εμέ με λεν Αλή Πασιά κι' έχω παιδιά πασιάδες
και τ' ονομά μου το τρέμουνε σ' όλους τους Κασαμπάδες*

ή

*Τ' ακούσατε τί γίνηκε στα Γιάννενα στη λίμνη
που πνίξανε τις δεκαεφτά με την Κυρά-Φροσύνη*

Αχ! Φροσύνη πενεμένη

Τί κακό 'παθες καημένη!

Τα «γιαννιώτικα στοιχοπλάκια», που αυτοσχεδιάζουν το 19ο αιώνα οι σκληροί «μπαντίδοι» και οι γλεντζέδες «καραμπέρηδες», προχωρούν πιο πολύ στο ανατολίτικο χρώμα που γίνεται ζωηρότερο από το επίμονο γύρισμα του τούρκικου γιαντί μ' αμάν και στο άκουσμα της «τσιγγάνικης δεύτερης» διάστημα μουσικό με εντελώς ξεχωριστό άκουσμα παθιάρικο και ξένο στο αντί των υπόλοιπων ηπειρωτών (αστικό τραγούδι). Αν και λέγεται «τσιγγάνικη δεύτερη», οι τσιγγάνοι ηπειρώτες δεν το χρησιμοποιούν στα τραγούδια τους. Προέρχεται ίσως από αρραβοπερσικά μακάμια. Αυτό λοιπόν το τραγούδι παίζουν στα Γιάννενα αλλά και στο Ζαγόρι, (οι ζαγορίσιοι έφυγαν πρώτοι απ' όλους τους υπόλοιπους ηπειρώτες με τα Ζαγοριανά καράβια (καραβάνια) και εγκαταστάθηκαν και στα Γιάννενα διατηρώντας ένα κανάλι επικοινωνίας Γιαννίνων - Ζαγοριού).

4. Samuel Baud - Bovy, *Δοκίμιο για το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα 1984, σελ. 61-65.

Στο Πωγώνι, μόλις λίγα χιλιόμετρα πιά πέρα από το Ζαγόρι, το ύφος των τραγουδιών είναι βαρύ, δωρικό, λιτό. Οι οργανοπαίχτες είναι κυρίως γύφτοι. Αγνοούν την «τσιγγάνικη δεύτερη» και δεν τη χρησιμοποιούν στα τραγούδια. Οι κλίμακες είναι πεντάφθογγες ανημίτονες πρωτόγονες (πρω του 19ου π.Χ. αιώνα). Γι' αυτό κι' ένας γιαννιώτης μουσικός δεν ταιριάζει μ' ένα χωρικό ηπειρώτη. Ο πρώτος έχει πολλά περίτεχνα στολίδια, και ο δεύτερος τραχιά δωρική λιτότητα. Ο Α. λειτουργεί σα γέφυρα στα δύο αυτά ύφη και οδηγεί στις παραλλαγές των δημοτικών τραγουδιών. Π.χ. το τραγούδι «Ξενητεμένο μου πουλί» στο Ζαγόρι και στο Πωγώνι διαφέρουν στο χορό, στη μελωδία και στο τόνισμα των στίχων, δίνοντάς μας δυο εκπληκτικές παραλλαγές. Και τα δύο είναι αριστουργήματα. Κάθε τόπος λοιπόν έχει τις δικές του παραλλαγές.

Ακόμη και στο ίδιο το χωριό συναντούμε παραλλαγές από μαχαλά σε μαχαλά. Στον Παρακάλαμο οι Χαλιγιανναίοι του Κερίμη παίζουν διαφορετικά από τους Χαλιγιανναίους του Μέτη. Και όλα αυτά λόγω του Α εξ' αιτίας του Α και για χάρη του Α, αφού το κλάμα είναι το ίδιο, το πάθος, τα βιώματα κοινά, η ίδια ιστορία, η ζωή μέσα στο ίδιο χωνευτήρι στην Ελλάδα, που η Ανατολή και η Δύση, οι χωρικοί και οι αστοί, οι φαναριώτες και οι γιαννιώτες γύφτοι, οι Δωριείς και οι Ίωνες, οι αρχαίοι και οι νέοι ανακατεύουν τους τρόπους, τις αρχαιοελληνικές αρμονίες, τα αραβικά μακάμια και ουσούλια, τα γαλλικά τροφικά συστήματα, τα Γρηγοριανά και Αμβροσιανά τροπικά (modal) μέλη. Μέσα από το κράμα αναδύεται το «μέτρο». Το δημοτικό τραγούδι.

Ακολουθεί φυσικά και αβίαστα την πορεία του 4000 χρόνια και δια του Α εξελίσσεται αρμονικά στο φυσικό του χώρο που είναι το μικρό και απομονωμένο πρωτόγονο χωριό όπου η οικονομία βασίζεται στη χειρωνακτική παραγωγή με πυρήνα την οικογένεια. Σ' ένα τέτοιο χωριό που (μέχρι το 1963) πληρούσε τις συνθήκες αυτές είχα την τύχη να ζήσω και να βιώσω τη μουσική του και τον ήχο του. Το Μαυρονόρος Πωγωνίου σκαρφαλωμένο στο βουνό Κασιδιάρης ζούσε το δικό του παραδοσιακό ρυθμό χωρίς ηλεκτρικό, τηλέφωνο, αμαξιτό δρόμο. Υπήρχε ένα ραδιόφωνο με λάμπα και ένα γραμμόφωνο με πλάκες (δίσκους) φερμένα από τους ταξιδιώτες. Στα γλέντια, στις γιορτές και στο πανηγύρι δέσποζε ο Βεϊζης (Βασίλης Μπραχόπουλος) με το γλυκόλαλο κλαρίνο του. Ζούσε στον Παρακάλαμο και ανέβαινε

σε κάθε γιορτή στο χωριό. Ποτέ το χωριό δεν γλέντησε με το γραμμόφωνο, γιατί η πλάκα έπαιζε το τραγούδι με τον ίδιο πάντα τρόπο, κι επομένως δεν υπήρχε Α, άρα τι γλέντι να γινόταν; (Στην αρχαία Ελλάδα καλός μουσικός εθεωρείτο εκείνος που έπαιζε ένα τραγούδι κάθε φορά διαφορετικά). Εδώ λοιπόν άκουσα το μαρς του Βεΐζη που είναι μελωδία παρμένη από το εξωτερικό, αφομοιωμένη και δια του Α αρμονικά δεμένη με την υποδοχή που επεφύλασσε το χωριό στους κοντοχωριανούς πανηγυριώτες μετά τη Λειτουργία. Αν παιχτεί από ευρωπαϊό κλασικό μουσικό ηχεί τελείως ξένο. Σήμερα δεν παίζεται από κανέναν, παρά μόνο από ένα νεότερο κλαριντζή εγγονό του Βεΐζη.

Υποδοχής μαρς του Βεΐζη ή ξεκινήματα του πανηγυριού.

Πτώση - Cadenza / D.C

Σ' ένα καθαρά δυτικής μουσικής κομμάτι σαν και τα ανωτέρω ο Α και το «καθαρό αφτί» του Βεΐζη (που δεν είχε συγκεραστεί) το μετουσίωσε σε χορό υποδοχής φιλοξενουμένων.

Βοηθούσαν βέβαια και οι άλλοι μουσικοί (βιολί, λαούτο, ντέφι), όπου πρόσθεταν απλή πυθαγόρεια συνοδεία, λιτή, δωρική. Δεν έπεφταν στην παγίδα του Maggiore - minore. Αν και αγνοούσαν τον Πυθαγόρα, τα βιώματά

τους και τα «γονίδια» των κλιμάκων που είχαν καλά στ' αυτιά τους τους οδηγούσαν με ασφάλεια. Εδώ λοιπόν, σε κάθε γλέντι που γίνεται, δίνεται αφορμή για Α είτε από τον πρώτο χορευτή που με νοήματα, χορευτικές κινήσεις ή και τραγούδι οδηγεί τα όργανα να παίζουν σύμφωνα με τον εκστασιασμό του (αργά, παθιάρικα, πεταχτά, βαριά...), είτε από τον οργανοπαίχτη που αντιδρώντας στα προστάγματα του χορευτή επικοινωνεί μαζί του και προσαρμόζει το παίξιμό του στον εκστασιασμό που τον κυριεύει, είτε από τον τραγουδιστή που αφαιρεί ή προσθέτει λέξεις, συλλαβές, τσακίσματα και λυγίσματα για να προσαρμόσει το στίχο στην παραλλαγμένη μελωδία. Όλοι όσοι γλεντούν μαζί γίνονται κοινωνοί κι αυτοί του Α. Ζητούν ξανά και ξανά, από το τακίμι κατά τη διάρκεια του γλεντιού, το αποτέλεσμα πλέον του επιτυχημένου αυτοσχεδιασμού. Έτσι, οριστικά τον μαθαίνουν και οι μουσικοί αλλά και το ακροατήριο. Όταν το γλέντι τελειώσει και γυρίσουν όλοι στα σπίτια τους και τα χωριά τους, θα μεταδώσουν με την πρώτη ευκαιρία το νέο τραγούδι. Ωστόσο θα παίξει το ρόλο της η λησμοσύνη (πολύτιμο στοιχείο στην εξέλιξη του δημοτικού τραγουδιού). Μ' αυτό τον τρόπο δημιουργούνται οι διάφορες παραλλαγές των δημοτικών τραγουδιών. (Έχουμε πάνω από 35.000 παραλλαγές 5.500 καταγεγραμμένων δημοτ. τραγουδιών).

Το *Μαρς Ναπολεών* είναι κομμάτι καθαρά της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής. Ο Μεγάλος Τάσος Χαλκιάς το έδωσε με το δικό του τρόπο και αυτοσχεδιασμό «απαλλαγμένο» από τις συγκερασμένες του ευρωπαϊκές καταβολές, αποδεικνύοντας ότι διά του Α ένας μεγάλος λαϊκός δεξιοτέχνης μπορεί να γεφυρώσει αγεφύρωτα χάσματα πετυχαίνοντας ένα ενδιαφέρον, αλλά και απόφιο λαϊκό άκουσμα:

The image shows a musical score for the piece 'Μαρς Ναπολεών'. It consists of three staves of music written in a treble clef with a 2/4 time signature. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some triplets. The lyrics 'α ε ρ ε ε ς' are written below the second staff, corresponding to the notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

The musical score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef and a series of eighth notes. The second staff includes first and second endings, marked '1.v' and '2.v'. The third and fourth staves feature triplets and sixteenth notes. The fifth staff has a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note group. The sixth staff contains a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note group. The seventh staff has a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note group. The eighth staff includes first and second endings, marked '1.v' and '2.v', and concludes with a 'Fin.' symbol.

Παρατηρούμε ότι τυπικά δυτικά, κλασικά στερεότυπα (αρπές - πτώσεις) εδώ, αφομοιωμένα, δεν ηχούν καθόλου ευρωπαϊκά.

Εύκολα παρατηρούμε ότι τα δύο αυτά μαρς έχουν κοινά στοιχεία. Όχι όμως κοινή καταγωγή.

Το πρώτο (του Βεΐζη) είναι πρωτόλειο. Στα χωριά του Πωγωνιού που πήγαινε του ζητούσαν να παίζει βαριά, και εννοούσαν απλά, λιτά, χωρίς πολλά στολίδια (τριλίες, αρπές και γρήγορα περάσματα που τους φαινόταν

ξένα) στη βαθιά περιοχή του κλαρίνου (α' οκτάβα) που είναι οι basso νότες που όμως δεν ακούγονται τόσο δυνατά όπως (η β' και γ' οκτάβα) οι ψηλές νότες. Η χαμηλή ένταση ήταν κάτι συνηθισμένο αφού το αφτί των ανθρώπων ακόμη δεν είχε βομβαρδιστεί από τα db της ηχορύπανσης. Ωστόσο επειδή έπρεπε να χρησιμοποιηθούν και οι ψηλές - «λιανές» - φωνές του κλαρίνου, ο Βεΐζης τις έβγαζε φυσώντας με τέτοιο τρόπο, ώστε το κλαρίνο ηχούσε βραχνό και βελούδινο και έτσι οι ψηλές νότες ακούγονταν βαριές και όχι «σα τσαμπούνα» (κάτι που δεν άρεσε). Επίσης του ζητούσαν να παίζει αργά, με πολλές «κρατημένες» νότες μακρόσυρτες, κι έλιωναν όταν άκουγαν τα «γλυφά» περάσματα από νότα σε νότα. Αυτά οι κλαριντζήδες τα πετυχαίνουν ή κλείνοντας σιγά - σιγά τις τρύπες του κλαρίνου ή πατώντας λίγο λίγο τα κλειδιά ή σφίγγοντας και ξεσφίγγοντας με τα χείλη το καλάμι. Μ' αυτά τους τα προστάγματα χωρίς να το συνειδητοποιούν έθεταν τα «όρια» του αυτοσχεδιασμού. Αλλοίμονο στο βιολί και στο λαούτο αν δεν συμμετείχε και στο ντέφι αν δεν τόνιζε σωστά. Συνήθως ο βιολιστής και ο λαουτιέρης ήταν κι' αυτοί μαστόροι, έπαιρναν κι' αυτοί πρωτοβουλία και ανέπτυσαν τον αυτοσχεδιασμό με τα δικά τους «σοφιστικά» ξεσπάσματα. Πολλές φορές συνομιλεί το κλαρίνο με το βιολί, το κλαρίνο με το λαούτο, το βιολί με το λαούτο. Το ντέφι έχει κι' αυτό το ρόλο του. Εκείνα τα χρόνια «τα κλαρίνα» είχαν μοιράσει μεταξύ τους τις περιοχές και τα χωριά που έπαιζαν. Είχε το κάθε τακίμι το «ξωτικό του» χώρο που ήταν απαραβίαστος, γιατί σημαδεύονταν από το ύφος του παιξίματος του κλαρίνου το καθοδηγημένο από τους ίδιους τους κατοίκους. Οι Τσιουταίοι στην Κόνιτσα,⁵ οι Μπατζαίοι στα Τσαραπλανά (Βασιλικό), οι Νταλαίοι στο Δελβινάκι, οι Χαρισιάδηδες στη Ζαραβίνα, οι Δημαίοι και Γκαγκαίοι στη Ζίτσα, οι Χαλκιάδες στη Ζελίστα (Φωτεινό), οι Τζαραίοι στην Πρέβεζα και νεότερα τα Τακούτσια (Καψάληδες) στο Ζαγόρι, Μπάος στο Μέτσοβο, Χαλιγιάννηδες στον Παρακάλαμο, ο Φιλ. Ρούντας στα Δολιανά κλπ. Οι χωρικοί εύκολα αναγνώριζαν τον ήχο του κλαρίνου τους. Δεν ήταν σπάνιο φαινόμενο καλοί δεξιτέχνες κλαριντζήδες να κινδυνεύουν με ξυλοδαρμό όταν δεν μπορούσαν να προσαρμόσουν το παίξιμό τους στο τοπικό ιδίωμα. Πολλές φορές τους έσωζε το βιολί

Δεσπ. Μαζαράκη, *Το Λαϊκό Κλαρίνο*, Κέδρος 1984, σελ. 24 - 33.

ή το λαούτο που ήταν από την περιοχή και ήξερε τα «χούγια» του κόσμου. Αναγνωρίσιμο παίξιμο σε όλες σχεδόν τις περιοχές κι' όχι μόνο στης Ζελίστας ήταν αυτό του Τάσου Χαλκιά. Ξεχώριζε για το βαρύ παίξιμο. Είχε θαυμαστή ομοιογένεια – ο ήχος – σ' όλη την έκταση - γκάμα του κλαρίνου (και στις τρεις οκτάβες). Ήταν δωρικό, με περίτεχνα στολίδια που ποτέ όμως (δεν γινόταν αυτοσκοπός) δεν ξεπερνούσε το μέτρο. Έχει ήχο πανελλήνιο χωρίς να στρογγυλεύει - «κουτσουρεύει» τα ιδιαίτερα ήφη.

Είναι η συνισταμένη της τραχιάς φωνής της υπαίθρου με την τεχνική της φλογέρας, και του φανταχτερού και στολισμένου ήχου της πόλης. Κουβαλάει τις μνήμες από την αρχαία Ελλάδα και σπαθίζει με το ρωμαλέο αλλά και γλυκόλαλο φύσημα τις δικές μας μνήμες, ανασκαλεύοντας τις ερξάτσ στάχτες του σήμερα που μέσα τους αναδεύει το δημοτικό τραγούδι. Η παραδοσιακή μας μουσική. Η μουσική - ψυχή - του λαού μας που αγωνιά ισορροπώντας πάνω στη διελκυστίνδα της σαστιμάρας μας και αδυναμίας μας να κατανοήσουμε και να τιθασεύσουμε την αλόγιστη τεχνολογική εξέλιξη.

Μια εξέλιξη που βιάζει βάνανσα το περιβάλλον στο όνομα της άκρατης εμπορευματοποίησης των πάντων (και του δημοτικού τραγουδιού που ασφυκτιά μέσα στον κυκεώνα των ενκοφαντικών εντάσεων και ήχων και σκουπιδοτραγούδων).

Παρ' όλα ταύτα, η παρακμή της κυρίαρχης ιδεολογίας της παρακμής και της αγοράς, συμπαρασύρει και την τάξη της, που βυθίζεται στα σκυλαιώδη της ηχητικά σκουπίδια.

Όπως κι' αυτά έχει κι' η τάξη τούτη ημερομηνία λήξης. Προετοιμάζει τη νέα εποχή ή την καταστροφή!

Μέσα στο γενικό χαλασμό, υπάρχει λίγο φως που μας κάνει να αισιοδοξούμε. Είναι ο λαός ο ίδιος που οργανώνει συλλόγους πολιτιστικούς, χορευτικούς, γενικά καλλιτεχνικούς, οι ανιδιοτελείς προσπάθειες μεμονωμένων ατόμων, αδιάφθορων ψυχών, αναβιώνουν έθιμα και ήθη. Ακόμη τραγουδούν γερόντοι στο μεσοχώρι, αυτοσχεδιάζουν στίχους - μαντινάδες, τραγουδούν τα κορίτσια αυτοσχέδια λόγια στολίζοντας τη νύφη, στον κλήδωνα, στις μπούλες, στις φωτιές, στα αναστενάρια εκστασιάζονται όπως πάντα, τα πανηγύρια το καλοκαίρι έλκουν και υποψιάζουν με την κατά κανόνα κακή τους αισθητική, κάλαντα χριστιανικά και παγανιστικά μαζί τρεμοσβήνει

ένα φως όταν ακόμα οι γυναίκες μοιρολογούν πάνω σε τρεις όλους κι' όλους φθόγγους όπως στην αρχαία Ελλάδα οι «αιδοί θρήνων έξαρχοι» που παρέστεκαν τον νεκρό Έκτωρα.

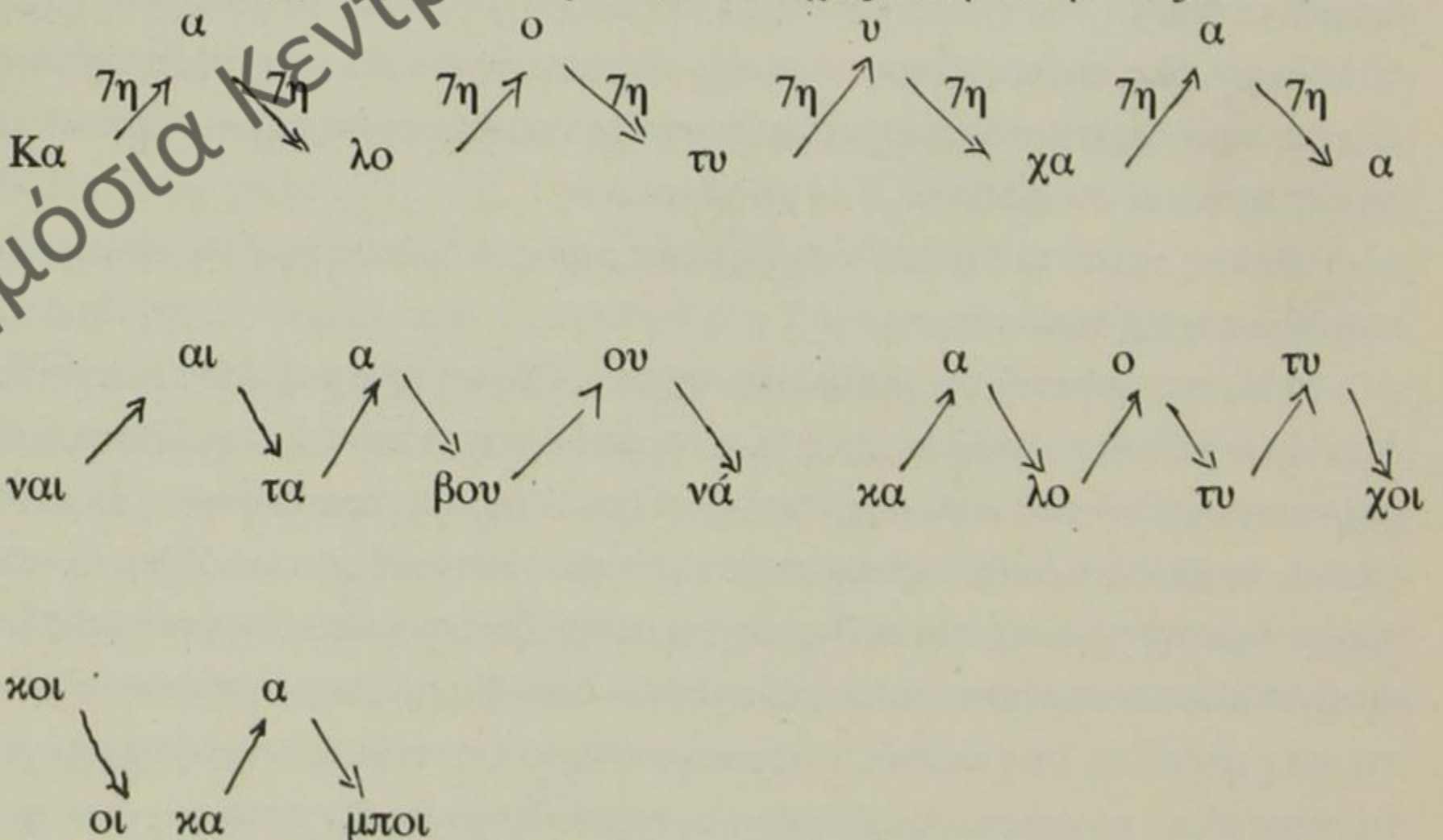
Ανάλυση αυτοσχεδιασμού

Το μοιρολόϊ λοιπόν συνοδεύει το βουβό κλάμα του πρωτόγονου ανθρώπου που πενθεί το χαμό κάποιου αγαπημένου του. Και τώρα, όπως τότε, παρακαταλέγουν – απαγγέλουν μελωδικά – (recitativo), πάνω σε ένα φθόγγο, μια νότα, τα αυτοσχέδια λόγια (αντικειμενικής ανάγκης αυτοσχεδιασμός).

Στην κατάληξη της φράσης πέφτουν με κατιόν διάστημα 4ης καθαρό (πυθαγόρεια συμφωνία) στην επιτονική, και με ένα λιγμό σέρνουν την φωνή τους σε διάστημα 7ης μικρής ανιόν. Αυτό το διάστημα που είναι αρκετά δύσκολο για συγκερασμένα λαρύγγια είναι το πιο φυσικό στην Ήπειρο.

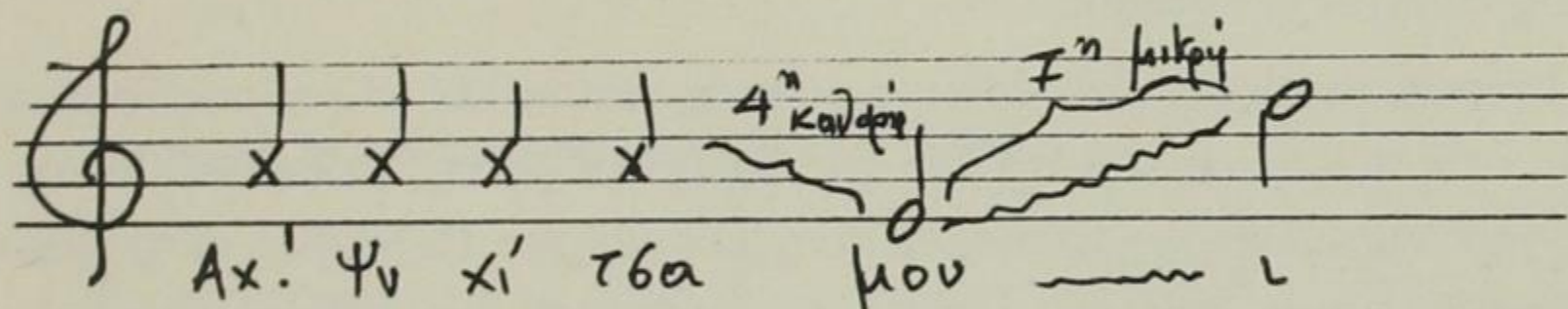
Είναι η βάση δημιουργίας (το διάστημα 7ης μικρής) πολλών τραγουδιών μέσα φυσικά από τον εμπνευσμένο Αυτοσχεδιασμό αμέτρων μουσικών. «Εν σπέρματι» βρίσκεται και χαρακτηρίζει όλα σχεδόν τα πωγωνίσια πολυφωνητικά τραγούδια και πολλά της υπόλοιπης Ηπείρου.

Σ' αυτά η φωνή «λαλιά» βαδίζει συνεχώς και μόνο με 7ες.



Καλότυχα 'ναι τα βουνά Καλότυχοι κι' οι κάμποι

Δεν θα το βρούμε το διάστημα αυτό σε άλλο μέρος της Ελλάδας. Αυτοί λοιπόν οι τρεις αρχέγονοι φθόγγοι με άλλη μορφή και σύνδεση ευρίσκονται στα παιδικά τραγούδια της αρχαίας και νέας Ελλάδας ως η περίφημη «παιδική τριάδα».



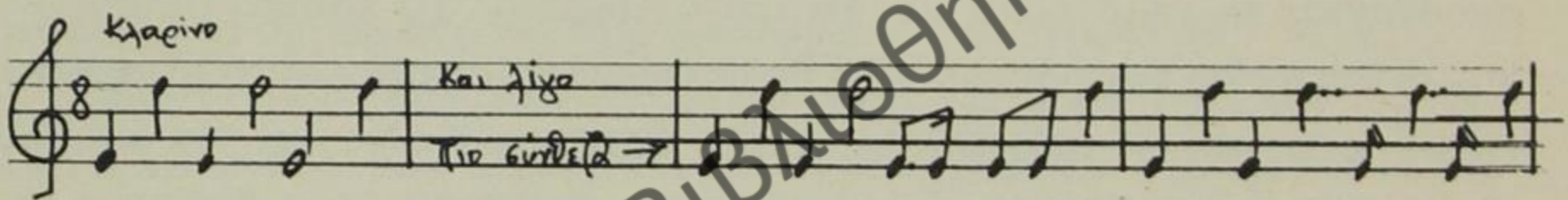
Έχουμε λοιπόν τρεις φθόγγους: μι, λα, ρε. Πάνω σ' αυτούς χτίζεται όλο το μοιριολοΐ που τ' ακούν οι οργανοπαίχτες και το μεταφέρουν στον αυλό, τη φλογέρα, το ζουρνά, το κλαρίνο.

