

Ο ΧΟΡΟΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ

Γράφοντας αυτό το άρθρο πώς να μην αναπολήσω τη μεγάλη φυσιογνωμία του Μωρίς Έμαουέλ:

Αυτός ο σοφός μουσικός, που έναρμόνισε τόσο περίεργα τα τραγούδια της γενετήρας του έπαρχιας, της Βουργουνδίας, που συνέθεσε την παρτιτούρα του λυρικού δράματος Σαλαμίς, για την Όπερα του Παρισιού, είναι ο συγγραφέας ενός βιβλίου με τίτλο ο 'Αρχαίος ελληνικός χορός σύμφωνα με τα παραστατικά μνημεία, βιβλίο αναγνωρισμένο κύρους. Έξ' άλλου ο Λουί Σεσάν, συγγραφέας ενός άλλου βιβλίου, επίσης αξιολογού, με τίτλο ο 'Αρχαίος Έλληνικός χορός, δεν παύει ν' αναφέρει τιμητικά σε κάθε ευκαιρία αυτόν το σοφό προκάτοχό του, το Μωρίς Έμαουέλ.

Μιά και δεν είμαι Έλληναίσις, θέ θα είχα ποτέ την κακή εμπνευση ν' αμφισβητήσω το κύρος αυτών τών δυο σοφών μελετητών της 'Αρχαίας Ελλάδας, γι' αυτό άρκομαι να τους ακολουθήσω σ' ότι αφορά την άποψη πως ο χορός ήταν ή ίδια ή εκδήλωση ενός πολιτισμού, κρινόντάς τον από τη θέση που κατείχε μέσα στην ίδιαιτική και κοινωνική ζωή του Έλληνικού λαού.

Το χορό, αυτό το άναλαφρο, φερωτό και ιερό πράγμα, οι Έλληνες τόν είχαν συνταίριασει με την ποίηση και τη μουσική, σ' ένα είδος τριάδας άχωριστης που την άποκαλοῦσαν Μουσική.

Ο ποιητής χρησιμοποιούσε μέτρα και πόδες, που ή ποικιλία τους άναπακρινόταν στην ποικιλία τών ρυθμών του χορού: στο μεγαλοπρεπές βέδισμα μιάς πομπής ταίριαζε ο δάκτυλος, που άποτελείται από μιά κίνηση μακρά και δυο βραχείες· σιη ζωρότητα ο τροχάσιος, που άποτελείται από μιά μακρά και μιά βραχεία· σ'όν πολεμικό ένθουσιασμό ο ανάπαισιος, που άποτελείται από δυο βραχείες και μιά μακρά.

Οι ποιητές καταπίνονταν και μ' ότι άφορούσε το χορό χωρίς να θεωρούν την ανάμειξη τους αυτή ύποκειμητική. Με τη σύνθεση του χορού και με τις ύποκειμεις που έκαναν στους χορευτές, επενέβαιναν στην τραγωδία όπως κάνει σήμερα ο χορογράφος στο μπαλέτο. Άναφέρεται μάλιστα το παράδειγμα του Σοφοκλή που χόρευε ο ίδιος όταν ύποδοῦσαν το ρόλο της Ναυσικάς· και τότε επιτυχία είχε στο ρυθμικό παίξιμο της μάχλας, όταν ύποδοῦσαν αυτόν το ρόλο, ώστε άποθεωνόταν κυριολεκτικά από το κοινó.

