

## **Χορός και επική ποίηση. Η ποιητική του χορού στην Ιλιάδα του Ομήρου.**

Κωνσταντίνα Λάμπου<sup>1</sup>, Βασιλική Τυροβολά<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

### **Περίληψη**

Η επική ποίηση αποτελεί ένα αριστούργημα γραπτού λόγου, παρακαταθήκη και πηγή έμπνευσης για όλες τις τέχνες διαχρονικά και παγκόσμια. Η Ιλιάδα του Ομήρου, ως το πρώτο έπος στο γίγνεσθαι της ανθρώπινης ιστορίας παραμένει αξιοζήλευτη ως προς την αρτιότητα της και άξια λόγου ως προς το δομικά της στοιχεία αλλά και από άποψη περιεχόμενου. Οι αναφορές του Ομήρου στην ζωή των προ-ομηρικών ηρώων, των θεών τους και των κατορθωμάτων τους, δίνει πρόσφορο έδαφος για έρευνες σε διάφορα αντικείμενα του επιστητού. Ο κόσμος που πραγματεύεται, πλανάται στον μυθικό κόσμο των αρχαίων Ελλήνων, όπου ο χορός και κατ' επέκταση το πρωτογενές τριφυές δρώμενο έχει δεσπόζουσα παρουσία (Λάμπου & Τυροβολά, 2016).

Ο σκοπός της εργασίας είναι διττός. Αφενός, στοχεύει στο να καταγράψει στοιχεία χορού, και κατ' επέκτασή του πρωτογενούς τριφυούς δρωμένου, που συναντώνται στις ραψωδίες της Ιλιάδας. Αφετέρου, μέσω της στοχαστικής τεχνικής επιχειρείται η ερμηνεία αυτών, και οι τυχόν συνδέσεις με την ελληνική λαϊκή μουσικο-χορευτική και ποιητική παράδοση καθώς και την ελληνική παραδοσιακή κοινωνία. Η ανάδειξη των παραπάνω σχέσεων επιχειρείται σε επίπεδο φιλοσοφικού στοχασμού.

Η συλλογή των δεδομένων βασίστηκε στις αρχές της βιβλιογραφικής (Thomas & Nelson, 2003) και της ιστορικής αρχειακής έρευνας (Thompson, 1978; Adshead & Layson, 1983; Struna, 2003). Η σχετική επιχειρηματολογία αναπτύσσεται με βάση το έργο (Καζαντζάκης & Κακριδής, 1966), *Ομήρου Ιλιάδα*, καθώς και το πρωτότυπο κείμενο της *Ιλιάδας* του Ομήρου. Παράλληλα, χρησιμοποιούνται ελληνικές και διεθνείς βιβλιογραφικές αναφορές, που προέρχονται από σύγχρονους μελετητές της φιλοσοφίας, ιστορίας, καθώς και της ιστορικής προσέγγισης του χορού, της μουσικής, και της ομηρικής ποίησης. Η επεξεργασία των δεδομένων βασίστηκε στις αρχές της φιλοσοφικής έρευνας όπου ακολουθήθηκε η διαδικασία της στοχαστικής τεχνικής (Kretchmar, 2003; Thomas & Nelson, 2003).

Διαπιστώνεται, ότι το έπος της *Ιλιάδας* σφύζει από αναφορές για το χορό και κατ' επέκταση για το πρωτογενές τριφυές δρώμενο. Συγκεκριμένα, στοιχεία που

παρατίθενται, όπως ο έρωτας μέσω της οπτασίας του χορού, η καθεδρική θέση του χορού - τραγουδιού στο «προ-ομηρικό» γλέντι καθώς και στη γαμήλια τελετή, η θέση του χορού - τραγουδιού μέσα στον ετήσιο κύκλο την εποχή του τρύγου, ο χορός ως μέσο άγραφης διαπαιδαγώγησης στην προ-ομηρική κοινωνία καθώς και ο χορός ως παίεμα ή κατάρα, προσομοιάζει με εικόνες της ελληνικής παραδοσιακής κοινωνίας. Μιας παραδοσιακής κοινωνίας όπως αυτή αποτυπώθηκε μέχρι τα μέσα του περασμένου αιώνα, όταν ακόμα το ελληνικό λαϊκό στοιχείο αποτελούσε το κύτταρο της σύνθεσης της ελληνικής υπαίθρου και των πληθυσμιακών ομάδων της πριν τη δημιουργία των μεγαλουπόλεων και της αστικοποίησης του αγροτικού πληθυσμού. Με βάση την παραπάνω διαπίστωση, δεν επιχειρείται σε καμιά περίπτωση η πλήρης σύνδεση με το μακρινό παρελθόν, κάτι τέτοιο θα αποτελούσε άκριτη προγονοπληξία. Ωστόσο, από την άλλη πλευρά, καταδεικνύεται ότι τέτοιες κοινωνικές δομές (φυλές για εκείνη την εποχή, χωριά στην πρόσφατη ελληνική παραδοσιακή κοινωνία) δημιούργησαν τις προϋποθέσεις για τη δημιουργία και ανάδειξη του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού, μιας και η βάση προαγωγής του ήταν η ύπαιθρος και οι κοινωνικο-οικονομικές δομές που τη χαρακτήριζαν. Και ένα κριτικό μάτι μπορεί να παρατηρήσει ότι άπειρα στοιχεία του πρωτογενούς τριφυούς δρώμενου, όπως αναφέρονται στην *Ιλιάδα*, παρέμειναν μέσα τους αιώνες αν όχι αναλλοίωτα, ωστόσο μετασηματισμένα ή «φορεμένα» στις ανάγκες της εκάστοτε εποχής. Έτσι, παρά τις τομές ή τους μετασηματισμούς του πρωτογενούς τριφυούς δρώμενου στην πορεία των χιλιετηρίδων φαίνεται ότι εξακολουθεί να υφίσταται διαχρονικά μια υπόγεια σύνδεση των ομηρικών χρόνων με τη σύγχρονη ελληνική κοινωνία στο επίπεδο της μουσικο-χορευτικής και ποιητικής παράδοσης, ή στο επίπεδο της εθμικής παράδοσης, εφόσον πολλές από τις μουσικο-χορευτικές και ποιητικές αναφορές ή τα γαμήλια έθιμα που εξιστορούνται στην *Ιλιάδα* εξακολουθούν να βιώνονται μέχρι σήμερα από τους ντόπιους στις τοπικές κοινωνίες στο πλαίσιο μιας εξακολουθούσας προφορικής «ζώσας παράδοσης».

**Λέξεις κλειδιά:** επική ποίηση, *Ιλιάδα*, χορός, πρωτογενές τριφυές δρώμενο, φιλοσοφική έρευνα.

### **Βιβλιογραφία**

Adshead, J. & Layson, J. (1986). (Eds.). *Dance History. A Methodology for Study.*

London: Dance Books Ltd.

Δελής, Τ. (1979). *Η Ιλιάδα του Ομήρου Α-Μ.* Αθήνα: Gutenberg.

- Δελής, Γ. (1985). *Η Ιλιάδα του Ομήρου Ν-Ω*. Αθήνα: Gutenberg.
- Δήμας, Η. (2004). *Λαϊκή μουσικοχορευτική παράδοση. Χορευτικές συνήθειες των φοιτητών-τριών της Ελλάδας*. Β' έκδοση. Αθήνα: Art work.
- Ζωγράφου, Μ. (1991). *Εισαγωγή στον ελληνικό λαϊκό χορό. Ελληνικό λαϊκό χοροστάσι*. Αθήνα: Συμμετρία.
- Ζωγράφου, Μ. (2003). *Ο χορός στην ελληνική παράδοση*. Αθήνα: Copyright.
- Καλογερόπουλος, Γ (2001). *Λεξικό της Ελληνικής μουσικής*, Αθήνα: Γιαλλελή.
- Καζαντζάκης, Ν. & Κακριδής, Ι. Θ. (1966). *Ομήρου Ιλιάδα*. Αθήνα: Ρόδη.
- Kretchmar, S. R. (2003). Φιλοσοφική έρευνα στη φυσική δραστηριότητα. Στο *Μέθοδοι έρευνας στη φυσική δραστηριότητα*. Μτφρ./Επιμ. ελληνικής έκδοσης Κ. Καρτερολιώτης. Αθήνα: Ιατρικές Εκδόσεις Π. Χ. Πασχαλίδης, σσ. 354-372.
- Kurath & Proksch, G. (1949). "Dance: Folk and primitive", Dictionary of Folklore, Mythology and Legend . Επιμ. Μ. Leach & J. Fried. Τόμ. Ι, Νέα Υόρκη: Funk and Wagnalls.
- Λάμπου, Κ. & Τυροβολά, Β. (2016). Το «τρίπτυχο» μουσική-χορός-ποίηση και το αθλητικό ιδεώδες μέσα από την Ελληνική Μυθολογία του Ζαν Ρισπέν. Στο *Proceedings of the 44<sup>th</sup> World Congress on Dance Research, CID*, Αθήνα.
- Λιάπης, Β. (1980). *Λούλετ έ βασιλικοί το κουντουριώτικο ερωτικό τραγούδι*. Αθήνα: ΔΟΛΤ.
- Λουκάτος, Δ. (1960, 1961). *Ο χορός στην λαογραφία μας*. Νέα Εστία 67, 68.
- Λουκιανός (1994). *Περί Ορχήσεως*. Εισ.-Μτφρ.-Σχόλια: Φιλολογική Ομάδα Κάκτου. Αθήνα: Κάκτος.
- Lawler, L. (1963), *Ο Χορός στην Αρχαία Ελλάδα*. Μτφ. Μ. Δημητριάδη-Ψαροπούλου. Επιμ. Θ. Μ. Προβατάκης. Αθήνα: Εκπολιτιστικό Σωματείο Ελληνικών Χορών. Κέντρο Παραδοσιακού Χορού.
- Μέγας, Γ. (2003). *Ελληνικές γιορτές και έθιμα της λαϊκής λατρείας*. Αθήνα: Εστία.
- Μερακλής, Μ. Γ. (1983). *Ο σύγχρονος ελληνικός λαϊκός πολιτισμός*. Αθήνα: Πνευματικό κέντρο Ώρα.
- Μερακλής, Μ. Γ. (1989). *Λαογραφικά Ζητήματα*. Αθήνα: Μπούρα.
- Μπατζόγλου, Α. (1989). *Ομήρου Ιλιάδα (Τόμος Α)* Αθήνα: Παττάκη.
- Nef, K. (1960). *Ιστορία της μουσικής*. Μτφρ/Επιμ. Φ. Ανωγειανάκη. Αθήνα: Απόλλων.
- Nilson, M. (1953). *Ελληνική λαϊκή θρησκεία*. Μτφρ. Ι.Θ. Κακριδής. Αθήνα.

- Παπαγεωργίου, Κ. (1986). *Ο Όμηρος. Πρόσωπα, πράγματα & ιδέες στην Ιλιάδα & Οδύσσεια*. Αθήνα: Αυτοέκδοση.
- Παττάκη, Στ. & Μπατζόγλου, Α. (1987). *Ομήρου Ιλιάδα* (Τόμος Α). Αθήνα: Παττάκη.
- Ρισπέν, Ζ. (2003). *Ελληνική Μυθολογία* (Τόμος 1). Μτφρ. Κ. Ζαρούκας. Αθήνα: Εκδόσεις Τριήρης.
- Royce, A. P. (2005). *Η ανθρωπολογία του χορού*. Μτφρ/Επμ. Μ. Ζωγράφου. Αθήνα: Νήσος.
- Σπράτου, Δ. (1966). *Λαϊκοί χοροί. Ένας ζωντανός δεσμός με το παρελθόν*. Αθήνα: Τρόπος Ζωής.
- Struna, N. L. (2003). Ιστορική έρευνα στη φυσική δραστηριότητα. Στο *Μέθοδοι έρευνας στη φυσική δραστηριότητα*. Μτφρ./Επμ. ελληνικής έκδοσης Κ. Καρτερολιώτης. Αθήνα: Ιατρικές Εκδόσεις Π. Χ. Πασχαλίδης, σσ. 317-342.
- Τρικούπης, Σ. (1997). *Ιστορία της ελληνικής επανάστασης*. (Τόμοι 1-4). Επμ. Τσαούσης Ι. Κ. Αθήνα: Λιβάνη.
- Τυροβολά, Β. Κ. (2006). Πυθαγόρεια φιλοσοφία, μυστικισμός και χορός. Η χρήση της πυθαγόρειας θεωρητικής αριθμητικής και αριθμοσοφίας στους τελετουργικούς εκστατικούς χορούς. *Στα Πρακτικά του 3<sup>ου</sup> Συνεδρίου Λαϊκού Πολιτισμού*, Σέρρες.
- Τυροβολά, Β. Κ. (2007). Σαμανισμός, διονυσιασμός, ορφισμός και πυθαγορισμός. Οι αθέατες όψεις της μουσικο-χορευτικής έκστασης. *Επιστήμη του Χορού*. Διαθέσιμο στο (<http://www.elepex.gr/periodiko.html>), σελ. 1-19.
- Τυροβολά, Β. Κ. (2012). *Πυθαγόρεια φιλοσοφική παράδοση, μυστικισμός και χορός*. Αθήνα: Β. Κ. Τυροβολά.
- Thomas, J. R. & Nelson, J. K. (2003). *Μέθοδοι έρευνας στη φυσική δραστηριότητα*. Μτφρ./Επμ. ελληνικής έκδοσης Κ. Καρτερολιώτης. Αθήνα: Ιατρικές Εκδόσεις Π. Χ. Πασχαλίδης.
- Thompson, E. P. (1978). *The poverty of theory and other essays*. London: Merlin Press.