Ο Τάσος Χαλκιάς στο βιβλίο του λέει πως έμαθε να παίζει κλαρίνο ακούγοντας τη χήρα μάνα του να μοιριολογάει. Το λαούτο συνοδεύει παίζοντας το ίσο μόνο στην τονική Ρε και αφού ως αρχαιοελληνικό όργανο (Πανδώρα) μάλλον «μαγαδίζει», παίζει όπως η μάγαις και την οκτάβα (πυθαγόρεια δια πασών). Σύμφωνα όμως διάστημα (που δέχονταν τη συνήχησή του) ήταν και το διάστημα 4ης και 5ης. Συνεπώς ΡΕ - ΣΟΛ και ΡΕ - ΛΑ. Επειδή το ΡΕ - ΛΑ το έχουμε, το λαούτο παίζει και ΡΕ - ΣΟΛ. Κρατά μαζί με το βιολί το ίσο, (το ίσο είναι πρωτόγονο ελληνικό και όχι βυζαντινό όπως θέλουν μερικοί). Το βιολί που παίζει τη συνοδεία του ΡΕ και ΛΑ προσθέτοντας και το ΣΙ περνώντας προς το ΛΑ. Έτσι έχουμε πέντε φθόγγους που όσο κι' αν προσπαθήσουμε δεν μπορούμε να κάνουμε έξι ή επτά χωρίς να αλλοιώσουμε το ύφος. Να λοιπόν η περίφημη και μοναδική σ' όλο τον ελλαδικό χώρο πεντάφθογγη ανημιτονική ηπειρώτικη κλίμακα. ΜΙ - ΣΟΛ - ΛΑ - ΣΙ - ΡΕ. Με τονικό κέντρο το ΡΕ. Παρούσα σ' όλους τους πρωτόγονους πολιτισμούς. Αποδεικνύει την αδιάσπαστης ενότητας πορεία της πανάρχαιης ελληνικής μουσικής ως τις μέρες μας. Αποδεικνύει το πως η προφορική παράδοση και τα «γονίδια της» μεταφέρουν τις πρωτόγονες μνήμες αναλλοίωτες στο σήμερα. Κανένας κρίκος της αλυσίδας δεν έχει σπάσει. Απλώς θάβεται κατά καιρούς στα «χώματα» της ιστορικής αναγκαιότητας. Λοιπόν το μελωδικό όργανο (αυλός, φλογέρα, κλαρίνο) παίζει

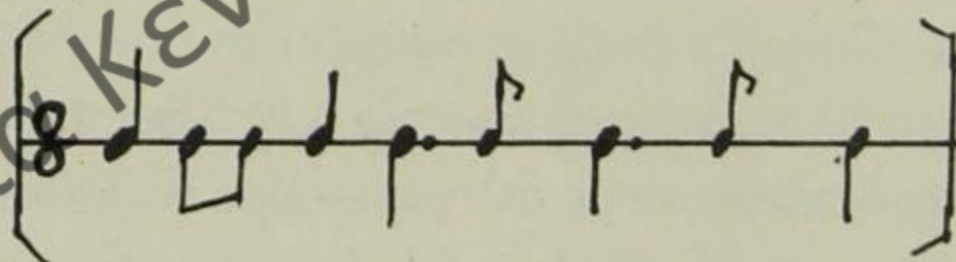
τις δύο νότες που σχηματίζουν το διάστημα 7ης (MI - PE) αυτοσχεδιάζοντας και περνά και από τις άλλες νότες της πεντάφθογγης κλίμακας. Ο ρυθμός ρέει ελεύθερα. Τα λόγια - στίχος είναι ελεύθερα. Γρήγορα όμως ο τονισμός των συλλαβών της γλώσσας οδηγεί σ' ένα συλλαβικό ρυθμό. Τότε παύει ο ρυθμός να είναι ελεύθερος.

Γίνεται σταθερός συλλαβικός ρυθμός, και καλεί το ρυθμικό όργανο (ντέφι - τύμπανο) να του τονίσει τα ισχυρά μέρη της μελωδίας. Αυτή η συνεργασία μαυλίζει το χορευτή να κινηθεί ανάλογα. Οι ίαμβοι, οι τροχαίοι, οι σπονδείοι, οι ανάπαιστοι, οι παίονες οδηγούν στα ρυθμικά στερεότυπα που απομνημονεύονται πολύ εύκολα από το μουσικό και το χορευτή.

Το κλαρίνο λοιπόν παίζει τις MI-PE που αποτελούν το Αρχέγονο απέριπτο Motivo.

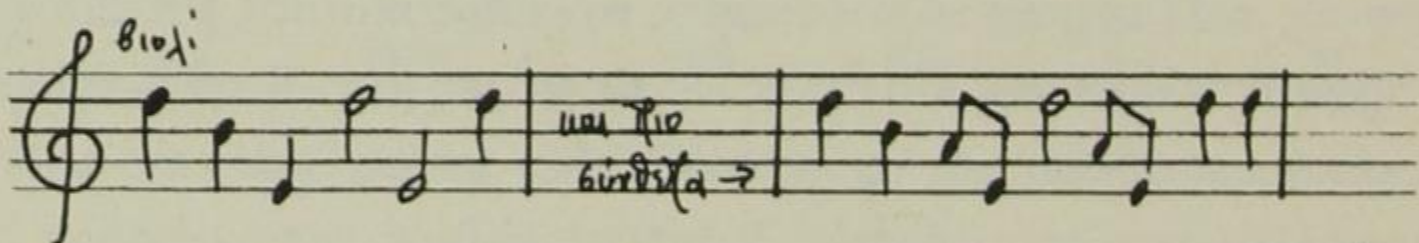


Το ντέφι σταθερά:

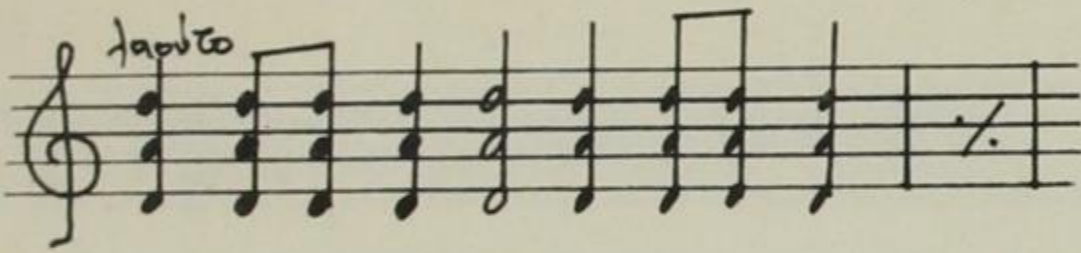


τον οκτάσημο ρυθμό

Το λαούτο στρώνει το ίσο κρατώντας ταυτόχρονα και το ρυθμό ενώ το βιολί χειρίζεται την τονική PE ποικίλλοντας με τις νότες ΣΙ και ΜΙ



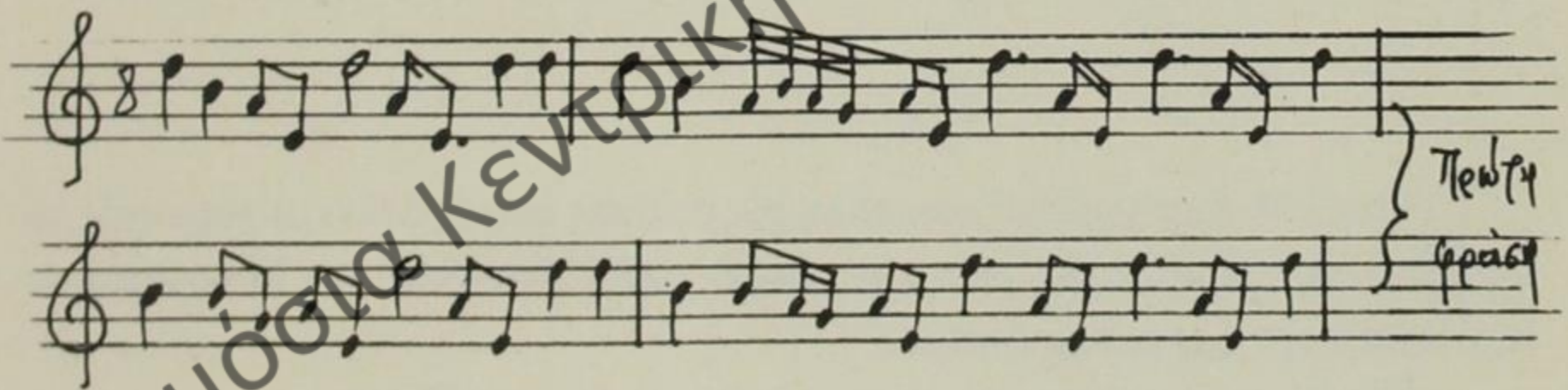
Παρουσιάζει και τη νότα ΛΑ που την «αρπάζει» το κλαρίνο



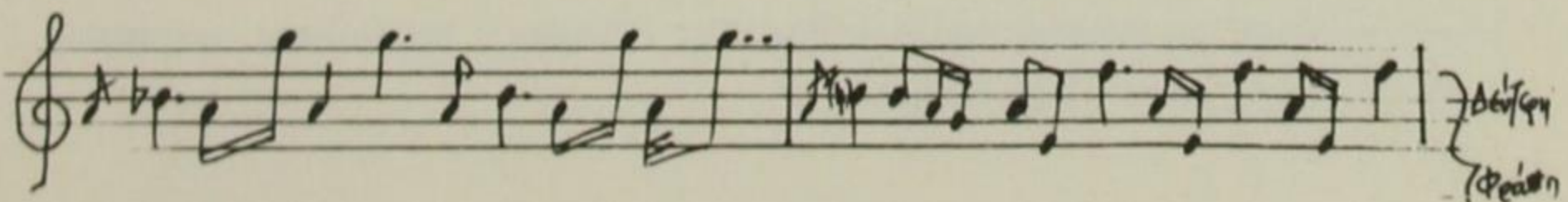
Ανοιχτές χορδές για να έχει πλούσιο ήχο.

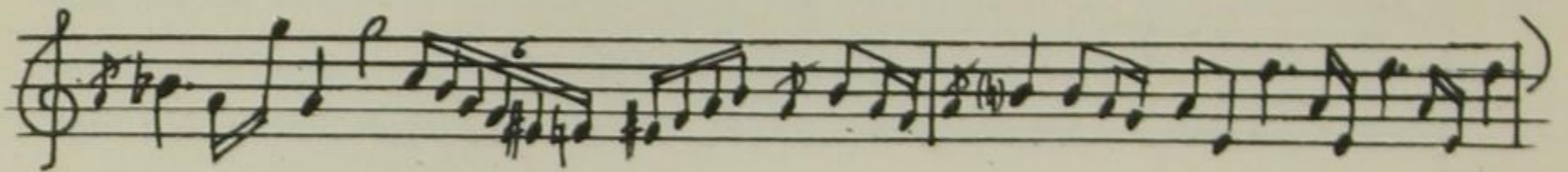
Το ένα όργανο με το άλλο, όπως βλέπουμε, συνεννοούνται και πλουτίζουν την αρχική μελωδία.

Αντλούν κι από το χορευτή - τές έμπνευση και ιδέες. Το κλαρίνο σιγά - σιγά προσθέτει όλες τις νότες της πεντάφθογγης και κεντάει ποικίλα από φθόγγους έξω από την κλίμακα που όμως είναι έτσι δεμένα στον κορμό του τραγουδιού, ώστε να ηχούν αρμονικά. Ό,τι ακούγεται ξένο αποβάλλεται. Κι' έτσι έχουμε: Κλαρίνο ΜΠΕΡΑΤΙ Τελική μορφή.

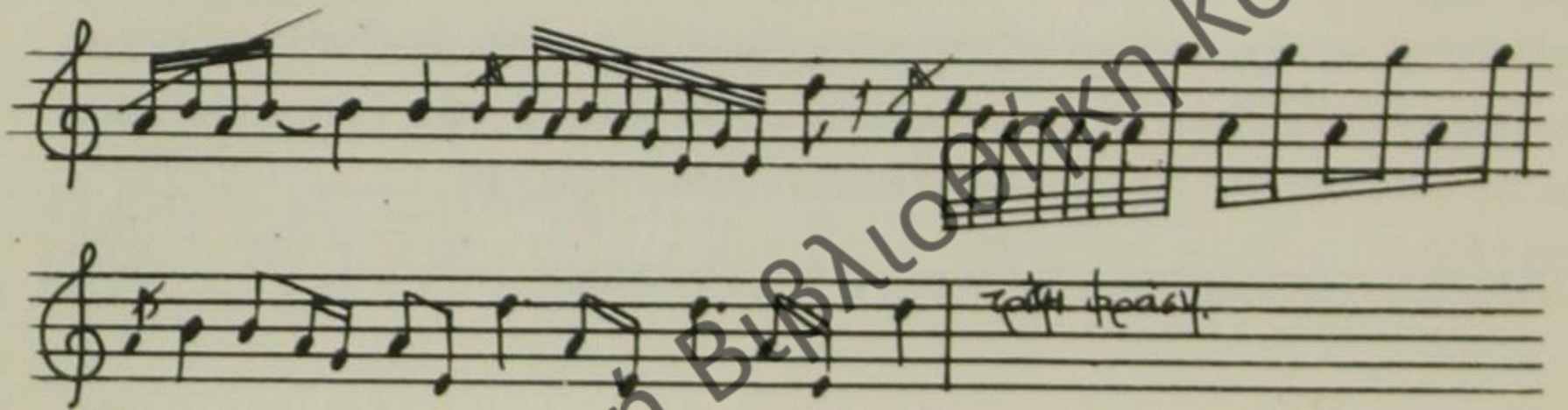


Φαίνεται καθαρά πώς χτίζεται σιγά - σιγά το τραγούδι από το τονικό κέντρο του ΡΕ περνάει στο τονικό ΣΟΛ μεταφέροντας το διάστημα 7ης ανάμεσα στο νότες ΛΑ - ΣΟΛ.





Φυσικά στα μέτρα 2 και 4 γρήγορα επιστρέφει στον αρχικό τόνο ΡΕ.
Με πολλά στολίδια πλουτίζεται στα δυο επόμενα μέτρα:⁷



Όταν όλες οι φράσεις επαναληφθούν όσες φορές θέλει οι χορευτής το κλαρίνο φεύγει και ανεβαίνει στις ψηλές νότες δίνοντας στο Μπεράτι ένα πιο ευλύγιστο και πεταχτό τέμπο.

Το κομμάτι δεν θα ολοκληρωθεί αν δεν επακολουθήσει γύρισμα σε τετράσημο συνήθως πωγωνίσιο ρυθμό που χορεύεται στα δυο.

7. Έτσι μου δίδαξε τη δεύτερη φράση ο Βαγγέλης - Κερίμη - Χαλιγιάννης, κορυφαίος μάστορας του Α από τον Παρακάλαμο.

Επιμύθιο

Ο Α. είναι ένας διάυλος ανοιχτός που μας συνδέει με την αρχαιότητα.

Είναι άξονας διατήρησης της συνέχειας του δημοτικού τραγουδιού και φορέας πανάρχαιας μνήμης. Είναι συντηρητής και ανανεωτής τραγουδιών που έχουν ολοκληρωθεί κάνοντάς τα κάθε φορά να σφύζουν από ζωή. Ο Α. θέλει ψυχή. Εκφράζει ψυχές, θαύματα.

Είναι όπλο στα χέρια του λαού στη μάχη κατά του μόνιμου, του ακίνητου, του σταθερού. Δεν θέλει τον κόσμο επίπεδο, ομοιόμορφο, «κομπιουτεραρισμένο» χωρίς διακυμάνσεις.

Δεν θέλει να βλέπει μόνο σταθερά σημεία, χωρίς κίνηση, νεκρά. Δεν φοβάται το διαφορετικό αλλά παίρνει το ξένο και το αφομοιώνει δημιουργικά. Περσικός, αραβικός, αιγυπτιακός, ελληνικός, ευρωπαϊκός, βαλκανικός νέος και αρχαίος πολιτισμός γεφυρώνονται με τον αυτοσχεδιασμό σ' ένα πανώριο σμάρι. Η Ζωή. Ο Αυτοσχεδιασμός. Το Δημοτικό Τραγούδι.

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κονίτσας

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

ΧΟΡΟΣ ΚΑΙ ΕΝΔΥΜΑ: ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΚΑΙ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Μαρίνα Βρελλη-Ζάγγου

Οι λαϊκές παραδοσιακές ενδυμασίες τόσο του ευρύτερου ευρωπαϊκού όσο και του ελλαδικού χώρου αναπτύχθηκαν και αποκρυσταλλώθηκαν σε συγκεκριμένα μορφολογικά σύνολα κυρίως το 18ο και 19ο αιώνα υπό συνθήκες οικονομικές, κοινωνικές και πολιτιστικές σαφώς ευνοϊκότερες από το παρελθόν.¹

Οι διανοούμενοι και καλλιτέχνες ασχολήθηκαν για πρώτη φορά μαζί τους - όπως και με άλλα λαογραφικά φαινόμενα - στα χρόνια του Ρομαντισμού, το 19ο αιώνα.

Αυτή η πρώτη προσέγγιση στη μετώπισε τις λαϊκές ενδυμασίες -κατεξοχήν ενδυμασίες του αγροτικού κόσμου και των κατώτερων στρωμάτων των αστικών κοινοτήτων-, ως απλές «επιβιώσεις», ανάλλαχτες από τις πρώτες, αρχαϊκές

1. James Snodden, *The Folkdress of Europe*. Mills and Boon Limited, London, Sydney, Toronto 1979, σ. 7 (Introduction: The Nature of Folk Dress). Μια καλή πρώτη πληροφόρηση με λαϊκά παραδοσιακά κοστούμια απ' όλο τον κόσμο μας προσφέρει το εγχειρίδιο πανόραμα των Robert Harrold και Phyllida Legg, *Folk Costumes of the World in Colour*. Blandford Press, Poole, Dorset 1981. Βιβλιογραφία για τα ευρωπαϊκά λαϊκά παραδοσιακά ενδύματα περιέχουν τα δημοσιεύματα του James Snodden, ό.π., (1979) και *European Folk Dress. A Guide to 555 books and other sources of illustrations and information*. Published for the Costume Society, Dept. of Textiles, Victoria and Albert Museum, London 1973.

Γενική μορφολογική και θεματική εξέταση των αγροτικών δυτικοευρωπαϊκών κοστούμιών βλ. στον Alma Oakes και Margot Hamilton Hill, *Rural Costume. Its Origin and Development in Western Europe and the British Isles*. Batsford, London, και Van Nostrand Reinhold Company, New York 1970.

εποχές της δημιουργίας τους. Η πενία, η γεωγραφική απομόνωση, η κοινωνική καταπίεση, η πολιτισμική καθυστέρηση θεωρήθηκαν τότε ως αιτίες της απλής αγνής, αρχαϊκής κι ευγενικής συνάμα ζωής των αγροτών, που αντικαθρεφτιζόταν στα πολύχρωμα και λαμπερά τους ρούχα.²

Όμως στα τέλη του ίδιου αιώνα η επιστημονική μελέτη της μορφολογίας των αγροτικών ενδυμασιών από ιστορικούς της τέχνης και του πολιτισμού οδήγησε στην αντίθετη άποψη: ότι, δηλαδή, βασικό στοιχείο αυτών των κοστούμιών δεν ήταν η προσήλωση σε ένα αρχικό πρότυπο αλλά η αλλαγή και ότι, ακόμη, η δομή τους - που εξετάστηκε λεπτομερώς - δεν αποτελούσε τίποτε άλλο παρά μιαν αντιγραφή των εναλλασσόμενων ενδυματολογικών τρόπων των ανθρώπων που ανήκαν στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα. Αυτή την εξάρτηση έδειξε διεξοδικά ο Friedrich Hottenroth³ και, επίσης, χρησιμοποίησε αργότερα ο Hans Naumann ως παράδειγμα πολιτισμικών στοιχείων που εκπίπτουν από τα ανώτερα στα κατώτερα στρώματα του πολιτισμού, λέγοντας ότι τα λαϊκά κοστούμια αποτελούσαν μόνον «επανάληψη και αργή ηχώ από προηγούμενα ενδύματα του συρμού».⁴ Στη συνέχεια η επιστήμη προσήγγισε και ερμήνευσε τις λαϊκές φορεσιές πιο αντικειμενικά.

Αρχικά δείχτηκε ότι μαζί με τις φανερές επιρροές της εναλλασσόμενης μέσα στο χρόνο αστικής μόδας συνυπήρχαν στα ρούχα αυτά και μορφές αρχαϊκές ενδυμάτων (κυρίως της δουλειάς), όπως π.χ. των κυνηγών, των ψαράδων, των ποιμένων, που χρησιμοποιούνταν στην ευρωπαϊκή ήπειρο ήδη από την προϊστορία.⁵ Δείχτηκε επίσης ότι πολλά ενδυματολογικά σχήματα ή μεμονω-

2. Πρβλ. και Alice Gáborján, *Hungarian Peasant Costumes*. Translated by Mária Kresz. Βουδαπέστη 1988, σ. 5 (The Development of Peasant Costumes).

3. Friedrich Hottenroth, *Handbuch der Deutschen Tracht*. Stuttgart 1896; του ίδιου, *Deutsche Volkstrachten-Städtische und ländliche - vom 16. Jahrhundert an bis zum Anfänge des Jahrhunderts*. 3 τόμοι, Frankfurt - am - Main 1898, 1900, 1902.

4. Αναφορά στις απόψεις του Naumann και σχετική βιβλιογραφία βλ. Don Yoder, «Folk Costume» του Richard M. Dorson, *Folklore and Folklife. An Introduction*. The University of Chicago Press. Chicago and London 1972, σ. 299 και σημ. 8. Βλ. επίσης Γ. Α. Μέγα, *Εισαγωγή εις την Λαογραφίαν*. Αθήναι 1967, σ. 53.

5. Ιδιαίτερα οι ανασκαφές σε τάφους στη Δανία της εποχής του Χαλκού έδωσαν ευρήματα σε εξαιρετικά καλή κατάσταση που βοήθησε τους επιστήμονες να

μένα ενδύματα ακολούθησαν μίαν αντίστροφη κίνηση από το αγροτικό-λαϊκό επίπεδο σε εκείνο της αστικής μόδας.⁶ Εξάλλου η λειτουργική προσέγγιση των κοστούμιών με κοινωνιολογική και ψυχολογική μεθοδολογία αντιμετώπισε τα παραδοσιακά ενδύματα ως σχήματα με κέντρο αναφοράς τη συνολική ζωή της κοινότητας. Μετατόπισε έτσι το επιστημονικό ενδιαφέρον από την ανίχνευση της αρχικής γένεσης και σχηματισμού των κοστούμιών στην έρευνα της κοινωνικής και ψυχολογικής τους σημασίας, στην έρευνα της λειτουργίας τους μέσα στο παραδοσιακό πολιτισμικό γίγνεσθαι.⁷

Αλλά τι είναι το λαϊκό κοστούμι;

Από τους ορισμούς που κατά καιρούς δόθηκαν παραθέτω εδώ επιλεκτικά τους εξής:

Κατά τον Ελβετό Richard Weiss είναι «ό,τι φοράει ο λαός σε σχέση με τη ζωή της κοινότητας ως σύνολο»⁸.

Κατά τους Peter Michelsen και Holger Rasmussen: «Λαϊκό κοστούμι είναι το ένδυμα του αγροτικού πληθυσμού κατά την εποχή πριν από την αλλαγή των ενδυματολογικών τρόπων το 19ο αιώνα, η οποία εξήλειψε τη διαφορά ανάμεσα στην

οδηγηθούν στα παραπάνω συμπεράσματα. Βλ. Henny Harald Hansen, *Histoire du Costume*. Traduit du danois par Jaqueline Puissant, Flammarion, Paris 1956, σ. 109 - 110.

6. Πρβλ. Μαρίνα Βρέλλη-Ζάχου, *Η ενδυμασία στη Ζάκυνθο μετά την Ένωση (1864-1910). Συμβολή στη μελέτη της ιστορικότητας και της κοινωνιολογίας του ενδύματος*. Διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα 1985 (Ανατύπωση 1991), σ. 47 και σ. 152, σημ. 56 (όπου και αναφορά στο φαινόμενο του «φολκλορισμού», που υποβοηθήσε τη μετακίνηση στοιχείων των αγροτικών-λαϊκών κοστούμιών προς τα αστικά. Για τον φολκλορισμό βλ. Μ. Γ. Μερακλή, «Τι είναι ο Folklorismus», *Λαογραφία*, 28 (1972), σ. 27-38).
7. Υποδειγματική υπήρξε η εργασία του Petr Bogatyrev, *The Functions of Folk Costume in Moravian Slovakia*. Mouton, The Hague-Paris 1971.
8. Τον ορισμό του Weiss σταχυολόγησα από του Yoder, ό.π., σ. 296 και σημ. 3, όπου και αναφορά στο πρωτότυπο: Richard Weiss, *Volkskunde der Schweiz*. Erlenchach-Zyrich 1946, σ. 140-141. Για τον Weiss βλ. και Μιχάλη Γ. Μερακλή, «Οι θεωρητικές κατευθύνσεις της Λαογραφίας», *Λαογραφία*, 27 (1971), σ. 13-15.

πόλη και την ύπαιθρο, ανάμεσα στα ανώτερα και κατώτερα στρώματα». Αυτό το ένδυμα «ήταν υποκείμενο σε μια σειρά από κανόνες που όριζαν σε κάθε λεπτομέρεια το πρόσωπο, για κάθε περίπτωση στην οποία θα συμμετείχε κατά πάσα πιθανότητα κάθε μέλος της κοινότητας στη διάρκεια του έτους και σε όλη του τη ζωή».⁹

Συνοψίζοντας τα παραπάνω μπορούμε να πούμε, και κατά τον Don Yoder, ότι «Λαϊκό κοστούμι είναι το ενδυματολογικό σχήμα εκείνο που (α) προς τα έξω συμβολίζει την ταυτότητα μιας λαϊκής κοινότητας και (β) εκφράζει τις πολλαπλές σχέσεις του ατόμου προς την κοινότητα και μέσα στην κοινότητα».¹⁰

Έτσι η μελέτη των λαϊκών παραδοσιακών ενδυμασιών είναι όχι μόνο ένας καλός τρόπος να ανιχνεύσουμε τον υλικό πολιτισμό μιας κοινότητας (αφού εύλογα προϋποθέτει γνώση ακόμη και της τεχνολογίας της ένδυσης - π.χ. διαδικασίες επεξεργασίας υλικών, βαφικής, υφαντικής, κεντητικής, κοσμηματοποιίας κ.λπ.-. όπως και των εργαλείων - μέσων αυτής της τεχνολογίας) αλλά και μια αφετηρία και ρεαλιστική αρχή για τη διερεύνηση των δομών της κοινότητας και των πιέσεων που ασκήθηκαν στα μέλη της και τη συμπεριφορά τους.¹¹

9. Yoder, ό.π., σ. 296 και σημ. 2, όπου και αναφορά στο πρωτότυπο: Peter Michelsen και Holger Rasmussen, *Danish Peasant Culture*. Copenhagen 1955, σ. 47.

10. Yoder, ό.π., σ. 296.

11. Πρβλ. και Προηγορίου Γκιζέλη, *Η Ρητορική του Ενδύματος*. Αθήναι 1974, σ. 37-38: «Εις τας μικράς κλίμακος κοινωνίας το άτομον λόγω του αυστηρού κοινωνικού ελέγχου, τον οποίον ασκεί επ' αυτού η κοινωνία μέσω των τριών βασικών ρόλων, του συστήματος συγγενείας, της ηλικίας και του φύλου, δεν είναι εις θέσιν να προβάλη, δια του ενδύματος εντόνως τα προσωπικά του χαρακτηριστικά. Το ένδυμα είναι σύμβολον της ομάδος και όχι της προσωπικότητος του ατόμου, η οποία καταπνίγεται εκ της ασκουμένης πίεσεως προς συμμόρφωσιν εις το πνεύμα του συνόλου».

Ας σημειωθεί όμως εδώ ότι η ποικιλία στα ενδυματολογικά σχήματα του αγροτικού χώρου αποθαρρύνθηκε και από την περιορισμένη τεχνολογία και από την έλλειψη υλικών που να μετατρέπονται σε ενδύματα χωρίς χρονοβόρα και επίπονη διαδικασία (Πρβλ. Mary Ellen Roach και Joanne B. Eicher, *The Visible Self. Perspectives on Dress*. Englewood Cliffs, Prentice Hall Inc., New Jersey 1973, σ. 172). Άλλωστε όταν αυτοί οι δύο παράγοντες εξασθένησαν κατά τα τέλη του 19ου αιώνα -π.χ. έχουμε τότε τη διάδοση της ραπτομηχανής-, η πολυμορφία και η αστικοποίηση των αγροτικών παραδοσιακών κοστούμιών προχώρησε με γοργό ρυθμό.