Η όρηστική τών Έλλήνων άναπτύχθηκε άρχικά σαν χορική φόρμα· χοροί κυκλικοί, χοροί σ' όρθωγώνιο σχηματισμό, χοροί που βόδιζαν είτε κατά μέτωπο είτε κατά στοίχο, σάν σε λιτανεία. Ο χορευτής κρατιόνταν από τις φύστιχες ή από τα χέρια, που πολλές φορές τάδεναν μ' ένα κλαδί πρασινάδας, κι ένώνονταν είτε ο πρώτος με το δεύτερο είτε με τόν τρίτο, κ.ο.κ. Ή εικόνα αυτού του είδους χειροδείοματος έπέθηκε σ' ένα λαϊκό χορό της Ίταλιας και της Ελλάδας, την τράτα. Ο χορευτής κρατιόνταν έπισης από τους ώμους, ή από τα φορέματά τους, ή τυλιγόνταν σ' ένα μονοκόμτο, μακρό

και πλατύ ύφασμα. Σε περίπτωση που ή μιμική, έπαιζε μεγάλο ρόλο στο χορό, άπαιτούσε να μένουν λιτότεροι οι βραχιόνες κι οι παλάμες, οι χορευτές κινούνταν χωρισμένοι. Γενικά ο χορός του δράματος άπετελείτο από δεκαπέντε χορευτές. Άντίθετα άπ' ότι γίνεται σ' έπίσ, ή έλλησική όρηστική εκδήλωνε κάποιο δισταγμό στο να βάζει να χορεύουν κοντά-κοντά πρόσωπα διαφορετικού φύλου, Παρ' όλο που ο Πλάτων θεωρούσε ότι ο χορός άποτελούσε μέρος της γυμναστικής και δεν είχε άλλο σκοπό από την ύγεια του σώματος, ή δεξιότεχνική ύστροφία τών κινήσεων κι ή όμορφιά που παρούσισε ο χορός μάς δείχνει άρκετά καθαρά με τι πνεύμα πρέπει να μελετήσουμε τις εικονογραφικές παραστάσεις του έλληνικού χορού στα αρχαία άγγελα και στα ειδώλια. Όλες ή σχεδόν όλες μάς παρέχουν ύποδείγματα περισσότερο κινήσεων παρά χορού.

Σ' αότην τη λατρεία της εάστερης και άπλης κίνησης, όρχη κάθε σωματικής γυμναστικής, ο χορός προέθεσε την έκφραση, χαρακτηριστικό γνώρισμα της ψυχής. Αύτη την έκφραση, οι Έλληνες την έρμήνευαν με τις μάσκες, που φορούσαν στην μαρτύσταση οι ήθοποιοί, και με τις κινήσεις τών χειρών. Ή χρήση της μάσκας—που ή έκφραση της έξαρτιόταν άποκλειστικά από την τέχνη του κατασκευαστή της, που δούλευε σύμφωνα με τις ύποδείξεις του χοροδιδασκάλου—είχε σκοπό—σ' όλους τους λαούς που τη χρησιμοποίησαν, άρχινώντας από τους Έλληνες, ως τους Ίνδούς, τους Άπαυους και τους Γάλλους του 17ου και του 18ου αιώνα—την άνάκτηση της προσωπικότητας του χορού στο μέλη του σώματος κι όχι στο πρόσωπο. Δείχνει έπισης ένα ύπόλειμμα θρησκευτικής ή κοινωνικής ντροπής, κυρίως στις κοινωνίες όπου ή γυναικεία είχε μείνει, σχετικά με τόν άντρα, σε κατάσταση κατωτέρας. Τέλος επιδίδομαι ένα έφε θεατρικής όπτικής για τις παραστάσεις που δινόνταν στο ύπαιθρο, στα μεγάλα θέατρα, όπου ή άπόσταση έμπόδιζε τους θεατές να διακρίνουν τις έκφραστικές μεταπτώσεις του προσώπου τών ήθοποιών.

Όσο για τα χέρια κατείχαν στην Έλληνική όρηστική μιά θέση έξαιρετικά σημαντική, που έξ' άλλου άνικαθρεφτίζεται στο λόγο. Συχνά χρησιμοποιούνταν οι Έλληνες τις έκφράσεις χορευτές με τα χέρια, μάλιστα με τα χέρια. Ύπληχαν τότε οι χειρόνομοι, οι χειρόσοφοι, οι δάσκαλοι δηλαδή· κι οι σοφοί της έκφραστικής κίνησης τών χειρών. Ο χοροδιδάσκαλος Τηλητής, έγινε έξακουστός έπειθ στην τραγωδία του Σοφοκλή «Έπτά επί Θήβας», έφέρθηκε μιά χειρονομία τόσο έκφραστική, ώστε οι θεατές νόμιζαν πως έβλεπαν να διαδροματίζονται πραγματικά τά γεγονότα που άνέφερε ή άφήγηση.

