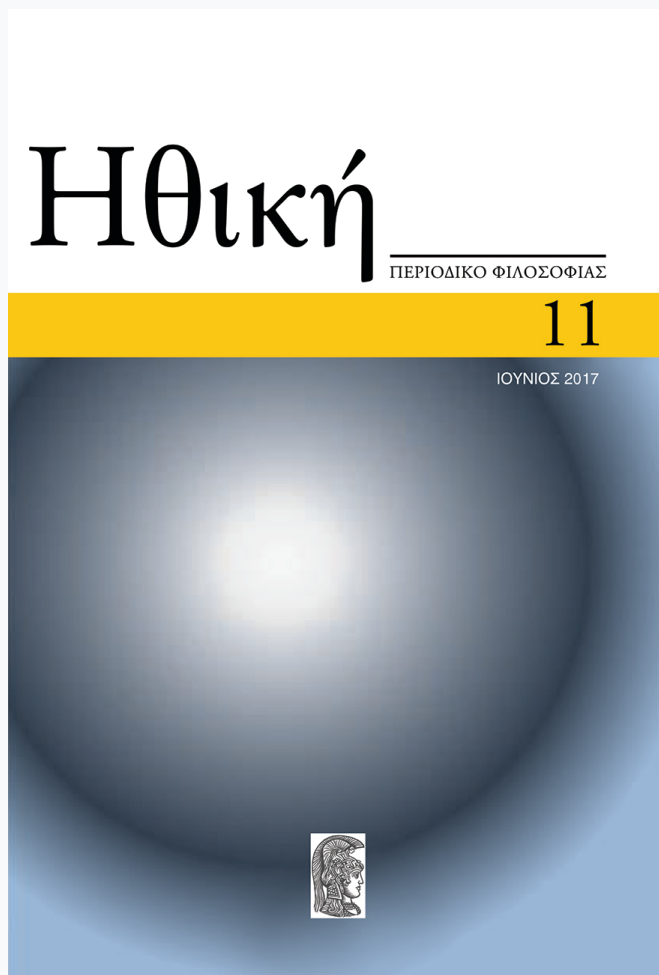


Ηθική. Περιοδικό φιλοσοφίας

Αρ. 11 (2017)



Η σημασία του χορού στην Αντιγόνη

Ελένη Γιακουμάκη

doi: [10.12681/ethiki.22759](https://doi.org/10.12681/ethiki.22759)

Βιβλιογραφική αναφορά:

Γιακουμάκη Ε. (2020). Η σημασία του χορού στην Αντιγόνη. *Ηθική. Περιοδικό φιλοσοφίας*, (11), 33–43.
<https://doi.org/10.12681/ethiki.22759>

Η σημασία του χορού στην Αντιγόνη

ΕΛΕΝΗ ΓΙΑΚΟΥΜΑΚΗ

Μελετώντας την τραγωδία του Σοφοκλή «Αντιγόνη», γεννώνται διάφορα ερωτήματα σχετικά με το ρόλο και τη σκοπιμότητα του χορού σε αυτήν. Οι απαντήσεις στα ερωτήματα αυτά είναι αναμιγσώσιμα πολύπλευρες και σχετίζονται με τη σημασία και την αξία του χορού στην Αρχαία Ελλάδα, καθώς και με ό,τι αντιπροσώπευε ο χορός στη διάρθρωση του αρχαίου ελληνικού δράματος. Πράγμα που σημαίνει πως δεν πρέπει ο χορός να μελετάται μεμονωμένα αλλά στο πλαίσιο του κοινωνικού συμφραζομένου. Το ζήτημα αυτό, αρκετά σκιδωδες λόγω των ελλειπών πληροφοριών που διαθέτουμε, οφείλουμε να το προσεγγίσουμε ιδιαίτερα προσεκτικά, καθώς οποιαδήποτε παρέκκλιση εκ του ορθού είναι πιθανό να βεβηλώσει την ιερότητα και την αξία του.

Στην παρούσα εργασία θα αναφερθούμε στη σημασία του χορού στην Αντιγόνη, στο ζήτημα της ελλείψεως ή όχι της ορχήσεως από τον χορό, στη σχέση χορού και όρχησης και, τέλος, στη σημασία του χορού στην αρχαία Ελλάδα. Θα προσπαθήσουμε να εξετάσουμε πρώτα τους λόγους για τους οποίους επιλέγει κάτι τέτοιο ο Σοφοκλής, αν το επιλέγει, και τι συνέπειες έχει η συγκεκριμένη επιλογή προς τους σκοπούς της τραγωδίας. Στη συνέχεια, αφού μελετήσουμε τα υπόλοιπα ζητήματα που σχετίζονται με τον χορό, θα επιχειρήσουμε να διατυπώσουμε διακριτικά κάποια συμπεράσματα, χωρίς ωστόσο να διαμορφώσουμε απόλυτες θέσεις, σεβόμενοι πάντοτε το μεγαλείο και το κύρος του Σοφοκλή.