## **Dance and epic poem. Dance's poetic in Homer's Iliad.**

Konstantina Lampou<sup>1</sup>, Vasiliki Tyrovola<sup>1</sup>

<sup>1</sup>School of Physical Education and Sport Science, National and Kapodistrian University of Athens

### **Abstract**

Epic poetry is a masterpiece of writing, a legacy and a source of inspiration for all the arts over time and worldwide. Homer's Iliad, as the first epic in the human history, remains enviable in its excellence and worthy of its structural elements and content. Homer's references to the lives of pre-Homeric heroes, their Gods, and their accomplishments, give the space for research into various objects of the science. The world that makes it happens, it is plagued in the mythical world of ancient Greeks, where dance and, by extension, the primordial trinity occurrence has a dominant presence (Lambou & Tyrovola, 2016).

The purpose of this paper is twofold. On the one hand, it aims to record elements of dance, and by extension of primordial trinity occurrence, which are found in the rhymes of the Iliad. On the other hand the interpretation of these, and any links with the Greek folk music-dance and poetic tradition as well as the Greek traditional society, is attempted, through the stochastic technique. The emergence of these relations is attempted at the level of philosophical reflection.

Data collection was based on the principles of literature (Thomas & Nelson, 2003) and historical archival research (Thompson, 1978; Adshead & Layson, 1983; Struna, 2003). The relevant argument is developed based on the work of (Kazantzakis & Krokidis, 1966), *Homer Iliad*, as well as of the original text of Homer's Iliad. Meanwhile, Greek and international references are used, deriving from contemporary scholars of philosophy, history, and the historical approach of dance, music, and Homeric poetry. Processing of the data was based on the principles of philosophical research where the stochastic technique was followed (Kretchmar, 2003; Thomas & Nelson, 2003).

It is noted that the Iliad's epic has a lot of dance's, and in addition primordial triunity occurrence's references. In particular, elements such as, love through the vision of dance, the cathedral position of the dance-song at the "pre-homeric" celebration as

well as the wedding ceremony, the position of the dance-song within the annual cycle at the time of the harvest, dance as a means of unwritten education in pre-Homeric society, and dance as a bragging or curse, resembles images of Greek traditional society. A traditional society as impressed by the middle of the last century, when the Greek folk element was still the cell of the composition of the Greek countryside and its population groups before the creation of the big cities and the urbanization of the rural population. Based on the above findings, the full connection with the distant past is not attempted under any circumstances, this would be an uncritical ancestral association. However, on the other hand, it is shown that such social structures (tribes of that time, villages in the recent Greek traditional society) created the prerequisites for the creation and promotion of Greek folk culture, because the basis for its promotion was the countryside and the socio-economic structures that characterized it. And one critical eye can observe that infinite elements of the primordial trinity occurrence, as mentioned in the *Iliad*, have remained in the centuries, if not unaltered, but transformed or "used" in the needs of the time. Thus, in spite of the incisions or transformations of the primordial trinity occurrence in the course of the millennium, it seems that an underground link between the Homeric years and contemporary Greek society continues to exist at the level of the music-dance and poetic tradition, or at the level of the customary tradition, as many of the musical-dancing and poetic references or wedding customs that are described at the *Iliad*, continue to be experienced until nowadays by local people in local societies following oral "living tradition."

**Key words:** epic poetry, *Iliad*, dance, primordial trinity occurrence, philosophical research.

## Χορός και επική ποίηση. Η ποιητική του χορού στην Ιλιάδα του Ομήρου.

Κωνσταντίνα Λάμπου<sup>1</sup>, Βασιλική Τυροβολά<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

### 1. Εισαγωγή

Η επική ποίηση αποτελεί ένα αριστούργημα γραπτού λόγου, παρακαταθήκη και πηγή έμπνευσης για όλες τις τέχνες διαχρονικά και παγκόσμια. Η Ιλιάδα του Ομήρου, ως το πρώτο έπος στο γίνεσθαι της ανθρώπινης ιστορίας παραμένει αξιοζήλευτη τόσο ως προς την αρτιότητά της και τα δομικά της στοιχεία όσο και από την άποψη του περιεχομένου της. Κατά τον Παπαγεωργίου (1986), «...Ο Όμηρος υπήρξε ο μεγαλύτερος επικός ποιητής όλου του κόσμου. Τα δυο μεγάλα ηρωικά έπη του, η «Ιλιάδα» και η «Οδύσσεια» κέρδισαν τον θαυμασμό όλων των αιώνων και πήραν την πρώτη θέση ανάμεσα στ' αριστουργήματα του έμμετρου λόγου, όχι μόνο της ελληνικής, αλλά και της παγκόσμιας λογοτεχνίας...» (σελ. 15).

Οι αναφορές του Ομήρου στη ζωή των προ-ομηρικών ηρώων, των θεών και των κατορθωμάτων τους, δίνει πρόσφορο έδαφος για έρευνες σε διάφορα αντικείμενα του επιστητού. Ο κόσμος που πραγματεύεται, πλανάται στο μυθικό κόσμο των αρχαίων Ελλήνων, όπου ο χορός και κατ' επέκταση το πρωτογενές τριφυές δρώμενο έχει δεσπόζουσα παρουσία (Λάμπου & Τυροβολά, 2016). Σύμφωνα με τους Παττάκη & Μπατζόγλου (1989), *Πίσω από το έπος στέκεται η μυθική παράδοση* (σελ. 8).

Ο σκοπός της εργασίας είναι διττός. Αφενός, στοχεύει στο να καταγράψει στοιχεία του χορού και, κατ' επέκταση, του πρωτογενούς τριφυούς δρώμενου που συναντώνται στις ραψωδίες της Ιλιάδας. Αφετέρου, μέσω της στοχαστικής τεχνικής επιχειρείται η ερμηνεία αυτών και οι τυχόν συνδέσεις με την ελληνική λαϊκή μουσικό-χορευτική και ποιητική παράδοση καθώς και την ελληνική παραδοσιακή κοινωνία. Η ανάδειξη των παραπάνω σχέσεων επιχειρείται σε επίπεδο φιλοσοφικού στοχασμού.

Η συλλογή των δεδομένων βασίστηκε στις αρχές της βιβλιογραφικής (Thomas & Nelson, 2003) και της ιστορικής αρχαιακής έρευνας (Thompson, 1978; Adshead & Layson, 1986; Struna, 2003). Η σχετική επιχειρηματολογία αναπτύσσεται με βάση το έργο (Καζαντζάκης & Κακριδής, 1966), *Ομήρου Ιλιάδα*, καθώς και το πρωτότυπο κείμενο της *Ιλιάδας* του Ομήρου. Παράλληλα, χρησιμοποιούνται ελληνικές και

διεθνείς βιβλιογραφικές αναφορές που προέρχονται από σύγχρονους μελετητές της φιλοσοφίας, της ιστορίας, καθώς και της ιστορικής προσέγγισης του χορού, της μουσικής και της ομηρικής ποίησης. Η επεξεργασία των δεδομένων βασίστηκε στις αρχές της φιλοσοφικής έρευνας όπου ακολουθήθηκε η διαδικασία της στοχαστικής τεχνικής (Kretchmar, 2003; Thomas & Nelson, 2003).

Η σημαντικότητα της παρούσας εργασίας έγκειται στο γεγονός ότι για πρώτη φορά επιχειρείται μια ολοκληρωμένη καταγραφή και ερμηνευτική προσέγγιση στα στοιχεία του πρωτογενούς τριφυούς δρώμενου και ιδιαίτερα του χορού, όπως αυτά παρουσιάζονται στο έπος της Ιλιάδας του Ομήρου.

## **2. Χορός/Τρίπτυχο (πρωτογενές τριφύες δρώμενο) => Γλέντι**

### **2.1. Ο χορός: Μέσο λατρείας και θρησκευτικής τελετουργίας**

Στη Ραψωδία Α/στ. 469-474, γίνεται έκδηλη αναφορά, πως το τρίπτυχο (χορός-τραγούδι-ποίηση), είναι αναφαίρετο κομμάτι στις λατρευτικές διαδικασίες των αρχαίων Ελλήνων. Ο Όμηρος γράφει σχετικά ότι, «..αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο, κοῦροι μὲν κρητῆρας ἐπεστέψαντο ποτοῖο, νόμησαν δ' ἄρα πᾶσιν ἐπαρξάμενοι δεπάεσσιν· οἳ δὲ πανημέριοι μολπῇ θεὸν ἰλάσκοντο καλὸν ἀεΐδοντες παιήονα κοῦροι Ἀχαιῶν μέλποντες ἐκάεργον· ὁ δὲ φρένα τέρπετ' ἀκούω...». Στη μετάφραση των Καζαντζάκη & Κακριδῆ (1966), «...και σύντας του ποιοῦ θανάπεσαν και του φαγιού τον πόθο, παίρνουν κροντήρια τ' αρχοντόπουλα, κρασί τα ξεχειλίζουν, και σ' όλους τα ποτήρια εγιόμωσαν, απ' τις σπονδές ν' αρχίσουν. Κι ολημερίς με το τραγούδι τους και το χορό το Φοῖβο γύρευαν να γλυκάνουν, κι όμορφο παιάνα ετραγουδούσαν τιμώντας τον οι Αργίτες, κι άκουγε κι αγάλλουνταν εκείνος...» (σελ. 28).

Στους στίχους αυτούς, οι Αχαιοί, αφού προσέφεραν θυσίες για να εξευμενίσουν τον θεό Φοῖβο, και τις απαιτούμενες σπονδές-παιάνες, κατέληξαν σε φαγοπότι. Βασικό στοιχείο της λατρευτικής διαδικασίας, μετά τη θυσία, είναι το φαγοπότι και κατ' επέκταση ο χορός και το τραγούδι (γλέντι). Σύμφωνα με τον Δελή (1979), «...Ιδιαίτερα ο χορός είναι από τα κύρια στοιχεία της λατρευτικής πράξεως, γιατί μ' αυτόν παρέχεται η δυνατότητα στον πιστό να εκδηλώσει με μεγάλη αμεσότητα στο θεό τον εσωτερικό του κόσμο...» (σελ 43).



Στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, η θρησκευτική 'πίστη' ήταν άμεσα συνδεδεμένη με την τελετουργία στην οποία ενυπήρχε το πρωτογενές τριφυές δρώμενο. Σύμφωνα με τις Λάμπου & Τυροβολά (2016), «...Ειδικότερα, ο χορός, μέσω του πρωταρχικού τριφυούς δρωμένου, συνδέθηκε από τη χαραυγή της ανθρωπότητας με τη μαγεία, τη λατρεία, την έκσταση, τη θεραπεία και το ιερό και συνέστησε το θεμελιακό στοιχείο των μυστηριακών ή οργιαστικών ιερουργιών των Ελλήνων από την αρχαϊκή εποχή. Ο χορός συνδέθηκε με τις λατρευτικές ιερουργίες και τελετουργίες, μέσω του πρωταρχικού τριφυούς τελετουργικού δρωμένου που εμφανίζει τρισυπόστατη δομή, δηλαδή ενσωματώνει την κίνηση, τη μουσική και την ποίηση, συνιστώντας τα θεμελιακά στοιχεία κάθε μυστηριακής, μυστικιστικής ή οργιαστικής ιερουργίας...» (σελ. 27). «...Δεν υπάρχει καμία αρχαία τελετή χωρίς χορό...», θα πει ο Λουκιανός (Περί Ορχήσεως, 15), αναφερόμενος στην ποικιλία των ομαδικών χορών, αντιπροσωπευτικών των μελών της κοινότητας, όπου το θεϊκό αρχέτυπο και η ανθρώπινη πραγματικότητα ήταν αξεχώριστα (Τυροβολά, 2007, 2012). Κατ' αυτόν «...ο Ορφείας και ο Μουσαίος, εξαιρετοι χορευτές οι ίδιοι, έχουν νομοθετήσει ότι η μύηση πρέπει να γίνεται στο ρυθμό της όρχησης...» (Περί Ορχήσεως, 15), ενώ οι σχετικές αναφορές εντάσσουν το χορό στα αρχαία Μυστήρια, ως απαραίτητο μέσο μύησης (Τυροβολά, 2007, 2012). Συνεπώς, ο χορός αναδύομενος από τελετουργικά-μυστικιστικά συμφραζόμενα προβλήθηκε ως ιεουργική και, μεταγενέστερα, θρησκευτική-τελετουργική πρακτική αλληλένδετη με ένα πλούσιο περιεχόμενο συναφών μύθων και φιλοσοφικών ρευμάτων, ως ένα οργανωμένο σύστημα σκέψης (Τυροβολά, 2007, 2012).