Οι Έλληνες άγαπούσαν το χορό γιατί συνεργαζόταν με την ποίηση και τη μουσική, και ζητούσαν να δηλωώσουν μ' αυτόν το μουσικό χαρακτήρα του έργου, άπό ή μουσική τους θέ έδίεθε γι' αυτόν το σκοπό παρά δυο μονάχα όργανα: τόν αυλό και κατά δεύτερο

λόγο τῆν κιθάρα. Μά κυρίως τὸν ἀγαποῦσαν γιὰ τὴν ἀπεικονιστικὴν, πλαστικὴν, κ' ἐπίτερε πτόν καθένα, ἔστω κ' ἂν δὲν ἤξερε ζωγραφικὴ ἢ πλαστικὴ, νὰ ζωγραφίζῃ καὶ νὰ πλάσῃ σὸ δίσθημα μιά ἔνσωμη καὶ φευγαλέα εἰκόνα.

Εἶναι ἀξιοσημείωτο ὅτι ἡ Ἑλληνικὴ ὀρχηστικὴ, ποὺ εἶχε φτάσει σὸ ὀπέρτατο σημεῖο τελειότητας, παράλληλα μὲ τὴ λυρικὴ τέχνη τῶν χορῶν, μὲ τὸν Πινδύρο, καὶ τὴ λυρικὴ τέχνη τοῦ δράματος, μὲ τὸν Αἰσχύλο, τὴ ζωγραφικὴ καὶ τὴ γλυπτικὴ τέχνη, μὲ τὸν Πολύγνωτο καὶ τὸ Φιδία, ἄρχοι δὲ παρακαμδαί, ἐπίσης παράλληλα μ' αὐτὰς τὲς τέχνες, ἀπὸ τὸν 4ο αἰῶνα π. Χ. Ἡ ἀρχικὴ ἀπὸλλώνεια φύση του, ὀπότη τῆν ἐπίδραση τῶν διονυσιακῶν χορῶν, ποὺ χορεύονταν στὶς ἀδελφότητες τῶν μυθμῆνων δὲ μουσικιστικῆς λατρείας ἔνευκῆς προέλευσης. Μά τὴ βοήθεια τῆς ἀναζήτησης δεξιοτεχνικῶν ἐντυπωσιακῶν κινήσεων οἱ χοροὶ τῆς τραγωδίας, ποὺ ἀπετελοῦντο ἀπὸ ἐλεύθερους πολῖτες, ἔπισαν σ' ἀκριστοτεία κ' ὁ χορὸς ἔγινε ἀποκλειστικὸ κτήμα τῶν ἐπαγγελματιῶν χορευτῶν. Σιγά-σιγά τὸ μῦκιο στοιχεῖο κυρίαρχον, ἢ παντομμία ὑποσκελιστὸν δὲν καθύστῳ χορὸ κ' ἢ τριαδικὴ ἐνόητα τῆς μουσικῆς, τῆς ποιήσης καὶ τοῦ χοροῦ διασπῶστικῳ πρὸς ὄφελος μιάς ἐξπρессиονιστικῆς χορευτικῆς τέχνης.