Ο χορός στην Αντιγόνη απαρτίζεται από δεκαπέντε γέροντες της Θήβας, οι οποίοι θεωρούνται πρόσωπα της τραγωδίας. Στο πρώτο χορικό, το οποίο ονομάζεται πάροδος (στίχοι 141-209) και ακολουθεί το φορτισμένο διάλογο Αντιγόνης-Ισμήνης, επαινείται η νίκη των Θηβαίων έναντι των Αργείων και εκφρά-

ζεται η χαρά και η ανακούφιση για την ήττα και τη φυγή των εισβολέων. Γι' αυτό και ο τόνος της παρόδου είναι ενθουσιαστικός· δοξάζεται ο Διόνυσος, ο πολιούχος της Θήβας, και καλωσορίζεται ο βασιλιάς της, ο Κρέοντας. Μια πρώτη εντύπωση που δίνει ο χορός είναι ότι κινείται ανεξάρτητα από την προηγούμενη ροή του δράματος και έχει σκοπό να εξάψει τη φαντασία του κοινού. Τα μέλη του χορού φορούν μια επίσημη περιβολή, γεγονός που φανερώνει ότι κατέχουν ανώτερη θέση μέσα στην πόλη. Επιθυμεί, λοιπόν, ο Σοφοκλής να προσδώσει σοβαρότητα και επιβλητικότητα και σ' αυτήν του την επιθυμία στηρίζεται και η άποψη κάποιων πως ο συγγραφέας αφαίρεσε από το χορό του την κίνηση. Πώς είναι δυνατόν, όμως, να συμβαίνει κάτι τέτοιο σ' ένα έργο, όταν ο ίδιος ο χορός δηλώνει ότι «θα στήσει χορούς ολονύχιους μέσα στους ναούς των θεών» με πρώτο χορευτή τον ίδιο τον Διόνυσο, που είναι ο «τραντάχτορας της Θήβας» (στ. 199-201); Επιπλέον, μέσα από τα λόγια του χορού μπορούμε να καταλάβουμε και την ένταση του σώματος που πασχίζει να εκφραστεί, μην ξεχνάμε πως περιγράφονται πολεμικές σκηνές, καθώς και την έμφαση που έδιναν οι αρχαίοι Έλληνες στους πόδας, στα πέλματα. Χαρακτηριστικό ήταν ότι σε πολλές μορφές του αρχαιοελληνικού χορού χτυπούσαν τα πόδια στο έδαφος, κάτι το οποίο δήλωνε τη σύνδεση με τη Μητέρα Γη. Στη συνέχεια, στο πρώτο επεισόδιο, ο χορός επιδεικνύει τον απαραίτητο σεβασμό στον άρχοντα της πόλης και στην εξουσία που διαθέτει, επιδοκιμάζοντας τις αποφάσεις του, οι οποίες είναι σύμφωνες με τους νόμους που συνθέτουν τον ηθικό πολιτισμό. Με αυτόν τον τρόπο εκφράζεται ένας διάχυτος φόβος για την απειλή της αναρχίας που θα δημιουργηθεί, εάν ταφεί ο Πολυνείκης· όπου το ζήτημα της ταφής είναι δημόσιου και όχι ιδιωτικού ενδιαφέροντος. Εν ολίγοις, ο χορός αυτός αντιπροσωπεύει την κοινή γνώμη της πόλης, τον μέσο όρο, που αργότερα μετανιώνει μαζί με τον βασιλιά¹.

Στο τέλος του πρώτου επεισοδίου ο Κρέοντας διατάζει τον φύλακα να ανακαλύψει εκείνον που αψήφησε τις διαταγές του και το επεισόδιο κλείνει με ένα χορικό που εξυμνεί τη δύναμη και