Στην ελληνική παραδοσιακή κοινωνία, και στα απομεινάρια της έως σήμερα, παρατηρείται η σύνδεση «χορός = τρίπτυχο» σε αντιστοιχία με τη «θρησκευτική λατρεία» και περεταίρω, με το «γλέντι-πανηγύρι». Κατά την Ζωγράφου (2003), «...οι γιορτασμοί του Πάσχα, του Δεκαπενταύγουστου και οι κατά τόπου γιορτές προς τιμήν των Αγίων είναι πανηγυρικές εκδηλώσεις (πάντες αγείρονται) που έχουν καθιερωθεί από το θρησκευτικό εορτολόγιο. Οι γιορτές αυτές προσφέρουν τις κύριες ευκαιρίες έκθεσης και ενίσχυσης της τοπικής και θρησκευτικής ταυτότητας... Οι "πρώτοι χοροί" είναι αφιερωμένοι σ' αυτήν την ημέρα καθώς και τα τραγούδια και οι μελωδίες με τις οποίες συνοψίζονται [...]. Υπάρχουν αρκετά παραδείγματα χορών που τελούνται σ' αυτές τις εκδηλώσεις και παρατηρούνται ακόμη και σήμερα [...]. Μετά τον επίσημο

*χορό η ιερότητα διαδοχικά ατονεί και η χορευτική πράξη συνδεόμενη με φαγοπότι, αποκτά μια αισθητική διάσταση περισσότερο ελεύθερη...» (σελ. 240, 242).*

Με άλλα λόγια, πρόκειται για πολιτισμικές - θρησκευτικές διαδικασίες που κρατούν τις ρίζες και τις καταβολές τους από αρχαιοτάτων χρόνων. Κατά τον Μερακλή (1983), «...τα λατρευτικά έθιμα, όμως, με την δυνατότητα που έχουν να μεταπηδούν, “μεταμφιεσμένα”, από θρησκεία σε θρησκεία, διατηρώντας ανέπαφο μόνο τον ουσιώδη πυρήνα τους, εμφανίζουν μια αξιόλογη μακροβιότητα...» (σελ. 54). Σε αυτή τη μακροβιότητα συντέλεσε και η σύνδεσή τους με το μαγικό στοιχείο που ο ψυχισμός του ανθρώπου είναι δύσκολο να αποβάλλει, γεγονός που συμβαίνει με τα αρχέγονα λατρευτικά έθιμα της Μακεδονίας και της Θράκης, όπως π.χ. τα κουρμπάνια (λαϊκές θυσίες ζώων για το καλό της κοινότητας), οι μεταμφιέσεις και τα αναστενάρια, με παραλλαγμένη την τελετουργική τους μορφή που εξακολουθούν να επιβιώνουν μέχρι σήμερα (Μερακλής 1983, 1989). Σύμφωνα με τον Μέγα (2003), «...τα σχετικά με τις θυσίες και τα πανηγύρια (μολονότι και πολλά άλλα από τα λαϊκά λατρευτικά έθιμα είναι αρχαίας καταγωγής, όπως η προσφορά λουλουδιών και καρπών, και μάλιστα στην Παναγία και τους αγίους, τα αναθήματα στις εικόνες, οι διανυκτερεύσεις στις εκκλησίες κ.λ.π), για να αποδειχθεί πόσο πιο ανθεκτικό είναι, και από τις δοξασίες, το τυπικό της λατρείας...» (σελ. 29). Τέλος ο Nilsson (1953), επισημάνει ότι, «...ένας αρχαίος Έλληνας θα αισθανόταν σαν να ήταν στην πατρίδα του, αν παρευρίσκονταν σ' ένα νεότερο πανηγύρι...» (σελ. 415).

## **2.2. Η «καθημερινή ζωή» των Ολύμπιων θεών**

Το πρωτογενές τριφυές δρώμενο ήταν συνυφασμένο με την ζωή των Ολύμπιων θεών. Σύμφωνα με τον Ρισπέν (2003), στα συμπόσια τους, ο Απόλλωνας τους διασκεδάζει με τη λύρα του, οι Μούσες με τα ωραία τους τραγούδια και η χορευτική ομάδα του Ολύμπου με τους χορούς της. Την απαρτίζουν οι Ωρες, η Αρμονία, η Αφροδίτη, η Άρτεμις και η Ήβη, η οποία συνάμα γεμίζει τα χρυσά τους ποτήρια με αμβροσία, την τροφή της αιώνιας νιότης.

Ο Όμηρος στην Ιλιάδα κάνει πολλές φορές αναφορές στη ζωή των Ολύμπιων, σε σχέση με τις «καθημερινές στιγμές» της αθάνατης ζωής τους. Στην Ραψωδία Α/στ. 601-604, αναφέρεται και στη διασκέδασή τους με σημείο αναφοράς το τρίπτυχο και συγκεκριμένα τη μουσική και το τραγούδι: «... Ώς τότε μὲν πρόπαν ἦμαρ ἐς ἥλιον καταδύντα δαίνυντ', οὐδέ τι θυμὸς ἐδέετο δαιτὸς εἴσης, οὐ μὲν φόρμιγγος περικαλλέος

*ἦν ἔχ' Απόλλων, Μουσάων θ' αἰ̄ ἄειδον ἀμειδόμεναι ὀπῑ καλῆ...»* (Όμηρος). «...Τότε ἐτσι ἐκεῖνοι, ὡς που ἐβασίλευεν ὁ γῆλιος, ὅλη μέρα ἐτρωγαν, κι εἶχεν, ὡς ἐταίριαζε, καθεῖς τὸ μερτικό του' μήτε ἡ γλυκιά κιθάρα ἀπόλειπε στὸν Απόλλωνα τὰ χέρια, μήτε κι οἱ Μούσες, που γλυκόφωνα με τὴ σειρά ἐτραγοῦδουν...» (Καζαντζάκης & Κακριδής, 1966, σελ. 31).

Οἱ παραπάνω στίχοι θυμίζουν εικόνα ἀπὸ ἐλληνικό λαϊκό γλέντι που συμβαίνει ἔως και τὶς μέρες μας. Φέρνει εικόνα ἀπὸ «ἐλληνικό τραπέζι», ὅπου ἔπειτα ἀπὸ τὸ φαγοπότι ξεκινοῦν τὰ τραγούδια.

Οἱ Ολύμπιοι θεοὶ ἦταν πλασμένοι καθ' εικόνα και ομοίωση ἀπὸ τοὺς ἴδιους τοὺς ἀρχαίους Ἕλληνες, προικισμένοι με τὰ “κουσούρια” τοὺς, τὰ ταλέντα και τὶς ἀδυναμίες τοὺς, σε υπερθετικό βαθμό, ὥστε αὐτόματα αὐτὰ να ἐξιδανικεύονται και να ἐξευμενίζονται. Αὐτό εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα, οἱ θεοὶ να συμφιλιώσουν τὸν ἄνθρωπο με τὴν ἴδια του τὴ φύση και τὴ θνησιμότητα του, ἐφόσον και αὐτοί, ὡς ἀθάνατοι, «ἐπάσχαν» ἀπὸ τὰ ἴδια πάθη.

### **2.3. Η γαμήλια τελετή**

Στὴ Ραψωδία Ω/στ. 61-62, ὁ Όμηρος κάνει ἀναφορά στὸ ξακουστό γάμο τοῦ Πηλέα, και στὸ θεϊκό γλέντι που εἶχε ἐπακολουθήσει, δια στόματος τῆς θεᾶς Ἥρας: «...Πηλέϊ, ὃς περὶ κῆρι φίλος γένετ' ἀθανάτοισι. πάντες δ' ἀντιάασθε θεοὶ γάμου· ἐν δὲ σὺ τοῖσι δαίνυ' ἔχων φόρμιγγα κακῶν ἔταρ', αἰὲν ἄπιστε...» (Όμηρος). «τὸν Πηλέα, που ἀγάπησαν ὅλοι οἱ θεοὶ περίσσια. Κι ὅλοι ἦστε ἐκεῖ οἱ θεοὶ στὸ γάμο του, και συ μαζί γλεντούσες με τὴν κιθάρα, πάντα σου ἀπίστε και τῶν κακῶν ἀκράνη!...» (Καζαντζάκης & Κακριδής, 1966, σελ. 378).

Αντίστοιχα, στὴ ραψωδία Σ/στ. 490-496, στὴν ἐκτενὴ περιγραφή τῆς ἀσπίδας τοῦ Ἀχιλλέα, παρουσιάζεται μιὰ σκηνὴ γάμου με ἔντονο τὸ στοιχεῖο τοῦ τριπτύχου και τὴ σημασία του στὴ διαδικασία τῆς γαμήλιας τελετῆς. Ὅπως ἀναφέρει ὁ Όμηρος, «...ἐν δὲ δῶω ποίησε πόλεις μερόπων ἀνθρώπωνκαλάς. ἐν τῇ μὲν ῥα γάμοι τ' ἔσαν εἰλαπίνας τε, νύμφας δ' ἐκ θαλάμων δαΐδων ὑπο λαμπομενάων ἠγίνεον ἀνὰ ἄστρῳ, πολὺς δ' ὑμέναιος ὀρώρει· κοῦροι δ' ὀρχηστῆρες ἐδίνεον, ἐν δ' ἄρα τοῖσιν ἀύλοὶ φόρμιγγές τε βοῆν ἔχον· αἰ̄ δὲ γυναικες ἰστάμεναι θαύμαζον ἐπὶ προθύροισιν ἐκάστη...». Κατὰ τὴν μετάφραση Καζαντζάκη & Κακριδῆ (1966), «...Κι ἀκόμα παίρνει βάζει ἀπάνω του δυο πολιτείες ἀνθρώπων, πανέμορφες· στὴ μιὰ ξεφάντωσες ἰστόρησε και γάμους· τὶς

νύφες παίρναν απ' τα σπίτια τους με φώτα, με λαμπάδες, και τις περνούσαν με νυφιάτικα τραγούδια από τις ρούγες. Και στρουφογύριζαν χορεύοντας οι νιοί, κι ανάμεσα τους φιαμπόλια και κιθάρες άκουγες να παίζουν κι οι γυναίκες στην πόρτα η καθεμιά τους έστεκε και θάμαζε το ψίκι...» (σελ. 299-300).

Κατά τον Δελή (1985), στους παραπάνω στίχους, βλέπουμε ότι, «...η γαμήλια πομπή ξεκινούσε από το σπίτι της νύφης και περνώντας μέσα από την πόλη (ἀνὰ ἄστν· Σ 493) με λαμπάδες, τραγούδια, και χορούς έφθανε στο σπίτι του γαμπρού· ότι η ευθυμία και γενικώς η συμμετοχή του κόσμου ήταν μεγάλη (· αἱ δὲ γυναῖκες ἰστάμεναι θαύμαζον· Σ 496) · ότι απαραίτητο συμπλήρωμα της τελετής ήταν το γαμήλιο γεύμα (εἰλαπίνη· Σ 491)...» (σελ. 290).

Είναι προφανές, ότι το τρίπτυχο και ως επακόλουθο, το γλέντι, αποτελούν συστατικά στοιχεία του γάμου, πριν και μετά την τελετή. Κατά τον ίδιο τρόπο που υφίστανται και εκδηλώνονται μέχρι τις μέρες μας, εφόσον οι σκηνές που περιγράφονται παραλληλίζονται με εθιμικά που απαντώνται στη ζώσα ελληνική εθιμική μουσικό-χορευτική παράδοση. Η νύφη πάει στην εκκλησιά με τη συνοδεία της λαϊκής παραδοσιακής ζυγιάς περνώντας από τους δρόμους-σοκάκια της κοινότητας και ο κόσμος τους καμαρώνει, γλέντι που ήδη έχει ξεκινήσει από το σπίτι της νύφης και κατά αντιστοιχία του γαμπρού. Σύμφωνα με την Ζωγράφου (2006), « ...Ο γάμος είναι ένας παμπάλαιος θεσμός [...]. Το γαμήλιο τυπικό παρουσιάζεται, θα λέγαμε, «κοινότυπο» και ο χορός παισιώνει όλα σχεδόν τα επεισόδια... είναι ενδεικτική η λαϊκή παροιμία «γάμος χωρίς βιολιά δεν γίνεται...» (σελ. 268). Κατά την ίδια (2006), «...η έξοδος από την κλειστή παραδοσιακή ζωή της αγροτικής κοινότητας μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, είχε ως αποτέλεσμα το μετασχηματισμό, την τροποποίηση ακόμη και την εξαφάνιση διαφόρων μορφών του παραδοσιακού τρόπου ζωής. Από τα έθιμα και τις συνήθειες που σχετίζονται με την παραδοσιακή ζωή η ανθεκτικότητα των γαμήλιων εθίμων παρουσιάζει μεγάλη αντοχή ακόμη και σήμερα. Και τούτο οφείλεται στην μαγεία που είναι έντονα κυρίαρχη στον γάμο. Το μεγάλο αίσθημα της χαράς φέρνει μαζί και τον φόβο για τις βλαπτικές επιδράσεις των δαιμονικών...» (σελ. 269). Κατά τον Λουκάτο (1960), «...ο γάμος αντέχει στην λαογραφική εθιμοτυπία του, γιατί αγρότες και αστοί φοβούνται τις μαγικές επιπτώσεις του και δύσκολα βγαίνουν από τις πατροπαράδοτες απαιτήσεις του...» (σελ. 49).