Ἐο Λοῦ Σεσῶν στρηρίζει μιά βασικὴ κατάταξη πάνω στόν πολεμικὸ χορὸ καὶ στόν ἐρηνικὸ χορὸ. Κι' ὁ ἴδιος ὁ Πλάτων θεωρεῖ πῶς αὐτοὶ εἶναι ὁ ὠραῖοι χῶροί. Ὁ φιλόσοφος ξεχωρίζει ἀπ' αὐτούς, τὸν εὐτράπελο καὶ τὸν κομικὸ χορὸ, καθὼς καὶ τοῦς χοροῦς ποὺ ἔχουν διονυσιακὸ καὶ ὀργανιστικὸ χαραχτήρα, ὅχι τόσο γιὰ τοῦς θεωρεῖ κατώτερο, ὅσο γιὰ τὴν δὲν ἔχουν πολεμικὰ ἔνδιαφέρον, δηλαδὴ δὲ συντελοῦν στὴν διαπαιδαγῶγηση τοῦ κοινοκίτου συνόλου. Γι' αὐτὸ δίνει μεγάλη σημασία στόν Πυρρίχιο, τὸν πολεμικὸ αὐτὸ χορὸ, ποὺ σκοπὸς τοῦ ἦταν ν' ἀναπτῶσει τὴν σωματικὴν διάπλαση τῶν νέων καὶ νὰ τοῦς ἐνθουσιάζει γιὰ τὸν πόλεμο. Ἡ ὄνομασία του προέρχεται ἀπὸ τὴ λέξη πυρ. Ὁ πυρρίχιος ἦταν ὁ χορὸς τῶν πολεμιστῶν, ποὺ ἔνδυμασία τους εἶχε τὸ κόκκινο χρῶμα τοῦ αἵματος ποὺ τρέχει ἀπὸ τὴ πληγὴς. Τὸ δρυανὸ ποὺ χρησιμοποιῶσαν ὁ ἔλληνες γιὰ νὰ ὑπογράμμίζουν τὸν ἐσῶτερο καὶ γοργὸ ρυθμὸ αὐτοῦ τοῦ χοροῦ ἦταν ὁ ἀλλός.

Οἱ γυμκικὶ χοροὶ ἦσαν ἐκείνοι ὅπου οἱ χορευτῆς πετοῦσαν κατὰ γῆς τὴν ἀσπίδα καὶ τὸ ἀκόντιο τους, ἀπαραιτήτως ἐξαρτήματα τοῦ πυρρίχιου καὶ τὸ κόκκινο φέρεμά τους, καὶ παρουσιαζόνταν δόλυμον, μιμῶμενοι μὲ χορευτικῆς κινήσεις τὶς κινήσεις τῆς πάλης καὶ τῆς πυγμαχίας.

Μὲ τὴ λέξη ἐμμέλεια, ὁ Πλάτων χαρακτηρίζει τὸ ξετύλιγμα μιάς ἀρμονικῆς καὶ σοβαρῆς σειράς χορευτικῶν κινήσεων, ποὺ ταίριαζαν στὶς θρησκευτικῆς πομπῆς, σὸς ὀχηματισμοῦς τοῦ χοροῦ τῆς τραγωδίας, σὸς Περθημένους χοροῦς, ποὺ χορεύονταν ἀπὸ νεαρῆς παρθένους πρὸς τιμὴν διαφόρων θεοτήτων, τῶν ὄρων, ποὺ χορεύονταν μὲ ἀλληλοπλεγμένα χέρια, σὸς χοροὶ τῶν πελοποννήσιων παρθένων καὶ τῶν Καρατιδῶν.

Οἱ ὀργανιστικὶ χοροὶ, οἱ χοροὶ τῶν λαϊκῶν πανηγυριῶν καὶ τοῦ θεάτρου, οἱ χοροὶ τῆς Ἱδιωτικῆς ζωῆς ποὺ χορεύονταν στὴ γέννηση, σὸς γάμο, καὶ γενικὰ σὸς γλέντια καὶ στὶς λαϊκῆς ὀμαδικῆς διασκεδάσεις, ἔδωσαν σὸς μελετητῆς τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδας τὴν εὐκαιρία νὰ γνωρίσουν ἔνα σωρὸ ἐνδιαφέρουσες λεπτομέρειες τῶν ἡθῶν καὶ τῶν ἐθίμων τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ.