Ας σημειωθεί, ότι από τα πιο βασικά χαρακτηριστικά των λαϊκών παραδοσιακών ενδυμασιών είναι, ότι υπόκεινται στη γενική παραδοχή του συνόλου, σε αντίθεση με τα αστικά που υπόκεινται στην κρίση των κατασκευαστών τους.¹² Τα λαϊκά κοστούμια (υπενθυμίζουμε σκόπιμα εδώ την προέλευση της λ. κοστούμι < αγγλ. costume < λατ. consuetudo = συνήθεια, όπως και της λ. custom = έθιμο), όπως και τα έθιμα αναπτύσσονταν σύμφωνα με τις ανάγκες της κοινότητας, έχουν έτσι την ίδια ιδεολογική αξία όπως τα έθιμα, είναι από μόνα τους μια έκφραση εθίμων.¹³

Ουσιαστικά η ενδυμασία υπήρξε εκείνο το μεταβλητό στοιχείο του πολιτισμού της κοινότητας που, όπως και η αρχιτεκτονική, αναδείχτηκε τελικά σε ορατό σύμβολο - δείκτη των αναγκών και των λειτουργιών της, σε μια εικαστική διάλεκτο, σ' ένα κείμενο σελίδων της πολιτιστικής ιστορίας ενός τόπου,¹⁴ ή άλλως «σ' ένα αποκρυστάλλωμα πολιτισμού», όπως παρατηρούσε η Αγγελική

12. Bogatyren, ό.π., σ. 33, σημ. 1. Πρβλ. και Γκιζέλη, ό.π., σ. 38: «Οιαδήποτε απόπειρα διαφοροποίησης από την ομάδα, εκδηλωμένη μέσω του ενδύματος, αντιμετωπίζεται από την κοινωνία, η οποία θέτει εις εφαρμογήν τον μηχανισμόν του κοινωνικού ελέγχου και της κοινωνικής κυρώσεως δια τον αποκλίνοντα από τον καθιερωμένον τρόπον συμπεριφοράς. Αυτή αυτή η παραμονή τους εις την δεδομένην κοινωνίαν καθίσταται αδύνατος. Και επειδή και η αποχώρησις από τας κοινωνίας αυτάς είναι αδύνατος, το παρεκκλίνον άτομον καταδικάζεται εις κοινωνικόν θάνατον, ο οποίος μοιραίως οδηγεί εις τον βιολογικόν.»
13. Βλ. την άποψη αυτή του Heinrich Riehl διατυπωμένη ήδη στα 1857, όπως παρατίθεται στου Yoder, ό.π., σ. 297 και σημ. 5. Πρβλ. εδώ και την εκτίμηση από την πλευρά της σημειολογίας του Roland Barthes, «Histoire et sociologie du vêtement», *Annales E. S. C.*, τ. 12, no 3, σ. 435 όπου: «Η τοπική φορεσιά είναι ένα σύνολο κανόνων, καταναγκασμών, απαγορεύσεων, ανοχών, συλλογικά αποδεκτών, ένα είδος συλλογικού θεσμού» (όλη η εργασία στις σ. 430 - 441). Την ετυμολογία των λ. costume και custom βλ. Ernest Klein, *A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language*. Volume I, A - K. Elsevier Publishing Company, Amsterdam, London, New York 1966, σ. 359 (λ. costume) και σ. 388 (λ. custom). Βλ. επίσης στο *The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*. 3η Έκδοση, Volume I, A-M, Oxford at the Clarendon Press, 1968, σ. 402 (costume) και σ. 442 (custom).
14. Βρέλλη-Ζάχου, ό.π., σ. 48.

Χατζημιχάλη, «τον οποίον δυσκόλως δυνάμεθα να εννοήσωμεν σήμερα και να παρακολουθήσωμεν εις τους αλλεπαλλήλους σταθμούς του και τας πολυσχιδείς διακλαδώσεις του, τας εξαρτημένας εκ διαφόρων παραγόντων και ιδιαιτέρως εκ των συνηθειών, των παραδόσεων, της ιστορίας, των βιωτικών και κλιματολογικών συνθηκών της ελληνικής γης και ζωής»,¹⁵ αλλά, και του κόσμου όλου.

Αλλά στην αγροτική ενδυμασία επιφυλάχθηκε ένας ακόμη ρόλος στα νεώτερα χρόνια: ο ρόλος «της διάσωσης από το διεθνικό κομπορμισμό, της εθνικής ιδιορρυθμίας και ταυτότητας και της διάκρισης από τους αλλοεθνείς. Θεωρήθηκε η εθνική ενδυμασία. Μαζί με την πρόσληψη του μουσειακού της χαρακτήρα η αγροτική παραδοσιακή ενδυμασία, όταν φοριέται, είναι ένα κινητό και περιφερόμενο μουσείο, που παραπέμπει σ' ένα σαφώς παρωχημένο ιστορικό χρόνο, και αποσκοπεί στην εκπλήρωση διάφορων σκοπιμοτήτων (ικανοποίηση συναισθηματικής ανάγκης, εορταστικές αναβιώσεις με εθνική σημασία, τουριστική επίδειξη κ.λπ.)».¹⁶

Τα τελευταία λοιπόν χρόνια «ο παραδοσιακός χορός, που ξαναχορεύεται με ζέση στο κλίμα της φολκλοριστικής έξαρσης, είναι επόμενο να προκαλέσει την επανεμφάνιση, σε ανάλογη έκταση, και του θεμελιώδους από τα συμπαρομαρτούντα: των παραδοσιακών ενδυμασιών. Οι εκατοντάδες (αν όχι χιλιάδες) χορευτικές ομάδες και συγκροτήματα ασφαλώς έπρεπε να ντυθούν ανάλογα. Η παραγωγή παραδοσιακών ενδυμασιών είναι από τους πιο ανθηρούς κλάδους της βιομηχανίας της λαϊκής τέχνης».¹⁷

Όμως «ο δημοτικός χορός δεν είναι μόνο διασκέδαση, και η φορεσιά δεν είναι μια διακόσμηση».¹⁸ Έχοντας υπόψη τον πολύπτυχο ρόλο των κοστούμιών στην κοινότητα, γεννιέται συνακόλουθα το ερώτημα: Ποιάν ακριβώς ενδυμασία εννοούμε, ή καλύτερα, χρησιμοποιούμε για να αναβιώσουμε, να αναπαραστήσουμε το παρελθόν, ώστε, ταυτόχρονα, με την «εικαστική ρητορική» της να

15. Αγγελική Χατζημιχάλη, *Ελληνικάί εθνικάί ενδυμασίαι*. Τόμος 1, Μουσείον Μπενάκη, Αθήναι 1948, σ. 13.

16. Βρέλλη-Ζάχου, ό.π., σ. 47-48 και επίσης σ. 152, σημ. 57, όπου και βιβλιογραφία.

17. Μιχάλη Γ. Μερακλή, *Λαϊκή Τέχνη. Ελληνική Λαογραφία*. Γ' τόμος, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 1992, σ. 104.

18. Άλκη Ράφτη, *Χορός, πολιτισμός και κοινωνία*. Θέατρο «Δόρα Στράτου», Αθήνα 1992, σ. 65.

μεταδώσει τα μηνύματα που θα γνωστοποιήσουν την οργανική σχέση της με την κοινότητα;

1. Την ενδυμασία **ποιας χρονικής περιόδου,**

όταν πλέον η έρευνα έχει αποκαλύψει σταδιακούς μετασχηματισμούς και μετεξελίξεις των ελληνικών λαϊκών κοστούμιών κυρίως από τα τέλη του 19ου αιώνα και εξής ως την οριστική εγκατάλειψη των παραδοσιακών τους στοιχείων και την αστικοποίησή τους γύρω στο Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο.¹⁹

2. (Την ενδυμασία) **ποιου τύπου,**

όταν γνωρίζουμε όχι μόνον ότι «οι φορεσιές της Ελλάδος είναι πολλές και ποικίλες. Κάθε τόπος έχει τη φορεσιά του. Αλλιώς ντύνεται ο χωρικός στα βουνά, αλλιώς στους κάμπους και αλλιώς στα νησιά. Μα και ο βουνίσιος της Θεσσαλίας έχει ξεχωριστή φορεσιά από το βουνίσιο της Ηπείρου και της Μακεδονίας, καθώς και από τους νησιώτες ο Σκυριανός έχει ξεχωριστή φορεσιά από το γείτονά του Σκοπελίτη και Σκιαθίτη»,²⁰ αλλά και ακόμη περισσότερο, όταν γνωρίζουμε ότι «πριν από εκατό π.χ. χρόνια, όχι μόνο κάθε περιοχή, αλλά και κάθε χωριό ξεχώριζε από τ' άλλα με τη δική του ιδιαίτερη φορεσιά»²¹ και κάποτε και κάθε μαχαλάς μπορούσε να είναι διαφοροποιημένος ενδυματολογικά σε σχέση με το γειτονικό του μέσα στην ίδια κοινότητα;²²

3. (Την ενδυμασία) **ποιου κοινωνικού στρώματος,**

όταν η έρευνα έχει ήδη επισημάνει «την αποτύπωση κοινωνικής διαστρωμάτωσης στην ένδυση, τουλάχιστον σε κοινότητες με αξιοσημείωτη κοινωνική κινη-

19. Βλ. π.χ. τις εργασίες του Κωνσταντίνου Δ. Τσαγγαλά για την караγκούνικη φορεσιά: (α) *Η γυναικεία караγκούνικη ενδυμασία σε μια Θεσσαλική κοινότητα. Κατασκευή και λειτουργία. Συμβολή στη μελέτη της ενδυμασίας στο φυσικό της περιβάλλον*. Γιάννενα 1982 (πολυγραφημένη έκδοση). (β) *Μια παλιότερη μορφή της γυναικείας караγκούνικης ενδυμασίας γύρω στα 1900. Λειτουργία. Εξέλιξη. Εγκατάλειψη*. Γιάννενα 1985.

20. Αγγελική Χατζημιχάλη, *Ελληνική Λαϊκή Τέχνη: Σκύρος*. Αθήναι 1925, σ. 61.

21. Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, *Λαογραφικά Μελετήματα*, Ι. Εταιρεία Ελληνικού Λογοτεχνικού και ιστορικού Αρχείου, Αθήνα 1989, σ. 141.

22. Πρβλ. Κωνσταντίνος Δ. Τσαγκαλάς, *Η γυναικεία караγκούνικη ενδυμασία*, ό.π., σ. 23 (εισαγωγή). Επίσης πρβλ. εδώ και Άλκης Ράφτη, ό.π., σ. 70 (Κρασί και Κόκα-κόλα: Βιοτεχνία και βιομηχανία στην πολιτιστική παραγωγή).

τικότητα, οφειλόμενη κυρίως στις επαγγελματικές δραστηριότητες των μελών τους και ακόμη στη σχέση τους με μεγάλα αστικά πολιτιστικά κέντρα του εξωτερικού»²³ ένα γεγονός ωστόσο που μολονότι διαφοροποιούσε και διαχώριζε οπτικά τους ποιμένες π.χ. από τους βιοτέχνες και τους εμπόρους, δεν απαγόρευε όμως ούτε εμπόδιζε ούτε περιόριζε τη συμμετοχή τους στο παραδοσιακό χοροστάσι του τόπου τους.²⁴

4. (Την ενδυμασία) ποιός κοινωνικής ηλικίας,

όταν στις παραδοσιακές κοινότητες οι κατά ηλικία διακρίσεις και των δύο φύλων σημειώνονταν με τη φορεσιά τους. Έτσι «οι νέοι ξεχώριζαν από τους γέροντες και οι έφηβοι από τα παιδιά· στις γυναίκες μάλιστα οι διακρίσεις ήταν λεπτομερέστερες: ξεχώριζαν τα κορίτσια από τις παντρεμένες, οι χήρες από τις χαιράμενες (αυτές που έχουν τους άντρες τους) και οι νιόνυφες από αυτές που έχουν ένα ή περισσότερα παιδιά»,²⁵ αλλά στους χορούς που είχαν αναδειχτεί σε κέντρο της κοινωνικής ζωής της κοινότητας και μοναδικό μέσο ψυχαγωγίας, έκφρασης και επικοινωνίας των μελών της,²⁶ με εξαίρεση τους πενθούντες και τους ιερείς,

23. Μαρίνα Βρέλλη-Ζάχου, «Κοινωνική διάστρωμάτωση στην ελληνική κοινότητα. Αντικατοπτρισμοί στον υλικό πολιτισμό. Το παράδειγμα του ενδύματος», *Δωδώνη*, 18 (1989), τεύχ. 1, σ. 189 (Εξετάζονται εδώ οι περιπτώσεις της Ζακύνθου, της προεπαναστατικής Αθήνας, της Τζιας, της Τήνου, της Κρήτης, της Ύδρας, των Σπετσών, του Λεωνιδίου, του Συρράκου, του Μετσόβου και των Μεσογείων της Αττικής, με αναφορές στη σχετική βιβλιογραφία).
24. Βλ. και Άλκη Ράφτη, ό.π., σ. 208 (Χορευτικό σύστημα και κοινωνικό σύστημα).
25. Κυριακίδου-Νέστορος, ό.π., σ. 141 και Τσαγγαλάς, ό.π., σ. 75-92 και 283-433. Από τη γηπιακή ηλικία ως τα γηρατιά οι άνθρωποι αλλάζουν μια σειρά από κοστούμια. Στο δεύτερο μισό αυτής της διαδρομής, από τη μέση ηλικία ως το γήρας, παρατηρείται συνήθως μια αυξανούσα συντηρητική τάση στην ενδυματολογική συμπεριφορά. Κι ενώ στη σύγχρονη αστική κοινωνία, η «μοντέρνα» γυναίκα -κι ο άντρας κάποτε- αρνούνται να υποταχτούν στην ηλικία τους και θέλουν να αψηφήσουν το χρόνο, στις παραδοσιακές κοινότητες οι άνθρωποι δεν φοβούνται να φανούν γέροι και να «ενδυθούν» το ρόλο του παππού και της γιαγιάς χωρίς να επιδιώκουν τις ευεργεσίες των ινστιτούτων αισθητικής και καλλονής και των καλλυντικών επιχρίσεων (Βλ. Yoder, ό.π., σ. 304).
26. Ηλία Δήμα, *Ο παραδοσιακός χορός στο Συρράκο. Λαογραφική και ανθρωπολογική προσέγγιση*. Ιωάννινα 1989, σ. 59.

συμμετείχαν όλες οι κοινωνικές ηλικίες. Π.χ. στο Συρράκο της Ηλείου, στο χορό συμμετείχαν: οι παντρεμένοι άντρες με εξαιρετικές χορευτικές ικανότητες, μερικές παντρεμένες γυναίκες, οι «νιόπαντροι», τα ανύπαντρα αγόρια που χόρευαν καλά, όλες οι ανύπαντρες υποψήφιες νύφες, οι «κεφάτοι» γέροι, αγόρια και κορίτσια σε μικρές ηλικίες, τέλος ξένοι με τις συζύγους τους από τα γύρω χωριά.²⁷

5. (Την ενδυμασία) ποιας χρονικής στιγμής - περίπτωσης.

Εδώ, βέβαια, πρόκειται για την επιλογή της ενδυμασίας τηςσχόλης και της γιορτής, που διακρίνεται σαφώς μορφολογικά και κυρίως ποιοτικά και διακοσμητικά από την καθημερινή και την ενδυμασία της δουλειάς.²⁸ Θα πρέπει

27. Δήμα, ό. π., σ. 61-62. Στην Κάρπαθο, η προτεραιότητα και έμφαση δίνεται στα ανύπαντρα μέλη: «Οι παντρεμένες γυναίκες ποτέ σχεδόν δεν μπαίνουν στο χορό όταν χορεύουν οι ανύπαντρες κοπέλες. Οι νιόπαντροι μπαίνουν μόνο αν τις καλέσει ο άντρας τους ή κάποιος αδερφός. Όσο περνούν τα χρόνια διστάζουν όλο και περισσότερο να δεχτούν την πρόσκληση. Λένε ότι προτεραιότητα έχουν οι νεότερες, που πρέπει να διασκεδάσουν και ταυτόχρονα να «δείχτούν», να τις δουν για να βρουν σύζυγο. Αργότερα ακόμη, όταν έχουν κόρη της παντρείας, δεν χορεύουν παρά σε πολύ εξαιρετικές περιπτώσεις. Αντίθετα, οι άντρες χορεύουν μετά τον γάμο σχεδόν όσο και πριν. Μόνο που καθώς περνάν τα χρόνια μένουν λιγότερο στον κύκλο. Βρίσκει κανείς άντρες που δεν τους αρθσει ο χορός και άλλους που χορεύουν πολύ σε όλη την ζωή τους, ενώ οι γυναίκες χορεύουν εξαιρετικά πολύ πριν από τον γάμο τους, αλλά μετά εγκαταλείπουν πολύ γρήγορα τον χορό» (Ράφτης, ό.π., σ. 109).

28. Στη λαϊκή κοινότητα τα κοστούμια των μελών της αντικατοπτρίζουν τις αλλαγές στη ζωή της, την εναλλαγή των ημερών της δουλειάς και τηςσχόλης. Κι ενώ τα καθημερινά ρούχα είναι πρακτικά, συχνά σκούρα και κατά κανόνα αδιακόσμητα, στα γιορτινά ειδικά η διακόσμηση αλλά και η πολυχρωμία, όχι μόνο επιτρέπονται αλλά και επιβάλλονται. Αυτή η στάση προφανώς παρακινήθηκε - κατά τον Yoder (ό.π., σ. 305) - από τη βαθύτερη διαφοροποίηση της δουλειάς από τη λατρεία, η οποία αποτελεί «τη γιορτή της ζωής», με την έννοια ότι ο άνθρωπος δραματοποιεί την ολότητα της ζωής του στη γιορταστική του διάθεση, και με τα γιορτινά του κοστούμια συμβολίζει αυτόν τον γιορτασμό. Ακόμη, η περίτεχνη, φανταστική επεξεργασία των γιορτινών κοστούμιών και, βέβαια, η διακόσμησή τους και η ποικιλία τους δείχνουν να τη μοιράζονται με τους επίσης περίτεχνα ενδεδυμένους

όμως ακόμη να λαμβάνουμε υπόψη μας, ότι στα χοροστάσια των πανηγυριών μπορούσαν να χρησιμοποιούνται ειδικά προορισμένα για την περίπτωση ενδυματολογικά σύνολα ή να γίνονται προσθαφαιρέσεις στα ήδη αποδεκτά ως γιορτινά, ώστε να ανταποκρίνονται στη φύση του χορού και τις ιδιαιτερότητές του. Π.χ. στη Νεσπάνη της Αρκαδίας η πρώτη φάση του πανηγυριού του Αη-Γιώργη «είναι αφιερωμένη στο ντύσιμο των τελεστών με τις πατροπαράδοτες φορεσιές, το «τσιπιανίτικο πουκάμισο» για τους άντρες, το «ασπροφούστανο» για τις γυναίκες, που τα φοράν μονάχα τ' Αη-Γιωργιού».²⁹ Στο Συρράκο, ενώ «τα καθημερινά τσαρούχια τόσο των ανδρών όσο και των γυναικών είχαν πρόκες, τα γιορτινά και κυρίως αυτά που χρησιμοποιούσαν στο δημόσιο χορό των πανηγυριών ήταν χωρίς πρόκες. Και αυτό για να διευκολύνονται περισσότερο στο χορό τους που γίνονταν στην πλακόστρωτη πλατεία του χωριού».³⁰

Στα παραπάνω ερωτήματα, που αφορούν στην επιλογή του συγκεκριμένου σχήματος που θα «αναβιώσει» και που συνακόλουθα θα «ντύσει» μια παράσταση παραδοσιακών χορών, σπάνια δίνουμε απαντήσεις, όταν το γεγονός είναι συντελεσμένο, γιατί το οπτικό αποτέλεσμα που ένας ειδήμων παρακολουθεί πολύ συχνά είναι ένα συνονθύλευμα σχημάτων, χρωμάτων, στοιχείων που καμιά πραγματικότητα του παρελθόντος δεν αντιπροσωπεύει στο σύνολό του.

Αλλά προκύπτει επίσης και μια σειρά ακόμη από ερωτήματα με πρακτική και ουσιαστική φύση:

Κατ' αρχήν ποιοι -και με τις υποδείξεις ποιων βεβαίως - κατασκευάζουν

ιερείς. Ας σημειώσουμε, τέλος, τη διπλή λειτουργία που κάποια ενδύματα έχουν, όπως π.χ. η ποδιά: ένδυμα με ρίζα του το πρωτόγονο φύλλο συκής αποτελεί κατ' άλλους ένα ρούχο κόσμημα, γιορταστικό, με συμβολική σημασία, και κατ' άλλους ένα ρούχο εργασίας με χρήση λειτουργική - πρακτική.

29. Κατερίνα Ι. Κακούρη, «Χορός και πομπή του Αη-Γιώργη (Στη Νεσπάνη της Αρκαδίας)», *Εθνογραφικά*, 1 (1978), σ. 95 και σημ. 13 (όπου μάλιστα επισημαίνονται και σταδιακοί μετασχηματισμοί και προσθαφαιρέσεις πάνω στο γενικό σχήμα της φορεσιάς, οι οποίες ωστόσο δεν αφήρεσαν την παραδοσιακή της ταυτότητα).
30. Δήμας, ό.π., σ. 96. Βλ. και Μαρίνα Βρέλλη - Ζάχου, *Τα τσαρούχια και οι τσαρουχάδες στην Ήπειρο. Συμβολή στη μελέτη της λαϊκής υπόδησης*. Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα. Ναύπλιο 1991.

αυτές τις ενδυμασίες, ή μάλλον (α) ποιοι τις ράβουν (β) ποιοι τις κεντούν (γ) ποιοι τις διακοσμούν με τα κατάλληλα κοσμήματα, πιστοί στα σχέδια, τα χρώματα, τα μοτίβα και λοιπά χαρακτηριστικά των παραδοσιακών ενδυμασιών; Είναι επόμενο, όταν σήμερα τα εργαστήρια που λειτουργούν δεν συνεχίζουν την παράδοση αλλά την «αναβιώνουν» και μάλιστα με τα πλέον σύγχρονα βιομηχανικά μέσα, να υποκύπτουν στις ευκολίες της μηχανής και την προσφορά μη αυθεντικών υλικών, να ακολουθούν ακόμη συμβουλές και υποδείξεις μη ειδημόνων και να αυτοσχεδιάζουν ή και να αυθαιρετούν σε τέτοιο βαθμό, ώστε η όλη προσπάθεια, όσο φιλότιμη και αν είναι, να καταλήγει, όχι σπάνια, σε παρανόηση των ενδυμασιών, σε προχειρότητες, που κακοποιούν ή και γελοιοποιούν την ενδυματολογική παράδοση αντί να την αξιοποιούν και να την αναδεικνύουν.

Η ανδρική φουστανέλα αφενός και η γυναικεία φορεσιά της Αμαλίας αφετέρου αποτελούν δύο πολύ χαρακτηριστικά παραδείγματα. Αρχικά είχαν αναδειχτεί στις ενδυμασίες - αντιπροσώπους της ενδυματολογικής παράδοσης του τόπου, συνδέθηκαν με την αναγέννηση του έθνους μετά την τουρκική κατάκτηση,³¹ ενισχύθηκαν από την αυλική υποστήριξη,³² - μάλιστα η δεύτερη αποτελεί κατεξοχήν επινόηση της βασίλισσας και όχι παραδομένο σχήμα,³³ - επηρέασαν καθοριστικά και μετασχημάτισαν ενδύματα του αγροτικού χώρου, ενώ, τέλος, τα μεταπολεμικά χρόνια, η αντιγραφή τους γνώρισε τέτοιες μεταβολές και καινοτομίες που έφτασαν ως το σημείο τα σχήματα πρόχειρα να χρησιμοποιούνται ακόμη και σε αποκριάτικες μασκαράτες.³⁴

31. Πρβλ. Γκιζέλη, ό.π., σ. 44-45.

32. Στις 25 Ιανουαρίου του 1836 ο νεαρός Όθων - κατά τη συμβουλή του Βαυαρού πατέρα του Λουδοβίκου- φόρεσε για πρώτη φορά την ελληνική φουστανέλα στην επίσημη τελετή της επετείου για τον ερχομό του ως βασιλέως στην Αθήνα, απαρνούμενος τη βαυαρική στρατιωτική στολή εφ'όρου ζωής: «μ' αυτήν εβασίλευσεν, μ' αυτήν έφυγε διωγμένος από την Ελλάδα και μ' αυτήν εξήτησε να κατεβή, στον τάφο» (Δ. Μάργαρη, «Ο θάνατος της φουστανέλας», *Ελληνική Δημιουργία*, 1 (1948), σ. 608-610. Πρβλ. και Μέγα, Εισαγωγή, ό.π., σ. 139).

33. Πρβλ. και Ιωάννα Παπαντωνίου, «Συμβολή στη μελέτη της γυναικείας ελληνικής παραδοσιακής φορεσιάς», *Εθνογραφικά*, 1 (1978), σ. 16.

34. Πρβλ. Παπαντωνίου, ό.π., σ. 16.

«Κανείς δεν φαίνεται να υποψιάζεται -παρατηρεί ο Άλκης Ράφτης- ότι οι φορεσιές αυτές δεν είναι μια κάποια μεταμφίεση, δεν είναι κοστούμια για το καρναβάλι. Είναι ιστορικά αντικείμενα, εθνικά κειμήλια, απομεινάρια ενός πολιτισμού που αναπτύχθηκε από τους προγόνους μας και τελειοποιήθηκε επί αιώνες. Κι όμως αντίγραφέ τους παραγγέλλονται από τα συγκροτήματα στα ίδια ραφτάδικα που φτιάχνουν αποκριάτικες κόμησες, καουμπόηδες και μπάτμαν. Ενώ άλλα μαγαζιά ψαλιδίζουν τις αυθεντικές φορεσιές με τα ανεπανάληπτα κεντήματα, για να στολίζουν τσαντάκια και φτηνά φορέματα για τουρίστες».³⁵

Βλέπουμε συχνά σε χορευτικές ομάδες να συμμετέχουν τσολιάδες με σύγχρονα λευκά πουκάμισα και τσαρούχια με τακούνια, όπως τα επίσης σύγχρονα ανδρικά υποδήματα, ή νεαρές κοπέλες με κομμώσεις της μόδας που περιβάλλονται με πρόχειρα δεμένους κεφαλόδεσμούς, ή, ακόμη χειρότερα, με κεφαλομάντιλα που ποτέ δεν χρησιμοποιήθηκαν, όπως χρησιμοποιούνταν, και με υποδήματα επίσης σημερινά, που μάταια αποβαίνει η προσπάθεια να τα κρύψουν κάτω από τα πολύπτυχα φορέματα. Τα κοσμήματα ακόμη με την τόσο χαρακτηριστική άλλοτε πλούσια παρουσία τους, είναι τώρα συχνά ανύπαρκτα ή ελάχιστα, και βέβαια συχνά κακότεχνα, με απρόσεκτη προσαρμογή πάνω στα ρούχα. Ανάλογη παρατήρηση αφορά και στα κεντήματα, που διακρίνονταν άλλοτε για την τεχνική λεπτομέρεια, την ποικιλία, τον πλούτο των χρωμάτων και των συνθέσεων. Βλέπουμε ακόμη να αποδίδονται νησιώτικοι π.χ. χοροί από χορευτές ντυμένους με ενδυμασίες του ηπειρωτικού χώρου -ή το αντίστροφο. Αλλά τα κοστούμια αυτά χρησιμοποιημένα έτσι επιπόλαια, δεν ανταποκρίνονται ούτε στην πραγματικότητα της παράδοσης ούτε στη φύση των χορών, πώς να συνταιριαστούν οι ανάλαφροι νησιώτικοι βηματισμοί με τα βαριά μάλλινα στεριανά ρούχα, ή πώς να συνυπάρξουν τα κυματιστά νησιώτικα φορέματα με την αργή κίνηση των στεριανών χορών;

Παραθέτω ακόμη την πολύ σωστή διαπίστωση του Άλκη Ράφτη που αφορά στην τάση να ντύνονται κορίτσια με αντρικές φορεσιές στις παραστάσεις δημοτικών χορών: «Το φαινόμενο παρατηρείται από χρόνια σε μικρή κλίμακα, αλλά τελευταία παίρνει ανησυχητικές διαστάσεις. Το βλέπουμε κυρίως σε ποντιακά συγκροτήματα, όπου οι ζίπκες (η αντρική φορεσιά) με τα αντίστοιχα τρεμουλιάσμα-

35. Ράφτης, ό.π., σ. 65 (Η φορεσιά στις παραστάσεις δημοτικού χορού).