## 2.4. Η εποχή του Τρύγου

Στην εκτενή περιγραφή της ασπίδας του Αχιλλέα στην ραψωδία Σ/ στ. 565-572, ο Όμηρος παρουσιάζει μια σκηνή από την διαδικασία του τρύγου: «...μία δ' οἷη ἀταρπιτὸς ἦεν ἐπ' αὐτήν, τῇ νίσοντο φορῆες ὅτε τρυγῶεν ἀλώην. παρθενικαὶ δὲ καὶ ἡῖθεοι ἀταλὰ φρονέοντες πλεκτοῖς ἐν ταλάροισι φέρον μελιθδέα καρπὸν. τοῖσιν δ' ἐν μέσσοισι πάϊς φόρμιγγι λιγείῃ ἱμερόεν κιθάριζε, λίνον δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδε λεπταλέη φωνῇ· τοὶ δὲ ῥήσσοντες ἀμαρτῆ μολπῆ τ' ἰνυμῶ τε ποσὶ σκαίροντες ἔποντο...» (Όμηρος). Κατά την μετάφραση Καζαντζάκη & Κακριδῆ (1966) «... κι ένα ως τ'αμπέλι μόνο τραβούσε μονοπάτι, που 'παιρναν οι αργάτες που τρυγούσαν. Και κουβαλούσαν το μελόγλυκο καρπὸ στους ὠμούς πάνω·κοπέλες κι ἄγουροι χαρούμενοι μες σε πλεχτά κοφίνια' κι αναμεσό τους την ψιλόφωνη κιθάρα κάποιο αγόρι γλυκά βαρώντας ὁμορφα ἔφελνε του Λίνου το τραγούδι με γάργαρη φωνή· κι οι ἐπίλοιποι στη γη τα πόδια εκρούγαν ζοπίσω του, πηδούσαν, φώναζαν και τραγουδούσαν ὅλοι...» (σελ. 301).

Ο Δελῆς (1985), στην ἀνάλυση του σχετικά με τους στίχους που αναφέρονται στον τρυγητό επισημαίνει ὅτι, «... τ' αμπέλια τα τρυγούσαν αγόρια και κορίτσια και κουβαλούσαν στους ὠμούς τον καρπὸ μέσα σε πλεχτά κοφίνια· ὅτι η δουλειά γίνονταν με τραγούδια, κιθάρες, και αρμονικά ποδοκροτήματα...» (σελ. 290).

Ο τρύγος, γεωργική διαδικασία ενταγμένη στο πλαίσιο του ετήσιου εθιμικοῦ κύκλου, ἦταν ἄμεσα συνυφασμένη με γιορτές και τελετές ἀπὸ ἀρχαιοτάτων χρόνων. Ὅπως επισημαίνουν οι Λάμπου & Τυροβολά (2016), «...ο δῆμος Ἰκαρίας Ἀττικής, γιόρταζε τα «Ἀσκώλια», που εἶχε ἰδρύσει ο Ἰκάριος. Ἦταν γιορτὴ της εποχῆς του τρύγου. Κατά την διάρκεια της, οι ἀμπελοργοὶ χόρευαν πάνω σε ασκούς φουσκωμένους με αέρα και αλειμμένους με λάδι. Πίστευαν, ὅτι, η γιορτὴ ξεκίνησε ὅταν ο Ἰκάριος σκότωσε ἕναν τράγο που αφάνιζε τα κλήματα του, και ἀπὸ το δέρμα του ἔκανε ἕναν ασκὸ, πάνω στον ὁποῖο βάλθηκε να χορεύει...» (σελ. 12).

Μάλιστα, αυτές οι ἀρχέγονες γεωργικῆς προέλευσης εορτές, αποτέλεσαν το ἔναυσμα για τη δημιουργία της τραγωδίας, ἀναδεικνύοντας ὅτι τα τρία συστατικά του τρίπτυχου λειτούργησαν καθοριστικά στη δημιουργία αὐτῆς της ἀνώτερης τέχνης. Η Λάμπου & Τυροβολά (2016), γράφουν για τη γιορτὴ των Λήναιων ὅτι, «...ὅταν τελείωνε το “ἐκκλησίασμα”, πραγματοποιούνταν ἕνα τεράστιο συμπόσιο ἀπὸ την πολιτεία. Οι συμποσιαστές, λόγω της ἐπήρειας του ἀφθονοῦ κρασιοῦ που

προσφέρονταν, δημιουργούσαν ένα ζέφρενο γλέντι, μια «τρεκλίζουσα πομπή», η οποία κατευθύνονταν προς το κέντρο της πόλης. Οι γιορταστές, όχι μόνο τραγουδούσαν εγκώμια στο θεό και γλένταγαν, αλλά αντάλλασαν μεταξύ τους άφθονα πειράγματα και χοντροκομμένα αστεία. Τα πειράγματα αυτά γίνονταν πάνω από αμάξια (κάρα), διαδικασία αποτυπωμένη με μία γνωστή ως σήμερα έκφραση, τα «εξ αμάξης». Μασκαρεύονταν σε ό,τι ήθελαν, μα προπαντός, στην ακολουθία του Διονύσου, σε Σάτυρους, Σειληνούς και Πάνες. Πολλοί υποστηρίζουν ότι κατά προσέγγιση, υπάρχουν ακόμα σε κάποιες περιοχές της Ελλάδας, γιορτές που φέρουν στοιχεία από τις παραπάνω αρχαιότερες γιορτές. Από εκεί ξεκίνησε ο διθύραμβος και έπειτα η τραγωδία. Η πρώτη τραγωδία δόθηκε κατά τα Αθήναια το 536 π.Χ, την περίοδο που κυβερνούσε την πόλη ο Πεισίστρατος, ο οποίος καθιέρωσε τις παραστάσεις...» (σελ. 13).

Κατά τον Nilson (1953), «...για να καταλάβουμε την ελληνική λαϊκή θρησκεία πρέπει να ξεκινήσουμε από την αγροτική και ποιμενική ζωή του χωριού, που δεν ήταν ούτε πολύ εξελιγμένη ούτε πολύ πρωτόγονη πολιτιστικά, αφού οι πρότοι πυρήνες της λατρείας στην αρχαία Ελλάδα δημιουργήθηκαν σε εποχή, όπου ολόκληρη η χώρα ζούσε από την γεωργία και την κτηνοτροφία. Τα αγροτικά έθιμά, δεν ανήκουν στις ανώτερες σφαίρες της θρησκείας· βρίσκονται όμως κοντά στο στέρεο βράχο της πρωτόγονης σκέψης και έζησαν περισσότερο από τους μεγάλους θεούς. Διατηρήθηκαν μέχρι σήμερα στην Ελλάδα, όπως συνέβη και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες για παρόμοιες θρησκευτικές μορφές» (σελ. 24).

Στην πρόσφατη ελληνική παραδοσιακή κοινωνία τέτοιες εικόνες είναι προσφιλείς, ιδίως κατά τη διάρκεια γεωργικών εργασιών όπως αυτή του τρύγου. Ο λαϊκός δημιουργός συνταίριαξε την εργασία με το τραγούδι, ώστε να ξεπερνά τον κάματο. Όπως ο τσοπάνης «κελαηδάει» με τη φλογέρα και δημιουργήθηκε η βουκολική ποίηση και η μουσική και -ευρύτερα- η βουκολική τέχνη, έτσι και ο γεωργός (γη + έργο), δημιουργεί λαϊκή τέχνη κατά τη γεωργική διαδικασία, όπως το θέρος ή ο τρύγος.

### **3.Τα δώρα των θεών**

Τα δώρα των θεών, που σχετίζονται με τα τρία συστατικά του πρωτογενούς τριφυούς, (τρίπτυχου) είναι γνωστά στο μυθικό κόσμο θεών και ηρώων. Τα περισσότερα μουσικά όργανα -πολλά από τα οποία ήταν δώρα- καθώς και οι χοροί, περιβάλλονται με μια θεϊκή-μυθική προέλευση (Λάμπου & Τυροβολά, 2016).

Στην Ραψωδία Γ/στ. 54, παρουσιάζεται η ομορφιά και η γνώση της λύρας του Αλέξανδρου, δώρο της Αφροδίτης: «...οὐκ ἄν τοι χραίσμη κίθαρις τά τε δῶρ' Ἀφροδίτης ἢ τε κόμη τό τε εἶδος ὅτ' ἐν κονίησι μυγείης...» (Όμηρος). «...Ποιο θα 'χεις διάφορο απ' τη λύρα σου κι από της Αφροδίτης τα δώρα πρόσωπο, σγουρομάλλα σαν κυλιστεῖς στη σκόνη;...» (Καζαντζάκης & Κακριδής, 1966, σελ. 45). Αντίστοιχα στη Ραψωδία Ν/στ. 730-734, ένας σύντροφος-πολεμιστής του Έκτορα, μιλάει για τις χάρες που προσδίδει ο θεός στους θνητούς και παρουσιάζει το τραγούδι, τη μουσική και το χορό, ως θεϊκά χαρίσματα, όπως η παλικαριά ή σωφροσύνη: «...ἄλλω μὲν γὰρ ἔδωκε θεὸς πολεμῆϊα ἔργα, ἄλλω δ' ὀρχηστύν, ἐτέρω κίθαριν καὶ ἀοιδήν, ἄλλω δ' ἐν στήθεσσι τιθεῖ νόον εὐρύοπα Ζεὺς ἐσθλόν, τοῦ δέ τε πολλοὶ ἐπαυρίσκοντ' ἄνθρωποι, καὶ τε πολέας ἐσάωσε, μάλιστα δὲ καὐτὸς ἀνέγνω...» (Όμηρος). «...Στον έναν ο θεός εχάρισε παλικαριά περίσσια, κιθάρα και φωνή στο δεύτερο, χορό στον άλλο δίνει, και πάλε σ' άλλον ο βροντόλαλος ο Δίας φυτεύει γνώμη σωστή, και πλήθος κόσμος βρίσκεται μαζί του κερδεμένος' πολλούς γλιτώνει, όμως καλύτερα τι κάνει αυτός το ξέρει...» (Καζαντζάκης & Κακριδής, 1966, σελ. 213).

Στους παρόντες στίχους, αναδύει και μια λογική της εποχής σύμφωνα με την οποία τα χαρίσματα του ανθρώπου είναι έμφυτα, εμφυσημένα από τη θεϊκή βούληση. Λογική που επικράτησε στην ελληνική παραδοσιακή κοινωνία έως και σήμερα, ιδιαίτερα από τον απλό λαϊκό άνθρωπο, με γνωστή τη λαϊκή ρήση ότι «ο άνθρωπος γεννιέται δεν γίνεται».

Στην Ραψωδία Σ, ο Όμηρος παρουσιάζει με το πλέον γλαφυρό τρόπο το δημιούργημα της ασπίδας του Αχιλλέα, δώρο από τον θεό Ήφαιστο, δίνοντας πρόσφορο έδαφος σε ερευνητές έως και σήμερα, να αντλήσουν λαογραφικά, ιστορικά και πολιτισμικά στοιχεία, της προ-ομηρικής εποχής. Στην παρούσα εργασία, γίνονται αναφορές σε διαφορές ενότητες και υποενότητες, ανάλογα με το περιεχόμενο και τη θεματολογία της σκηνής που παρουσιάζεται πάνω στην ασπίδα.