Μά ὅσο κ' ἂν μοῦ ἐμπνέουν ἀπόλυτὴ ἐμπιστοσύνη

οἱ ὄσοι Ἑλληνιστῆς Μωρίς Ἑμμανουέλ καὶ Λοῦι Σεσῶν δταν τοποθετοῦν τὸν ἀρχαῖο Ἑλληνικὸ χορὸ σὸ πλαίσιο ἐνὸς πολιτισμοῦ, τόσο γίνονται ἐπιφυλοχτικῆς ὄταν τοῦς ἀκούω νὰ διατείνονται πῶς ἔναβρθηκαν σ' αὐτὸν τὸ χορὸ τὰ κῶρια στοιχεῖα τοῦ σύγχρονου μᾶς κλασικοῦ χοροῦ.

Οἱ ἐπαγγελματίες χορευτῆς ποὺ μὲ συνόδεψαν στὶς ἐπισκέψεις μου σὸ Μουσεῖο τοῦ Λοῦβρου, ἔμειναν σκεπτικὸι ὕστερα ἀπὸ μιά πολλὴ στοχαστικὴ συγκριτικὴ μελέτη τῆς ἀρχαίας καὶ τῆς σημερινῆς τεχνικῆς τοῦ χοροῦ. Πάντως δὲν μετροῦν ν' ἀρνηθοῦν, πῶς, εἶτε ἀπὸ διαίσθηση εἶτε ἀπὸ συλλογισμό, βρίσκουν στὶς γλυπτικῆς καὶ ζωγραφικῆς πορσεστάσεις ὀρισμένες τεχνικῆς διαπιστώσεις, ποὺ τὶς μεταφέρουμε ἐδῶ: τὰ πόδια, σηγνιμένα σὸς ἔξωφος μὲ ὄλο τὸ πέλαμα, δείχνουν πῶς μᾶλλον βαδίζονταν πρᾶ χορεύουσιν κ' ἔνα πόδι σηκώνεται, ἀνασηκώνεται συγκαιρ κ' ἢ φτέρνα τοῦ ἄλλου ποδὸ ὅταν βρίσκουμε ἔνα μισοασηκῶμα στὴν ἄκρη τῶν δαχτυλῶν τοῦ ποδίου. Ὅσο γιὰ τὶς χορευτικῆς φιοῦρες, σὸ στάση ἢ σὸ περπάτημα πάνω στὶς μύτες τῶν ποδιῶν ποὺ παροδῆχεται ὁ Μωρίς Ἑμμανουέλ, δὲ βρίσκουμε κανένα ἴχνος τους, πρᾶ μόνον ὁ ἔνα ἀγάλματικὴ τῆς Τανῶρας, ποὺ μπορεῖ νὰ παριστᾶται καὶ μὲ ἰταμίην μορφή, ποὺ πετώντας ἀγγίζει μὲ τὸ μεγάλο δάχτυλο τοῦ ποδίου τῆς δὲ ἔξωφος. Ἐπειτα ὁ χορὸς στὶς μύτες τῶν ποδιῶν εἶναι ἀδύνατος χωρὶς τὸ εἰδικὸ ὀδόημα ποὺ χρησιμοποιῶν γι' αὐτόν τὸ χορὸ. Τὰ πόδια ὄμως τῶν χορευτριῶν, ὅπως τὰ βλέπουμε στὰ ἀρχαῖα μνημεία, εἶναι γενικὰ γυμνὰ Ἐκεῖνο ποὺ διαπιστώσαμε ἀκόμη εἶναι, ὅτι οἱ χορευτῆς τότε ἔκαναν κατάρχηση σὸς στροβιλισμοῦς, γιὰ τὴν ἔστι εἶναι στὰ φορμάτα τοῦς ἀρμονικῆς γραμμῆς κ' ἀποκάλυπταν τὶς ὀμορφίες τοῦ κορμιοῦ τους.