την ευφυΐα του ανθρώπινου πνεύματος, αφού με αυτές ο άνθρωπος κατάφερε να δαμάσει τα στοιχεία της φύσης και να δημιουργήσει πνευματικό και υλικό πολιτισμό. Απαριθμούνται ένα προς ένα τα κατορθώματα του ανθρώπου: η τιθάσευση του υγρού στοιχείου και των άψυχων γενικά, η υποταγή του αλόγου στοιχείου και η πνευματική ανάπτυξη. Ο άνθρωπος, όμως, δεν κατόρθωσε να δαμάσει τον θάνατο και την ηθικότητα του, με αποτέλεσμα να τον χαρακτηρίζει μια ηθική αστάθεια (στ. 443-499). στην κορυφή της οποίας βρίσκεται η έπαρση. Στους στίχους αυτούς εντοπίζουμε ξανά τα χτυπήματα στο έδαφος με το πέλμα και την ένταση της φωνής που απαιτείται για να εκφραστεί ο θαυμασμός προς τον άνθρωπο, που μάχεται να βγει από το σώμα για να εκτονωθεί, και συνειδητοποιούμε ότι ο λόγος, όσο δυνατός και να είναι, δεν αρκεί. Στο δεύτερο στάσιο του δεύτερου επεισοδίου, που ακολουθεί την έντονη αντιπαράθεση Κρέοντα-Αντιγόνης, ο χορός θρηνεί τη μοίρα των Λαβδακιδών που πλήττει τα νεότερα μέλη, δηλαδή την Αντιγόνη και την Ισμήνη (στ. 768-822). Στο σημείο αυτό εμφανίζεται το τριαδικό σχήμα ύβρις-άτη-τίση, που αποτελεί το υπόβαθρο της τραγωδίας. Η ύβρις συμβολίζει την αλαζονεία του ανθρώπου που τον οδηγεί στον όλεθρο, η άτη τη θεική τιμωρία και η τίση την επαναφορά της τάξης με το θρίαμβο της δικαιοσύνης. Το τρίτο στάσιο του τρίτου επεισοδίου, ύστερα από τον διάλογο Κρέοντα-Αίμωνα, συνιστά το πιο κορυφαίο χορικό που έχει γραφτεί ποτέ, καθώς εξυμνεί τον έρωτα, την κινητήρια δύναμη των πάντων, μέσα στην τραγικότητα του εθιμικού δικαίου με τον νόμο (στ. 1037-1060). Ο επινίκιος αυτός ύμνος ξεκινά με έναν ποιητικό ορισμό του έρωτα. Αρχικά προσφωνείται η κυρίαρχη έννοια, ο έρως, και στη συνέχεια αναλύεται. Το στροφικό σύστημα που επιλέγει ο ποιητής είναι η στροφή και η αντιστροφή. Στη στροφή ο χορός αναδεικνύεται ως δύναμη δημιουργική για τη ζωή (στ. 781-790), ενώ η αντιστροφή έχει σχέση με την υπόθεση του έργου· περνάμε, λοιπόν, από το γενικό στο ειδικό. Πιο συγκεκριμένα, σκιαγραφούνται τα χαρακτηριστικά του προσωποποιημένου φτερωτού θεού και υπογραμμίζεται η παντοδυναμία και η κυριαρχία του στην επίγεια και υπερεπίγεια

πλάση. Η έκταση της κυριαρχίας του συνυφαίνεται με την ένταση με την οποία επενεργεί μέσα από κινητικά ρήματα (πέσεις, γυρνάς, πιάσεις), προσδιοριστικά επίθετα (ανίκητε, απόμερους, λιγόζωους) και εναργείς εικόνες που αισθητοποιούν το ακατανίκητο του έρωτα. Ακολουθεί, μέσω της κορύφωσης, η μετάβαση από την τρυφερότητα και την ελαφρότητα στη σκληρότητα. Ο έρωτας οδηγεί σε μια τρέλα, υπερβαίνει την ισχύ των φυσικών και ηθικών νόμων που ρυθμίζουν την τάξη του σύμπαντος, επομένως η μορφή του είναι καταστροφική. Το στάσιμο αναφέρεται ακόμα και στην απέλπιδα αντιπαράθεση πατέρα-γιου (στ.1050), καθώς και στην ερωτική μανία που εμπνέει την Αφροδίτη (στ.1054). Ο κόσμος είναι ένα κόσμημα, όπως τον οραματίστηκαν οι ποιητές, όμορφος από την αρχή, στο σχήμα της καρδιάς (στ. 1053-1054). Όμως ο χορός είναι πάλι στατικός. Μα πώς είναι δυνατόν, θα μπορούσε να αναρωτηθεί κάποιος, το κορυφαίο αυτό άσμα να μη συνοδεύεται από χορευτικές κινήσεις που θα το απογειώσαν; Πώς είναι δυνατόν με τέτοια λόγια να μη δονείται όλο το σώμα; Ίσως με τη στατικότητά του, θα μπορούσε να ισχυρισθεί κάποιος άλλος, το άσμα αυτό διατηρεί την εσωτερικότητα και το βάθος νοήματος που θέλει να εκφράσει ο συγγραφέας. Μελετώντας, όμως, τον τρόπο ζωής, τα κείμενα και τα γλυπτά των αρχαίων, συνειδητοποιούμε ότι η έλλειψη κίνησης, ιδιαίτερος στο θέατρο που γεννήθηκε από τον Διόνυσο, είναι αδιανόητη. Αλλά και όλα αυτά να μη γνωρίζαμε, έχοντας μόνο διαβάσει το κείμενο, νιώθουμε τους κραδασμούς που αναπαράγονται από αυτό και οδηγούμαστε στο συμπέρασμα πως ο χορός κινείται, καθώς δεν υπάρχει άλλος τρόπος να εκφραστούν αυτές οι έννοιες. Προς το τέλος του έργου, ο Κρέοντας αποφασίζει, με την παρότρυνση του Χορού, να μην τιμωρηθεί η Ισμήνη και να αλλάξει την τιμωρία της Αντιγόνης. Επιτάσσει να θαφτεί ζωντανή, και όχι να λιθοβοληθεί, για να αποφύγει η πόλη το μίasma. Φτάνουμε, λοιπόν, στον κομμό της Αντιγόνης, στον εξαιρετικά σπαρακτικό της θρήνο, όπου αναμφίβολα χορεύει. Την αισθανόμαστε, τη βλέπουμε μέσα στον καημό της να χτυπά το πέλμα στο έδαφος και να κρατά το κεφάλι της, είναι τόσο κοντά μας που σχεδόν μας αγγίζει