τα των ώμων έχουν γίνει σήμα κατατεθέν, αν και ήταν σχεδόν άγνωστα στα παράλια, δηλαδή στο μεγαλύτερο μέρος του Πόντου. Με τέτοια απάθεια που μας διακρίνει, στο τέλος θα το συνηθίσουμε και θα το βρίσκουμε φυσικό.... Το παράξενο είναι ότι δεν διαμαρτύρονται οι γονείς των νεαρών ακούσιων τραβεστί, αλλά πηγαίνουν στις παραστάσεις και χειροκροτούν. Αν έβλεπαν το γιό τους να χορεύει ντυμένος γυναικεία, θα χαλούσαν τον κόσμο, ενώ η κόρη σε ρόλο αντρικό δεν τους ενοχλεί».³⁶

Όλα όσα σύντομα αναφέρθηκαν είναι ρεαλιστικές διαπιστώσεις, σοβαρά ερωτήματα. Σε τελευταία ανάλυση πάντως δεν μπορούμε παρά να τονίσουμε τη σημασία που έχει το γεγονός, ότι, παρ' όλες αυτές τις μεταβολές, τις αλλοιώσεις, τα χάσματα, τα ρήγματα, τόσοι πολλοί άνθρωποι, σε τόσα πολλά μέρη της πατρίδας μας, θέλουν να χορεύουν και να ντύνονται, κάποιες ώρες, όπως χόρευαν κι όπως ντύνονταν σε ανάλογες περιπτώσεις, οι πατέρες και οι μητέρες άλλοτε.

Το γεγονός αυτό δεν θα πρέπει σε καμμία περίπτωση να μην εξαρθεί, να μην ενθαρρυνθεί. Μαζί με την έκφραση της ευχής, όσο είναι δυνατό, να γίνεται μια προσπάθεια να ακούγεται η γνώμη και η συμβουλή, να παρέχεται η βοήθεια από τους οπωσδήποτε ειδικούς.³⁷

36. Ο.π., σ. 64.

37. Περλ. Μ. Γ. Μερακλή, *Ελληνική Λαογραφία. Ήθη και έθιμα*. Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 1986, σ. 158, σημ. 18: «Ήδη σ' αυτήν την τεχνητή αναβίωση, που δεν έχει σχέση με μιαν οργανική βιολογία, υπάρχει η συνθήκη της συμβατικότητας που καθιστά όχι μόνο χιμαιρική, αλλά κι άσκοπη την απαίτηση που προβάλλουν πολλοί (και μεταξύ των λαογραφικών κύκλων) για «αυθεντικές» και «γνήσιες» αναβιώσεις. Εκείνος που αναπαριστάνει τα έθιμα και εκείνος που τα «θεάται» ζουν και δρουν κάτω από ολότελα διαφορετικούς όρους σε σχέση με την εποχή της δημιουργίας και αρχικής λειτουργίας των εθίμων. Κι αυτό κάνει αδύνατη την ταύτιση της αρχικής μορφής του εθίμου με την αναβιωμένη μορφή του... Διαφορετικά έχουν τα πράγματα για τους φορείς εκείνους (επιστημονικούς κυρίως), που έργο τους είναι η ακριβής, όσο είναι δυνατό, αναπαράσταση και αναστήλωση των παλαιών εθίμων κ.λπ.».



Χορευτικό συγκρότημα Πολιτιστικού Λαογραφικού Συνδέσμου "Καλαθούτες", (αρχείο Συνδέσμου).

Η ΧΡΗΣΗ ΤΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ (με αφορμή τα χορευτικά μας δράματα)

Κωνσταντίνα Μπάδα

Θεωρώ αρχικά απαραίτητη μια αναφορά στη γενική θεματική στην οποία δουλεύω που είναι αφιερωμένο στο λαϊκό πολιτισμό. Η κριτική της όποιας προβληματικής στοχεύει στην καλύτερη κατανόηση της σημασίας και της πράξης που θα κληρονομήσουν από το δρώμενο. Το γυμνασμένο εξώλου μέλημα μας υπόκειται και στη δυναμική του παρόντος, ενός παρόντος που μπορεί να αντιστρέψει ή να μεταβάλει τις «τελικές» απόψεις μας.

Μπορούμε να ξεκινήσουμε από το πρόγραμμα του δρώμενου που εξωτερικεύει, ως ένα σημείο, την πιο ακριβέστερη άποψη των διοργανωτών σχετικά με τη σημασία και το περιεχόμενο των όρων. Διαβάζοντας αυτό γίνεται φανερό ότι είναι σημαντικό αξιολογηθεί σωστά το μέγεθος και οι στόχοι ανάπτυξης μιας πολιτιστικής τελικά πολιτικής που ενθαρρύνεται έντονα τις τελευταίες δεκαετίες στον τόπο μας¹ αλλά και το μέγεθος της σφαιρότητας της αναφερόμενης και της επιβαλλόμενης, όπως και όπως εκδηλώνεται, παράλληλα. Αν μάλιστα επιδιώξουμε μια διαφορετική «ανάγνωση» του έργου, λογοτεχνικά, κειμένου του Γιάννη Λιβατερόπουλου - που συνοψίζει την άρνηση της σύγχρονης εθνικής και πολιτισμικής μας κριτικής και κυρίως προσπαθεί να «φρούσει» από την αρχή το σωστό δρόμο που χερμάζεται κάθε πρωί στην πολιτεία του βόθρου. Στο μέλλον. Για να εξασφαλίσουμε όλες μας τις ζωτικές δυνατότητες, πάνω σε μια γραμμή ενότητας και σ' ένα είδος

1. Έχουν κληθεί να τελεστούν χρόνια τα δρώμενα λαϊκού πολιτισμού που εξωτερικεύουν το περιεχόμενο τους και τους στόχους τους σε φιλικολογική χορευτική, μουσική κ.λπ. εκδηλώσεις.

ζωής που θα επέτρεπε τον επαναπατρισμό μας» – θα ανιχνεύαμε μια λανθάνουσα διάθεση ενεργοποίησης του συνθήματος «επιστροφή στις ρίζες μας». Αναλυτικότερα, το πρόγραμμα δηλώνει ότι αναγνωρίζεται ένας λαϊκός πολιτισμός που ενέχει μια δυναμική στο παρόν και μια λειτουργικότητα που ενδεχόμενα θα φανερωθεί στο βραδινό γλέντι. Στο τελευταίο προσκαλούμαστε όλοι να συμμετάσχουμε αφού προηγουμένα παρακολουθήσουμε την παράσταση των πολλών χορευτικών ομίλων. Οι συνέχειες λοιπόν αρθρώνονται αδιάψευστες «λόγω και έργω» μέσα από: α) τη συζήτηση σχετικά με την παράδοση και τη θέση της στο παρόν, β) τις φολκλορικές χορευτικές παραστάσεις στην πλατεία, γ) το γλέντι (παραδοσιακό βεβαίως) στη συνέχεια. Οι παρευρισκόμενοι (αστοί, ερευνητές (και ταυτόχρονα κοινωνικοί εκφραστές του αντικειμένου μελέτης τους), διανοούμενοι, Δημοτικές αρχές, κάτοικοι του Δήμου της Κόνιτσας κ.λπ) θα συμμετάσχουμε, θα βιώσουμε, με τον α΄ ή β΄ τρόπο, τις προγραμματισμένες «λαϊκές» εκδηλώσεις και αυτές που αβίαστα θα προκύψουν. Αναγνωρίζεται λοιπόν η λειτουργία ενός λαϊκού πολιτισμού που στο διήμερο θα αποτελέσει θέαμα και ταυτόχρονα βίωμα. Θα ευχόμουν να συζητηθεί σήμερα αυτή η εκδοχή «πολιτισμού» που εμφανίζεται ως συνέχεια του λαϊκού πολιτισμού της παραδοσιακής κοινωνίας και της μετάβασής της στην αστική κοινωνία. Μια πρώτη διερεύνηση του θέματος έδειξε ότι στην αντίληψη των πολλών ο όρος λαϊκός πολιτισμός υπονοεί κυρίως την αναβίωση παραδοσιακών, ως προς την καταγωγή, χορών, εθίμων κ.λπ και κατά πολύ λιγότερο εκείνες τις παραδοσιακές εκδηλώσεις και συμπεριφορές που εμφανίζονται ως σήμερα με τη μορφή των αντιστάσεων, εμμονών ή καθυστερήσεων. Αλλά, όπως κι αν ισχύουν τα παραπάνω μεγέθη συνθέτουν αυτό που εννοούμε «λαϊκό πολιτισμό»; Κι αν ναι ποιές είναι οι προσδιοριστικές του αρχές; Συνοπτικά καταθέτω τη γνώμη της Κυριακίδου που αμφιβάλλει για το αν η σύγχρονη κοινωνία, μέσα στο κύκλωμα της καταναλωτικής κοινωνίας, επιτρέπει τη δημιουργία ενός λαϊκού τύπου ζωής κι ενός λαϊκού «πολιτισμικού γίγνεσθαι». Για την ώρα σημειώνει «δε βλέπω πώς θα μπορούσε να γίνει αυτό. Για να υπάρξει «λαϊκή» δημιουργία, θα πρέπει ο λαός -έστω κι αν πρόκειται για ένα μόνο τμήμα του πληθυσμού, ένα μικρό κοινωνικό στρώμα- να αποκτήσει συνείδηση του εαυτού του και ένα σύστημα αξιών που να μην εξαρτάται από το

αντίστοιχο αστικό σύστημα - θα πρέπει με άλλα λόγια, ο «λαός» αυτός, σαν ομάδα, να έχει ένα *minimum*, τουλάχιστον, κοινωνικής ολοκλήρωσης»².

Παράλληλα ο όρος «λαϊκός πολιτισμός» εμφανίζεται, στο πρόγραμμα, συνδεδεμένος καταρχήν με τις δομές μιας παραδοσιακής κοινωνίας και οικονομίας - και σπεύδω να πω ότι η όποια συμβολή μου στη σημερινή συζήτηση θα συμβαδίσει με τη γενική εκτίμηση ότι ο λεγόμενος λαϊκός πολιτισμός υπήρξε προϊόν ενός συγκεκριμένου κοινωνικού σχηματισμού. Ο τελευταίος ενείχε τις προϋποθέσεις ανάπτυξης εκείνων των γνωρισμάτων και αρχών που προσδιορίζουν το λαϊκό πολιτισμικό γεγονός³.

Θα ήταν ίσως άσκοπη μια εμπλοκή μας εδώ στη μακρά συζήτηση των ερευνητών για την έννοια και το περιεχόμενο του «λαϊκού πολιτισμού». Ωστόσο είναι χρήσιμο να σημειώσουμε, για την διευκόλυνση της συζήτησής μας, ότι διακρίνουμε, παρά την εμφανή πολυπλοκότητα των πολιτισμικών δομών που φανερώνουν ποικίλες στρωματώσεις, ολισθήματα, αντιπαραθέσεις και αλληλοαναφορές μεταξύ των πολιτισμικών σχημάτων μιας δεδομένης κοινωνίας, της ελληνικής στην προκειμένη περίπτωση, μια σταδιακή πολιτισμική διαστρωμάτωση που αναπτύσσεται σε στενή σχέση με την κοινωνική. Γενικότερα βέβαια υποστηρίζεται από μελετητές του λαϊκού πολιτισμού ότι στις συγκεκριμένες κοινωνικές, οικονομικές και πολιτισμικές συνθήκες της τουρκικής κατοχής καθυστέρησε συνολικά η ανάπτυξη

2 Βλ. ενδεικτικά την απάντησή της στην έρευνα που έγινε για το περιεχόμενο του λαϊκού πολιτισμού στο περιοδικό ANTI(1976), τευχ. 41, σ. 44-45. Διαφορετική άποψη εκφράζει πρώτα ο Δ. Λουκάτος, Σύγχρονα Λαογραφικά, Αθήνα 1963 και ειδικότερα ο Μ. Γ. Μερακλής που υποστηρίζει ότι στις νέες αστικές συνθήκες παράγεται λαϊκός πολιτισμός που συνεχίζει μεταλλαγμένος να υφίσταται και να αναδημιουργείται (βλ. ενδεικτικά Μ. Γ. Μερακλή, Οι θεωρητικές κατευθύνσεις της Λαογραφίας, Λαογραφία 27 (1971), σ. 22).

3 Για τα βασικά και προσδιοριστικά γνωρίσματα του λαϊκού πολιτισμού και για τα κοινωνικά συμφραζόμενα της ανάπτυξής του βλ. Στ. Δαμιανάκος, Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός, Αθήνα 1987, σ. 21-39. Βλ. επίσης Αλ. Κυριακίδου- Νέστορος, Λαογραφικά μελετήματα, Αθήνα 1979, Νέα Σύνορα, σ. 95-98 όπου επίσης δίνονται τα χαρακτηριστικά αυτού του πολιτισμού, που όμως τον ονομάζει παραδοσιακό.



Χορευτικό συγκρότημα Πολιτιστικού Λαογραφικού Συνδέσμου "Καλαγρύτες", (σχέδιο Συνδέσμου).

Η ΧΡΗΣΗ ΤΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ (με αφορμή τα χορευτικά μας δρώμενα)

Κωνσταντίνα Μπάδα

Θεωρώ αρχικά απαραίτητη μια αναφορά στη γενική θεματική αυτού του διημέρου που είναι αφιερωμένο στο λαϊκό πολιτισμό. Η κατάθεση της όποιας προβληματικής στοχεύει στην καλύτερη κατανόηση της θεωρίας και της πράξης που θα πλαισιώσουν αυτό το διήμερο. Το αντικείμενο εξάλλου μελέτης μας υπόκειται και στη δυναμική του παρόντος, ενός παρόντος που μπορεί να ανατρέψει ή να μεταβάλλει τις «τελικές» απόψεις μας.

Μπορούμε να ξεκινήσουμε από το πρόγραμμα του διημέρου που εξωτερικεύει, ως ένα σημείο, την επικρατέστερη άποψη των διοργανωτών σχετικά με τη σημασία και το περιεχόμενο των όρων. Διαβάζοντας αυτό γίνεται φανερό ότι έχουν αρχικά αξιολογηθεί σωστά τα μεγέθη και οι στόχοι ανάπτυξης μιας πολιτιστικής τελικά πολιτικής που εκφράζεται έντονα τις τελευταίες δεκαετίες στον τόπο μας¹ αλλά και τα μεγέθη της συμβίωσης της αναβιωμένης και της επιβιωμένης, όπου και όπως εκδηλώνεται, παράδοσης. Αν μάλιστα επιδιώξουμε μια διαφορετική «ανάγνωση» του υπέρροχου, λογοτεχνικά, κειμένου του Γιάννη Λυμπερόπουλου – που συνοψίζει την άρνηση της σύγχρονης εθνικής και πολιτισμικής μας κατάστασης και κυρίως προσκαλεί να «βρούμε, από την αρχή το σωστό δρόμο που χαράζεται κάθε πρωί στην πολιτεία του βάθους. Στο μέλλον. Για να εξασκήσουμε όλες μας τις ζωτικές δυνατότητες, πάνω σε μια γραμμή εντέλειας και σ' ένα είδος

1. Έχουν πληθύνει τα τελευταία χρόνια τα διήμερα λαϊκού πολιτισμού που εξαντλούν το περιεχόμενό τους και τους στόχους τους σε φολκλορικές χορευτικές, μουσικές κ.λπ. εκδηλώσεις.

μιας πολιτισμικής, όπως και κοινωνικής, διαστρωμάτωσης και ότι ο πολιτισμός που αναπτύχθηκε κυρίως στα πλαίσια αυτής της περιόδου (προκαπιταλιστικής ή και εμπορευματικής), δηλαδή ο λαϊκός ή παραδοσιακός, κατά την Κυριακίδου⁴ υπήρξε ενιαίος, καθολικός. Αλλά ακόμα κι αν κάνουμε δεκτή αυτή την άποψη θα πρέπει να σημειώσουμε ότι αυτό το πολιτισμικό σχήμα δεν έμεινε ως το τέλος της τουρκικής κατοχής ενιαίο και ούτε βέβαια κοινωνικός του φορέας παρέμεινε ολόκληρη η ελληνική παραδοσιακή κοινωνία. Από το τέλος τουλάχιστον του 18ου αι η ιστορική συγκυρία δημιουργούσε πολιτιστικές διαφοροποιήσεις και διαστρωματώσεις και ο σε οποιοδήποτε βαθμό «καθολικός»⁵ λαϊκός πολιτισμός παρέ-

4 Θα συμφωνούσα περισσότερο μαζί της αν ο όρος δεν υποδηλώνε ότι η κοινωνική βάση αυτού «του κατά παράδοσιν» πολιτισμού υπήρξε σ' όλη τελικά την περίοδο της τουρκικής κατοχής μία και ενιαία. Το συμπέρασμα βρίσκει βέβαια την εφαρμογή του όταν ως μονάδα μελέτης προτείνεται η κοινωνική οργάνωση της κοινότητας. Μια προσέγγιση ωστόσο που θα στηριζόταν σε μια διαφορετική μονάδα ανάλυσης, σ' ένα ευρύτερο π.χ. πλαίσιο κοινωνικής οργάνωσης που μπορεί να είναι η παραδοσιακή κοινωνία, (μια κοινωνία που πρέπει να θεωρήσουμε ότι έχει αρχικώς ενηλικιωθεί από το 18ο κ. ε.), άλλες μικρότερες κοινωνικές οργανώσεις, όπως είναι η επαρχία, θα αναδείκνυε τις πολιτισμικές διαστρωματώσεις. Βλ. ωστόσο το άρθρο της "Λαϊκή και Λόγια παράδοση", Λαογραφικά Μελετήματα, τ. 2, Αθήνα 1993, σ. 115 - 124 όπου εντοπίζει μια διάκριση λαϊκής και λόγιας παράδοσης στο επίπεδο της κοσμοθεωρίας, στα τέλη του 18ου αιώνα. Αρχικά διατυπώνεται ως διάκριση ανάμεσα στην κοσμοθεωρία του Διαφωτισμού και την παραδοσιακή κοσμοθεωρία του Μεσαίωνα. Η Κυριακίδου συμφωνεί στη συνέχεια με τον R. Redfield που κατανέμει χωροταξικά την ύπαρξη των δύο μορφών κουλτούρας: τον μοντέρνο πολιτισμό στις πόλεις, τον παραδοσιακό στα χωριά. Η ανάπτυξή τους στηρίζεται σε μια συνεχή ανταλλαγή πολιτιστικών στοιχείων μεταξύ τους.

5 «Καθολικός» με την έννοια ότι σ' αυτόν τον πολιτισμό τον μόνο για την πλειονότητα των ανθρώπων της παραδοσιακής κοινωνίας συμμετείχαν και όσοι ήταν φορείς ενός «λόγιου πολιτισμού», της μεγάλης παράδοσης. Ο λαϊκός πολιτισμός θα λέγαμε ότι ήταν γι' αυτούς μια δεύτερη κουλτούρα που δρούσε συμπληρωματικά στη δική τους, ως την ώρα που απομακρύνθηκαν από αυτήν για να την ανακαλύψουν αργότερα στα πλαίσια του αστικού ρομαντισμού ως

μεινε ως πολιτιστικό σχήμα συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων της παραδοσιακής κοινωνίας. Στα δεδομένα του κοινωνικού μετασχηματισμού ο πολιτισμός αυτός σχεδόν εξαφανίστηκε καθώς μεταβλήθηκαν οι βασικές συνθήκες ύπαρξης και ανάπτυξής του.

Με τον όρο λοιπόν «λαϊκό πολιτισμό» εννοούμε τον πολιτισμό εκείνο που αναπτύχθηκε σε προκαπιταλιστικές συνθήκες οικονομίας και κοινωνίας και υπήρξε, ως ένα σημείο «καθολικός», ενώ στις επερχόμενες συνθήκες κοινωνικού μετασχηματισμού, γίνεται αντιληπτός ως πολιτισμός «ως αντίληψη του κόσμου και της ζωής, σε μεγάλο βαθμό σιωπηρής, προσδιορισμένων στρωμάτων (προσδιορισμένων χρονικά και τοπικά) της κοινωνίας, σε αντίθεση... με τις «επίσημες» αντιλήψεις περί του κόσμου (ή με την πιο πλατιά έννοια, των ιστορικά καλλιεργημένων τμημάτων της κοινωνίας)», όπως σημειώνει ο Αν. Γκράμσι αναφερόμενος στη λαογραφία και στην κοινωνική βάση του λαϊκού πολιτισμού⁶. Η συμβολή μας θα αποβεί επομένως χρήσιμη στο βαθμό που αντιμετωπίζει το λαϊκό φαινόμενο ως ιστορικό (άρα χρονικά και κοινωνικά προσδιορισμένο), στο βαθμό τελικά που επιδιώκει να δειχθεί ότι η λαϊκή παράδοση έχει μια θέση στην ιστορία.

Στη χώρα μας βέβαια η επονομαζόμενη και εμφανιζόμενη σήμερα λαϊκή κουλτούρα (ως popular culture) δεν αποτελεί εξ ολοκλήρου το προϊόν μιας μορφής μαζικής κουλτούρας που προορίζεται να καταναλωθεί από τα λαϊκά στρώματα (όπως συμβαίνει αλλού) και τούτο διότι η διαδικασία του μετασχηματισμού της επέτρεψε την ανθεκτική παρουσία και κάποτε τη δυναμική των «παραδοσιακών» μορφών πολιτισμικής έκφρασης. Αλλά νομίζω ότι ελάχιστα τα ισχύοντα μεγέθη στοιχειοθετούν ένα διαφορετικό σύστημα ζωής και πολιτισμού. Εξάλλου και η κυρίαρχη ιδεολογία

κάτι εξωτικό και βεβαίως να την χρησιμοποιήσουν με συνθήματα του τύπου «επιστροφή στις ρίζες». Για τη μελέτη της ιστορίας της λαϊκής κουλτούρας βλ. ενδεικτικά P. Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, Wildwood House, 1988.

6 Αντ. Γκράμσι, *Λογοτεχνία και εθνική ζωή*, τ. Ε, Αθήνα 1981, σ. 324. Πβ επίσης: «Ο λαός δεν είναι ομογενής, συλλογικός παραγωγός πολιτισμού, αλλά παρουσιάζει πολυάριθμες πολιτισμικές στρωματώσεις που συνδυάζονται μαζί τους ποικιλοτρόπως (An. Gramsi, *Marxismo e letteratura*, Roma 1975, p. 178).

που εκφράζεται με την πολιτιστική π.χ. πολιτική στον τόπο μας έχει υιοθετήσει από νωρίς τη ρητορική και κάποτε την πρακτική «μιας λαϊκής, επανακτιμημένης ωστόσο, παράδοσης» που συμβάλλει στην αναπαραγωγή της ανάμεσα στις μη προνομιούχες τάξεις. Μιλούμε λοιπόν για μια χρήση της παράδοσης που έχει επανειλημμένα εκφραστεί στον τόπο μας με το σύνθημα «επιστροφή στις ρίζες μας»⁷.

Πρόκειται βέβαια για αναφορές σε σχηματοποιήσεις που είναι χρήσιμες για μια κριτική της κυρίαρχης ιδεολογίας. Μπορούν όμως αυτές να φανούν επίσης χρήσιμες και για μια κριτική της ανεπίσημης, της αφαιρούς εκδοχής που αποκτούν ενδεχόμενα τα πράγματα στην πορεία της αναπαραγωγής τους. Εχουμε λοιπόν να κάνουμε με μια μορφή επιλεγμένης⁸ ή επινοημένης παράδοσης⁹ - οικείας ωστόσο και αναγνωρίσιμης από τους καταναλωτές, καθώς ανακαλεί κάτι από το πραγματικό παρελθόν που εμφανίζεται να έχει ένα ρόλο στις γενικότερες προσπάθειες προσδιορισμού και δόμησης της εθνικής ταυτότητας. Αλλά πρέπει να σημειωθεί ότι ενώ στις δυτικές χώρες ήδη από τις αρχές του 19ου αι. είχαν ξυπνήσει οι εθνικές συνειδήσεις και έσκησαν πάνω στις παραδόσεις και στο πρόσφατο παρελθόν κάθε λαού (ως αγροτικής έστω τάξης) αξιοποιώντας αυτές για την ανάπτυξη ενός εθνικού πολιτισμού, η ανάλογη κίνηση στη χώρα μας δεν οδήγησε στη δημιουργία ενός αντίστοιχου πλαισίου ανάπτυξης εθνικού πολιτισμού¹⁰. Και υπήρχε «εν λειτουργία» ένα λαϊκό πολιτισμικό σχήμα

7 Βλ. γενικότερα το διάλογο Αλ. Κυριακίδου- Νέστορος και Μ. Γ. Μερακλή, με θέμα :» Οι ρίζες μας». Έλεγχος ενός κοινού τόπου της νεοελληνικής ιδεολογίας, στο Δελτίο της Εταιρίας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (46), Αθήνα 1980.

8 Βλ. R. Williams, Problems in Materialism and Culture, London 1980.

9 Για την επινοήση της παράδοσης βλ. γενικότερα E. Hobsbawm and T. Ranger (eds), The Invention of Tradition, Cambridge University Press 1983

10 Υπενθυμίζοντας αρχικά τον ορισμό της έννοιας της παράδοσης ας σημειωθεί ότι μ' αυτήν εννοούμε τις πνευματικές και υλικές αξίες που συντελέστησαν σε συγκεκριμένο ιστορικό χρόνο και εξακολουθούν, μερικές, να λειτουργούν και σήμερα με βάση το νόμο της επιβίωσης και να αρδεύουν και το πολιτιστικό παρόν. Υπονοείται ότι η ελληνική - εθνική - παράδοση ακουμπά πάνω σε δύο

που αξιοποιούμενο θα ενίσχυε πρόσθετα τις αντιστάσεις στην εξαφάνιση της πολιτισμικής εθνικής ετερότητας έναντι της παγκόσμιας, κοινής σχεδόν κουλτούρας. Αντίθετα, δομήθηκε και δομείται, μέσα και από μια επιλεκτική χρήση της παράδοσης, η έννοια ενός μνημειακού χρόνου- έννοια που υπονοεί το χρόνο στον οποίο μια πολιτιστική ταυτότητα στήνεται¹¹. Σ' αυτά τα πλαίσια θα πρέπει να δούμε την κατά καιρούς ενεργοποίηση του συνθήματος « επιστροφή στις ρίζες». Πρόκειται βέβαια για μια καθαρά ιδεολογική έκφραση, που πρότεινε, όπως σημειώθηκε, τη χρήση της παράδοσης, αλλά δεν υπήρξε, κατά την Κυριακίδου, πάντα ψευδής¹². Υπήρξαν ορισμένες ιστορικές στιγμές- τομές όπου παρουσιαζόταν ένα έντονο κίνημα αυτογνωσίας, μιαν αναζήτηση εθνικής ταυτότητας που συνδέθηκε πολλές φορές με τη στροφή προς τη λαϊκή παράδοση. Συχνότερα όμως θεομοιολογούσε μια λατρεία ενός μνημειοποιημένου παρελθόντος, κάποτε και λαϊκού αλλά με αξιοπρόσεκτα εκείνα τα στοιχεία που είχαν απομακρυνθεί από την άμεση ιστορική μνήμη¹³ ή σ' εκείνα που συνέδραμαν ευκολότερα στον εθνικό αυτοπροσδιορισμό. Δημιουργήθηκε έτσι μια προσέγγιση της λαϊκής παράδοσης που παρέπεμπε στην καλλιτεχνική και αισθητική δημιουργία του ανώνυμου λαϊκού τεχνίτη, προσέγγιση που γίνεται ιδιαίτερα

παραδόσεις: τη λόγια και τη λαϊκή, μη στατικές και οι δύο μέσα στον ιστορικό και κοινωνικό χρόνο και αλληλοδιεισδυόμενες σε τέτοιο βαθμό ώστε να επιτρέπεται σε πολλούς ερευνητές να υποστηρίζουν ότι η αντίθεση ανάμεσα στη λόγια και στη λαϊκή παράδοση είναι ιστορικά ανυπόστατη.