Οἱ ἐρμητέες τῶν Ἑλληνιστῶν ποὺ ἀναφέρομαι, ὀφείλονται σὸς ὅτι δίνουν πρᾶ πολλὴν σημασία στὶς ζωγραφικῆς ἢ γλυπτῆς ἀπεικονίσεις τῶν ἀρχαίων Ἑλληνικῶν χορῶν. Καὶ στὶς ἐρμητέες τους αὐτῆς τοῦς ἐνθαρρύνει ὁ Ἀθῆναιος, ποὺ γράφει: «τὰ ἀρχαῖα ἀγάλματα εἶναι γιὰ μᾶς μνημεία τοῦ ἀρχαίου χοροῦ». Μά μὲν τέτοια ἐκδοχὴ προδίνει μὲ ὄχι σωστὴ ἀντίληψη τῶν πλιστικῶν τεχνῶν. Γιὰ τοῦς γλύπτες, ὅπως καὶ γιὰ τοῦς ζωγράφους, ὄσο στενῆς κ' ἂν εἶναι ὁ ὀσχῆς τους μὲ τὸν κόσμο τῶν χορευτῶν καὶ τῶν χορευτριῶν, ὁ χορὸς δὲν εἶναι πρᾶ ἔνα θέμα ποὺ ὄ αὐτὸ βραδίζον μὲ σειρά ἀπὸ μεταλλαγῆς χρωμάτων καὶ ἀξιών. Ἡ γλυπτικὴ κ' ἢ ζωγραφικὴ τοῦς ἐνδιαφέρουν περισσότερο ἀπὸ τὸ χορὸ κ' οἱ νόμοι τῆς τέχνης τους περισσότερο ἀπὸ τοῦς νόμους τῆς χορευτικῆς τέχνης. Πρὶν μᾶς πληροφοροῦσθων γιὰ μὲ ὀποιαδήποτε φιοῦρα ἢ βῆμα τοῦ χοροῦ, ὀπακούομεν πρῶτα στὴν ἐρμητέωση τοῦ σᾶν καλλινέχνης τοῦ χροστήρα ἢ τῆς ομιλῆς. Ὅσο προσεχτικὰ κ' ἂν κοῖταξα τὰ ἀγάλματα, τὰ ζωγραφισμένα ἀγγεῖα καὶ τὰ εἰδώλια τῆς ἀρχαῖότητας, δὲν εἶδα κατ' ἀρχήν, κ' αὐτὸ εἶναι πρὸς τιμὴν τοῦ δημιουργοῦ των, πρᾶ μὲ μὲ πλαστικὴ ἢ ὀικασμητικὴ κατασκευῆ. Ἡ κίνηση τοῦ χοροῦ δὲν εἶναι πρᾶ μὲ πρόφαση γιὰ ν' ἀποτυπῶσει ὄριες πενχῆς στὰ φορμάτα καὶ ν' ἀναδείξει τὶς πλαστικῆς γραμμῆς τοῦ ἀνθρώπινου κορμιοῦ. Ὁ καλλιτέχνης παίρνει πάντα γιὰ μοντέλο ἰου κορμῆ μὲ καλοσηματισμένα μὸσκολα. Καὶ τὰ παρουσιάζει μὲ φυσικῆς στάσεις ὄριες καὶ σωστῆς. Ἡ κάθῃ μὲ ἀπ' αὐτῆς τὲς στάσεις, εἶναι διαβητικὴ μὲ ὀ καλλιτέχνης τὴν ἀρπάξει μὲσ ἀπὸ μὲ διαβητικὴ κίνηση καὶ τὴν ἀνιηνοποιεῖ. Τὸ νὰ τὴ θεωροῦμε λαϊπὸν σᾶν κάτι ὄριστικὸ καὶ σταθερὸ, εἶναι αὐτὸ νὰ κάνουμε ἔργο ζωγράφου ἢ γλύπτῃ κ' ὄχι χορογράφου.