(«Με βλέπετε πολίτες της πατρικής γης...», στ. 1061). Βεβαίως η κίνησή της είναι αξιοπρεπής και συγκρατημένη λόγω της ευγενικής της καταγωγής. Είναι πολύ πιθανό ο ίδιος ο Σοφοκλής να σέρνει τον χορό, καθώς γνωρίζουμε ότι ήταν χορευτής, παρόλο που το δοκίμιό του Περί χορού έχει εξαφανιστεί. Πιο συγκεκριμένα, γνωρίζουμε ότι, κατά τη διάρκεια της ζωής του, κατάφερε να αναπτύξει αρμονικά τις σωματικές και ψυχικές του ικανότητες και να λάβει επιμελημένη μουσική παιδεία κοντά στον περίφημο μουσικοδιδάσκαλο Λάμπρο. Υπήρξε, μάλιστα, και κορυφαίος του χορού. Η υπόσταση του θρήνου της Αντιγόνης δρα επί σκηνης ως καθαρτήριο δύναμη έκφρασης προσωπικού πόνου, που σταδιακά φτάνει και ακουμπά τον συλλογικό θρήνο. Λόγος, ήχος και σώμα παντρεύονται για να εκφράσουν το εύθραυστο του ψυχικού πόνου και του αποχαιρετισμού του νεκρού. Ακόμη μια φορά, η παρουσία του Διονύσου είναι έντονη. Το πνεύμα του ζωντανεύει στο χορεύον σώμα της Αντιγόνης διά του λόγου και του έρωτα, καθώς και μέσα από σεισμούς και καταστροφές. Οι σεισμοί και οι καταστροφές πραγματοποιούνται μέσα στο σώμα, το οποίο ψυχορραγεί, καθώς δεν πρόλαβε να γευτεί τη χαρά του έρωτα, λόγω των ευθυνών που κουβαλά και που το οδηγούν στον Άδη (στ. 1069-1072). Στο τέταρτο στάσιμο, κατόπιν του *κομμού*² της Αντιγόνης, ο χορός αγωνίζεται ματαίως, χρησιμοποιώντας παραδείγματα, να καταδείξει στον Κρέοντα πως δεν έχει πράξει σωστά, αλλά εκείνος παραμένει αλύγιστος και σιωπηλός. Στο πέμπτο πια στάσιμο, ύστερα από τις δυσοίωνες προφητείες του Τειρεσία, ο Κρέοντας πείθεται εύκολα από τον χορό να αναιρέσει τις επιταγές του και απευθύνει αγωνιώδη επίκληση στον Βάκχο και στις Θυιάδες³, τις ακόλουθες του με τον ολονύχτιο χορό τους, να συνδράμουν για το καλό της πόλης (στ. 1464-1465). Τέλος, ο χορός κλείνει την τραγωδία επαινώντας τη φρόνηση και κατακρίνοντας την απερισκεψία.