11 Της διαφορετικές εκδοχές του μνημειακού και κοινωνικού χρόνου παρουσιάζει ο M. Herzfeld, *A Place in History. Social and Monumental Time in a Cretan Town*, Princeton University Press 1991, διερευνώντας το θέμα μέσα από τις προσπάθειες προστασίας της αρχιτεκτονικής πολιτιστικής κληρονομιάς του Ρεθύμνου.

12 Βλ. το διάλογο Αλ. Κυριακίδου και Μ.Γ.Μερακλή ό.π., σ. 57-59.

13 Πβ. Στ. Δαμιανάκος, ό.π., σ. 45 - 49. Συνολικότερα αναζητούνται οι λόγοι που οδήγησαν στην αγνόηση και την περιθωροποίηση της ζωντανής και πολιτιστικής πραγματικότητας που συνέχιζε, μέσα από το άθροισμα των αντιθέσεων και των μεταλλαγών της, τη δημιουργική της σχέση με την παράδοση (π.χ. το ρεμπέτικο τραγούδι, το λαϊκό στη συνέχεια).

αισθητή στα Μουσεία που δημιουργήθηκαν αυτήν την περίοδο, στη δράση του Λυκείου Ελληνίδων και άλλων φορέων κ.λπ. Η φορεσιά, ο χορός, το τραγούδι και η μουσική αργότερα αποδεικνύονται ικανά και αξιοπρόσεκτα στοιχεία που τεκμηριώνουν υψηλή καλλιτεχνική και αισθητική αξία, ελληνικό και νεοελληνικό ύφος, ιδιαίτερα όταν το τελευταίο αποτέλεσε την νέα απαίτηση των καιρών¹⁴. Ταυτόχρονα με την τάση ομογενοποίησης του πολιτισμικού παρελθόντος και του παρόντος - αναφέρομαι ενδεικτικά στην χορευτική μας παράδοση που συνοψίζεται στο γνωστό σε όλους μας πανελλήνιο χορευτικό ρεπερτόριο (το τσάμικο, συρτό, μακεδονικό κ.λπ.) - η επίσημη ιδεολογία και οι εκφραστές της έθεταν και το πρόβλημα της προστασίας της αυθεντικότητας και πιστότητας της λαϊκής παράδοσης (της παραδοσιακής φορεσιάς, των χορών στην προκείμενη περίπτωση) για να προκύψει ακριβώς και ένας ρόλος θεματοφύλακα της παράδοσης.¹⁵

Δεν αποκλείεται βέβαια οι κοινωνικοί χρήστες- καταναλωτές αυτής της «λαϊκής» πάντα παράδοσης αλλά και ταυτόχρονα οι εκφραστές της επιβιωμένης λαϊκής παράδοσης να δίνουν και ένα άλλο νόημα, το δικό τους νόημα στα πράγματα, να χρησιμοποιούν επίσης τη λαϊκή παράδοση ,επι-

14 Η Κυριακίδου σημειώνει χαρακτηριστικά ότι μετά τη μικρασιατική καταστροφή, «το νεοελληνικό ύφος και ήθος είναι το καινούριο φλάμπουρο της ελληνικότητας» (ό.π. σ. 65). Βλ. γενικότερα Δ. Τσιόβα, Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο, Αθήνα 1989, Οδυσσέας, και ιδιαίτερα τις σ. 13-53.

15 Θα παραθέσω ενδεικτικά, ένα απόσπασμα από τη λογοδοσία του Λυκείου Ελληνίδων του 1912 για τον πρώτο χρόνο της δράσης του όπου γίνεται εμφανής και ο στόχος του σωματείου και διαφαίνεται ο ρόλος του θεματοφύλακα της παράδοσης που αναλαμβάνει: «(...) Το Λυκειόν μας πιστόν εις το πνεύμα αυτό του προγραμματός του, κατά μεν το πρώτον έτος της δράσεώς του έθεσε τας βάσεις της αρχής αυτής, δια της αναγεννήσεως πρωτίστως της γνησίας ελληνικής ψυχής μετά των ηθών και εθίμων της». Σήμερα στο τροποποιημένο το 1988 καταστατικό του Λυκείου, άρθρο 3, διαπιστώνουμε την ισχύ των ίδιων στόχων: «Σκοπός του Λυκείου των Ελληνίδων είναι: 1) Η αναζωπύρωση και διατήρηση των ελληνικών εθίμων και παραδόσεων μέσα στα πλαίσια της εθνικής μας ζωής. 2). Η εξύψωση της Ελληνίδος και η ηθική συμπαράσταση στη μητέρα και στο παιδί.»

νοημένη και μη, για να δώσουν τη δική τους ερμηνεία για το πολιτιστικό τους παρελθόν και παρόν¹⁶. Το φαινόμενο π.χ. του φολκλορισμού με τις διαστάσεις που έχει στη χώρα μας δείχνει να ξεπερνά τους στόχους της επίσημης ιδεολογίας και κουλτούρας ενώ ελάχιστα διαφωτίζει το όλο θέμα μια προσέγγιση του φαινομένου που αντιμετωπίζει αυτό ως μια ιδεολογική απλώς διαμαρτυρία της βιομηχανικής κοινωνίας¹⁷. Αλλά, παρά τις όποιες παρεκτροπές των « εμπορευμάτων» από την καταναλωτική τους πορεία¹⁸ και τις ανθεκτικές, αλλά όχι και οργανικά δεμένες στη ζωή μας μορφές της παραδοσιακής λαϊκής κουλτούρας, παραμένει αμφίβολο αν μπορούμε να μιλούμε για τη διαμόρφωση ενός ξεχωριστού λαϊκού - παραδοσιακού πολιτιστικού συστήματος. Η έννοια πάντως της παραδοσιακότητας, όπως την χρησιμοποιεί ο Dorst¹⁹ θα μπορούσε να καλύπτει ένα μέρος της προβληματικής μας (στο βαθμό που μας εξηγεί τους τρόπους με τους οποίους η επίσημη ιδεολογία δομείται) αλλά καθόλου δεν μας βοηθά να ανιχνεύσουμε τις στάσεις, τις ερμηνείες των απλών κοινωνικών εκφραστών της. Και αυτό πρέπει να αποτελεί προϋπόθεση της έρευνας για τους μελετητές του λαϊκού πολιτισμού.

Ενα καίριο παράδειγμα για την εφαρμογή αυτής της προβληματικής μας παρέχει ο παραδοσιακός χορός όταν αυτός αποτελεί έκφραση μιας πολιτιστικής πολιτικής που συνδέεται με την αναβίωση της παράδοσης.

Κλείνοντας θα ήθελα να συμμετάσχω πιο πρακτικά στην αναζήτηση τρόπων σωστής επαφής μας με την χορευτική παράδοση και στην αξιολόγηση της φολκλορικής χρήσης της. Σημειώνεται συνοπτικά ότι ο χορός είναι μια ισχυρή ανθρώπινη δραστηριότητα που δεν έπαψε να εκδηλώνεται με

16 Βλ. τέτοιες εκδοχές και ερμηνείες, Μ.Γ. Μερακλή, Πολιτιστικά, στο βιβλίο του Λαογραφικά Ζητήματα, Αθήνα 1989, σ. 89- 108.

17 Για το φαινόμενο του φολκλορισμού βλ. ενδεικτικά, Μ.Γ.Μερακλή, Ελληνική Λαογραφία. Ήθη και έθιμα, Αθήνα 1986, σ. 12-13 όπου και η αναφορά στη σχετική βιβλιογραφία.

18 Βλ. A. Appadurai (ed), Introduction, in: Social Life of Things, Cambridge University Press 1986, p. 28.

19 Βλ. J. D. Dorst, Written Suburb. An American Site, an Ethnographic Dilemma, University of Pennsylvania Press 1989, p.101-123.

διαφοροποιημένες τις έννοιες και τις σημασίες της σε κάθε κοινωνία. Μια ουσιαστική λοιπόν γνώση της χορευτικής έκφρασης του παρελθόντος και της κοινωνικής της αξίας μας επιβάλλει την εξέτασή της ως κοινωνικοϊστορικό φαινόμενο. Αυτή η προσέγγιση ελάχιστα έχει προωθηθεί στη χώρα μας, όχι μόνο για τη μελέτη του χορού αλλά γενικότερα για τη μελέτη του λαϊκού πολιτισμού. Οι λίγοι, είναι αλήθεια, μελετητές του παραδοσιακού χορού που κινήθηκαν σε μια τέτοια κατεύθυνση εντόπισαν π.χ. ότι στις συνθήκες της παραδοσιακής κοινωνίας ο χορός αποτελούσε στοιχείο κοινωνική πράξης, ένα θεσμοθετημένο σχεδόν μέσο επικοινωνίας των ανθρώπων και ένας κώδικας πληροφόρησης για την ταυτότητα των μελών μιας τοπικής κυρίως κοινωνίας. Γενικότερα η ως τώρα μελέτη του εθνογραφικού υλικού²⁰ μας φανερώνει ότι ο χορός επιτελούνταν, μέσα στις εθιμικά καθορισμένες κοινωνικές εκδηλώσεις της κοινότητας²¹ με ένα τελετουργικό σχεδόν χαρακτήρα και ταυτόχρονα ψυχαγωγικό και είχε ένα σύνθετο ρόλο να παίξει: όπως να συμβάλλει στη συνοχή της κοινότητας, να συντηρήσει ή να επιβάλλει μια συγκεκριμένη θέαση του κόσμου, μια κοσμοθεωρία, να δράσει «κοινωνικοποιητικά» - βάση κυρίως των συντελεστών του φύλου, της ηλικίας και της κοινωνικής κατάστασης- για την ένταξη των μελών και

20 Η κοινωνική-ανθρωπολογική και ιστορική μελέτη του χορού στη χώρα μας μόλις πρόσφατα έχει ξεκινήσει. Μια γενική επισκόπηση της έρευνας του χορού στην Ελλάδα και της σχετικής βιβλιογραφίας κάνει η Ρ. Λουτζάκη, Οι Ελληνικοί χοροί. Κριτική θεώρηση των βιβλίων του παραδοσιακού χορού, στον αφιερωμένο στο χορό τόμο των Εθνογραφικών, 8(1992), σ. 27-46. Ας προστεθούν οι εργασίες του Σ. Δήμα, Ο παραδοσιακός χορός στο Συρράκο. Λαογραφική και ανθρωπολογική προσέγγιση, Αθήνα 1989, της Μ. Ζωγράφου, Λαογραφική-ανθρωπολογική προσέγγιση του σέρα χορού των Ποντίων, Αθήνα 1989 και του Αλ. Ράφτη, Χορός, πολιτισμός και κοινωνία, Θέατρο Δώρα Στράτου, Αθήνα 1992 με αξιοπρόσεκτη την πλούσια ξενόγλωσση βιβλιογραφία. Βλ. επίσης στο ίδιο τεύχος και τις άλλες εργασίες που προσεγγίζουν ποικιλότροπα το θέμα.

21 Ο Δημ. Σ. Λουκάτος, «Ο Χορός στη Λαογραφία μας», Νέα Εστία 67(1960), σ.45-50,111-17, σημειώνει τέσσερες βασικές κοινωνικές εκδηλώσεις που λειτουργούσαν και λειτουργούν, σε κάποιες ακόμα εστίες, οι παραδοσιακοί χοροί: είναι το καρναβάλι, η Λαμπρή, τα χωριάτικα πανηγύρια και ο γάμος.

την αποδοχή των θεσμοθετημένων ρόλων, να συμβάλλει στη στήριξη και την αναπαραγωγή της κοινότητας, να αποδώσει τέλος «την ταυτότητα» των μελών και τις πολλαπλές σχέσεις των ανθρώπων μεταξύ τους. Οι κοινωνικοί μετασχηματισμοί στη χώρα μας έφεραν βέβαια αναπόφευκτα την μεταβολή των όρων ύπαρξης, ανάπτυξης και λειτουργίας των λαϊκών παραδοσιακών χορών.

Για τον σύγχρονο Έλληνα ο παραδοσιακός χορός σημαίνει απλώς ψυχαγωγία, είτε αποτελεί θέαμα είτε όχι. Πρόσθετα ο χορός του μπορεί να εμπεριέχει και κάτι από την προβληματική της αναζήτησης της ταυτότητας της εθνικής και της δικής του, αφότου ο ίδιος υπέστη την βίαιη ανατροπή του αγροτικού κόσμου του.

Στο κύριο θέμα συζήτησής μας που είναι «παράδοση και επικοινωνία» προκύπτουν μερικοί άξονες συζήτησης που αναφέρονται α) στα εκφραστικά μέσα που μας φέρνουν κοντά στην παράδοση (π.χ. χορό, μουσική κ.λπ) και πώς αυτά μεσολαβούν στη μεταξύ μας επικοινωνία, β) στην ίδια την παράδοση ως μέσο επικοινωνίας των ανθρώπων. Πώς δηλαδή οι κοινωνικοί δράστες της λαϊκής παράδοσης επικοινωνούσαν και επικοινωνούν όταν αυτή αβίαστα λειτουργεί μέσα στη σύγχρονη κοινωνία, γ) στην καλύτερη παρουσία της αναβιωμένης παράδοσης κ.λπ. Για την ουσιαστική λοιπόν σχέση μας με την παράδοση -σχέση που φέρνει το σεβασμό προς αυτήν και καλλιεργεί την αβίαστη βίωσή της- απαιτείται η ιστορική γνώση που, για το χορό, μπορεί μεταξύ των άλλων, να προκύψει:

α) με τη μελέτη της ιστορίας της χορευτικής πραγματικότητας του παρελθόντος. Η προσέγγιση αυτή προϋποθέτει ότι ο χορός, ως λαϊκό πολιτιστικό φαινόμενο, υπακούει στις προσδιοριστικές αρχές της λαϊκής δημιουργίας. Η τελευταία ενέχει τη δυναμική της αφομοίωσης, της ενσωμάτωσης του καινούριου και της αλλαγής και ως εκ τούτου μιαν εμμονή στην αναζήτηση της αυθεντικότητας²² καταλήγει να αντιστρατεύεται την ίδια την ιστορία της παράδοσης. Αυτή την έννοια της παράδοσης είχε και

22 Πβ. Μ. Γ. Μερακλή, Λαϊκή τέχνη. Ελληνική Λαογραφία, τ. Γ. Αθήνα, 1992, σ. 93-95. Βλ. και Άλκη Ράπτη, ό.π., σ. 58 που θέτει την ίδια προβληματική για την έννοια της αυθεντικότητας σε σχέση μάλιστα με τους φολκλορικούς χορούς.

έχει για τη γενιά μου το γνωστό π.χ. ομογενοποιημένο παραδοσιακό χορευτικό μας ρεπερτόριο αν και τώρα γνωρίζω ότι αυτό ήταν προϊόν μιας πρακτικής και μιας αντίληψης που λειτούργησε σε βάρος της τοπικής χορευτικής παράδοσης και πραγματικότητας της περιόδου. Για μια τέτοια προοπτική μελέτης επιβάλλεται η δημιουργία κέντρων μελέτης του λαϊκού πολιτισμού, η γενναία χρηματοδότηση για την διεξαγωγή ερευνών²³ που θα συμβάλλουν στη συστηματική μελέτη του παραδοσιακού χορού κ.λπ. Δημιουργούνται έτσι κάποιες προϋποθέσεις γνώσης και επαφής με τη χορευτική παράδοση που μπορεί να φανεί χρήσιμη ακόμα και για όσους θα θελήσουν να αντλήσουν πληροφορίες για τη φολκλορική παράδοση.

β) Τη διερεύνηση της θέσης της χορευτικής μας παράδοσης στο παρόν. Αναφερόμαστε σε μια ζωντανή, σε αρκετές εστίες, λειτούργια παραδοσιακών χορών που επιτρέπει ακόμα μια χαρτογράφηση τους. Η ανθεκτική παρουσία τους θα ενισχύσει, μεταξύ άλλων, τις θύλακες της τοπικής-εθνικής πιά πολιτιστικής ετερότητας.

γ) Τη διάθεση τέλος προώθησης μιας σωστής χορευτικής παιδείας που θα αναβάθμιζε σε μεγάλο βαθμό την χορευτική παρουσία των φολκλορικών συγκροτημάτων και κυρίως θα αδρανοποιούσε τις υπέρμετρες τάσεις «νομιμοποίησης» μιας επιβιωμένης παράδοσης, μιας παράδοσης που στη χώρα μας τουλάχιστον έχει συνδυαστεί αρκετές φορές με τις αναζητήσεις εθνικής αυτογνώσεως και έχει συχνά αναδείξει τους εκάστοτε θεματοφύλακες της παράδοσης. Ο όρος χορευτική παιδεία δηλώνει βέβαια ότι έχουμε γνώση του πολιτισμικού μας παρελθόντος και της κοινωνίας που το καλλιεργήσε, ότι έχουμε πλέον αναγνωρίσει ότι ο λαϊκός παραδοσιακός πολιτισμός τείνει στον περιορισμό του, εφόσον έχει χαθεί το φυσικό περιβάλλον ανάπτυξης και μετάδοσής του²⁴ (του χορού στην προκειμένη περίπτωση).

23 Πβ Δ. Λουκάτου, ό.π., που είχε προτείνει, σχετικά νωρίς, τη συστηματική έρευνα και εντόπισε την ανάγκη ίδρυσης κέντρων μελέτης και καταγραφής λαϊκών χορών. Τα πράγματα δεν έχουν και πολύ ως τώρα προχωρήσει. Βλ. γενικότερα Ρ. Λοντζάκη, ό.π., σ.27-46.

24 Το γεγονός ότι σήμερα ο παραδοσιακός χορός «διδάσκεται» σε κάποιες αίθουσες χορού, σε ανομοιογενείς κοινωνικές, ηλικιακές κ.λπ. ομάδες από χοροδιδάσκαλο-το γυμναστή στην ουσία που μόλις το 1983 του δόθηκε η δυνατότητα

ση) και ότι τα προϊόντα της αναβίωσης τα αντιμετωπίζουμε εν πρώτοις ως ένα σύνολο από επιτυχημένες ή όχι τεχνικές, ρεπερτόρια που καλλιεργούνται στο πλαίσιο μιας ψυχαγωγικής δραστηριότητας, είτε γίνονται θέαμα, όπως οι παραστάσεις στην εξέδρα, είτε όχι.

Δεν είμαι σίγουρη βέβαια αν επιδιώκοντας μια ποιοτική αναβίωση, αναπότρεπτη στην σύγχρονη κοινωνία, επιτυγχάνεται κάποια επαφή με την παράδοση, αλλά τουλάχιστον μπορούμε να μιλούμε για ένα καλό θέαμα, μια καλή παράσταση ή απλά για μια χορευτική μας έκφραση, όμοια με άλλες χορευτικές παρορμήσεις μας.

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

της ειδίκευσης στον παραδοσιακό χορό- προδιαγράφει και τα όρια της κοινωνικής του λειτουργίας όπως και της αισθητικής, τουλάχιστον, αξίας του.

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟΣ ΧΟΡΟΣ ΚΑΙ ΧΟΡΕΥΤΙΚΟΙ ΟΜΙΛΟΙ. ΥΦΟΣ ΚΑΙ ΕΚΦΡΑΣΗ

Βαγγέλης Γρ. Αυδίκος

«Συνεχίζει ακούραστη τις προσπάθειές της η δασκάλα του χορού μας κ. Κική Παπαθανασίου-Μηλιτσοπούλου που πασχίζει να μάθει στα παιδιά μας τους χορούς και τα τραγούδια μας, όχι όπως γίνονται στις διάφορες σχολές και μπαλέτα, αλλά φυσικά, παραδοσιακά, όπως τα μάθαμε κι εμείς στα χωριά μας, στους γάμους και στα πανηγύρια. Και αυτό έχει τεράστια σημασία, καθώς βρισκόμαστε σ' ένα χώρο που οι ευκαιρίες για παραδοσιακά μουσικοχορευτικά ακούσματα είναι σπάνιες ή ανύπαρκτες».¹

Η ανακοίνωση αυτή θίγει την ουσία της ανακοίνωσής μου στη σημερινή συνάντηση. Περιέχεται στο περιοδικό *Ηπειρωτικοί Αντίλαλοι*, που είναι περιοδικό Ηπειρωτών της διασποράς της Πάτρας. Η επισήμανση έχει ξεχωριστή σημασία, γιατί είναι γνωστή η εσωστρέφεια² των εθνοτικών

1. Ανώνυμος, «Χορευτικά», *Ηπειρωτικοί αντίλαλοι* (Πάτρα), 29 (1993), σ. 15

2. Βλ. Milton Gordon, *Assimilation in American Life. The Role of Race, Religion, and National Origin*. Oxford University Press, New York 1964. Lawrence G. Brown, *Immigration, Cultural Conflicts and Social Adjustment*, Longmans, Green and Co., New York 1933. Nathan Glaser, Daniel P. Moynihan (εισαγωγή - επιμέλεια), *Ethnicity. Theory and Experience*. Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts-London 1975. Evangelos C. Vlachos, *The Assimilation of Greeks in the United States*. National Centre of Social Researches, Athens 1968. Βασιλική Ι. Χρυσανθόπουλου, «Οι Χατζήδαινες της Πέρθης», *Λαογραφία*, ΛΓ (1982-1984), σσ. 131-132. Βαγγέλης Γρ. Αυδίκος, *Πρέβεζα 1945-1990. Οψεις της μεταβολής μιας επαρχιακής πόλης*, διδακτορική διατριβή. Εκδόσεις δήμου Πρέβεζας, Πρέβεζα 1991, σσ. 383-388.

ομάδων και η συντηρητική σχέση τους με ό,τι συγκροτεί την πολιτισμική τους ταυτότητα, τουλάχιστον ανάμεσα στα άτομα της πρώτης γενιάς.

Στην ανακοίνωση αυτή λοιπόν τίγονται δυο ζητήματα: α. Ο γνωστός σ'όλους πια τρόπος εκμάθησης των χορών. Η κατάρρευση της παραδοσιακής κοινότητας αφαίρεσε από το χορό τις παραδοσιακές λειτουργίες του.³ Οι κάτοικοι της κοινότητας μετανάστευσαν στα αστικά κέντρα, όπου βαθμιαία άρχισε η αφομοιωτική διαδικασία και ταυτόχρονα στέρησε το «βιότοπο»⁴ στα πλαίσια του οποίου γινόταν η εκμάθηση και η εκτέλεση των χορών.

Ο χορός ήταν απαραίτητο στοιχείο για την κοινωνικοποίηση⁵ του νέου και για τη διαβατήρια τελετή του γάμου. Η χορευτική δεινότητα, είτε για τον άντρα είτε για τη γυναίκα, αποτελούσε συστατικό στοιχείο της προσωπικότητας⁶ του νέου της παραδοσιακής κοινότητας και απαραίτητη προϋ-

3. Ρένα Λουτζάκη, *Ο παραδοσιακός χορός στην Ελλάδα*. Εκδόσεις Philoxenia, Θεσσαλονίκη 1985, σ. 62.

4. «Η πλατεία του χωριού έπαψε να είναι ο τόπος συγκέντρωσης και επικοινωνίας των μελών της κοινότητας. Οι γιορτές των Αγίων, ο γάμος, η βάπτιση - όπου για μέρες ολόκληρες χόρευαν και τραγουδούσαν - έπαψαν να είναι τα σημαντικά γεγονότα, μέσ' από τα οποία καλλιεργούσαν τη συλλογική ενότητα, αντλώντας δύναμη, παρηγοριά και ελπίδα για να αντιμετωπίσουν τα προβλήματα που τους δημιουργούσαν οι συνθήκες της ζωής τους. Τώρα κι αυτοί οι κάτοικοι των χωριών καταφεύγουν στις ταβέρνες των γειτονικών πόλεων για να επικοινωνήσουν και να ψυχαγωγηθούν». Μαγδαληνή Ζωγράφου, *Λαογραφική-ανθρωπολογική προσέγγιση του Σέρα χορού των Ποντίων*, διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα 1989, σ. 10. Ακόμη, βλ. Μ. Γ. Μερακλή, *Ελληνική Λαογραφία. Γ: Λαϊκή τέχνη*. Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 1992, σ. 91.

5. «Στην κλειστή παραδοσιακή κοινωνία της Ηπείρου, ο χορός ήταν από τα λίγα μέσα έκφρασης, επικοινωνίας και ψυχαγωγίας, που συντελούσε στην ένταξη και τη συμμετοχή του ατόμου στην ευρύτερη κοινωνική ομάδα». Ηλίας Σ. Δήμας, *Ο χορός στην κοινωνική ζωή της Ηπείρου. Επιδράσεις και εξελίξεις*, Αθήνα 1992, σ. 22.

6. «Η κοινωνία του Συρράκου αξιολογούσε τους χορευτές σύμφωνα με το τοπικό χορευτικό ιδίωμα, που είχε διαμορφωθεί στην κοινότητα. Η αξιολόγηση αυτή επεκτεινόταν στην οικογένεια και τό σόι. Ο καλός χορευτής είχε ξεχωριστή

πόθεση για να αρχίσει το προξενικό.⁷

Έτσι, ήταν φυσικό να αποτελεί φροντίδα της οικογένειας να μεταδώσει στα νεότερα μέλη και αυτή τη γνώση. Αν ήξερε ο γιος ή η κόρη χορό, αντανάκλυνε και το ενδιαφέρον αλλά και την ποιότητα της οικογένειας, της γενιάς γενικότερα. Ανάμεσα, λοιπόν, στις τόσες άλλες εκπαιδευτικές αρμοδιότητες, η οικογένεια⁸ έπρεπε να επιβλέπει και τη μύηση των νεαρών βλαστών της στο χορό. Αυτό γινόταν στις διάφορες κοινωνικές και τελετουργικές της εκδηλώσεις, όπως ήταν τα βαφτίσια, ο γάμος, το πανηγύρι. Οι μικροί πιάνονταν στο τέλος της σειράς και προσπαθούσαν να μιμηθούν τα βήματα. Η εκπαιδευτική διαδικασία γινόταν δηλαδή βιωματικά.⁹ Ο ρυθμός και ο χορός βιώνονταν από τη «σαρμανίτσα» κιόλας, μπορούμε να πούμε, όπως συμβαίνει σήμερα με τους σύγχρονους ρυθμούς, στις οποίους ασυναίσθητα κινούνται τα σύγχρονα νήπια.

Υπήρχε συνεπώς βιωματική σχέση με το χορό. Ήταν πολύ εύκολο για τους νέους να μιμηθούν στα χορευτικά δρώμενα, στην μάλιστα η οικογένεια παρακολουθούσε τις επιδόσεις και γινόταν μεν καλύτερη εξάσκηση μέσα στο σπίτι – οι ευκαιρίες άλλωστε ήταν αρκετές – όπου δεν υπήρχε ο φόβος της

θέση στην κοινή γνώμη και εκτελούσε πρότυπο για μίμηση». Ηλίας Σ. Δήμας, *Ο παραδοσιακός χορός στο Συρράκο. Λαογραφική και ανθρωπολογική προσέγγιση, διδακτορική διατριβή*, Λιβάδινα 1989, σ. 60.