Στον στίχο δε, 590-607, παρουσιάζεται μια αναλυτική σκηνή από ένα χοροστάσι, όπου δίνει πολλές πληροφορίες για τους χορούς της εποχής: «...ἐν δὲ χορὸν ποίκιλλε περικλυτὸς ἀμφιγυήεις, τῷ ἴκελον οἶόν ποτ' ἐνὶ Κνωσῷ εὐρείη Δαίδαλος ἤσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ. ἔνθα μὲν ἠῖθεοι καὶ παρθένοι ἀλφεισίβοιοι ὀρχεῦντ' ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χειρᾶς ἔχοντες. τῶν δ' αἶ μὲν λεπτὰς ὀθόνας ἔχον, οἱ δὲ χιτῶνας εἴατ' ἐϋννήτους, ἦκα στίλβοντας ἐλαίῳ· καὶ ῥ' αἶ μὲν καλὰς στεφάνας ἔχον, οἱ δὲ μαχαίρας

εἶχον χρυσείας ἐξ ἀργυρέων τελαμώνων. οἱ δ' ὅτε μὲν θρέξασκον ἐπισταμένοισι πόδεσσι ρεῖα μάλ', ὡς ὅτε τις τροχὸν ἄρμενον ἐν παλάμησιν ἐζόμενος κεραμεὺς πειρήσεται, αἶ κε θέησιν· ἄλλοτε δ' αὖθρέξασκον ἐπὶ σίχας ἀλλήλοισι. πολλὸς δ' ἱμερόεντα χορὸν περίσταθ' ὄμιλος τερπόμενοι·δοιῶ δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτοὺς μολπῆς ἐξάρχοντες ἐδίνεον κατὰ μέσσους...» (Ὀμηρος). «...Ἐόμπλιαζε ἀκόμα ο κουτσοπόδαρος θεός και χοροστάσι, ὅμοιο μ' ἐκεῖνο που 'χε ο Δαίδαλος της ὁμορφομαλλούσας της Αριάδνης στην ἀπλόχωρη Κνωσό παλιά φτιαγμένο. Ἄγουροι ἐκεῖ κι ακριβαγόραστες παρθένες εἶχαν στήσει χορό, κι ο ἕνας του ἄλλου ἐκρατούσανε πα στον ἀρμό τα χέρια. Λινό ἀγανό εφορούσαν ὅλες τους, καλόφαντους ἐκεῖνοι χιτώνες, ἀπαλά που ἐγυάλιζαν με λάδι ποτισμένοι. Φορούσαν ὅλες ἀνθοστέφανα στην κεφαλή, κι ἐκεῖνοι χρυσά μαχαίρια που ἀνακρέμουνταν ἀπὸ λουριά ἀσημένια. Κι ὅσι τους πότε ἀντάμα ἐχόρευαν με πόδια μαθημένα, τόσο ἀλαφριά, σαν ὄντας κάθετα και τον τροχὸ του βάζει ο κανατάς μπροστά, κοιτάζοντας ἀν εὐκόλα γυρίζει, και πότε πάλε ἀράδες ἐτρεχαν η μια στην ἄλλη ἀντίκτρα. Γύρω ἐστεκόταν και καμάρωνε τον ὁμορφο χορὸ τους κόσμος πολὺς· και πλάι τους κάθουνταν βαρώντας την κιθάρα ο θεῖος τραγουδιστής· κι ὡς ἀνοίγε το στόμα του να ψάλει, ἐκεῖ στη μέση τούμπες ἀρχίζουν να κάνουν δυο ἀκροβάτες...» (Καζαντζάκης & Κακριδής, 1966, σελ. 302).

Κατὰ την ἀνάλυση του Δελή (1985), ἔχουμε τα παρακάτω: «...α) ὅτι χόρευαν οἱ νέοι με τις νέες χειροπιαστοί· β) ὅτι οἱ νέες φορούσαν λεπτὰ λινὰ ἐνδύματα και οἱ νέοι χιτώνες καλόγνεστους. γ) ὅτι οἱ κοπέλες ἔφεραν στην κεφαλή ἀνθοστέφανα και ο νέοι χρυσά μαχαίρια κρεμασμένα ἀπὸ ἱμάντες· δ) ὅτι σχημάτιζαν κύκλο και κάποτε εὐθείες γραμμές· ε) ὅτι στην μέση του χοροῦ καθόταν ο αοιδὸς με την κιθάρα του· στ) ὅτι σε κάποιες φάσεις ζέκοβαν δύο χορευτές, μπαίναν στην μέση και ἔκαναν κυβιστήσεις· ζ) ὅτι πολὺς κόσμος γύρω καμάρωνε τον ὁμορφο χορὸ...» (σελ. 291).

Ὅσον ἀφορὰ τη λαβὴ και τα σχήματα των χορῶν, ὅπου ἀποτελοῦν συστατικὰ στοιχεῖα της μορφολογίας του χοροῦ, η Στράτου (1966), ἔχει ἐκπονήσει μια ἐργασία στην ὁποία προσπαθεῖ να ἀντιστοιχίσει μορφές των τότε ἀρχαίων χορῶν και αὐτῶν του σήμερα.

#### **4. Γυναίκα-χορός-μῦθος**

Σε ἀρχαῖα ἐλληνικά κείμενα, και συγκεκριμένα σε ὅσα ἀναφέρονται στη μυθολογία, δὲν εἶναι λίγες οἱ ἀναφορές, που το ἀρσενικό ἐρωτεύεται το θηλυκό, μέσα ἀπὸ την ὀπτασία του χοροῦ. Ἐτσι, ο Ποσειδῶνας ἐρωτεύτηκε την Ἀμφιτρίτη καθὼς την εἶδε



να χορεύει στην Νάξο, ο Απόλλωνας την Δρυόπη κατά τον ίδιο τρόπο (Λάμπου & Τυροβολά, 2016). Τέτοιες αναφορές βρίσκονται τόσο στο πρωταρχικό κείμενο της Ιλιάδας όσο και στο μυθικό κόσμο που αυτό αναφέρει.

Στην ραψωδία Π/στ. 179-183, παρουσιάζεται η γενεαλογία του Εύδωρου που ήταν γέννημα ενός θεού, του Ερμή, και μιας θνητής, που ερωτεύθηκε ο πρώτος βλέποντας την να χορεύει: «...τῆς δ' ἑτέρης Εὐδωρος ἀρήϊος ἡγεμόνευεπαρθένιος, τὸν ἔτικτε χορῶ καλῇ Πολυμήλῃ Φύλαντος θυγάτηρ· τῆς δὲ κρατὺς ἀργεῖφόντης ἠράσατ', ὀφθαλμοῖσιν ἰδὼν μετὰ μελπομένησιν ἐν χορῶ Ἀρτέμιδος χρυσηλακάτου κελαδεινῆς...» (Όμηρος). «...Στον άλλο λόχο ο γάυρος Εύδωρος αφέντευε, μιας κόρης, της Πολυμήλας, κλεφτογέννημα, που στο χορό ήταν πρώτη, του Φύλα η θυγατέρα· τι άρεσε του Αργοφονιά, ως την είδε που στο χορό ετραγούδα κάποτε με άλλες μαζί κοπέλες στη χάρη της χουγιάχτρας Άρτεμης της χρυσοδοξαρούσας ...» (Καζαντακίς & Κακριδής, 1966, σελ. 252).

Το τρίπτυχο (μουσική-χορός-ποίηση) είναι έκδηλο εδώ, εφόσον και ο ίδιος ο Όμηρος αναφέρει «... τι άρεσε του Αργοφονιά, ως την είδε πα στο χορό ετραγούδα...» (Καζαντζάκης & Κακριδής, 1966). Διαδικασία που εκτυλίσσεται έως και τις μέρες μας, καθώς και το χοροτράγουδο, από τους ίδιους τους χορευτές, αναδύει αυτή την αρχέγονη τρισυπόστατη δομή στη -μέχρι σήμερα- ζώσα ελληνική παράδοση.

Ο χορός, εδώ με σημασία του θέλγητρου, κάνει την ίδια την πράξη ισχυρή, μέσω της οποίας εμπνέεται ο έρωτας ή και ο θαυμασμός για το άλλο φύλλο. Διαδικασία, που εκτυλίσσεται και στη ελληνική παραδοσιακή κοινωνία, εφόσον και η πράξη του χορού στη γιορτή ή στο πανηγύρι είχε βαθύτερες έννοιες και σημασίες. Μέσω του χορού, δημιουργούνταν η έλξη των δυο φύλων, και ο χορευτής/τρία προσπαθούσε να σαγηνεύσει με το χορό του, ώστε η χρήση του χορού να αποτελεί μέσο εύρεσης συντρόφου. Η Kurath (1949), μέσα στις λειτουργίες του χορού κατέγραψε και αυτή του φλερτ και του γάμου. Σύμφωνα με τον Δήμα (2004), στην παραδοσιακή κοινωνία τα κορίτσια έμπαιναν να χορεύουν μπροστά στην δημόσια πανήγυρη όταν βρίσκονταν σε ηλικία γάμου, ενώ τα αγόρια μετά την στρατιωτική τους θητεία. Κατά τον Λιάπη (1980), «... Κατά τις Κυριακές και τις γιορτές, που γίνονταν ο χορός των κοριτσιών μπροστά στο ίσιωμα της εκκλησίας, το τραγούδι (ερωτικό εξολοκλήρου), έβρισκε την τελείωσή του. Εκεί ξεδιπλώνονταν ένας απέραντος κόσμος συναισθημάτων από τις χορεύτριες κοπέλες. Ένας απέραντός αριθμός από ερωτικά στιχάκια

προσωπικής επιπόνησης, που αποκάλυπταν νεανικούς πόθους, όνειρα και ελπίδες και έτρεχαν να τα μεταδώσουν τους νέους που άκουγαν γύρω...» (σελ. 19).

Στην ραψωδία Ω/ στ. 614-617, ο Αχιλλέας διηγείται στον Πρίαμο την άτυχη ιστορία της Νιόβης, και πως αυτή βρίσκεται πλέον «...στη Σίπυλο, που λεν πως διάλεξαν οι αθάνατες νεράιδες να χουν λημέρι, και χορεύουνε στον Αχελώο τρογύρα, κλωσάει τους πόνους τους θεόσταλτους και ας έχει γίνει πέτρα...» (Καζαντζάκης & Κακριδής, 1966, σελ. 391). «...έν Σιπύλω, ὅθι φασὶ θεάων ἔμμεναι εὐνάς νυμφάων, αἴ τ' ἄμφ' Ἀχελώϊον ἐρρώσαντο...» (Όμηρος).

Ο χορός από το γυναικείο φύλο -νεράιδες και νύμφες πιστές στις αρχαίες ελληνικές τελετουργίες και δοξασίες- τελούνταν σε ιερούς τόπους και γύρω από βωμούς (Λάμπου & Τυροβολά, 2016). Ο Nilson (1953), παραλληλίζοντας το χθες με το σήμερα, αναφέρει ότι, «...ο Χριστιανισμός εύκολα σάρωσε τους μεγάλους θεούς, αλλά οι μικρότεροι δαίμονες της λαϊκής πίστης αντιστάθηκαν με πείσμα, γιατί ήταν κάτι πιο ζωντανό. Ο Έλληνας χωρικός πιστεύει ακόμη και σήμερα στις “νύμφες”· μόνο που όλες ανεξαιρέτως τις ονομάζει, με το όνομα των νηρηίδων, “νεραϊδες”» (σελ. 14).

## **5. Το τρίπτυχο ως ψυχοθεραπευτικό μέσο**

Το τρίπτυχο, όπως και η κάθε τέχνη ξεχώρα, αποτέλεσαν ψυχοθεραπευτικά μέσα ήδη από εκείνα τα χρόνια, καθώς αυτή καθεαυτή η ουσία τους εξέπεμπε τέτοια ενέργεια. Κατά τον Nef (1960), «... Όσο όμως ο άνθρωπος ελευθερώνεται απ' τα δεσμά της μαγείας, και δέχεται τη επίδραση πρώτα της θρησκείας, και στους νεότερους χρόνους της παιδείας, ο χορός, το τραγούδι, και η μιμική αρχίζουν να ικανοποιούν πια το συναισθηματικό και πνευματικό κόσμο...» (σελ. 19). Σύμφωνα με την Rouse (2005), «μερικοί χοροί βοηθούν στην ψυχολογική απελευθέρωση ή διέξοδο.. Ο χορός είναι ένα από τα πιο αποτελεσματικά μέσα για να απελευθερωθεί κανείς ψυχικά, καθώς το όργανο του είναι το ανθρώπινο σώμα. Η αναζωογόνηση και η κάθαρση είναι τα άμεσα αποτελέσματα, τόσο για το χορευτή όσο και για τον θεατή» (σελ. 91).

Στην Ραψωδία Ι/ στ.185- 189, ο Όμηρος γράφει για τον Αχιλλέα: «...Μυρμιδόνων δ' επί τε κλισίας και νήας ικέσθην, τὸν δ' εὔρον φρένα τερπόμενον φόρμιγγι λιγείη καλῆ δαιδαλέη, ἐπὶ δ' ἀργύρεον ζυγὸν ἦεν, τὴν ἄρετ' ἐξ ἐνάρων πόλιν Ἡετίωνος ὀλέσσας· τῆ ὄ γε θυμὸν ἔτερπεν, αἶϊδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν...». Κατά τη μετάφραση των

Καζαντζάκη & Κακριδή (1966), «...Κι ως τέλος στα καλύβια κι άρμενα των Μυρμιδόνων φτάσαν, να φραίνεται τον βρήκαν με όμορφη, πολύπλομη κιθάρα, γλυκόφωνη, που ο καβαλάρης της ξεχώριζε ασημένιος— κουρσός δικό του, του Ηετίωνα σαν πάτησε το κάστρο. Με αύτη φραινόταν τώρα κι έψελνε παλικαριές μεγάλες...» (σελ. 135).

Ο Αχιλλέας, θεραπεύει/τέρπει την ψυχή του τραγουδώντας με τους ήχους της κιθάρας. Διαδικασία που μπορεί κάποιος να δει και σήμερα, ώστε κάλλιστα αυτή η σκηνή να παρομοιάζεται με ένα νέο που μέσω του μουσικού οργάνου και ιδιαίτερα της κιθάρας, εκφράζει το παράπονό του ή, ευρύτερα, τον ψυχικό του κόσμο.