Καθώς προχωρούμε, φτάνουμε σιγά-σιγά στον πυρήνα του θεματός μας και συνειδητοποιούμε τη μεγάλη σημασία του χορού. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη και τον Νίτσε, στον χορό βρίσκεται όλη η ουσία της τραγωδίας, γιατί μόνο μέσω αυτού μπορεί να

επιτευχθεί ο πραγματικός σκοπός αυτής, η κάθαρση. Η σκηνική δράση και το περιεχόμενο του έργου αποτελούν απλώς το όραμα⁴, η αλήθεια έγκειται στον χορό που αποκαλύπτεται μέσα από τους συμβολισμούς της μουσικής, του λόγου και κυρίως της ορχήσεως που είναι η μεγαλύτερη διονυσιακή έκφραση της φύσης. Αυτό συμβαίνει, διότι η όρχηση, μέσα από το δέος που προκαλεί, φανερώνει στο κοινό χρησμούς και λόγους που συμπυκνώνουν τη σοφία του σύμπαντος κόσμου, όπως ακριβώς και η ίδια η φύση. Μέσω του χορού, που υπηρετεί αιωνίως τον Διόνυσο, εκδηλώνονται τα ισχυρότερα ένστικτα, με αποτέλεσμα ο χορευτής να γίνεται φορέας της τέχνης και της σοφίας· ποιητής, μουσικός, χορευτής και οραματιστής την ίδια στιγμή.

Για να πραγματοποιηθούν όμως όλα αυτά, πρέπει να υπάρχει κίνηση στον χορό. Άλλωστε η τραγωδία στην αρχή ήταν μόνο χορός· αργότερα συνδυάστηκε με το δράμα, τη μουσική και το τραγούδι. Στο σημείο αυτό επανερχόμαστε στο ερώτημα: αν ο χορός των γερόντων της Θήβας άρχιζε να χορεύει, θα έχανε την ηθική του αξία και το κύρος του; Γιατί να λείπει η σωματική έκφραση που θα μπορούσε να οδηγήσει στον εξαγνισμό της ψυχής; Και αυτό, διότι η τραγωδία, με τον τρόπο που την προσέγγιζαν και την παρουσίαζαν οι αρχαίοι Έλληνες, είχε τη δυνατότητα να επιφέρει τη θεραπεία του αιώνιου τραύματος της νιτσεϊκής *ενθαδικής ύπαρξης*⁵ και να προσφέρει τη μεταφυσική παρηγοριά ότι κάτω από τον κυκεώνα των φαινομένων ρέει ακατάπαυστα η αιώνια ζωή. Ο τραγικός χορός, δοσμένος μέσα από τη διεισδυτική ματιά των αρχαίων Ελλήνων, που είχαν την ικανότητα να παραμένουν ένα με τη φύση, το σύμπαν και κατ' επέκταση την ύπαρξή τους, μπορούσε να μετουσιώσει το σκοτάδι σε φως και να οδηγήσει στην κατάργηση του πεσιμισμού. Στις μέρες μας, οποιοδήποτε δημιούργημα της τέχνης διαθέτει την υφή της αρχαίας τραγωδίας οδηγεί στην *τραγική γνώση*⁶ και πολλές φορές ακόμα και στον μηδενισμό. Αντιθέτως, ο Σωκράτης, που είχε συλλάβει τον θεωρητικό οπτιμισμό, είχε αποδώσει στη γνώση τη δύναμη της θεραπείας και υποστήριζε ότι το μόνο που είναι κακό για τον άνθρωπο είναι η *πλάνη*⁷. Επομένως, θεωρούμε αδιανόητη

την απουσία του χορού από την τραγωδία και καταλήγουμε στο συμπέρασμα πως ο χορός, όπως και η Αντιγόνη, χόρευε με όλο του το σώμα.

Ο χορός, που αποτελεί το απόγειο της σωματικής έκφρασης και λειτουργεί ως φορέας των μηνυμάτων της αρχαίας τραγωδίας, ιδιαίτερα όταν συνοδεύεται από τη μουσική και το τραγούδι, επιτυγχάνει την εξύμνηση της θριαμβευτικής νίκης της ομορφιάς έναντι του πόνου. Μέσω της ιερότητας και της τελετουργίας ο πόνος εξοβελίζεται και η ομορφιά, που είναι σύμφυτη με τη ζωή, κυριαρχεί· εξ ου και οι θεατές στην αρχαία Ελλάδα ταυτίζονταν με τον χορό και όχι με τους ήρωες. Εν τέλει εκείνο που βοήθησε τους αρχαίους Έλληνες να κατευνάσουν τις άλογες διονυσιακές ενορμήσεις τους ήταν η τραγωδία και ο τραγικός χορός, που αποτελεί την πεμπτοσύνη των θεραπευτικών δυνάμεων⁸. Φαντάζει, λοιπόν, παράξενο το γεγονός ότι ο Σοφοκλής αφαίρεσε από τον χορό την κίνηση.

Αναμφισβήτητα όμως, είτε υπάρχει είτε όχι κίνηση, ο εν λόγω χορός διαδραματίζει πολύ σπουδαίο ρόλο μέσα στην τραγωδία, χαράσσεται στη μνήμη του αναγνώστη ή θεατή και επιφέρει την κάθαρση. Άλλωστε, θα ήταν αλαζονικό να ισχυριστούμε το αντίθετο και να προσπαθήσουμε να μειώσουμε το κύρος του Σοφοκλή.