7. «Όπως ομολογούν επίσης οι παλιότεροι, σε πολλά χωριά της Ηλείου, για να παντρευτεί κάποιος και κυρίως η γυναίκα, έπρεπε να «περάσει» από το «χοροστάσιο» του χωριού». Ηλίας Σ. Δήμας, *Ο χορός στην κοινωνική ζωή της Ηλείου*, ό.π., σ. 10.
8. «Οι γονείς εξάλλου παρακινούσαν πάντοτε τα παιδιά τους, κυρίως τα κορίτσια, να μάθουν χορό. Μερικές φορές μάλιστα εκτελούσαν και χρέη δασκάλου», Ηλίας Σ. Δήμας, *Ο παραδοσιακός χορός στο Συρράκο*, ό.π., σ. 71.
9. «Έτσι κάθε μέλος της κοινότητας, με την παρατήρηση των άλλων που χόρευαν και με τη συμμετοχή, στη συνέχεια, στον κύκλο του χορού διαμόρφωνε τη χορευτική του συμπεριφορά αφομοιώνοντας όλα εκείνα τα στοιχεία (βήματα, κίνηση των χεριών, παραλλαγές, αποκλίσεις από το ρυθμό, μικροκινήσεις και ταλαντεύσεις, χειρονομίες κ.τ.λ.) που χαρακτήριζαν κάθε χορό και συνέθεταν το τοπικό χορευτικό ιδίωμα». Ο.π. πβ. R. Lange, *The Nature of Dance*. Macdonald and Evans Limited, London 1975.

δημόσιας έκθεσης και επίκρισης. Όλη η κοινότητα, λοιπόν, λειτουργούσε ως ένας χώρος εκπαίδευσης και μύησης των νέων στις αξίες και τις συμπεριφορές της κοινωνίας τους. Αυτό συντελούσε στη βαθμιαία αγωγή του σώματος και τη διαμόρφωση εκείνης της κινησιολογίας,¹⁰ που ήταν απαραίτητες προϋποθέσεις, ώστε να αρχίσει να χορεύει ο νέος. Η εκπαιδευτική διαδικασία δηλαδή ήταν βιωματική και αυτοματική.

Στην εποχή μας η κατάσταση άλλαξε. Η παραδοσιακή κοινότητα δεν υπάρχει. Οι παλιές λειτουργίες έπαψαν να γίνονται. Οι αξίες στα πλαίσια του αστικού κέντρου, αλλά και στην ίδια την κοινότητα με την επίδραση του αστικού τρόπου ζωής, μεταβλήθηκαν και ο παραδοσιακός χορός δεν αποτελεί απαραίτητο στοιχείο στο γάμο. Απελευθερώθηκε η διαδικασία επιλογής συντρόφου από την οικογένεια. Δεν γίνονται πια τα παλιά προξενιά ούτε η επιλογή περιορίζεται στα πλαίσια της κοινότητας, οπότε ο χορός στο πανηγύρι ή το γάμο δεν έχει διαβατήρια γνωρίσματα. Ο γάμος έγινε προσωπική υπόθεση και οι νέοι γνωρίζονται στις ντισκοτέκ, όπου υπάρχει χορός, αλλά όχι ο παραδοσιακός. Ταυτόχρονα, η δεύτερη γενιά των μεταναστών, αλλά και οι συνομήλικοί τους στα χωριά με λιγότερη ίσως ένταση, αντιμετώπισαν τον παραδοσιακό χορό ως ανασταλτικό παράγοντα για να ενσωματωθούν στο αστικό κέντρο.

Όλες αυτές οι αλλαγές έγιναν μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Ο χορός έχασε το κύρος του. Δεν είχε την ευρύτερη αποδοχή. Περιορίζεται και σταδιακά παύει να υφίσταται η βιωματική σχέση. Μετατοπίζεται σε ένα άλλο πλαίσιο και γίνεται αντικείμενο επαγγελματιών. Η Γυμναστική Ακαδημία¹¹, όπως ήταν γνωστή παλιότερα, εντάσσει στο πρόγραμμά της για την εκπαίδευση των νέων γυμναστών και τους παραδοσιακούς χορούς. Η διδασκαλία είναι μνημονική και θεωρείται ο χορός υπόθεση κινησιολογική,¹²

10. « Η πολύπλοκη κινησιολογική δομή και η υπερβολικά γρήγορη ρυθμική αγωγή, που χαρακτηρίζει το χορό σέρα, προβάλλει και την αξία της βιολογικής πλευράς». Μαγδαληνή Ζωγράφου, ό.π., σ. 118.

11. Ρένα Λουτζάκη, «Οι ελληνικοί χοροί. Κριτική θεώρηση των βιβλίων του παραδοσιακού χορού», *Εθνογραφικά*, 8 (1992), σ. 30.

12. «Το 1960 και το 1972, ο Βασίλειος Παπαχρήστου, καθηγητής σωματικής αγωγής, εκδίδει δύο συλλογές ελληνικών χορών, που συνέλεξε στον τόπο

διαδικασία βημάτων. Στην αρχή, η εκμάθηση των χορών πραγματοποιούνταν στα πλαίσια του μαθήματος της γυμναστικής, με όλες τις εγγενείς αδυναμίες ενός τέτοιου εγχειρήματος. Αργότερα, εμφανίζονται οι εθνοτοπικοί σύλλογοι και οι Αδελφότητες, που στοχεύουν να μεταδώσουν στη νέα γενιά τον πολιτισμό της περιοχής τους, στους νέους που είχαν ήδη αρχίσει να αφομοιώνονται από τον αστικό τρόπο ζωής. «Στην προσπάθεια αυτή να περάσουμε από γενιά σε γενιά τα ήθη και τα έθιμά μας, τις ιδέες μας τις ξεχωριστές, αυτές που μας άφησαν οι περασμένες γενιές, τον πόνο μας για την ιδιαίτερη πατρίδα μας, ο ρόλος της Αδελφότητας είναι κάτι παραπάνω από σημαντικό».¹³

Ενα βασικό μέσο μετάδοσης της πολιτισμικής κληρονομιάς¹⁴ που μπορεί να λειτουργήσει ως μηχανισμός συνοχής της εθνοτικής ομάδας¹⁵ στον «ξένο τόπο» αλλά και ως θωράκιση των νέων απέναντι στα «ξένα υποπροϊόντα της τεχνοκρατούμενης υλιστικής και τόσο πολιτιστικά υποβαθμισμένης κοινωνίας μας»¹⁶ είναι ο χορός. Έτσι, στη δεκαετία του 1970 άρχισαν, κατά κανόνα, να συστήνονται χορευτικοί όμιλοι, όπου διδάσκονται από γυμναστές χοροί της περιοχής καταγωγής των μελών του συλλόγου, του συνδέσμου ή της αδελφότητας. Η διαδικασία αυτή αποκτά εκρηκτικές διαστάσεις, αφού χορευτικά τμήματα συγκροτούν και όλοι σχεδόν οι δήμοι και οι κοινότητες.¹⁷ Τώρα πια ο χορός και το χορευτικό συγκρότημα

καταγωγής τους. Το έργο που αποτείνεται σε άτομα και οργανισμούς που ασχολούνται με την «διδασκαλία και εκμάθησιν» των χορών, δίνοντας περισσότερο βάρος στο τεχνικό μέρος και λιγότερο στο λαογραφικό/ιστορικό». Ο.π., σ. 35.

13. Μιχάλης Π. Νάκας, «Το Παλαιοχώρι Συρράκου και οι ξενιτεμένοι Παλιοχωρίτες», *Η φωνή των Παλιοχωριτών* (Ιωάννινα), 26 (1986), σ. 9.
14. J. Cowan, *Dance and the Body Politic in Northern Greece*. Princeton University Press. Princeton 1990.
15. Δημ. Σ. Λουκάτος, «Ο χορός στη Λαογραφία μας», *Νέα Εστία*, 67 (1960), σσ. 45 - 50 και 11 - 117.
16. Μανώλης Μαγκλάρας, «Αναγγελία σύστασης Συνδέσμου Συρρακιωτών Πατρών», εφ. *Αντίλαλοι του Συρράκου*, Φλεβάρης 1985 (Πρέβεζα), α. φ. 28, σ. 4.
17. Στην Πανελλαδική Συνάντηση Πολιτιστικών Φορέων συμμετείχαν 297 φορείς.

γίνεται μέσο άσκησης δημοσίων σχέσεων και πολλές φορές, εντάσσεται στη στρατηγική τουριστικής ανάπτυξης¹⁸ και επιβάλλεται σαν μέσο διαφήμισης σε ξένους τόπους. Αυτό καθεαυτό το γεγονός δεν είναι αρνητικό ούτε μεμονωμένο. Αποτελεί μέρος της κίνησης του φολκλορισμού,¹⁹ που αναπτύχθηκε μεταπολεμικά με την αναβίωση μορφών της παραδοσιακής ζωής και πολιτισμικής συμπεριφοράς για να εξυπηρετήσουν και τουριστικούς σκοπούς αλλά και ψυχοκοινωνικές ανάγκες²⁰ των κατοίκων των αστικών κέντρων. Όλες αυτές οι εξελίξεις συνεξετάζονται με τις συνειδητές μορφολογικές αλλαγές, που επέφεραν οι δάσκαλοι των χορευτικών, όπως είναι η προσπάθεια μπαλετοποίησης του χορού ή ο συνδυασμός επιλεγμένων γρήγορων κομματιών από πολλούς χορούς, ώστε να αποκτήσει μεγαλύτερη ταχύτητα ο χορός και να γίνει πιο εντυπωσιακός, όταν μάλιστα η χορευτική επίδειξη γίνεται εκτός ελλαδικού χώρου.²¹ Ένα άλλο εξάλλου αποτέλεσμα

Βλ. *Εγχειρίδιο για την πολιτιστική δουλειά*. Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, Αθήνα 1979.

18. Μ. Γ. Μερακλής, «Πολιτιστικά», *Επιστημονική Σκέψη*, 8 (1982), σ. 21.

19. Wolfgang Bruckert, «Vereinwesen und Folklorismus. Eine Bestands Aufnahme in Sudhessen», στο: *Populus revisus Beitrage zur Erforschung der Gegenwart*. Tubingen Vereinigung fur Volkskunde, Tubingen 1966, σσ. 77-98.

Για το φολκλορισμό βλ. Hans Moser, "Vom Folklorismus in Unserer", *Zeitschrift fur Volkskunde*, 58 (1962), σσ. 177-209. Μ. Γ. Μερακλής, "Τι είναι ο Folklorismus", *Λαογραφία*, 28 (1972), σσ. 27-38.

20. Μ. Γ. Μερακλής, *Ελληνική Λαογραφία, Α: Κοινωνική Συγκρότηση*. Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 1984, σ. 29.

21. Είναι πολύ έντονη η εκδήλωση αυτής της παραμέτρου όταν κανείς συζητά με χοροδιδασκάλους ή με προέδρους συλλόγων. Όλοι επικαλούνται την αδυναμία των ξένων να κατανοήσουν τους ελληνικούς χορούς, που παρουσιάζουν μεγάλο βαθμό επαναληπτικότητας. Γι' αυτό προχωράνε σε διορθωτικές παρεμβάσεις, προκειμένου να πετύχουν διακρίσεις στα φεστιβάλ, που διοργανώνονται, και έτσι να ανανεώσουν τις προσκλήσεις. Πιο χαρακτηριστική αυτού του κλίματος, είναι η παρέμβαση του προέδρου των Καλλαρυτινών Ιωαννίνων, γιατρού Γκατζόγια, στο διήμερο λαϊκού πολιτισμού στην Κόνιτσα, που υπογράμμισε την ανάγκη να παρεμβαίνουν οι σύλλογοι στους χορούς.

είναι η διεύρυνση του ρεπερτορίου με χορούς από όλα σχεδόν τα μέρη της Ελλάδας, με ιδιαίτερη προτίμηση στη Μακεδονία και τη Θράκη.

β. Το ύφος του χορού. Είναι το δεύτερο στοιχείο που επισημαίνουμε στην ανακοίνωση των «*Ηπειρωτικών Αντίλαλων*». Υπόσχεται να μάθει η δασκάλα τους χορούς με παραδοσιακό τρόπο. Η πρόταση αυτή προϋποθέτει έναν άλλον, «*εκσυγχρονιστικό*»,²² τρόπο εκμάθησης. Το αντιθετικό αυτό ζεύγος δε συνεπάγεται αναζήτηση της αρχέτυπης μορφής χορού. Αυτό δεν μπορεί να γίνει, γιατί κανείς δεν μπορεί να βεβαιώσει για τη μορφή αυτή, αφού ο χορός έχει μια ιδιόμορφη οντότητα, δεδομένου ότι δεν αποτυπώνεται²³ και κάθε φορά ο ίδιος χορός είναι μια νέα δημιουργία, αφού παρεμβαίνει ο αυτοσχεδιασμός, κατά κανόνα, του πρωτοχορευτή.

Η αναφορά γίνεται στο σύνολο των στοιχείων που συνιστούν το ύφος του παραδοσιακού χορού ως δρώμενου. Πρόκειται για γνωρίσματα, που απορρέουν από τη λειτουργία του χορού στην παραδοσιακή κοινωνία. Σήμερα, η κατάσταση άλλαξε. Οι νέοι που συγκροτούν τους χορευτικούς ομίλους, διδάσκονται τους χορούς, δεν τους βιώνουν. Έτσι, μπορούμε να κωδικοποιήσουμε μερικά γνωρίσματα, που μπορεί να αποτελέσουν αντικείμενο συζήτησης:

1. Αγωγή σώματος. Συχνά, οι χορευτές δεν μπορούν να παρακολουθήσουν το ρυθμό του χορού ή δημιουργούνται χάσματα και χρονικές αναντιστοιχίες ανάμεσα στο ρυθμό και τους χορευτές. Παρατηρείται δυσκαμψία και διαφαίνεται μια δυσκολία στο να ταυτιστεί το σώμα με το μουσικό ύφος. Από προσωπική εμπειρία, σημειώνω ότι ο πρωτοχορευτής ενός ομίλου στο Α΄ Διεθνές Συνέδριο «Ο χορός σήμερα» μου έδωσε την εντύπωση ότι βίωνε, σωματικά τουλάχιστον, έναν άλλον χορό, το ρεμπέτικο.

22. Η Μαγδαληνή Ζωγράφου, ό.π., σ. 76, αναφέρεται σε καλλιτεχνική μορφή και εννοεί την παράσταση του χορού από τους χορευτικούς όμιλους. Έχω την εντύπωση ότι υπάρχει πρόβλημα ορολογίας για την παράσταση των ομίλων. Ο χαρακτηρισμός της ως καλλιτεχνικής δε λύνει το πρόβλημα. Προκαλεί συνειρμικές αντιπαραθέσεις με την άλλη μορφή, την παραδοσιακή, που δεν είναι καλλιτεχνική. Ένα ζήτημα προς διερεύνηση.

23. Μ.Γ. Μερακλής, *Ελληνική Λαογραφία, Γ: Λαϊκή τέχνη*. Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 1992, σ. 94.

Η κατάσταση αυτή προέρχεται από την αλλαγή των συνθηκών. Οι νέοι σήμερα δεν έχουν τα παλιά βιώματα. Ο χορός γι' αυτούς είναι μια εξωτερική διεργασία, που επιβαρύνεται από μια προϋπάρχουσα μουσική και κινησιολογική αγωγή.²⁴ Οι νέοι από πολύ νωρίς κινούνται στους ρυθμούς της ποπ και ροκ μουσικής, οπότε ο δάσκαλος των παραδοσιακών χορών πρέπει να λάβει σοβαρά υπόψη του το γεγονός αυτό και να προγραμματίσει μια εξοικείωση του νέου. Αυτό μπορεί να γίνει πιο εύκολα στις πιο μικρές ηλικίες, φτάνει η προσέγγιση του χορού να μην ξεκινά από τη μνημονική εκμάθηση²⁵ των βημάτων. Ίσως, θα ήταν σκόπιμο να προηγηθεί μια περίοδος μουσικής μύησης και κινησιολογικής εξοικείωσης.

2. Εκφραση²⁶. Συναρτάται με το προηγούμενο. Παρατηρείται, μερικές φορές, να γελάνε οι χορευτές - όχι να χαμογελάνε - να συζητάνε μεταξύ τους, σχολιάζοντας ίσως διάφορα πράγματα, ή να είναι αφηρημένοι. Καταρχήν, αυτό δείχνει ότι δεν υπάρχει ομαδικό πνεύμα. Ένας χορευτικός όμιλος είναι μια ομάδα ανθρώπων, που συνεργάζονται για την εκτέλεση ενός δρώμενου. Η ώρα που χορεύει ο όμιλος, είναι μια παράσταση. Δεν είναι στοιχείο διαβατήριας τελετής, όπως στο παρελθόν. Οι θεατές ήρθαν να απολαύσουν μια παρουσίαση, που θα τους βοηθήσει να εκτονωθούν αλλά και να γυρίσουν στο παρελθόν. Όταν λοιπόν οι χορευτές δεν έχουν αυτο-

24. «Είναι γνωστό ότι τα περισσότερα σχεδόν Ελληνόπουλα, ιδιαίτερα των αστικών κέντρων, παρακολουθούν μαθήματα κλασικού και μοντέρνου χορού στις πολυάριθμες ιδιωτικές σχολές που έχουν ιδρυθεί σήμερα. Η αντίληψη αυτή σε συνδυασμό με τις απαιτήσεις της σκηνικής παρουσίας, δημιούργησε αρκετούς προβληματισμούς που εκφράζονται με τον τρέχοντα όρο μπαλετοποίηση των χορών». Μαγδαληνή Ζωγράφου, ό.π., σ. 127.

25. Σ' αυτή τη διαδικασία αντιτίθενται και οι Γιάννης Κ. Ζήκος και Άννα Π. Παναγιωτοπούλου, *Φαινομενολογία του ελληνικού παραδοσιακού χορού*. Εκδόσεις Τελέθριον, Αθήνα 1990, σ. 144, που τονίζουν ότι «ένα τέτοιο εγχείρημα θα μας επέτρεπε να μιλάμε για Ρυθμική γυμναστική αλλά όχι για τον Ελληνικό παραδοσιακό πολιτισμό».

26. Για όλα αυτά βλ. Adrienne L. Kaerpler, «Σκέψεις για τη θεωρία και τη μεθοδολογία της ανθρωπολογικής μελέτης του χορού και των συστημάτων της ανθρώπινης κίνησης», *Εθνογραφικά*, 8 (1992), σσ. 17-25.

συγκέντρωση, σημαίνει ότι δεν έχουν επίγνωση του ρόλο τους. Τα άστοχα γέλια και η αφηρημάδα δείχνουν έλλειψη επαφής με το περιεχόμενο του τραγουδιού και το ύφος του χορού. Χρειάζεται, λοιπόν, αντιστοιχία της έκφρασης των χορευτών με την ποιότητα του χορού. Ο ερωτικός, τραγικός, πονεμένος ή πολεμικός χαρακτήρας,²⁷ του τραγουδιού πρέπει να συνοδεύεται από ανάλογη έκφραση. Σε διαφορετική περίπτωση θυμίζει μια κακή θεατρική παράσταση, όπου οι ηθοποιοί δεν έχουν σωστή σχέση με το κείμενό τους. Προϋπόθεση, για να αποκατασταθεί η ενότητα έκφρασης και χορού, είναι η παράλληλη διδασκαλία του τραγουδιού και η ανάλυση της ιστορικής και σημασιολογικής του διάστασης.

3. Η σχέση αγοριών και κοριτσιών κατά την παράσταση. Πολλές φορές υπάρχει αυτονόμηση αγοριών και κοριτσιών. Χορεύουν μη λαμβάνοντας υπόψη ότι αποτελούν μια ενότητα. Δεν αναφέρομαι στο συγχρονισμό των βημάτων, που αποτελεί στοιχείο αθλητικού και όχι κοινωνικού περιεχομένου. Αυτή η κατάσταση εκφράζεται με δύο τρόπους: α. Με τις κινήσεις των κοριτσιών, κυρίως, αλλά και των αγοριών. Είναι γνωστό ότι η θέση της γυναίκας στην παραδοσιακή κοινωνία ήταν αυστηρά ιεραρχημένη και έπρεπε να εκδηλώνεται ο κοινωνικός της ρόλος σε κάθε ευκαιρία. Η ανάγκη αυτή γινόταν μεγαλύτερη στις τελετουργίες της κοινότητας, όπου ως ανύπαντρη έπρεπε να είναι μετρημένη και να αποδεικνύει το σεβασμό των κοινοτικών αξιών, ενώ ως παντρεμένη έπρεπε να ανανεώνει την εμπιστοσύνη της κοινότητας στο πρόσωπό της.

Στην εποχή μας τα πράγματα άλλαξαν. Η γυναίκα, λίγο ως πολύ, έχει χειραφετηθεί. Τα κορίτσια, λοιπόν, που συγκροτούν, το χορευτικό έχουν διαπαιδαγωγηθεί με ένα άλλο σύστημα αξιών, που αντανakλάται στις κινήσεις τους.²⁸ Αναλαμβάνουν πρωτοβουλίες, κουνάν τα χέρια τους, φω-

27. Αυτό το πρόβλημα επισημαίνει και η Μαγδαληνή Ζωγράφου, ό.π., σ. 106, στην εκτέλεση του ποντιακού χορού σέρα από τους χορευτικούς όμιλους.

28. «Συγγρατημένη κίνηση λοιπόν και σεμνότητα χαρακτήριζε τον χορό των γυναικών. Αντίθετα οι άντρες χορευτές εκτελούσαν πιο έντονα και μεγαλύτερα βήματα». Αυτά στο παρελθόν. Σήμερα η γυναίκα «πολλές φορές αυτοσχεδιάζει στον τόπο, όπως και ο άντρας, με ελεύθερα κινητικά μοτίβα από μικρά βήματα, στροφές και καθίσματα», Ηλίας Σ. Δήμας, *Ο χορός στην κοινωνική ζωή της*

νάζουν, χαμογελούν πλατιά, δεν τηρούν μια συντηρητική τυπολογία χορευτικών κινήσεων. Όλα αυτά είναι κατανοητά και αποτελούν προϊόν ενός διαφορετικού πολιτισμικού συστήματος. Εναρμονίζεται η συμπεριφορά αυτή με το χώρο του πανηγυριού, όπου, τις πιο πολλές φορές, υπάρχει μια βίωση της παράδοσης από τους ανθρώπους στην εποχή μας. Ο χορός κατά παρέες αναδεικνύει την ατομικότητα και προσφέρεται για την καταναλωτική ευμάθεια του νεοέλληνα. Στους χορευτικούς όμιλους η κατάσταση διαφέρει ριζικά. Η σχέση τους με την παράσταση είναι διαδικασία αναβίωσης. Στο πανηγύρι παρατηρείται μετασχηματισμός στην προσέγγιση και βίωση της παράδοσης. Στους χορευτικούς όμιλους υπάρχει συνειδητή αναπαράσταση της παράδοσης. Αυτό μαρτυρείται και από την ύπαρξη της μεταμφίεσης.²⁹ Τα μέλη των χορευτικών ομίλων ντύνονται άλλα ρούχα κι αυτό αποτελεί μέρος της παράστασης και της αλλαγής της ταυτότητας.³⁰ Έτσι, στα πλαίσια της διαπλοκής διαφορετικών πολιτισμικών συστημάτων εκδηλώνεται το ασύμπτωτο ανάμεσα στην κινησιολογία των σημερινών κοριτσιών και στο σύστημα αξιών της παραδοσιακής κοινότητας. Η χορεύτρια βιώνοντας τη σημερινή θέση της γυναίκας στο οικογενειακό και κοινωνικό σύστημα αναλαμβάνει πρωτοβουλίες, ενώ στην παραδοσιακή κοινωνία οι κινήσεις θα ήταν υποταγμένες στον άντρα με τον οποίο χόρευε ζευγάρι (σύζυγος, πατέρας, αδελφός).

Ηλείου, ό.π., σ. 54 και 56 αντίστοιχα.

29. Ο Ρολάν Μπαρτ, *Μυθολογίες - μάθημα*. Εκδόσεις Ράππα, Αθήνα 1979, σ. 58, υπογραμμίζει τη μεγάλη σημασία της εξωτερικής εμφάνισης των κατσέρ για τη δημιουργία της κατάλληλης ατμόσφαιρας.

30. «Οι επιδιώξεις των πρώτων μεταναστών είχαν καθρεφτιστεί στα πολύχρωμα μοχαίρ κουστούμια και τις ζωγραφιστές γραβάτες, στα νοικοκυρίστικα εμπριμέ φουστανάκια και τα λουστρίνια». Dick Hebdidge, *Υπο-κουλτούρα: Το νόημα του στυλ*. Εκδόσεις γνώση, Αθήνα 1985 σσ. 60-61. Πβ. Κωνσταντίνα Μπάδα - Τσομώκου, *Η αθηναϊκή γυναικεία φορεσιά κατά την περίοδο 1687-1834. Ενδυματολογική μελέτη, διδακτορική διατριβή*, Ιωάννινα 1983. Μαρίνα Βρέλλη-Ζάχου, *Η ενδυμασία στη Ζάκυνθο μετά την Ένωση (1864-1910)*, διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα 1985.

Το ασύμπτωτο προκαλεί σύγχυση στο τελικό αποτέλεσμα. Δυο λύσεις υπάρχουν: α. Απελευθέρωση από την παράδοση και δημιουργία ενός άλλου χορού. Δεν εννοούμε ασφαλώς τις φιγούρες, που εκλαμβάνονται ως ανανέωση του χορού αλλά τη μετάβαση σε κλασικές φόρμες στηριζόμενοι σε παραδοσιακούς πυρήνες. Αυτό είναι υπόθεση ειδημόνων. β. Σεβασμός σ' αυτό που αναβιώνεται, ώστε να παραχθεί μια σοβαρή παράσταση. Σ' αυτή την περίπτωση απαιτείται αποδοχή των παραδοσιακών συμβάσεων στην κίνηση, την έκφραση, την ενδυμασία.

4. Η τοπικότητα. Τον τελευταίο καιρό έχει γίνει κανόνας η ένταξη στο ρεπερτόριο των χορευτικών χορών από πολλά μέρη της Ελλάδας. Αυτό δεν είναι κατακριτέο. Χρειάζεται να μάθουν όλους τους χορούς οι νέοι. Και όχι μόνο τους δημοτικούς αλλά και τους λαϊκούς. Πρέπει να ξεκινούν όμως από τους τοπικούς. Αυτός εξάλλου είναι ο βασικός λόγος σύστασης των ομίλων. Η τοπικότητα ταυτίζεται με τον τοπικισμό και το στενό ορίζοντα. Αυτό, πιστεύω, είναι λάθος. Η σύγκριση θα γίνει με την προέκταση των τοπικοτήτων.³¹

Το πρόβλημα του παραδοσιακού χορού λοιπόν και των φορέων του στην εποχή μας βρίσκεται στην επικαιρότητα. Βρισκόμαστε σε μια εποχή μεταβατική, όπου υπάρχουν οι παλιές γενιές που βίωσαν το χορό αλλά έχουν αρχίσει να μεγαλώνουν οι γενιές που γνωρίζουν το χορό μέσα από την εκπαιδευτική διαδικασία. Στα πλαίσια αυτά είναι πολύ χρήσιμος ο διάλογος που άρχισε.

31. Πβ. Βαγγέλης Γρ. Αυδίκος, «Περιφερειακές ταυτότητες και Ευρωπαϊκή Ένωση: Μια ανάγνωση στο φως του ηπειρωτισμού», *Τετράδια*, 33 (1993), σσ. 69-70.



Παιδικό χορευτικό συγκρότημα Πολιτιστικού Λαογραφικού Συνδέσμου "Καλαμάρες",
(αρχείο Συνδέσμου).

ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΗΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΩΝ ΧΟΡΩΝ

Ηλίας Δήμας

Ο κάθε λαός διαγράφει τη δική του ιστορική πορεία μέσα στο χρόνο και δημιουργεί το δικό του ιδιότυπο πολιτισμό. Χάρη στον ιδιότυπο αυτόν πολιτισμό τα μέλη του κοινωνικού συνόλου αναγνωρίζονται μεταξύ τους, εντάσσονται στο κοινωνικό σύνολο και τελικά διαμορφώνουν την ατομική τους αλλά και τη συλλογική τους ταυτότητα. Και λέγοντας πολιτισμό εννοούμε την κοινωνική κληρονομιά του ανθρώπου που μεταβιβάζεται από τη μια γενιά στην άλλη με διαδικασίες κοινωνικές.¹

Ο χορός, και μάλιστα ο παραδοσιακός χορός, που είναι στενά συνδεδεμένος με το πολιτισμικό παρελθόν και με τον τρόπο ζωής του λαού μας, μαζί με τη μουσική και το τραγούδι, δεν είναι ένα απλό μουσικοκινητικό συμβάν, αλλά μια κοινωνική διαδικασία που μεταδίδεται από γενιά σε γενιά και αποτελεί πολιτισμικό στοιχείο και μ' αυτή την έννοια συμβάλλει στη διαμόρφωση της πολιτισμικής μας ταυτότητας.

Φελικά συνιστά ένα θεσμό² που αντανακλά και επιβάλλει συγκεκριμένους τρόπους συμπεριφοράς, οι οποίοι ρυθμίζονται από κανόνες και εξυπηρετούν σκοπούς και ανάγκες, ενώ συγχρόνως λειτουργεί και ως μηχανισμός αναπαραγωγής τους.

Οι κανόνες συμπεριφοράς στηρίζονται και βγαίνουν από το σύστημα αξιών της κοινωνίας³, που εξυπηρετεί τις ανάγκες επικοινωνίας μεταξύ των

1. Δ. Γ. Τσαούση, *Η κοινωνία του ανθρώπου - Εισαγωγή στην Κοινωνιολογία*, Αθήνα 1983, σελ. 116-7.

2. Ο.π., σελ. 123-3

μελών της⁴. Στην αγροτική παραδοσιακή κοινωνία π.χ. μια από τις επικρατούσες αξίες ήταν η σεμνότητα και η αγνότητα της κοπέλας. Αυτό εκδηλωνόταν με τον τρόπο που περπατούσε, μιλούσε και γενικά συμπεριφερόταν. Αλλά αυτό αντικατοπτριζόταν και στο χορό της: στις περιορισμένες και συγκρατημένες κινήσεις, τη μικρή κάμψη της κεφαλής προς τα κάτω, για να κρατιέται το βλέμμα χαμηλά και να μην επικεντρώνεται ούτε και στο πλέον συγγενικό πρόσωπο, όπως ακριβώς το ήθελε η παραδοσιακή κοινωνία (χαμηλοβεπούσες χορεύτριες), στα μικρά στρωτά βήματα, χωρίς πηδήματα, καθίσματα και προσωπικές φιγούρες της πρωτοχορεύτριας.⁵

Σε αντίθεση τώρα με τις περιορισμένες κινήσεις των γυναικών οι πατριαρχικές κοινωνίες επέτρεπαν στον άνδρα μεγαλύτερη ελευθερία κινήσεων, όλων των μελών του σώματός του, πηδήματα, καθίσματα και αυτοσχεδιασμούς «στον τόπο».

Η μορφή λοιπόν και το ύφος του χορού, η μουσική και το τραγούδι, που το συνοδεύουν αλλά και η χορευτική του διάταξη μαζί με το χορευτικό του σχήμα, αντανακλούν βασικές αξίες της εκάστοτε κοινωνικής ζωής.⁶

Η χορευτική διάταξη, για παράδειγμα του ανοιχτού κύκλου με τους άνδρες να προηγούνται και τις γυναίκες ν' ακολουθούν κατά ηλικία (μπροστά οι γεροντότεροι και πίσω οι νεότεροι), που συναντούσαμε παλιότερα σε πολλές περιοχές της Ηπείρου, της Θεσσαλίας και της Θράκης, στο δημόσιο χορό των πανηγυριών, φανέρωνε την έντονη ανδρική κυριαρχία και το σεβασμό προς τις μεγαλύτερες ηλικίες. Στο Μέτσοβο της Ηπείρου η χορευτική διάταξη ακολουθούσε την αυστηρή κοινωνική διαστρωμάτωση που ίσχυσε εκεί μέχρι το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα. Προπολεμικά λοιπόν χόρευαν σε ανοιχτό κύκλο με πρώτους τους άνδρες της πρώτης τάξης, κατά ηλικία, και στη συνέχεια του κύκλου ακολουθούσαν οι γυναίκες με την ίδια ακριβώς διάταξη.⁷

4. Ο.π., σελ. 40-1

5. Πβ. Η. Σ. Δήμα, *Ο παραδοσιακός χορός στο Συρράκο, Λαογραφική και Ανθρωπολογική προσέγγιση*. Ιωάννινα 1989, σελ. 13-4.

6. Ο.π.

7. Σχετικά με τα χορευτικά σχήματα και τη χορευτική διάταξη της Ηπείρου, βλ. Η.Σ. Δήμα, *Ο χορός στην κοινωνική ζωή της Ηπείρου. Επιδράσεις και εξελίξεις*, Αθήνα 1992,

Το σύστημα αξιών της εκάστοτε κοινωνίας στηρίζεται στην οικονομική και κοινωνική δομή. Κάθε αλλαγή λοιπόν της δομής αυτής επιφέρει και αλλαγές στο σύστημα αξιών. Και τελικά αλλάζει και τα στοιχεία του χορού. Βέβαια, ο χορός αποτελεί και μια αυτόνομη οντότητα που εξελίσσεται με αλληλοεπιδράσεις άλλων παραγόντων, όπως είναι η ανάπτυξη των μέσων συγκοινωνίας και επικοινωνίας, η εσωτερική και η εξωτερική μετανάστευση, η ολοένα διογκούμενη ανάπτυξη του τουρισμού. Η διαβρωτική λοιπόν επίδραση που αναπόφευκτα ασκεί η άρση της απομόνωσης από τον γύρω κόσμο⁸ έχει επηρεάσει όχι μόνο τον τρόπο ζωής, αλλά και τον ίδιο τον παραδοσιακό χορό.⁹

Στο παρελθόν οι λειτουργίες του λαϊκού χορού ήταν πολλές, δεδομένου ότι στην κλειστή παραδοσιακή κοινωνία ο χορός ήταν από τα λίγα μέσα έκφρασης, επικοινωνίας και ψυχαγωγίας. Για παράδειγμα, η συμμετοχή όλων των κατοίκων του χωριού στον κύκλο του χορού, πιασμένων χέρι-χέρι, αναπαριστούσε και ταυτόχρονα ενίσχυε τη συνοχή και την ενότητά τους ως μελών της ίδιας κοινότητας. Στο χορό των κοριτσιών, που γινόταν στο Μέτσοβο, στη Μηλιά και στο χωριό Καλαρρύτες της Ηπείρου, με παραδοσιακό τραγούδι από τις ίδιες τις χορεύτριες, συμμετείχαν οι κοπέλες όταν ήταν ο καιρός για να παντρευτούν. Ο χορός αυτός δεν γινόταν για διασκέδαση αλλά ήταν μια στερεότυπη προϋπόθεση, για την αποκατάσταση των κοριτσιών (να παντρευτούν)¹⁰.

Όπως ομολογούν επίσης οι παλιότεροι σε πολλά χωριά της Ηπείρου, για να παντρευτεί κάποιος και κυρίως η γυναίκα, έπρεπε να περάσει από το «χοροστάσι» του χωριού. Με την πρώτη εμφάνιση της νέας στο χορό, δείγμα ότι ήταν έτοιμη για γάμο, άρχιζαν και τα προξενιά.

Στη σύγχρονη εποχή, όμως, η μεταβολή της κοινωνικής δομής, μετέ-

σελ. 267-45.

8. Βλ. Μ. Γ. Μερακλή, *Σύγχρονος ελληνικός λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα 1973, σελ. 18
9. Βλ. σχετικά Η.Σ. Δήμα, *Ο παραδοσιακός χορός στο Συρράκο, Λαογραφική και Ανθρωπολογική προσέγγιση*, Ιωάννινα 1989.
10. Για το χορό των κοριτσιών στο Μέτσοβο και στην Μηλιά Ηπείρου βλ. Elia Dema, «The social factors and the folk dance forms in Metsovo and Melia in Epirus». *Dance Studies*, vol. 16, Jersey 1992.

βαλε τις λειτουργίες και γενικά τα στοιχεία του χορού. Ο λαϊκός χορός σήμερα λειτουργεί κυρίως ως μέσο προσωπικής έκφρασης, διασκέδασης και προβολής και κατά δεύτερο λόγο ως μέσο επικοινωνίας. Επίσης δεν αποτελεί πια κριτήριο για την επιλογή των συζύγων, όπως παλιότερα, ενώ ο καλός χορευτής δεν κατέχει ξεχωριστή θέση στη μικρή κοινωνία του χωριού ούτε και αποτελεί πρότυπο για μίμηση.

Το χορευτικό σχήμα του ανοικτού κύκλου με τους άνδρες μπροστά και τις γυναίκες ν' ακολουθούν, κατά ηλικία, έχει σχεδόν εκλείψει. Το «διπλοκάγκελο» επίσης, το «τριπλοκάγκελο» και το «τετραπλοκάγκελο», η χορευτική δηλαδή διάταξη, που σύμφωνα με τα αυστηρά ήθη της παραδοσιακής κοινωνίας, δεν επέτρεπε στον άνδρα να κρατιέται με τη γυναίκα χέρι - χέρι, τείνει κι αυτή να εκλείψει. Σήμερα στο δημόσιο χορό των πανηγυριών χορεύουν κυρίως όπως και στην περίπτωση του ανοικτού κύκλου που προαναφέρθηκε σε οικογενειακές και φιλικές συντροφίες. Ο τρόπος επίσης εκτέλεσης των διαφόρων χορών έχει αλλάξει. Οι παραδοσιακοί χοροί, που εξακολουθούν να χορεύονται και σήμερα ακόμα (πολλοί έχουν χαθεί) στο δημόσιο χορό των πανηγυριών, εκτελούνται τόσο από τους άνδρες όσο και από τις γυναίκες με διαφορετικό τρόπο.

Ειδικότερα αναφερόμαι στις γυναίκες που ενώ άλλοτε χόρευαν όλους τους χορούς με περιορισμένες και συγκρατημένες κινήσεις όλων των μελών του σώματος, σήμερα παρουσιάζουν έντονη κινητικότητα. Τα βασικά βήματα των χορών δεν παραλάσσονται μόνο από τους άντρες, αλλά και από τις πρωτοχορεύτριες γυναίκες, οι οποίες πολλές φορές αυτοσχεδιάζουν στον τόπο όπως και οι άνδρες με ελεύθερα κινητικά μοτίβα, στροφές και καθίσματα.¹¹ Είναι γεγονός ότι στη φυσική εξέλιξη του χορού, αλλά και γενικά της παράδοσης, δεν μπορούμε να αντισταθούμε. Ο Γιάννη Κιουρτσάκης αντιμετωπίζοντας το πρόβλημα της παράδοσης αγαφέρει: «Κάθε παράδοση εξελίσσεται και μεταβάλλεται, κάθε παράδοση γερνάει και πεθαίνει: όχι όμως χωρίς ν' αφήσει πίσω της σπόρους που θα δώσουν νέους καρπούς,

11. Για τη μορφή και το ύφος των τοπικών χορών της Ηπείρου βλ. Η.Σ. Δήμα, *Ο χορός στην κοινωνική ζωή της Ηπείρου. Επιδράσεις και εξελίξεις*, Αθήνα 1992, σελ. 52-57.

στοιχεία που θα μετασχηματιστούν ίσως σε νέα παράδοση»¹²

Στις μέρες μας όλες οι χορευτικές εκδηλώσεις έχουν περιοριστεί κατά πολύ. Ορισμένες μάλιστα απ' αυτές δεν τελούνται καθόλου. Οι παραδοσιακοί γάμοι π.χ. και ορισμένα από τα πανηγύρια δεν γίνονται πια. Σ' ορισμένα χωριά δεν χορεύουν πια στο χοροστάσι παρά μόνο το βράδυ στα καφενεία κατά φιλικές και οικογενειακές παρέες. Η μείωση αυτή των χορευτικών εκδηλώσεων, που κατά κύριο λόγο οφείλεται στην ερήμωση των χωριών μας – φαινόμενο αστυφιλίας - αλλά και στην αλλαγή του τρόπου ζωής, καθώς και οι ξένες επιδράσεις συντέλεσαν και στη μείωση των διαφόρων παραδοσιακών χορευτικών ερεθισμάτων αλλά και στην αλλοίωση των παραδοσιακών στοιχείων.

Στην παραδοσιακή κοινωνία, η εκμάθηση του χορού γινόταν, από πολύ μικρή ηλικία, με την παρατήρηση των άλλων που χόρευαν και με τη συμμετοχή, στη συνέχεια, στον κύκλο του χορού. Έτσι, το κάθε μέλος της κοινότητας διαμόρφωνε τη χορευτική του συμπεριφορά και αφομοίωνε όλα εκείνα τα στοιχεία (κινήσεις, πάσιμο των χεριών, παραλλαγές, αποκλίσεις από το ρυθμό, μικροκινήσεις, ταλαντεύσεις κτλ.) που χαρακτήριζαν κάθε χορό και συνέθεταν το τοπικό χορευτικό ιδίωμα, ενώ τα προσάρμοζε οπωσδήποτε και στη δική του προσωπικότητα, στην ηλικία και στη σωματική του διάπλαση, αποτυπώνοντας έτσι το προσωπικό του ύφος, το δικό του «στύλ».

Στη σημερινή εποχή, με τη μείωση των χορευτικών εκδηλώσεων, η εκμάθηση των ελληνικών παραδοσιακών χορών γίνεται κυρίως από τους πολιτιστικούς συλλόγους. Η ύπαρξη λοιπόν δασκάλου είναι μια σημερινή επιτακτική ανάγκη θα λέγαμε για τη διάσωση και διατήρηση των στοιχείων του λαϊκού μας πολιτισμού. Δυστυχώς όμως ο νέος τρόπος διδασκαλίας, μαζί με τις ξένες επιδράσεις, συνέβαλε ακόμα περισσότερο στην αλλοίωση των στοιχείων εκείνων του παραδοσιακού χορού, που παρ' όλες τις κοινωνικές μεταβολές μπορεί να μείνουν αναλλοίωτα στο πέρασμα του χρόνου. Στην αλλοίωση αυτή συνέτεινε αφ' ενός μεν η εμπειρία και η έλλειψη γνώσεων σχετικών με τα στοιχεία των ελληνικών χορών, αφ' ετέρου δε η

12. Γιάννη Κιουρτσάκη, *Το πρόβλημα της παράδοσης*, Αθήνα 1989, σελ. 37.

νοοτροπία διεύρυνσης του τοπικού ρεπερτορίου με χορούς άλλων περιοχών. Καθοριστικές επίσης για την αλλοίωση των στοιχείων του παραδοσιακού χορού είναι και οι αυθαίρετες επινοήσεις και προσθήκες στις οποίες προβαίνουν πολλοί χοροδιδάσκαλοι, από υπερβολικό ζήλο προφανώς, επειδή πιστεύουν ότι η χορευτική παράσταση θα είναι πιο εντυπωσιακή. Στις διάφορες περιοχές της Ελλάδας και κυρίως στην Ήπειρο, που επισκέφτηκα κατά καιρούς για τη συγκέντρωση και καταγραφή των τοπικών χορών και της μουσικής, παρατηρήθηκε το δυσάρεστο φαινόμενο να διδάσκονται οι νέοι στον πολιτιστικό τοπικό σύλλογο χορούς από όλα σχεδόν τα διαμερίσματα της Ελλάδας, εκτός βέβαια από τους τοπικούς.

Συνηθισμένο φαινόμενο επίσης είναι η αλλοίωση της τοπικής παραδοσιακής μουσικής από τους οργανοπαίχτες των πολιτιστικών συλλόγων που δεν γνωρίζουν το τοπικό ρεπερτόριο και το τοπικό μουσικό ύφος, τα διάφορα τσακίσματα και τα τοπικά γυρίσματα. Τα παλιά παραδοσιακά όργανα, επίσης, αντικαθίστανται πολλές φορές από ηλεκτρική κιθάρα, «ντράμς», αρμόνιο, ακορντεόν κ.ά.

Καταληκτικά θα λέγαμε ότι οι διάφοροι πολιτιστικοί σύλλογοι, των οποίων η συμβολή στη διάσωση και τη διάδοση της πολιτισμικής μας κληρονομιάς είναι πολύ μεγάλη, θα πρέπει να περιορίζονται μόνο στους τοπικούς χορούς, ή τουλάχιστον να διευρύνουν το τοπικό χορευτικό ρεπερτόριο με χορούς άλλων περιοχών των οποίων όμως γνωρίζουν τα στοιχεία που τους χαρακτηρίζουν.

Τέλος, ο χοροδιδάσκαλος του παραδοσιακού χορού θα πρέπει να γνωρίζει με σαφήνεια τα στοιχεία του που δεν είναι μόνο το τοπικό ύφος, η κίνηση, το χορευτικό σχήμα και η χορευτική διάταξη, αλλά και η μουσική και το τραγούδι, αφού χορός, μουσική και τραγούδι συνυπάρχουν στη λαϊκή παράδοση.

**Γενική βιβλιογραφία
για τον ελληνικό δημοτικό χορό**

Αβέρωφ Γ., *Κυπριακοί λαϊκοί χοροί*, Λευκωσία: Δημοσιεύματα της Εταιρείας Κυπριακών Σπουδών, 1978.

Αθανασιάδης Δ., *Ο πυρρίχιος χορός*, Έδεσσα: Σύλλογος Ποντίων Εστία «Ο Θεοδ. Γαβράς», 1975.

Αικατερινίδης Γ.Ν., «Η λαϊκή πανήγυρις του Αγίου Συμεώνος εις Μεσολόγγιον κατά την Πεντηκοστήν», *Ε.Κ.Ε.Ε.Λ.*, 18 - 19 (1965 - 66), σελ. 181 - 93.

Αλεξιάκης Ελευθ. Π., «Χορός, εθνοτικές ομάδες και συμβολική συγκρότηση της κοινότητας στο Πωγώνι της Ηπείρου. Μελέτη μιας περίπτωσης», *Εθνογραφικά* 8 (1992), σελ. 71-86.

Ανδρεόπουλος Αργ. Νικ., *Ελληνικοί χοροί και δημοτικά τραγούδια*, τευχ. Α', Θεσσαλονίκη 1932.

Bottomley Gill, «Η μεταμόρφωση, τα γηρατειά και η γλώσσα του χορού», *Εθνογραφικά*, 8 (1992) σελ. 87-91.

Γκιζέλης Γρ. «Ηπειρωτικάί θρησκευτικάί πανηγύρεις», *Πρακτικά Α' Συμποσίου Βορειοελλαδικού χώρου*, Θεσσαλονίκη 1975, σελ. 21 - 33.

Γουλάνη-Βουτυρά Αλεξ., *Μουσική, χορός και εικόνα. Η απεικόνιση της ελληνικής μουσικής και του χορού από τους ευρωπαίους περιηγητές του 18ου και 19ου αι.*, Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, 1990.

Danforth Loring M., *Firewalking and religious healing: The Anastenaria of Greece and the American firewalking movement*. Princeton, New Jersey: Princeton U.P., 1989.

Danforth Loring, «Η ρύθμιση των συγκρούσεων μέσα από το τραγούδι στην τελετουργική θεραπευτική» στο Ε. Παπαταξιάρχης - Θ. Παραδέλλης, (επιμ.) *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα*, Αθήνα: Καστανιώτης - Παν/μιο Αιγαίου, 1992, σελ. 171-192.

Δήμας Σ. Ηλίας, *Ελληνικοί παραδοσιακοί χοροί*, Αθήνα [1976].

Του ίδιου, *Ο παραδοσιακός χορός στο Συρράκο. Λαογραφική και Ανθρωπολογική προσέγγιση*, διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα, 1989.

Του ίδιου, *Ο χορός στην κοινωνική ζωή της Ηπείρου*, Αθήνα 1992.

Δρανδάκης Λευτέρης, *Ο αυτοσχεδιασμός στον ελληνικό χορό*, Αθήνα 1993.

Ζήκος Γιάννης - Παναγιωτοπούλου Άννα Π. *Φαινομενολογία του ελληνικού παραδοσιακού χορού*, Αθήνα: Τελέθριον, 1990.

Ζωγράφου Μαγδαληνή, *Λαογραφική - Ανθρωπολογική προσέγγιση του σέρα - χορού των Ποντίων*, διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα, 1989.

Holden Rickey and Vougas Mary, *Greek folk dances*, Newark, N.J., Folk craft Press, 1965.

Ηρειώτης Π. Ν., «Ο χορός της Λαμπρής ιδία εν τη εν Αιγίνη Παλαιά χώρα», *Λαογραφία*, 8 (1921), σελ. 67-108.

Ιακωβίδης Αλέκος, «Η εξέλιξη ενός χορού», *Εθνογραφικά*, 3 (1981-82), σελ. 113-6.

Ιωσηφίδου Μαρία, «Ο "τρανοβεστισμός" και τα καρναβάλι», *Αρχαιολογία*, 41 (1991), σελ. 65 - 71.

Καβακόπουλος Παντ., «Ο συρτός χορός», *Πρακτικά Γ' Συμποσίου Λαογραφίας του Βορειοελλαδικού χώρου*, Θεσσαλονίκη: Ι.Μ.Χ.Α., 1979, σελ. 283-9.

Του ίδιου, *Καθιστικά της Σωζόπολης, Χορευτικά της Θράκης*, Θεσσαλονίκη: Ι.Μ.Χ.Α., 1993.

Κάβουρας Παύλος, «Ο χορός στην Όλυμπο Καρπάθου. Πολιτισμική αλλαγή και τοπικές αντιπαραθέσεις», *Εθνογραφικά*, 8 (1992), 47-70.

Κακούρη Κατερίνα, *Διονυσιακά*, Αθήνα 1963.

Της ίδιας, *Χορός και πομπή του Αη-Γιώργη (στη Νέστανη Αρκαδίας)*, ανατυπο από τα *Εθνογραφικά*, Ναύπλιο 1978.

Της ίδιας, «Θρακομακεδονικά δρώμενα», *Πρακτικά Α' Συμποσίου Λαογραφίας Βορειοελλαδικού χώρου*, Θεσσαλονίκη 1975, σελ. 235 - 62.

Killpatrick D. B., *The function and style in Pontic dance music*, παραρτ. *Αρχειόν Πόντου*, Αθήνα 1980.

Chanis Sotirios, *Vocal and instrumental Tsamico of Roumeli and the Peloponnesos*, διδακτορική διατριβή, University of California at Los Angeles, 1967.

Κούρια Αφροδ., «Σημειώσεις για κάποια χορευτικά δρώμενα της νεοελληνικής ζωγραφικής», *Εθνογραφικά*, 8 (1992), σελ. 99 - 108.

Κουτσογιαννόπουλος Δ., «Οι Ποντιακοί χοροί», *Αρχαίον Πόντου*, 28 (1966), σελ. 72-123.

Crosfield Domini, *Dances of Greece*, London: Mak Parrish Co., 1948.

Cowan Jane K., *Dance and the body politic in northern Greece*, Princeton U.P., 1990.

Κρεστενίτου Άννα, *Ανακοινώσεις περί ελληνικών χορών*, Αθήνα 1913.

Λαζάρου Αχιλλεύς Γ. «Ο χορός των Βλαχοφώνων», *Πρακτικά Γ Συμποσίου Λαογραφίας του Βορειοελλαδικού χώρου*, Θεσσαλονίκη: Ι.Μ.Χ.Α., 1979, σελ. 383-95.

Λαμψίδης Οδ., *Μελωδίαι δημοδών ασμάτων και χορών των Ελλήνων Ποντίων*, συλλογαί Δ. Κουτσογιαννοπούλου - Ξ. Άκογλου - Τρ. Γεωργιάδη, *Αρχαίον Πόντου*, παραρτ. 9, Αθήνα, 1977.

Lawler L., *Ο χορός στην αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα: Κέντρο παραδοσιακού χορού, 1984.

Λιάπης Βαγγέλης, *Ο χορός στους Κουντουριώτες*, Αθήνα: Πολύτυπο, 1987.

Λουκάτος Δ. Σ., «Ο χορός στη Λαογραφία μας», *Νέα Εστία*, 67 (1960), σελ. 45-50, 111-117.

Λουκάτος Δημ., «Ο κεφαλονίτικος μπάλλος», *Ηώς* 58-60 (1962).

Λουτζάκη Ρένα, «Χοροί της Ορεινής Σερρών», *Εθνογραφικά*, 2 (1979-80), σελ. 97-128.

Της ίδιας, «Οι χοροί των Μεγάρων και η γραφική παράστασή τους με τη μέθοδο κινησιογραφίας του Λάμπαν», *Εθνογραφικά*, 3 (1981 - 82) σελ. 81-112.

Της ίδιας, *Dance and society in a complex Greek peasant community*, Master thesis, Belfast: The Queen's University of Belfast, 1984.

Της ίδιας, «Ο γάμος ως χορευτικό δρώμενο: Η περίπτωση των προσφύγων της Ανατολικής Ρωμυλίας στο Μικρό Μοναστήρι Μακεδονίας» *Εθνογραφικά*, 4-5 (1983-85), σελ. 3-50.

Της ίδιας, *Ο παραδοσιακός χορός στην Ελλάδα*, Θεσσαλονίκη: Philoxenia, 1985.

Της ίδιας, *Dance as a cultural message. A study of style among the Greek refugees from northern Thrace in Micro Monastiri, Neo Monastiri and Aeginion*, διδακτορική διατριβή, Belfast: The Queen's University of Belfast, 1989.

Της ίδιας, «Ο χορός στο Αιγαίο», στο *Μουσικές στο Αιγαίο*, Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού - Υπ. Αιγαίου, 1987, σελ. 55-71.

Της ίδιας, «Οι ελληνικοί χοροί. Κριτική θεώρηση των βιβλίων του παραδοσιακού χορού», *Εθνογραφικά*, 8 (1992), σελ. 27-46.

Της ίδιας, «Για μια ανθρωπολογία του χορού», *Εθνογραφικά*, 8 (1992), σελ. 11-16.

Λυκεσάς Γεώργ., *Οι ελληνικοί χοροί*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1983.

Του ίδιου, «Η λειτουργικότητα του χορού και του τραγουδιού στο Μακεδονικό γάμο», *Μουσικοτροπίες*, 3-4 (1993), σελ. 31-36.

Μέγας Γ.Α., «Η έννοια και ο χαρακτήρ των αναστεναγμών», *Λαογραφία*, 29 (1974), σελ. 3 - 18.

Μελίκης Γιώργης, *Η Εθνολογία στο ραδιόφωνο και την τηλεόραση*, Θεσσαλονίκη: Μπαρμπουνάκης, (αχρονολόγητο).

Μουρράης - Βελλούδιος Θάνος, *Ευγονία και άλλα τινά*, Αθήνα: Άγρα, 1991.

Παπαχρήστος Βασ. Κ., *Ελληνικοί χοροί*, Αθήνα 1960.

Petrides Ted, *Folk dances of the Greeks*, Jericho, N.Y.: Exposition Press, 1975.

Του ίδιου, *Greek dances*, Athens: Lycabettus Press, 1980.

Petrides Theodore and Elfleida Petrides, *Folk dances of the Greeks*, Folkestone: Bailey, 1974.

Πλάτανος Βασίλης, *Ελληνικά λαϊκά πανηγύρια*, Αθήνα, 1963.