Στο παρόν κεφάλαιο θα παρατεθεί ενδεικτικά και μια σκηνή, με κεντρικό θέμα το μοιρολόι, το οποίο μέσω της δύναμης των στίχων, ήχων και κινήσεων που το συνοδεύουν, αποτέλεσε ανά τις χιλιετίες το κύριο μέσο έκφρασης και, βαθύτερα, ψυχικής εκτόνωσης της μίας εκ των τραγικότερων στιγμών της ανθρώπινης θνητής ψυχής, αυτής της θέασης του θανάτου, ιδίως ενός αγαπημένου προσώπου.

Ο Όμηρος στην Ραψωδία Ω/ στ.718-722 γράφει ότι, «...ὦς ἔφαθ', οἷ δὲ διέστησαν καὶ εἶζαν ἀπήνη. οἷ δ' ἐπεὶ εἰσάγαγον κλυτὰ δώματα, τὸν μὲν ἔπειτατριτοῖς ἐν λεχέεσσι θέσαν, παρὰ δ' εἶσαν ἀοιδοὺς θρήνων ἐξάρχους, οἷ τε στονόεσσαν ἀοιδὴν οἷ μὲν ἄρ' ἐθρήνεον, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες». «Εἶπε, κι εκείνοι επαραμέρισαν, για να διαβεί τ' αμάξι. Κι αφού τον μπάσαν μες στο σπίτι του το ζακουστό, τον βαλαν πα σε κλινάρι, και του αράδισαν τραγουδιστάδες δίπλα, το μοιρολόι που πρώτοι αρχίνιζαν, και το θλιφτό σκοπό τους μοιρολογούσαν, κι αποκρίνονταν με κλάματα οι γυναίκες...» (Καζαντζάκης & Κακριδής, 1966, σελ. 394).

Στους παρόντες στίχους οι μοιρολογιστές αναφέρονται ως τραγουδιστές. Περαιτέρω, σύμφωνα με την Lawler (1984), «...άλλες νεκρικές τελετουργίες περιλαμβάνουν χορούς λιτανευτικούς στους οποίους έπαιρναν μέρος μοιρολογήτρες, χτυπώντας το κεφάλι και το στήθος τους σε ένδειξη θλίψης, και τραγουδώντας ελεγείες και μοιρολόγια...» (σελ. 45). Κατά την Ζωγράφου (2003), οι αρχαίοι έλληνες χόρευαν στις κηδείες, όπως και οι Καλλάς σήμερα (σελ. 29). «... Η Πρύλις αναφέρεται ως ένοπλός επικήδειος χορός...» (Ζωγράφου, 1991, σελ. 40).

Το κεφαλαίο του μοιρολογιού, είναι μεγάλο, στο κείμενο της Ιλιάδας, μιας και αποτελεί ένα έπος ιστορικό, με μάχες και ένδοξους θανάτους, δίνοντας “πρόσφορο έδαφος” για έρευνα του παραπάνω αντικειμένου. Όπως σημειώνει η Μπατζόγλου (1988), *η Ιλιάδα είναι ηρωικότερη και συγχρόνως τραγικότερη ως έπος* (σελ. 11).

### **5.1. Η παρουσία του τρίπτυχου στη διαδικασία του πολέμου**

Η μουσική, ο χορός και η ποίηση, ως τρίπτυχο, έχουν και σημαίνοντα ρόλο στη διαδικασία τόσο των πολέμων όσο και των επί μέρους μαχών, πριν, κατά τη διάρκεια, αλλά και μετά από αυτές. Υπάρχουν πάρα πολλές αναφορές ερευνητών για τη χρησιμότητά τους κατά τη διάρκεια των μαχών και των πολέμων. Συγκεκριμένα τελετουργικά εκτυλίσσονται για να δώσουν στον θνητό που ετοιμάζεται για πόλεμο άρα και θάνατο, το απαιτούμενο ψυχικό σθένος ώστε να αντεπεξέλθει σε μια τέτοια διαδικασία που για πολλούς, θεωρείται και υπεράνθρωπη. Εξάλλου, χοροί ήταν αφιερωμένοι σε τέτοιες διαδικασίες, όπως ο πυρρίχιος, μελωδίες, μουσικά όργανα και επικήδειοι λόγοι (Λάμπου & Τυροβολά, 2016). Ο άνθρωπος αποφάσισε ακόμα και τις πιο τραγικές στιγμές του να τις καλύψει με αυτήν την τέχνη/ες ώστε να αναγαλλιάζει στα μέτρα του εφικτού η ψυχή του. Για αυτό επιλέγεται αυτή η ενότητα να αποτελεί υποενότητα της παραπάνω, μιας και η λειτουργία της έγκειται στο πλαίσιο της πρώτης.

Πιο συγκεκριμένα, στην Ραψωδία Κ/ στ. 11-13, βλέπουμε ότι η φλογέρα αποτελεί το εφελτήριο μουσικό όργανο του αγώνα. Σύμφωνα με τους Καζαντζάκη & Κακριδή (1966), «...*ἦτοι ὄτ' ἐς πεδίον τὸ Τρωϊκὸν ἀθρήσειε, θαύμαζεν πυρὰ πολλὰ τὰ καίετο Ἰλιόθι πρὸ ἀλῶν συρίγγων τ' ἐνοπήν ὄμαδόν τ' ἀνθρώπων..*» (Ομηρος). «... *Κάθε που γύριζε τα μάτια του στις Τροίας τον κάμπο πέρα, τις πλήθεις τις φωτιές θαμάζονταν, που ομπρός στο κάστρο ανάβει, και της φλογέρας τα λαλήματα, και των αντρών το μούγκρος...*» (σελ. 149). Άλλωστε, και στη μεταγενέστερη δυτική ιστορία, είναι γνωστή η χρήση πνευστών μουσικών οργάνων ως εφελτηρίων μέσων πριν και για την έναρξη της μάχης. Στη σύγχρονη κοινωνία, μπορεί να μην χρησιμοποιούνται άμεσα στους νέου τύπου πολέμους, αλλά υφίστανται στρατιωτικές μπάντες όπου με τους εμβατηριακούς τους σκοπούς, προετοιμάζουν και ισχυροποιούν τον συναισθηματικό κόσμο του εκάστοτε στρατεύματος.

Στη Ραψωδία Χ/στ. 391, αναδεικνύεται η χρήση του τραγουδιού-ψαλμού, ως μέσο έκφρασης της νίκης. Όπως περιγράφει ο Όμηρος, «... νῦν δ' ἄγ' ἀείδοντες παιήονα κοῦροι Ἀχαιῶν νηυσὶν ἔπι γλαφυρῆσι νεώμεθα, τόνδε δ' ἄγωμεν. ἠράμεθα μέγα κῦδος· ἐπέφνομεν Ἴκτορα δῖον, ᾧ Τρῶες κατὰ ἄστυ θεῶ ὧς εὐχετόωντο...». Ενώ, κατά τις περιγραφές των Καζαντζάκη & Κακριδή (1966), «... Μα τώρα ομπρός, Αργίτες! Ψέλλνοντας της νίκης το τραγούδι στα βαθουλά καράβια ας γύρουμε, κι ας σύρουμε και τούτον: Τρανή είναι η δόξα μας, τον Ἴκτορα σκοτώσαμε το γαῦρο, που οι Τρῶες στο κάστρο του προσεύκουνταν, θεός θαρρείς πως ήταν!...». (σελ. 351).

Αντίστοιχα, στη σύγχρονη ελληνική ιστορία, όπου ο ελλαδικός χώρος σημαδεύτηκε από διάφορους πολέμους, η ισχύς του τραγουδιού ήταν τέτοια όπου κλέφτικα και αντάρτικα τραγούδια έφτασαν να τραγουδιούνται έως τις μέρες μας. Μάλιστα, πολλά εκ των οποίων συνοδεύτηκαν και με χορό, όπως ο «χορός των Σταυραδερφών» και ο «Κατσαντώνης» των Σαρακατασαναίων, οι «Κλέφτες» της Ηπείρου, το τσάμικο των «Κολοκοτρωναίων» της Πελοποννήσου. Το κάθε τραγούδι-χορός, μέσω του ποιητικού του λόγου παραπέμπει στην εκάστοτε ηρωική ιστορία αυτών των «αθάντων» για το ανθρώπινο μυαλό, θνητών, ώστε το δέος που αποπνέουν να εμφυσάται μέχρι σήμερα, τυλίγοντας τους στο πέπλο του μύθου μέσω μιας υπεράνθρωπης διάστασης. Αποκορύφωμα της παραπάνω διαδικασίας αποτελεί και ο εθνικός μας ύμνος, ποίηση, αφιερωμένη σε κείνη την ομαδική και κατά μονάς προσπάθεια, ώστε οι πράξεις αυτών να μείνουν αέναα αποτυπωμένες στο ελληνικό μυαλό.

Άλλωστε, κατά την προφορική παράδοση, ακόμη και χοροί δημιουργήθηκαν για να ισχυροποιήσουν και να εκφράσουν μια επικείμενη μάχη, είτε και τη νίκη. Για παράδειγμα, σύμφωνα με τις τοπικές παραδόσεις, ο κρητικός χορός “πεντοζάλης” ή “πεντοζάλι” εμπλέκεται με μια τέτοια μυθοπλασία. Ονομάστηκε “πεντοζάλι” γιατί συμβολίζει το πέμπτο ζάλο (βήμα), η πέμπτη κατά σειρά κίνηση των Κρητικών, σχετιζόμενη -με αρχηγό τον Δασκαλογιάννη- με την απελευθέρωση της Κρήτης από τους Τούρκους. Σύμφωνα με τους πληροφορητές, έχει δέκα βήματα, σε ανάμνηση της 10ης Οκτωβρίου του 1769, οπότε λήφθηκε η απόφαση των Σφακιανών για την πραγματοποίηση της επανάστασης. Ενώ, η μουσική του αποτελείται από δώδεκα πάρτες, δηλαδή δώδεκα μουσικές φράσεις (γυρίσματα ή σκοπούς τις λένε στην Κίσιμαμο), προς τιμή των δώδεκα πρωτεργατών της εξέγερσης. Ο συνθέτης ή διαμορφωτής των 12 μελωδιών λέγεται ότι είναι ο Στέφανος Τριανταφυλλάκης ή

Κιόρος. Αξιοσημείωτο είναι ότι μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1960 οι κάτοικοι των επαρχιών Κισσάμου και Σελίνου όταν χόρευαν το πεντοζάλι, στο άκουσμα κάθε σκοπού της μουσικής του χορού, φώναζαν το όνομα του καπετάνιου που αντιστοιχούσε ο μουσικός σκοπός, τιμώντας έτσι τη μνήμη του Δασκαλογιάννη, και των υπόλοιπων οπλαρχηγών (Καλογερόπουλος, 2001).

Στην ποίηση, και ιδιαίτερα στην επική και μεταγενέστερα στη λυρική, κυριάρχησαν τα σχήματα λόγου. Έτσι, στην παρακάτω ενότητα παρουσιάζονται από την Ιλιάδα, επιπλέον στοιχεία, που αφορούν στη σχέση χορού και πολέμου, ώστε να αναδειχθεί η χρήση τους στον ποιητικό λόγο. Άλλωστε, δεν είναι λίγες οι φορές που ακόμα και σήμερα στη ζώσα ελληνική παράδοση βλέπουμε να λειτουργεί ο χορός ως μέσο παρομοίωσης στον προφορικό και στο γραπτό ποιητικό λόγο αποτυπώνοντας βαθιές έννοιες, που πηγάζουν από το χώρο της παράδοσης.

## **6. Η χρήση του χορού στον ποιητικό λόγο του έπους, μέσω σχημάτων λόγου**

### **6.1. Χορός-Πόλεμος**

Στη Ραψωδία Η/στ. 234-241, ο χορός χρησιμοποιείται μεταφορικά δια στόματος του Έκτορα, παρουσιάζοντάς τον στη μάχη, αναδεικνύοντας πως και αυτή η διαδικασία το “αντροπάλεμα”, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, είναι και αυτό σαν ένας πολεμικός χορός αφιερωμένος στο θεό του πολέμου, τον Άρη. Όπως αναφέρουν οι Καζαντζάκης & Κακριδής (1996), «...τὸν δ’ αὖτε προσέειπε μέγας κορυθαίολος Ἔκτωρ· Αἴαν διογενὲς Τελαμώνιε κοίρανε λαῶν μή τί μευ ἦῤτε παιδὸς ἀφαιροῦ πειρήτιζε ἠὲ γυναικὸς, ἧ οὐκ οἶδεν πολεμήϊα ἔργα. αὐτὰρ ἐγὼν εὖ οἶδα μάχας τ’ ἀνδροκτασίας τε· οἶδ’ ἐπὶ δεξιά, οἶδ’ ἐπ’ ἀριστερὰ νομῆσαι βῶν ἀζαλέην, τό μοι ἔστι ταλαύρινον πολεμίζειν· οἶδα δ’ ἐπαῖζαι μῶθον ἵππων ὠκειάων· οἶδα δ’ ἐνὶ σταδίῃ δηῖω μέλπεσθαι Ἄρηϊ...» (Ομηρος). «...Του Τελαμόνα υγιέ αρχοντόγεννε, τρανέ ρηγάρχη, αχ όχι, μη θες να με τρομάξεις, άπλερο παιδί λες κι είμαι τάχα, για και γυναίκα, που από πόλεμο καθόλου δεν κατέχει. Εγώ καλά από αντροσκοτώματα κι από πολέμους ξέρω' ξέρω δεξιά το βοϊδοσκούταρο, ξέρω ζερβά πιδέξια να κυβερνώ, καί μου 'ναι σύνεργο βασταγερό πολέμου 'ξέρω να χύνουμαι στον τάραχο των γρήγορων αλόγων ξέρω να στήνω στο αντροπάλεμα χορό στον Άρη αντρίκειο...» (σελ. 110).

Στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό η έκφανση του συνδυασμού του πρωτογενούς τριφυούς δρώμενου, και δη του χορού με την πολεμική τέχνη και διαδικασία, είναι

έκδηλη και πολύπλευρη. Ο πρώτος χορός στη μυθολογία, αυτός των Κουρητών-Κορυβάντων, ήταν πολεμικός (Λάμπου & Τυροβολά, 2016). Η πολεμική δεξιότητα συνδυάζεται με την τρισυπόστατη τέχνη, ώστε να μπορεί κάποιος κάλλιστα να πει, τον δεξιότηχνη χορευτή συνάμα και καλό πολεμιστή. Άλλωστε, ο χορός στην αρχαία ελληνική εκπαίδευση ήταν αναφαίρετο κομμάτι και υφίσταντο πολεμικοί χοροί, όπου εκγύμναζαν τους νέους με κινησιολογίο βασισμένο στην πολεμική τέχνη. Η Ζωγράφου (1991), αναφέρει πως *υπάρχουν στοιχεία για την ονομασία δεκαοκτώ πυρριχίων χορών που ήταν μιμητικοί πολεμικοί χοροί* (σελ. 43).

## 6.2. Χορός ≠ Πόλεμος

Στην Ραψωδία Γ/στ. 394-395, η θεά Αφροδίτη μαγεύει με τα λόγια της την Ελένη ώστε να συναντήσει στην κλίνη του τον Πάρη, μέσω χρήσης μιας παρομοίωσης του λόγου: «...δεῦρ' ἴθ'· Ἀλέξανδρός σε καλεῖ οἴκον δὲ νέεσθαι. Κεῖνος ὃ γ' ἐν θαλάμῳ καὶ δινωτοῖσι λέχεσσι κάλλει τε στίλβων καὶ εἵμασιν· οὐδέ κε φαίης ἀνδρὶ μαχεσσάμενον τὸν γ' ἐλθεῖν, ἀλλὰ χορὸν δὲ ἔρχεσθ', ἥε χοροῖο νέον λήγοντα καθίζειν» (Όμηρος). «...Ελα μαζί, σε κράζει ο Αλέξαντρος στο σπίτι να γυρίσεις· στην κάμαρα σας μέσα βρίσκεται, στο τورνευτό κλινάρι· κορμί και ρούχα του πεντάμορφα στραφτοβολούν πως φτάνει από αντροπάλεμα δε θα 'λεγες, μόν' για χορό πως φεύγει, για από χορό πως μόλις γύρισε και ξαποσταίνει τώρα...» (Καζαντζάκης & Κακριδής, 1966, σελ. 53).

Είναι φανερή, η παρομοίωση του ποιητή, ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται ο χορός σε αντιδιαστολή με τον πόλεμο, αναδεικνύοντάς τον ως πηγή και κομμάτι της ζωής, και περαιτέρω ως τύπο της ερωτικής έλξης.

Στην ραψωδία Ν/ στ. 630, ο χορός προσωποποιημένος, μέσω μιας ρήσης του Μενέλαου, δείχνει την ισχύ στην ανθρώπινη ζωή σε αντιδιαστολή/ αντίθεση πάλι με τον πόλεμο άρα και θάνατο «...πάντων μὲν κόρος ἐστὶ καὶ ὕπνου καὶ φιλότητος μολπῆς τε γλυκερῆς καὶ ἀμύμονος ὀρχηθμοῖο, τῶν πέρ τις καὶ μᾶλλον ἐέλδεται ἐξ ἔρον εἶναι ἢ πολέμου· Τρῶες δὲ μάχης ἀκόρητοι ἔασιν...» (Όμηρος). «...Όλα στο τέλος τα μπουχτίζουμε, τον ύπνο, την αγκάλη, και το χορό μαθές τον όμορφο, και το γλυκό τραγούδι' κι όμως αυτά είναι που ο καθένας μας να τα χαρεί γυρεύει, κι όχι τον πόλεμο' ανεχόρταγοι για μάχες μόνο οι Τρώες!...». Στο σημείο αυτό, παρατίθεται η

ποιητική ρήση ενός εθνικού ήρωα, του Αθανάσιου Διάκου, που αναδεικνύει αυτό το αντιθετικό σύστημα Ζωή ≠ Θάνατος:

"Για δεξ καιρό που διάλεξε ο χάρος να με πάρει, τώρα που ανθίζουν τα κλαδιά και βγάζει η γης χορτάρι". (Τρικούπης, 1994).

### 6.3. Χορός – Παίνεμα

Στη ραψωδία Π/ στ. 616- 619, ο Αίαντας προσδίδει στον Μηριόνη τον επιθετικό προσδιορισμό «χορευταράς», παραινώντας τον εν ώρα μάχης: «...Αινείας δ' ἄρα θυμὸν ἐχώσατο φώνησέν τε· Μηριόνη τάχα κέν σε καὶ ὀρχηστήν περ ἔόντα ἔγχος ἐμὸν κατέπαυσε διαμπερές, εἴ σ' ἔβαλόν περ...» (Ομηρος). «...Κι ο Αινείας ὄλο θυμό και μάνητα φωνή μεγάλη σέρνει: «Χορευταράς κι αν είσαι, σίγουρα, Μηριόνη, το κοντάρι να σ' ἐβρισκε μονάχα, σου 'κοβε τη φόρα μια για πάντα!...» (Καζαντζάκης & Κακριδής, 1966, σελ. 179).

### 6.4. Χορός ≠ Παίνεμα

Στη ραψωδία Ο/στ. 506-509, παρουσιάζεται ο χορός, δια στόματος του Αίαντα με ένα σχήμα αντίθεσης, υποτιμώντας αυτή τη φορά την αξία του χορού συγκριτικά με τη αξία του πολέμου: «...ἢ οὐκ ὀτρύνοντος ἀκούετε λαὸν ἅπαντα Ἴκτορος, ὃς δὴ νῆας ἐνιπρῆσαι μενεαίνει; οὐ μὰν ἔς γε χορὸν κέλετ' ἐλθέμεν, ἀλλὰ μάχεσθαι. ἡμῖν δ' οὐ τις τοῦδε νόος καὶ μῆτις ἀμείνων...» (Ομηρος). «...Δεν τον ακούτε εσείς τον Ἴκτορα πώς κράζει και γκαρδιώνει το ασκέρι του ὄλο, ἀπὰ στη λύσσα του να κάψει τα καράβια; Δεν τους καλνά χορό να στήσουνε, τους λέει να πολεμήσουν. Ἄλλο δεν ἔχουμε καλύτερο κι εμεῖς παρά μαζί τους...» (Καζαντζάκης & Κακριδής, 1966, σελ. 242).

Αντίστοιχα στη ραψωδία Ω/στ.263-270, ο Πρίαμος, χρησιμοποιεί τον επιθετικό προσδιορισμό «χορευταράδες» υποτιμητικά, για τους γιους που του ἔμειναν σε σχέση με τους γιους - πολεμιστές που ἔχασε, με αποκορύφωμα αυτών, τον Ἴκτορα. «...τούς μὲν ἀπόλεσ' Ἴαρης, τὰ δ' ἐλέγχεα πάντα λέλειπται ψευδαί τ' ὀρχησταί τε χοροϊτυπήσιν ἄριστοι ἀρνῶν ἠδ' ἐρίφων ἐπιδήμιοι ἀρπακτῆρες. οὐκ ἂν δὴ μοι ἄμαξαν ἐφοπλίσσαιτε τάχιστα, ταῦτά τε πάντ' ἐπιθεῖτε, ἵνα πρήσσωμεν ὁδοῖο;...» (Ομηρος). «...Τούτοι χαλάστηκαν στον πόλεμο, κι ἔμειναν οι χαμένοι, χορευταράδες, ψεύτες ὄλοι τους, στους χοροπήδους πρώτοι, ἄξιοι μονάχα τ' αρνοκάτσικα των ἄλλων Τρωῶν ν' αρπάζουν. Τι στέκεστε ἔτσι και δεν πιάνετε το κάρο να ετοιμάστε,



κι απάνω τούτα να φορτώσετε, να μπούμε πια στο δρόμο;...» (Καζαντζάκης & Κακρίδης, 1966, σελ. 383).

### **6.5. Ο χορός προσωποποιημένος με οντολογική υπόσταση**

Στη ραψωδία Σ/στ. 483-487, υπάρχει μια προσωποποίηση του χορού. Ο Όμηρος περιγράφοντας την ασπίδα του Αχιλλέα, δίνει στο χορό σημαίνοντα ρόλο, τον προσωποποιεί γράφοντας τον με κεφάλαιο «Χ» (Χορό), και τον χαρακτηρίζει ως «Εφταπάρθενο» και «Αμάξι»: «...έν μὲν γαῖαν ἔτευξ', ἐν δ' οὐρανόν, ἐν δὲ θάλασσαν, ἠέλιόν τ' ἀκάμαντα σελήνην τε πλήθουσιν ἐν δὲ τὰ τεῖρεα πάντα, τὰ τ' οὐρανὸς ἔστεφάνωνται, Πληϊάδας θ' Ἰάδας τε τό τε σθένος Ὠρίωνος Ἄρκτόν θ', ἦν καὶ Ἰμαξαν ἐπὶ κλησὶν καλέουσιν...» (Όμηρος). *«Βάζει τη γης, βάζει τη θάλασσα, βάζει τα ουράνια απάνω, βάζει τον ήλιο τον ακούραστο, τ' ολόγιομο φεγγάρι, κι όλα τ' αστέρια, ως στεφανώνουνε τον ουρανό τρογύρα' το Αλετροπόδι, τα Βροχάστερα, την ώρα Πούλια βάζει και το Χορό τον Εφταπάρθενο, που τότε λεν κι Αμάξι...»* (Καζαντζάκης & Κακρίδης, 1966, σελ. 299).

Η προσωποποίηση, δίνει στο χορό οντολογική υπόσταση, είτε ανθρώπινη είτε θεϊκή, αναδεικνύοντας τον σημαίνοντα και ισχυρό του ρόλο. Όσον αφορά τον επιθετικό προσδιορισμό «Εφταπάρθενος», σύμφωνα με την Τυροβολά (2006), ο αριθμός “επτά”, είναι άμεσα συνυφασμένος με το χορό, αφού η μυστική αριθμοσόφια των πυθαγόρειων διέπει -σε συμβολικό επίπεδο- και το χορό. Για τον προσδιορισμό του χορού ως “παρθένος”, «...σύμφωνα με τον Ανατόλιο, η επτάδα αποκαλείται “αμήτωρ” και “παρθένος”...» (Τυροβολά, 2006, σελ. 323). Διαφαίνεται ότι μυστικιστική αρχέγονη γνώση αποτυπώνεται και στο πρωταρχικό κείμενο της Ιλιάδας.

### **6.6. Ο Χορός ως μέσο διαπαιδαγώγησης και κοινωνικοποίησης**

Στην Ραψωδία Ζ/στ. 474), υπάρχει ένας επιρρηματικός προσδιορισμός στο ρήμα “χορεύω”, “τον χόρευε στα χέρια” (Καζαντζάκης & Κακρίδης, 1966, σελ. 103). Πιο συγκεκριμένα, «...ὕτάρ ὃ γ' ὄν φίλον υἱὸν ἐπεὶ κύσε πῆλέ τε χερσὶν...» (Όμηρος), «...Παίρνει μετά το γιο, τον φίλησε, τον χόρευε στα χέρια...» (Καζαντζάκης & Κακρίδης, 1966, σελ. 103). Η φράση αυτή παρουσιάζει μια σκηνή που έχει παραμείνει μέσα στους αιώνες στην ελληνική φύση. Ο Έκτορας παίρνει αγκαλιά τον γιο του και τον χορεύει στα χέρια, διαδικασία που χρησιμοποιείται μέχρι και σήμερα τόσο στη ζώσα ελληνική παράδοση, τα λεγόμενα ξακουστά “ταχταρίσματα”. Ο Δήμας (2004) χαρακτηριστικά αναφέρει για την παραδοσιακή κοινωνία, «...στη

βρεφική και νηπιακή ηλικία το ρυθμικό κούνημα του παιδιού στην κούνια, που συνοδεύονταν από νανουρίσματα, η συνήθεια των γονιών να χορεύουν τα μωρά στα γόνατα ή στα χέρια, με ρυθμικά «ταχαρίσματα», αποτελούσαν για αυτό τα πρώτα βήματα της μουσικοχορευτικής παράδοσης του τόπου του...» (σελ. 93). Ο χορός αποτελεί και αποτέλεσε ένα από τα κυρίαρχα μέσα για την ένταξη ενός παιδιού στην κοινωνία.