ΧΟΡΟΣ ΚΑΙ ΟΡΧΗΣΗ

Η ορχηστρική κίνηση του χορού αποτελεί μέσο έκφρασης σκέψεων και συναισθημάτων⁹. Μόνο όταν ο χορός συνδυάζεται με την *όρχηση*¹⁰, μπορεί να πραγματοποιηθεί επιτυχώς η έκφραση της εσωτερικότητας και του βάθους του κειμένου, όπως, επίσης, και η διέγερση συναισθημάτων και στοχασμών. Και τούτο διότι η τραγωδία έχει θρησκευτική υφή και προέρχεται από τον *διθύραμβο*¹¹, πράγμα που σημαίνει ότι αποτελεί εξέλιξη του βακχισμού. Ο οργιαστικός πληθωρισμός του Διονύσου γέννησε και το *απολλώνειο πνεύμα*, το άλλο σημαντικό στοιχείο της τραγωδίας, όπως υποστηρίζει ο Αριστοτέλης και ο Νίτσε¹². Μέσω της όρχησης, λοιπόν, μπορούν να επιταθούν συναισθήματα θρησκευτικού χα-

ρακτήρα. Στην αρχαιότητα εκείνοι που ονομάζονταν χορευτές ήταν αυτοί που τραγουδούσαν και χόρευαν, όμως η όρχησή τους ήταν θρησκευτικής φύσεως. Αυτό που γέννησε την τραγωδία, αυτό που της έδωσε πνοή, ήταν ο θρησκευτικός ενθουσιασμός που εκφραζόταν χορευτικά· στο πλαίσιο αυτής της έκφρασης η διονυσιακή μέθη έλαβε το ρυθμό της. Επιπλέον, ο χορός, με την κίνησή του και την ταχεία ανταπόκρισή του προς το δράμα της τραγωδίας, γίνεται ο βασικός εμψυχωτής του θεατή και τον οδηγεί στη διόραση του πάθους -του *κρύφιου πάθους*, σε αντίθεση με τον υποκριτή που εκδηλώνει το *πρόδηλο πάθος*-, στην εσωτερική-κευση του μύθου, στη μέθεξη και, εν τέλει, στην κάθαρση λόγω της συγκίνησης που είναι δυνατόν να προκαλέσει.

Ο σχηματισμός του ορχούμενου χορού ήταν κυκλικός ή ορθογώνιος. Οι κινήσεις του μπορούσαν να είναι άτακτες, ξέφρενες και γρήγορες. Παρ' όλα αυτά, κάποιες φορές τα μέλη του χορού στέκονταν στη σκηνή σοβαρά, σεμνά και επιβλητικά. Τότε ο ρυθμός και το ύφος του χορού αποκτούσαν εμμέλεια, που σημαίνει αρμονία¹³. σε αυτήν την άποψη στηρίζεται και η στατικότητα του χορού στην Αντιγόνη. Μελετώντας, όμως, χρονικά την όρχηση, παρατηρούμε ότι, κατά τον πέμπτο αιώνα, η κίνηση παραμερίζεται και ο χορός παρουσιάζει τη δεύτερη εικόνα που αναφέραμε.

Κατά τη διάρκεια ενός έργου, στον χρόνο μεταξύ των χορικών, ο χορός ή στεκόταν γονατιστός ή καθόταν σχεδόν ακίνητος και συμμαζεμένος, προσπαθώντας να μη γίνεται αντιληπτός κατά το δυνατόν. Και αυτό διότι δεν έπρεπε να θεωρείται ένα καθημερινό, φυσιολογικό πλήθος. Ο ρόλος του ήταν να ψάλλει, να τραγουδάει και να ορχείται.

Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ

Προκειμένου να κατανοήσουμε τη θέση που κατείχε ο χορός στην αρχαία τραγωδία, είναι αναγκαίο πρωτίστως να κατανοήσουμε τη σημασία του χορού στην αρχαία Ελλάδα. Ίσως κάτι τέτοιο να μας φαίνεται δύσκολο, καθώς η δική μας ζωή δεν συνδέεται σε τέτοιο βαθμό με τον χορό και τα ερεθίσματα που δεχόμαστε ωχριούν μπροστά στα ερεθίσματα που δέχονταν οι αρχαίοι

Έλληνες. Ο χορός για εκείνους ήταν αναπόσπαστο τμήμα των κοινών τακτικών τελετουργιών και των θρησκευτικών και κοσμικών εκδηλώσεων· παραδείγματος χάριν γάμοι, κηδείες, γιορτές, εορτασμοί νίκης κ.ο.κ. Στην αντίληψη του αρχαίου Έλληνα ένας χορός προσέδιδε βάθος και μεγαλοπρέπεια σε όλες τις εκφάνσεις της ζωής. Δυστυχώς γνωρίζουμε ελάχιστα για τη χορογραφία και τη μουσική που συνόδευε τα χορικά. Τα κείμενα που έχουν διασωθεί και η αγγειογραφία αποτελούν τις μοναδικές πηγές πληροφοριών σχετικά με τον χορό. Η έντονη, όμως, παρουσία του αποδεικνύει την ξεχωριστή θέση που είχε στη ζωή των αρχαίων Ελλήνων.