Πουλιόπουλος Νικ. Δημ., *Ο Βλάχικος γάμος*, Αθήνα, 1966.

Ράφτης Άλκης, *Ο κόσμος του ελληνικού χορού*, Αθήνα: Πολύτυπο, 1985.

Του ίδιου, *Χορός, πολιτισμός και κοινωνία*, Αθήνα: Θέατρο «Δόρα Στράτου», 1992.

Του ίδιου, (επιμ.) *Ώψεις του χορού*, Αθήνα: Θέατρο «Δόρα Στράτου», 1993.

Του ίδιου (επιμ.) *Η διδασκαλία του χορού*, Αθήνα: Δ.Ο.Λ.Τ., 1993.

Ρόκου - Λεβίδη Μαρ. «Προβληματισμοί πάνω στη σχέση του δημοτικού χορού με τον σημερινό έντεχνο χορό στην Ελλάδα», *Εθνογραφικά*, 8 (1992), σελ. 109-112.

Στράτου Δόρα, *Συγκριτική μελέτη των παραδοσιακών μας χορών με παραστάσεις από αρχαία αγγεία και βυζαντινές εικόνες*, ανάτυπο από τα Πρακτικά του Β' Συμποσίου Λαογραφίας του Βορειοελλαδικού χώρου, Θεσσαλονίκη: ΙΜΧΑ, 1976.

Της ίδιας, *Ελληνικοί παραδοσιακοί χοροί*, Αθήνα: Ο.Ε.Δ.Β., 1979.

Тοπг Lisbet, «Ο χορός του Ζορμπά. Η ιστορία μιας χορευτικής ψευδαίσθησης και η τουριστική της αξία», *Εθνογραφικά*, 8 (1992), σελ. 93-97.

Τόσκα - Καμπά Σούλα, *Νησιώτικοι παραδοσιακοί χοροί*, Αθήνα: Φιλίππότης, 1991.

Γ. Τσαρούχης, *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1986, σελ. 268 - 72.

Τυροβολά Βασιλική, *Ελληνικοί παραδοσιακοί χορευτικοί ρυθμοί*, Αθήνα: Gutenberg, 1992.

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

Ευρετήριο ονομάτων και όρων

Α

Αγ. Παρασκευή, 34
Αγ. Σοφία, 51
Αγ. Σαράντα, 69
Αθήνα, 25
Αιγαίου, 58, 60
Αϊδίνιο, 60
Αλβανία, 15, 72, 65
Αλεξάνδρα, 70
Αλή Πασιάς, 82, 83
Αλκμάνας, 27
Αμβροσία, 84
Ανατολή, 79, 80, 84
Απόλλωνας, 21, 28
Αργυρόκαστρο, 69
Aptezzo Guindo, 79
Αριάδνη, 18, 27, 81
Αρίων, 81
Άρτεμη, 27
Αρχαία Ελλάδα, 17, 19, 24, 29, 84
Αυδύος Βαγγέλης, 16, 125
Αχελέας, 17, 25, 26

Β

Βάλλια Κάλντα, 50, 51
Βάγια Πρέφτουλουι, 45
Βαλκάνια, 33
Bach, 79
Beethoven, 79
Βόρδιστα, 73
Βόρειος Ήπειρος, 69
Βουλιαράτι, 73
Βρέλλη - Ζάχου Μαρίνα, 15, 97

Γ

Wace, 33
Weiss R., 99
Γιάννινα, 50, 82, 83
Γκαγκαίοι, 88
Γκάρτζιου - Τάπη Αριάδνη, 15
Γκόγκο Μίσσιος, 50
Γκόλφω, 72
Γκοάτσι Αντ., 115
Γοραντζή, 70, 73
Γράβα, 69
Γράμμουστα, 47
Γράψη, 73
Γρεβενά, 51
Γρηγοριανά, 84
Yoder D, 100

Δ

Δαίδαλος, 18
Δαμανάκος Στάθης, 15, 33
Δελβινάκι, 88
Δέλβινο, 69
Δερβιτσάνη, 70, 73
Δερόπολη, 68 Ανω, 66, 67 Κάτω, 70
Δήλος, 26, 81
Δημαίοι, 88
Δήμας Ηλίας, 16, 137
Διονύσια, 80

Ε

Έκτορας, 89
Έλληνες, 65, 60
αρχαίοι, 24

Επισκοπή, 69
Ευρώπη Δυτική, 79, 84

Z

Ζαγορά, 49
Ζαγόρι, 50, 83, 84
Ζαραβίνα, 88
Ζεϊμπέκοι, 60
Ζέλιστα, 88
Ζιάκα, 51
Ζίτσα, 88
Ζορμπάς Αλέξης, 55

H

Ηπειρος, 15, 65, 69, 71, 72, 90, 103, 105, 138,
142
Ηπειρωτικοί Αντίλαλοι, 125
Ηφαιστος, 17



Θέσπις, 81
Θεσσαλία, 138
Θέτις, 17, 28
Θησέας, 26, 27, 81
Θράκη, 60, 83, 131, 138

I

Ιλιάδα, 17, 27

K

Καζαντζάκης Νικ., 55
Καλαρρύτες, 139
Καλδάρας, 63
Καρακάζα, 72
Καραοσμάνογλου, 60
Κασιδιάρης, 84
Καψάληδες, 88
Κερίμης, 84
Κίνικ' 33, 34, 44, 50
Κιουρτσάκης, Γ, 140

Κλήδονας, 44
Κνωσσός, 18
Cohen A. 37
Κόνιτσα, 14, 88, 112
Κορηλιανή, 47
Κοσοβίτσα, 69
Κρασιά, 50
Κρήτη, 18, 81, 83

Λ

Λαβύρινθος, 27, 81
Λαίτσοι Στέργιος, 15, 33
Λέσβος, 81
Λεονίτσα, 73
Liszt, 79
Λυγγός, 67
Λυμπερόπουλος, Γ. 111
Λύκειο Ελληνίδων, 118
Λώλης Κώστας, 15, 65

M

Μακεδονία, 103, 131
Μακρυνίτσα, 49
Μαυρονόρος, 84
Μεσοπόλεμος, 59
Μεσοχώρι, 35, 50, 53
Μέτης, 84
Μέτσοβο, 88, 138
Μηλιά, 139
Μηλιτσοπούλου - Παπαθανασίου Κική, 125
Michelsen P., 99
Μολδοβλαχία, 83
Mozart W.A., 79
Μούσα, 28
Μπάδα Κων/να, 16, 111
Μπάος, 88
Μπαντζαίοι, 88
Μπραχόπουλος Β, 84

N

Naumann H., 98
 Νεοπτόλεμος - Πύρρος, 25
 Νέστανη, 106
 Νηρηίδες, 28
 Νιτσιάκος Β., 9, 33
 Νταλαίοι, 88
 Dorst J.D., 119

O

Ομηρος, 17, 80

Π

Παπαδιαμάντης Α., 82
 Παρακάλαμος, 84, 88
 Περιβόλι, 33, 46
 Πηλέας, 28
 Πίνδος βόρεια, 15
 Πιρουσιάνα, 48
 Πλάτωνας, 26
 Πλούταρχος, 81
 Πόλη, 49, 60, 83
 Πολύτσιανη, 69, 73
 Πόντος, 109
 Πορτάλια, 49
 Πορτογαλικά, 88
 Προβεζάνικα Χρονικά, 15
 Πρωτοχρονιά, 67
 Παγώνι, 66, 67, 68, 83, 87
 Rasmussen H., 99

Ρ

Ράφτης Αλ., 108
 Ρούντας Φ., 88

Σ

Σάντα Βίνερι, 33
 Σκιαθίτης, 103

Σκυριανός, 103
 Σκοπελίτης, 103
 Σπάρτη, 25
 Stravinsky Ig., 78
 Strauss Cl., 57
 Συρράκο, 105, 106
 Σχωριάδες, 69
 Σωπική, 66, 67, 69
 Σωτήρα, 68, 69
 Σωφράτικα, 70

Τ

Τακούτσια, 88
 Τάττη-Γκάτσης Ατιάδνη, 15, 16
 Τζαράιοι, 88
 Τζούλης Χρ., 15, 77
 Thompson, 33
 Τουρκιά, 49
 Τουρκοκρατία, 67
 Τσαραπλανά, 88
 Τσιονταίοι, 88

Υ

Υμέναιος, 28

Φ

Φλωρεντία, 27
 Φοινίκι, 69, 73
 Francois, 27
 Frank C., 79
 Φωτεινό, 88

Χ

Χαλιγιανταίοι, 84, 88
 Χαλκιάς Γ., 88, 91
 Χαρισιάδηδες, 88
 Χατζημυχάλη Αγ., 102
 Herzfeld, 44
 Hottenroth Fr., 98

Α

άγραφοι κανόνες, 37
 αγρότης, 98
 αγωγή, 24, 128, 131
 κινησιολογική, 132
 αγώνισμα, 34
 αδελφότητες, 129
 ακομπανιάρισμα, 68
 αμανές, 82, 83
 αναβίωση, 12, 13, 23, 102, 106, 107, 111, 119,
 123
 ανάγκη έκφρασης υποκειμενική, 77
 αντικειμενική, 77, 89
 αναπαραγωγή, 44
 αναπαράσταση, 15
 άνδρας - ανδρισμός - ανδροκρατική ιδεολο-
 γία, 10, 44, 45
 απολύτρωση, 31
 αστικό κέντρο, 57, 58, 61, 126, 128, 130
 αυθεντικότητα, 128, 121
 αυλός, 29
 αυτοδικία, 62
 αυτοπροσδιορισμός εθνικός, 117
 αυτοσχεδιασμός, 15, 61, 66, 71, 72, 77, 78, 79,
 80, 83, 84, 86, 88, 89, 90, 91, 95, 131, 138
 χορευτικός, 81

Β

βαφική, 100
 βήματα, 14, 67, 70, 129, 132, 133
 βιολιά, 65, 68, 71, 72, 73, 85, 88, 91
 βιρτουόζος ερμηνευτής, 73

Γ

γάμος, 25, 27, 28, 31, 67, 69, 71, 77, 80, 125,
 126, 127, 128, 139, 141
 γιορτή, 22, 35, 53, 105

γλέντι, 42, 111

γύφτοι, 82, 84

Δ

δεξιοτέχνης, 79, 86
 διαβατήριες τελετές, 15, 24, 126, 132
 διαδοχή γενεών, 44
 διασπρωμάτωση κοινωνική, 35, 40, 103, 113,
 114
 πολιτισμική, 113, 114
 διαφοροποίηση, 40, 53
 διαχωρισμός φύλων, 32, 44
 διθύραμβος, 22, 80
 διονυσιασμός, 29, 30, 31, 77, 78
 δοκιμασίες, 25
 μυθικές, 27
 δομές, 37
 πολιτιστικές, 113
 δράμα, 22, 81

Ε

έθιμο-εθιμική ζωή, 15, 34, 35, 44, 53, 89, 101
 εθνικός πολιτισμός, 112, 120, 180
 εικόνα πλειστηριασμός, 40
 έκσταση - εκστασιασμός, 29, 30, 31, 86
 έκφραση, 77, 132, 133
 κοινωνική, 89
 ελληνικότητα, 10
 εμπλοκή, 12, 113
 έμπνευση, 77, 78
 emprompty, 79 (βλ. αυτοσχεδιασμός)
 ενδυμασία - ένδυμα - ενδυματολογικά χαρα-
 κτηριστικά, 15, 21, 58, 65, 97, 99, 100,
 103, 105, 106, 107
 αγροτική, 98, 102,
 αρχαϊκή, 98
 γιορτής, 105
 δουλειάς, 105
 εθνική, 102
 παραδοσιακή, 99, 100, 101, 102
 ενηλικίωση, 25, 27, 28

ενόπλιος όρχηση, 26, 29
 ενότητα, 40, 41, 46, 53, 54
 ενορχήστρωση, 58
 επιβίωση - επιβίωμα, 13, 23, 35, 97, 111, 118
 επανάληψη, 35
 επικοινωνία, 13, 19, 46, 56, 104, 137, 140
 γλωσσική, 55
 έρωτας - ερωτικές σχέσεις, 26, 28, 44, 60, 67,
 77
 εσωστρέφεια, 125
 εφηβεία, 25

Z

ζαγοριανά караβάνια, 67
 zeybek, 60
 ζεϊμπέκικο, 15, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62
 ζήκες, 108

H

ηϊθείς, 27
 ημιτόνιο, 83
 ηρωϊσμός, 62

Θ

θάνατος (κηδεία), 31, 28, 30, 70
 θεϊκή παρουσία, 36

I

ιθαγένεια, 12
 ιεραρχία, 35, 37, 133
 ιερείς, 104
 ιερουργία (θρησκευτική), 22, 24, 30, 31

K

κάθαυση, 32
 κάλεσμα, 35
 κανόνες, 78
 cadenza, 79

καραμπέρηδες, 83
 καταγωγικός μύθος, 46
 κεντήματα, 108
 κεντητική, 100
 κεφαλομάντιλα, 108
 κηδεία - θάνατος, 28, 30, 70
 κινήσεις - κινησιολογία, 34, 128, 133, 134, 138,
 140
 ρυθμικές, 19, 21, 46
 χορογραφικές - χορευτικές, 32, 65, 85
 κλαρίνο, 71, 72, 73, 84, 87, 91, 92, 93
 κλίμακες, 84, 85, 91
 κοινότητα, 11, 19, 30, 31, 34, 35, 40, 41, 44, 53,
 54, 99, 100, 101, 102, 103, 120, 121, 126,
 128
 αότική, 97
 κοινοτικό πνεύμα, 34
 κοινωνία αγροτική - παραδοσιακή, 112, 113,
 114, 120, 138, 139
 οπλιτών, 25, 27
 πρωτόγονη, 57
 ρεμπέτικη, 58, 62
 κοινωνική καταξίωση, 40
 κομπανίες, 45, 46, 65
 κονσέρτο, 79
 κόσμημα κοσμηματοποιία, 100, 108
 κοστούμα, 98, 99, 108
 λαϊκά, 98, 99, 101, 103
 κτηνοτρόφοι, 53
 κύκλος ζωής, 29, 40
 κύμβαλο, 29

Λ

λαβύρινθος, 27
 λαϊκισμός, 10
 λαϊκίστικη εκτροπή, 13
 λαϊκή κουλτούρα, 115, 119
 λαογραφία, 9, 11, 12, 13, 69, 115
 εφηρμοσμένη, 12
 λα(γ)ούτο, 72, 85, 88, 91
 λησμοσύνη, 86

λόγος, 55

Μ

μάγαδισ, 91
 μάγκας, 61
 μαινάδες, 30, 31
 μακάμια αρραβοπερσικά, 83, 84
 μαχαλάς, 84, 103
 μουσική, 14, 15, 19, 21, 27, 31, 35, 41, 65, 91,
 137, 138, 142
 ανατολική, 80
 δυτική, 79, 80, 85, 86
 οργιαστική, 29
 παραδοσιακή λαϊκή 80
 παραδοσιακή λόγια, 80
 μπαντίδοι, 83
 μύηση, 15, 24, 25, 27, 31, 35, 40

Ν

νέοι, 18, 24, 25, 44, 104
 νιόνυφες - νιόπαντροι, 104, 105
 νομάδες, 33
 νταηλίκι, 62
 ντέφι, 72, 85, 88, 91
 νυφοδιάλεγμα, 44

Ξ

ξενιτεμένος, 37, 67
 ξενιτιά, 67

Ο

όμλοι, 27
 λαογραφικοί, 11
 χορευτικοί, 16, 27, 69, 102, 112, 129, 131,
 132, 134
 ομοιοκαταληξία, 82
 όργανα, 34, 35, 41, 68, 85, 142
 οργανοπαίκτες, 78, 83, 86
 ορχήστρα, 65, 68, 69, 70, 72, 73

Π

παιάνας, 21
 παιδική τριάδα, 90
 πανηγύρι, 14, 34, 53, 85, 89, 106, 125, 127, 128,
 134, 141
 πάντα, 34
 παράδοση, 9, 10, 11, 12, 13, 23, 56, 69, 111, 112,
 116, 117, 119, 121, 122
 αναβιωμένη, 125, 122
 δημοτική, 58
 επινοημένη, 116, 119
 παραδοσιακότητα, 119
 παραλλαγές, 84, 86
 παρθένες, 18, 27
 πενθούντες, 104
 περιθωριοποίηση, 57
 πεντάγραμμα, 79
 ποίηση χορική, 21
 πόλη, 10, 17, 100
 πολίτης, 25, 27
 πολιτισμός λαϊκός, 9, 10, 13, 81, 112, 113, 114,
 115, 119, 120, 122
 εθνικός, 116
 πολυφωνία, 69
 πομπή, 35
 ποτπουρί, 73
 προξενιό, 44, 127
 προκαπιταλιστικές συνθήκες, 115

Ρ

ρεμπέτες 15, 57, 58, 62
 ρομαντισμός, 10, 97
 ρυθμός, 34, 45, 558, 60, 70, 91, 127, 131
 ανατολίτικος, 59
 μανέδες, 59
 ρεμπέτικος, 59
 σαμπάχ, 59
 στα δυο, 41
 καρσιλλαμάς, 59

τσιφτετέλια, 59

Σ

σάτυρος, 30
σεμνότητα, 138
σουίτα, 71
στοιχοπλάκια γιαννιώτικα, 83
σύλλογοι, 16, 89
συμβολική διάσταση, 15
σύμβολο - συμβολοποίηση - συμβολισμός, 15,
33, 34, 37, 44, 46
συμπόσιο, 22
συνθέτης, 79, 80
συντροφικότητα, 61

Τ

τακίμι, 86, 88
ταυτότητα, 10, 34, 44, 45, 53, 100, 120, 121, 134,
137
αισθητική, 58
εθνική, 102, 116, 117, 121
πολιτιστική, 10, 45, 53, 117, 126
τοπική, 15
τελεστικός, 15
χρόνος, 35
τελετουργία, 23, 35, 41, 45, 80, 120
θησκευτική, 19
τοπικότητα, 135
τουρισμός, 10, 139
τραγούδι, 14, 19, 21, 45, 58, 60, 62, 66, 83, 90,
93, 118, 133, 137, 138, 142
αστικό, 83
δημοτικό, 69, 77, 78, 80, 81, 84, 86, 88, 95
ετεροφωνικό - πολυφωνικό, 66, 90
κλέφτικο, 81, 82
λυρικό, 46
ομοφωνικό, 66, 67
ρεμπέτικο, 58, 59, 63
τσαμπούνα, 87
τσαρούχια, 106, 108
τύμπανα, 29

Υ

Υ ύμνοι, 27
ύπαιθρο, 10, 17, 100
υφαντική, 100

Φ

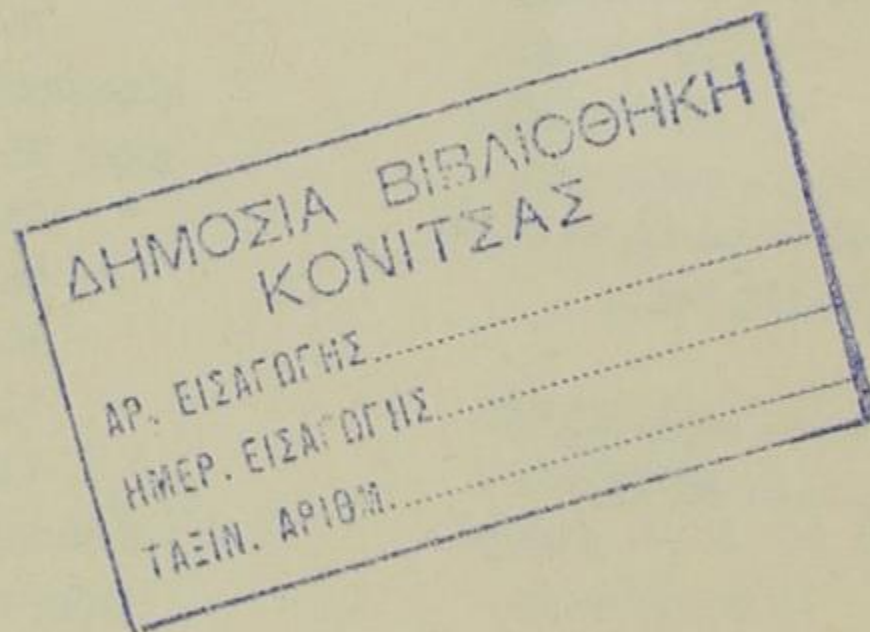
φιγούρες, 14, 18
φλογέρα, 88, 91
φολκλορικός - φολκλορισμός, 9, 12, 53, 69,
102, 112, 119, 122, 130
φορεσιά, 98, 103, 106, 18
Αμαλίας, 107
φουστάνελλα, 107
φυλακή, 60
φυσικός χώρος, 34

Χ

χαιράμενη 104
χασάπηδες, 60
χασάπικο, 15, 55, 57, 58, 59, 60, 61
χασικλίδικα, 60
χήρα, 104
χόρευμα, 65, 66, 67, 68, 69, 70
χορευτής, 19, 26, 32, 56, 66, 68, 69, 70, 71, 73,
78, 85, 86, 92, 93, 131, 132
χορευτική διάταξη, 138, 140, 142
χορός 10, 14, 15, 17, 18, 19, 21, 23, 25, 26, 27,
28, 31, 33, 35, 37, 40, 41, 44, 45, 53, 55,
56, 62, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 81, 102,
104, 106, 108, 112, 118, 119, 120, 121,
125, 127, 128, 129, 130, 132, 134, 135,
137, 139, 141, 142
διδασκαλία - εκμάθηση, 16, 126, 129, 141
ενόργανος, 65, 68, 69, 71, 72, 73
τραγουδιστός, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 73
ατομικός, 61
γυναικείος, 45, 67, 70, 71
επικήδειος, 28, 29
λαϊκός - ρεμπέτικα, 55, 57, 58, 59, 135, 139

- 140
 μαιναδικός, 31
 ομαδικός, 61
 φρενιτικός, 60
 γέρανος, 26, 81
 ζειμπέκιος, 15, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62
 καλαματιανός, 59, 72
 καρσιλλαμάς, 59
 Κίνικ', 34, 355, 37, 40, 41, 44, 45
 κοζάκιος, 60
 κρητικός, 72
 μακεδονικός, 118
 μαρς, 85
 μαρς ναπολεων, 86
 ήσιώτικος, 108
 παρθένεια, 27
 παγωνίσσιος, 70, 71
 συρτός, 59, 118
 δίσημος, 65
 στα δυο, 66, 70, 71, 72, 73
 στα δέκα - των πέρδικων, 70
 στα τρία, 66, 69, 70, 71, 73
 τσακιστός, 70, 72
 τσιάμικος, 71, 118
 τσιφτετέλι, 59
 χασάπικος, 15, 55, 57, 58, 59, 60, 61
 Αλεξάνδρα, 70
 Γκόλφω, 72
 Δεροπολίτισσα, 48, 68
 Ελενάκι, 70, 72
 Καρακάξα, 72
 Κωσταντάς, 51, 70, 72
 Μανουσάκια, 72
 Μπεράτι, 94
 Ντελή-Παπάς, 72
 Ορφανόπαιδο, 68
 Παλιοξαγορία, 72
 Πως στομπίζουν το πιπέρι, 68
 Το πουλάκι, 72
 Υμέναιος, 28
 χοροστάσι, 19, 35, 45, 104, 106, 139, 141
 χούγια, 88
 χωριό, 37, 84, 86, 88, 125, 141

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κονίτσας



Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

101

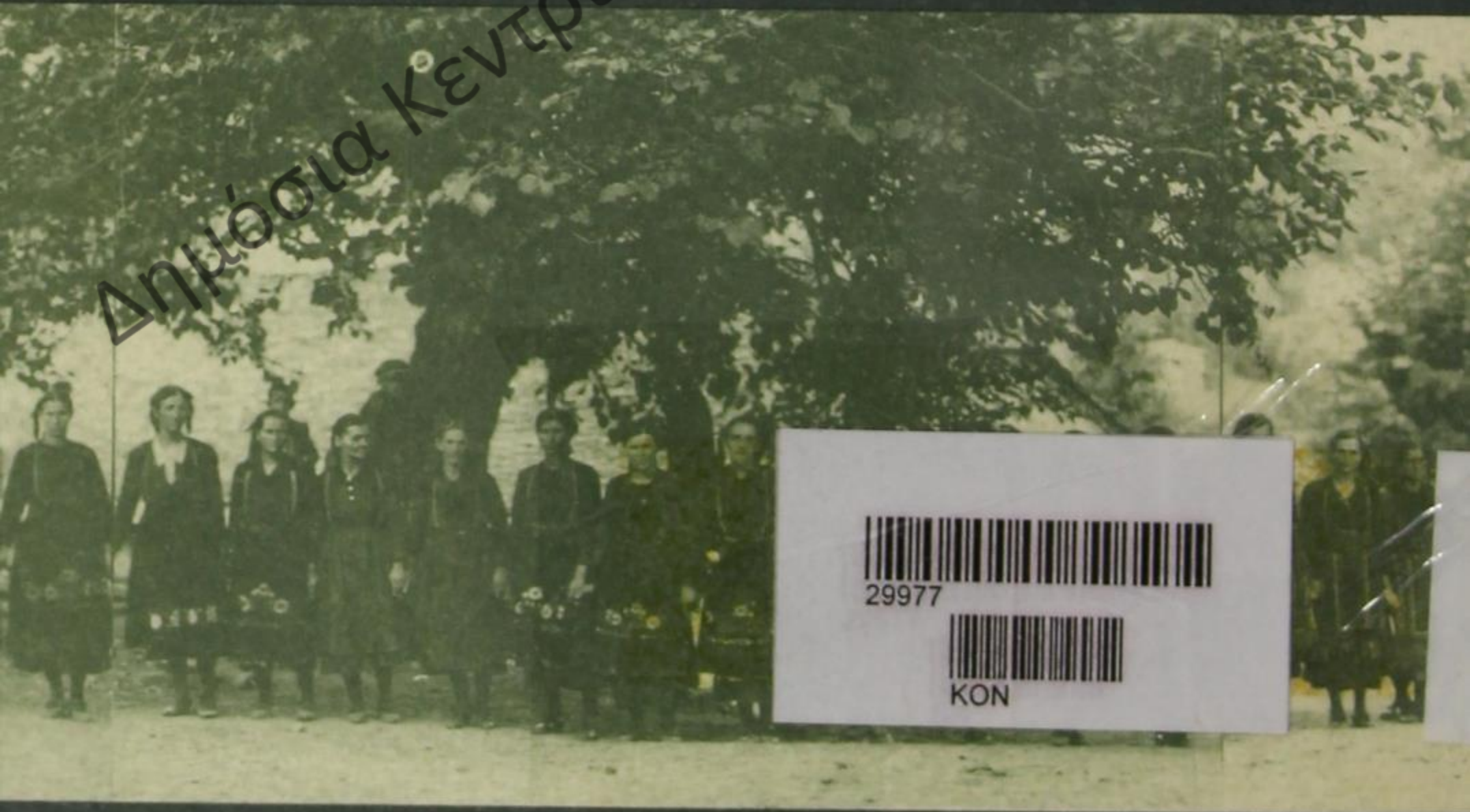
Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

Το βιβλίο *Χορός και Κοινωνία*
τυπώθηκε τον Απρίλιο του 1994
για λογαριασμό του Πνευματικού
Κέντρου Δήμου Κόνιτσας σε
1.500 αντίτυπα στο τυπογραφείο
ΘΕΟΔΩΡΙΔΗ, Βαλαωρίτου 25
Τηλ. 77358 - Ιωάννινα

Η φωτοστοιχειοθεσία έγινε
από την Ελευθερία Θεοδωρίδη.
το μοντάζ από την Αικατερίνη Μπίτα
η εκτύπωση και η αναπαραγωγή
εικόνων από τον Θανάση Θεοδωρίδη.

Την καλλιτεχνική επιμέλεια
του εξωφύλλου είχε
ο Πέρος Μπέχλης

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας



29977



KON