### **6.7. Η δύναμη της κατάρας**

Στην Ραψωδία Ι/στ. 455, υφίσταται το σχήμα λόγου της μεταφοράς. Κατά τους Καζαντζάκη & Κακρίδη (1966), «...κι απάνω μου κατάρες σώριασε βαριές, κι ανακαλιόταν τις άγριες Ερινύες, στα γόνατα να μη χορέψει αγγόνι, που να 'χει γεννηθεί απ' το σπέρμα μου' ...» (σελ. 142). «...πολλά κατηράτο, στυγεράς δ' έπεκέκλετ' Έρινυς, μή ποτε γούνασιν οΐσιν έφέσσεσθαι φίλον υΐον έξ έμέθεν γεγαῶτα...» (Όμηρος). Η ίδια σχεδόν έκφραση με την παραπάνω, δηλαδή «τον χόρεψε στα χέρια» (Καζαντζάκης & Κακρίδης, 1966, σελ. 103), παρουσιάζεται αντιθετικά μέσω της υπερφυσικής δύναμης της κατάρας «να μη χορέψει αγγόνι» (Καζαντζάκης & Κακρίδης, 1966, σελ. 142). Ο πατέρας του Φοίνικα τον καταριέται αναδεικνύοντας την ισχύ που περικλείει η κατάρα ως έννοια στην τότε ομηρική κοινωνία. Επίσης, αναδύει την άρρηκτη σχέση της ανατροφής του παιδιού με τα τρία στοιχεία του πρωτογενούς τριφυούς δρωμένου αλλά και τον σημαίνοντα ρόλο του χορού ως άγραφη και αυτονόητη κοινωνική διαδικασία. Από την άλλη πλευρά, παρουσιάζει ενδιαφέρον και η παραπάνω έκφραση στον καθημερινό προφορικό λόγο. Έκφραση, που έχει ταξιδέψει στον ελληνικό κόσμο ώστε να μπορεί ακόμα και στις μέρες μας να την ακούσει κάποιος από τους παλιούς σε ένα χωριό -και όχι μόνο- ως κατάρα ή και ως όρκο.

### **Συζήτηση -Συμπεράσματα**

Διαπιστώνεται ότι το έπος της *Ιλιάδας* σφύζει από αναφορές και στα τρία συστατικά του πρωτογενούς τριφυούς δρωμένου (χορός, μουσική, ποίηση). Συγκεκριμένα, στοιχεία που παρατίθενται, όπως ο έρωτας μέσω της οπτασίας του χορού, η θέση του χορού και του τραγουδιού στο «προ-ομηρικό» γλέντι καθώς και στη γαμήλια τελετή, η θέση του χορού και του τραγουδιού στον ετήσιο εθιμικό κύκλο όπως π.χ. την εποχή του τρύγου, ο χορός ως μέσο άγραφης διαπαιδαγώγησης στην προ-ομηρική κοινωνία καθώς και ο χορός ως παίνεμα ή κατάρα, προσομοιάζει με εικόνες της ελληνικής παραδοσιακής κοινωνίας. Μιας παραδοσιακής κοινωνίας όπως αυτή αποτυπώθηκε

μέχρι τα μέσα του περασμένου αιώνα, όταν ακόμα το ελληνικό λαϊκό στοιχείο αποτελούσε το κύτταρο της σύνθεσης της ελληνικής υπαίθρου και των πληθυσμιακών ομάδων της πριν τη δημιουργία των μεγαλουπόλεων και της αστικοποίησης του αγροτικού πληθυσμού.

Με βάση την παραπάνω διαπίστωση, δεν επιχειρείται σε καμιά περίπτωση η πλήρης σύνδεση με το μακρινό παρελθόν, κάτι τέτοιο θα αποτελούσε άκριτη προγονοπληξία. Ωστόσο, από την άλλη πλευρά, καταδεικνύεται ότι τέτοιες κοινωνικές δομές (φυλές για εκείνη την εποχή, χωριά στην πρόσφατη ελληνική παραδοσιακή κοινωνία) δημιούργησαν τις προϋποθέσεις για τη δημιουργία και την ανάδειξη του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού, μιας και η βάση προαγωγής του ήταν η ύπαιθρος και οι κοινωνικό-οικονομικές δομές που τη χαρακτήριζαν. Και ένα κριτικό μάτι μπορεί να παρατηρήσει ότι άπειρα στοιχεία του πρωτογενούς τριφυούς δρώμενου, όπως αναφέρονται στην *Ιλιάδα*, παρέμειναν μέσα τους αιώνες όχι αναλλοίωτα, αλλά μετασχηματισμένα ή «προσαρμοσμένα» στις ανάγκες της εκάστοτε εποχής.

Έτσι, παρά τις τομές ή τους μετασχηματισμούς του πρωτογενούς τριφυούς δρώμενου στην πορεία των χιλιετηρίδων φαίνεται ότι εξακολουθεί να υφίσταται διαχρονικά μια υπόγεια σύνδεση των ομηρικών χρόνων με τη σύγχρονη ελληνική κοινωνία στο επίπεδο της μουσικό-χορευτικής και ποιητικής παράδοσης, ή στο επίπεδο της εθιμικής παράδοσης, εφόσον πολλές από τις μουσικό-χορευτικές και ποιητικές αναφορές ή τα γαμήλια έθιμα που εξιστορούνται στην *Ιλιάδα* εξακολουθούν να βιώνονται μέχρι σήμερα από τους ντόπιους στις τοπικές κοινωνίες στο πλαίσιο μιας εξακολουθούσας προφορικής «ζώσας παράδοσης».

## Βιβλιογραφία

- Adshead, J. & Layson, J. (1986). (Eds.). *Dance History. A Methodology for Study*. London: Dance Books Ltd.
- Δελής, Τ. (1979). *Η Ιλιάδα του Ομήρου Α-Μ*. Αθήνα: Gutenberg.
- Δελής, Τ. (1985). *Η Ιλιάδα του Ομήρου Ν-Ω*. Αθήνα: Gutenberg.
- Δήμας, Η. (2004). *Λαϊκή μουσικοχορευτική παράδοση. Χορευτικές συνήθειες των φοιτητών-τριών της Ελλάδας*. Β' έκδοση. Αθήνα: Art work.
- Ζωγράφου, Μ. (1991). *Εισαγωγή στον ελληνικό λαϊκό χορό. Ελληνικό λαϊκό χοροστάσι*. Αθήνα: Συμμετρία.
- Ζωγράφου, Μ. (2003). *Ο χορός στην ελληνική παράδοση*. Αθήνα: Copyright.
- Καλογερόπουλος, Τ (2001). *Λεξικό της Ελληνικής μουσικής*, Αθήνα: Γιαλλελή.
- Καζαντζάκης, Ν. & Κακριδής, Ι. Θ. (1966). *Ομήρου Ιλιάδα*. Αθήνα: Ρόδη.
- Kretchmar, S. R. (2003). Φιλοσοφική έρευνα στη φυσική δραστηριότητα. Στο *Μέθοδοι έρευνας στη φυσική δραστηριότητα*. Μτφρ./Επιμ. ελληνικής έκδοσης Κ. Καρτερολιώτης. Αθήνα: Ιατρικές Εκδόσεις Π. Χ. Πασχαλίδης, σσ. 354-372.
- Kurath & Proksch, G. (1949). "Dance: Folk and primitive", *Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*. Επιμ. M. Leach & J. Fried. Τόμ. Ι, Νέα Υόρκη: Funk and Wagnalls.
- Λάμπου, Κ. & Τυροβολά, Β. (2016). Το «τρίπτυχο» μουσική-χορός-ποίηση και το αθλητικό ιδεώδες μέσα από την Ελληνική Μυθολογία του Ζαν Ρισπέν. Στο *Proceedings of the 44<sup>th</sup> World Congress on Dance Research, CID*, Αθήνα.
- Λιάπης, Β. (1980). *Λούλετ έ βασιλικοί το κουντουριώτικο ερωτικό τραγουδι*. Αθήνα: ΔΟΛΤ.
- Λουκάτος, Δ. (1960, 1961). *Ο χορός στην λαογραφία μας*. Νέα Εστία 67, 68.
- Λουκιανός (1994). *Περί Ορχήσεως*. Εισ.-Μτφρ.-Σχόλια: Φιλολογική Ομάδα Κάκτου. Αθήνα: Κάκτος.
- Lawler, L. (1963), *Ο Χορός στην Αρχαία Ελλάδα*. Μτφ. Μ. Δημητριάδη-Ψαροπούλου. Επιμ. Θ. Μ. Προβατάκης. Αθήνα: Εκπολιτιστικό Σωματείο Ελληνικών Χορών. Κέντρο Παραδοσιακού Χορού.
- Μέγας, Γ. (2003). *Ελληνικές γιορτές και έθιμα της λαϊκής λατρείας*. Αθήνα: Εστία.
- Μερακλής, Μ. Γ. (1983). *Ο σύγχρονος ελληνικός λαϊκός πολιτισμός*. Αθήνα: Πνευματικό κέντρο Ώρα.
- Μερακλής, Μ. Γ. (1989). *Λαογραφικά Ζητήματα*. Αθήνα: Μπούρα.

- Μπατζόγλου, Α. (1989). *Ομήρου Ιλιάδα* (Τόμος Α) Αθήνα: Παττάκη.
- Nef, K. (1960). *Ιστορία της μουσικής*. Μτφρ/Επιμ. Φ. Ανωγειανάκη. Αθήνα: Απόλλων.
- Nilson, M. (1953). *Ελληνική λαϊκή θρησκεία*. Μτφρ. Ι.Θ. Κακρίδης. Αθήνα.
- Παπαγεωργίου, Κ. (1986). *Ο Όμηρος. Πρόσωπα, πράγματα & ιδέες στην Ιλιάδα & Οδύσσεια*. Αθήνα: Αυτοέκδοση.
- Παττάκη, Στ. & Μπατζόγλου, Α. (1987). *Ομήρου Ιλιάδα* (Τόμος Α). Αθήνα: Παττάκη.
- Ρισπέν, Ζ. (2003). *Ελληνική Μυθολογία* (Τόμος 1). Μτφρ. Κ. Ζαρούκας. Αθήνα: Εκδόσεις Τριήρης.
- Royce, A. P. (2005). *Η ανθρωπολογία του χορού*. Μτφρ/Επιμ. Μ. Ζωγράφου. Αθήνα: Νήσος.
- Στράτου, Δ. (1966). *Λαϊκοί χοροί. Ένας ζωντανός δεσμός με το παρελθόν*. Αθήνα: Τρόπος Ζωής.
- Struna, N. L. (2003). Ιστορική έρευνα στη φυσική δραστηριότητα. Στο *Μέθοδοι έρευνας στη φυσική δραστηριότητα*. Μτφρ./Επιμ. ελληνικής έκδοσης Κ. Καρτερολιώτης. Αθήνα: Ιατρικές Εκδόσεις Π. Χ. Πασχαλίδης, σσ. 317-342.
- Τρικούπης, Σ. (1997). *Ιστορία της ελληνικής επανάστασης*. (Τόμοι 1-4). Επιμ. Τσαούσης Ι. Κ. Αθήνα: Λιβάνη.
- Τυροβολά, Β. Κ. (2006). Πυθαγόρεια φιλοσοφία, μυστικισμός και χορός. Η χρήση της πυθαγόρειας θεωρητικής αριθμητικής και αριθμοσοφίας στους τελετουργικούς εκστατικούς χορούς. *Στα Πρακτικά του 3<sup>ου</sup> Συνεδρίου Λαϊκού Πολιτισμού*, Σέρρες.
- Τυροβολά, Β. Κ. (2007). Σαμανισμός, διονυσιασμός, ορφισμός και πυθαγορισμός. Οι αθέατες όψεις της μουσικο-χορευτικής έκστασης. *Επιστήμη του Χορού*. Διαθέσιμο στο (<http://www.elepex.gr/periodiko.html>), σελ. 1-19.
- Τυροβολά, Β. Κ. (2012). *Πυθαγόρεια φιλοσοφική παράδοση, μυστικισμός και χορός*. Αθήνα: Β. Κ. Τυροβολά.
- Thomas, J. R. & Nelson, J. K. (2003). *Μέθοδοι έρευνας στη φυσική δραστηριότητα*. Μτφρ./Επιμ. ελληνικής έκδοσης Κ. Καρτερολιώτης. Αθήνα: Ιατρικές Εκδόσεις Π. Χ. Πασχαλίδης.
- Thompson, E. P. (1978). *The poverty of theory and other essays*. London: Merlin Press.