Εν κατακλείδι, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε με ακρίβεια αν ο χορός στην Αντιγόνη συνδύαζε τον λόγο και το μέλος με την όρχηση. Ωστόσο, ίσως να μην έχει και τόση σημασία να τα γνωρίζουμε όλα και να τα αναλύουμε σε βάθος, εξάγοντας συμπεράσματα και εκφράζοντας τα λεκτικά. Θα συνειδητοποιήσουμε ότι ανταποκριθήκαμε στο κάλεσμα του Σοφοκλή και ότι συλλάβαμε τους σκοπούς του, όταν θα έχουμε αρχίσει να χορεύουμε. «Ελάτε, χορέψτε!», μας προτρέπει σε όλο το έργο. Τι περιμένουμε λοιπόν;

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Στάθη Ιω. Δρομάζου, *Αρχαίο Δράμα, Αναλύσεις*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, 1984, σελ. 136.

2. *Κομμός*: Θρήνος, μοιρολόι, στην αρχαία δραματική ποίηση, που τραγουδιόταν διαδοχικά από το χορό και τους ηθοποιούς με αφορμή κάποια μεγάλη συμφορά ή ακόμα και για να προετοιμάσει το κοινό για κάποιο επερχόμενο κακό. Καταχρηστικά σήμαινε και τα θρηνητικά τραγούδια που τραγουδιόντουσαν μόνο από το χορό ή τους ηθοποιούς, αλλά, στην κυριολεξία, ο κομμός εκτελούνταν από τμήμα του χορού ή μόνο τον κορυφαίο και από έναν ή δυο ηθοποιούς. (*Γλωσσάριο Αρχαιοελληνικών μουσικών όρων*, <http://g-pribas.pblogs.gr/32-glwsario-moysikwn-arhaioellhnikwn-orwn.html>).

3. Στην ελληνική μυθολογία με το όνομα Θυιάδες (*Θυιάδαι*) ή και Θυάδες (*Θυάδαι*) αναφέρεται μία ομάδα γυναικών που λάτρευαν τον θεό Διόνυσο, όπως ήταν οι Βάκχες και οι Μαινάδες. Κατά την παράδοση, οι Θυιάδες ήταν κόρες της πρώτης ιέρειας του Διονύσου στους Δελφούς, της Θυίας (βλ.λ.), από όπου και πήραν το όνομά τους. Οι Θυιάδες αποκαλούνταν και Θυστάδες ή Θυίαι. Ο Πανσανίας γράφει (Ι' 4, 3 κ.ε.) ότι οι Θυιάδες κατάγονταν από την Αττική και μία φορά κάθε δύο χρόνια ανέβαιναν στον Παρνασσό, όπου μαζί με άλλο «θί-ασο» (ομάδα) γυναικών από τους Δελφούς τελούσαν τα «όργια» του Διονύσου.

Στον δρόμο οι Θυιάδες έκαναν στάσεις και χόρευαν με τραγούδια και μουσικά όργανα. Οι στάσεις αυτές γίνονταν σε χώρους με λατρευτική σημασία, όπως στον Πανοπέα της Φωκίδας. Είναι άγνωστο το πόσες γυναίκες αποτελούσαν τον θίασο των Θυιάδων. Ως μέτρο συγκρίσεως υπάρχουν οι 11 Διονυσιάδες της Σπάρτης και οι 16 γυναίκες της Ήλιδας. Ο Πausanias γράφει (I' 19, 4) ότι στο δυτικό αέτωμα του ναού του Απόλλωνα στους Δελφούς απεικονίζονταν εκτός των άλλων το ηλιοβασιλέμα, ο Διόνυσος και οι Θυιάδες. Τα έργα αυτά ανήκαν στον Αθηναίο γλύπτη Ανδρσοθένη. Η νεότερη έρευνα διευτύωσε την επιφύλαξη ότι μπορεί οι γυναίκες αυτές να ήταν Βάκχες και όχι Θυιάδες, επειδή υποστηρίχθηκε ότι οι τελευταίες ανήκουν στους ιστορικούς χρόνους, ενώ οι Βάκχες είναι γνωστές από τη μυθική εποχή. (<https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%98%CF%85%CE%B9%CE%AC%CE%B4%CE%B5%CF%82>).

4. Φ. Νίτσε, *Η Γέννηση της Τραγωδίας*, εκδ. Νησίδες, Θεσσαλονίκη, 2001, σελ. 77.

5. Φ. Νίτσε, *ό.π.*, σελ.101.

6. Φ. Νίτσε, *ό.π.*, σελ. 111.

7. Φ. Νίτσε, *ό.π.*, σελ.110.

8. Φ. Νίτσε, *ό.π.*, σελ.137.

9. Αιμ. Χουρμούζου, *Το αρχαίο δράμα*, Οι εκδόσεις των φίλων, Αθήνα, 1978, βλ. Χορός και Όρχηση, σσ. 176-186.

10. *Όρχησις*: Η λέξη σήμαινε γενικά το χορό που σύμφωνα μ' ένα μύθο δίδαξε η θεά Ρέα στους Κορυβάντες στη Φρυγία και στους Κουρήτες στην Κρήτη. Στην αρχαία Ελλάδα ο χορός αποτελούσε μια από τις πιο δυνατές καλλιτεχνικές εκφράσεις και ήταν αναπόσπαστο μέρος των τελετών, των θρησκευτικών τελετουργιών και της κοινωνικής ζωής του λαού. Στα Μυστήρια, μάλιστα, ο χορός μεταβαλλόταν και σε μέσο που με την κίνηση και την έκταση συντελούσε στη μύηση των πιστών. Αναντίρρητα, ο χορός κατείχε σημαντική θέση και θεωρούνταν πλεονέκτημα η γνώση της τέχνης του. Γνωρίζουμε ένα μεγάλο μέρος από τους αρχαίους ελληνικούς χορούς και μπορούμε να υποθέσουμε τη μορφή τους από τα ονόματά τους, τις γλυπτικές και ζωγραφικές αναπαραστάσεις και τις περιγραφές σε ιστορικά και άλλα κείμενα. Ενδεικτικά, αναφέρουμε τους σεμνούς χορούς (εμμέλεια, γυμνοπαιδική, καλαθίσκος, καρνάτις κ.λπ), τους άσεμνους χορούς (κόρδαξ, θερμαστρίς κ.λπ) και χορούς τελετουργικούς, θρησκευτικούς ή πολεμικούς, όπως η περίφημη πυρρίχη (αναπαράσταση μάχης με αμυνόμενους κι επιτιθέμενους) κ.λπ. (<http://g-pribas.pblogs.gr/32-glwssario-moysikwn-arhaioellhnikwn-orwn.html>).

11. *Διθυράμβος*: Ύμνος στον Διόνυσο με συνοδεία αυλού. Τον χόρευαν οι θιασώτες του θεού μέσα σε κατάσταση ένθεης μανίας και έξαλλου ενθουσιασμού. Θεωρείται ότι έχει τις ρίζες του στη Φρυγία, απ' όπου ήρθε και η λατρεία του Διονύσου. Αυτοσχέδιος κι άτεχνος αρχικά, διαμορφώθηκε σε χορικολυρικό καλλιτεχνικό είδος από τον Αρίωνα (7ο π.Χ. αιώνα), ο οποίος συνέθεσε υπέροχους διθυράμβους που εκτελούνταν από κύκλιο χορό 50 ανδρών στην αυλή του τυράννου της Κορίνθου, Περίανδρου. Ο Αρίωνας, επίσης, φέρεται ως ο πρώτος

που έδωσε στον Διόνυσο τη συνοδεία των Σατύρων. Από την εποχή αυτή ξεκινά μια σειρά ποιητών-μουσικών από τους οποίους αργότερα θα ξεπηδήσει και το αρχαίο δράμα. Πάντως οι διθύραμβοι επέζησαν ως αυθύπαρκτο είδος μέχρι και την κλασική εποχή, όσο και αργότερα στα μεγάλα κέντρα των Αθηνών και των Δελφών. (<http://g-pribas.pblogs.gr/32-glwsario-moysikwn-arhaioellhnikwn-orwn.html>).

12. Νίτσε, *Η Γέννηση της Τραγωδίας*, ό.π., σελ.94.

13. *Αρμονία*: α) σωστή αναλογία μερών ενός συνόλου, συμφωνία ήχων, β) στην Αρχαία Ελλάδα σήμαινε επίσης και την κατά λόγο διάταξη των φθόγγων μέσα στην ογδόη, έτσι ώστε να σχηματίζεται ένα τέλειο σύστημα. (<http://g-pribas.pblogs.gr/32-glwsario-moysikwn-arhaioellhnikwn-orwn.html>).