

ΧΟΡΟΣ ΚΑΙ ΘΕΡΑΠΕΙΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ

Άννα Λάζου

Επιστημονική συνεργάτιδα Πανεπιστημίου Αθηνών
Τομέας Φιλοσοφίας

Το σώμα, όπως έχει δειχθεί προσφάτως σε μελέτες που επικεντρώνονται στο θέμα της σωματικής και πολιτισμικής μνήμης, παρέχει θεμελιακή σύνδεση με το παρελθόν, την ιστορία και τις πολιτισμικές πρακτικές. Αναφέρεται σε συνήθειες που έχουν υιοθετηθεί και μαθευτεί σε βάθος, σε κινητικές δεξιότητες, σε αναμνήσεις ψυχολογικού χαρακτήρα που πρωθουνται από τη φυσική εμπειρία, τη μυϊκή και σωματική μνήμη σε σχέση με τον πολιτισμικό προσανατολισμό και τις κοινωνικές πρακτικές. Η μνήμη βρίσκεται στο βάθος της παραστατικής ικανότητας και πέραν αυτής. Πρέπει να διακρίνεται από την ανάμνηση, καθώς τα περισσότερα πράγματα που κάνουμε, όπως όταν μιλάμε ή χειρονομούμε, βασίζονται στη μνήμη που προσδιορίζεται ταυτόχρονα πρωτοπικά και κοινωνικά/πολιτισμικά χωρίς να προϋποθέτει την αναμνηστική ικανότητα.

Tο θέατρο και ο χορός εκφράζουν την παραστατική (performativity) μιας κοινωνικο-πολιτισμικά προσκτημένης μνήμης. Η ουδιά του χορού βρίσκεται στο ότι αποτελεί μια αυθεντική κίνηση που πηγάδει από αυθεντικές εκφραστικές δυνατότητες. Είναι πραγματικός, εφόσον προϋποθέτει το υλικό σώμα, αλλά και φαντασιακός (virtual), αφού δημιουργείται από συναισθήματα (feelings) που έχουν γίνει αισθητά και συλληφθεί με τη φαντασία. Ο χορός ως καλλιτεχνικό δημιουργήμα προϋποθέτει την άσκηση της φαντασίας.

Η αναφορά στο σώμα παραπέμπει σταθερά στη θεραπεία, που αποτελεί πεδίο πρακτικής τόσο της ιατρικής όσο και του θεάτρου (χορού και τραγωδίας). Ο άνθρωπος ως σώμα μετέχει και στις τρεις μορφές του θέατρου συνιστώντας κυριολεκτικά και μεταφορικά αντικείμενο θεραπείας. Ειδικότερα, δίνεται συγκεκριμένο περιεχόμενο στην θεραπευτική διάσταση του χορού με την αναφορά στην έννοια της θεραπείας, ως ορθολογικού ιδεώδους, στη διαμόρφωση του οποίου συντείνουν διαφορετικές «ιαματικές» διαδικασίες και πρακτικές που ακολουθούνται στο κοινωνικό δίκτυο σχέσεων που μετέχουμε.

Θεραπεία και κάθαρση

Με τον όρο θεραπεία αναφέρομαι σε μια ευρεία γενικά έννοια, που σημαίνει διαδικασία αποκατάστασης, διόρθωσης ή εξισορρόπησης και στα αποτέλεσμα τους. Οι όροι «θεραπεία» και «θεραπεύω» χρησιμοποιούνται για να σημανούν αντίστοιχα τόσο τη θεραπευτική διαδικασία όσο και το αποτέλεσμα μιας θεραπευτικής μεθόδου σε περιπτώσεις ασθενειας ή βλάβης γενικά. Αναφέρονται επίσης και σε διαφορετικά είδη φροντίδας, περιποίησης ή προσοχής των έψυχων όντων, ανθρώπων ή ζωων, στην καλλιέργεια των φυτών και στη μεθοδική υπηρεσία μιας τέχνης ή μιας δραστηριότητας.

Μια τέτοια μεταφορική χρήση της «θεραπείας» υποδηλώνει μια πρακτική κατάσταση, με την οποία συνδέεται μια θεωρία, ένας θεσμός ή μια πρακτική τεχνική.

Στον Αριστοτέλη ο όρος «θεραπευτικός» εμφανίζεται με την πρώτη του σημασία, ως θεραπευτική διαδικασία που αντιμετωπίζει τις ασθενειες ή τα τραύματα με ιαματικές τεχνικές και όργανα¹. Η ιατρική και οι θεραπευτικές διαδικασίες εν γένει έχουν γίνει αντικείμενο διερεύνησης σε



1. Διονυσιακός χορός.
Μόναχο, Πινακοθήκη.

άρθρα και μελέτες, ως τα κατεξοχήν πρότυπα της ήδηκτης και της πολιτικής του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη². Στον Γοργία του Πλάτωνα (464b-465b) συζητούνται οι μορφές θεραπείας του σώματος και της ψυχής και διαχωρίζονται σε ψευδείς και αληθείς. Στις αληθείς θεραπείες του σώματος κατατάσσονται η ιατρική και η γυμναστική (σε αντίθεση με την κομψωτική και τη μαγειρική, που θεωρούνται από τον Σωκράτη ψευδεῖς), ενώ οι αντίστοιχες αληθείς θεραπείες για την ψυχή είναι η νομοθετική και η δικαιούσην (σε αντίθεση με τις ψευδείς σφριστική και ιατρική).

Κατά τον Αριστοτέλη, ακριβώς όπως στην θεραπευτική τέχνη έται και στην κοινωνική σφραιρά υπάρχουν τόσο το επιστημονικό και συστηματικό πεδίο της γνώσης όσο και το πεδίο της πρακτικής εφαρμογής της γνώσης, διότι δοκιμάζονται η αλήθεια ή το ψεύδος της³. Στο Βιβλίο 7 των Πολιτικών (κεφ. 13) ο Αριστοτέλης παρατηρεί ότι οι γιατροί δεν κατανοούν πάντα την πραγματική φυσιτή της υγείας, ενώ οριζέντες φορές δεν χρησιμοποιούν τα σωστά μέσα για το επιμέμπτο αποτέλεσμα. Τόσο ο σκοπός όσο και τα μέσα στην τέχνη ή την επιστήμη, συμφωνα με τον Αριστοτέλη, πρέπει εξίσου να βρίσκονται υπό τον ελεγχό μας⁴.

Στον πλατινικό Τίμαιο (86b-90d) γίνονται ειδικές παραπτήρησεις για τη σωματική και ψυχική υγεία και τους καταλήλωτους τρόπους θεραπείας των δύο μορφών ασθενείας. Η μανιά κατατάσσεται -μάζι με την αμάθεια ως σύμπτωμα της άνοιας- στις νοσούς της ψυχής. Στην προσποθεία να εντοπιστούν οι παράγοντες που διαφαίρουν την υγεία του σώματος και του νου, εξαιρεται η θεραπευτική σημασία της σωματικής άσκησης και της κίνησης για τη σωματική υγεία, ενώ για την εξισορρόπηση του νου και της ψυχής η άσκηση με την κολλιτεγκυή έκφραση και τη φιλοσοφική ενασχόληση. Από τις προσφορές για θεραπεία του σώματος κινήσεις έχωνται «αυτή που συντελείται μέσα στον κινουμέ-

νο από τον ίδιο τον εαυτό του, γιατί είναι συγγενής προς την κίνηση της διάνοιας και την κίνηση του σύμπαντος»⁵ (89a).

Σε πολλά στημεία των πλατανικών διαλόγων επιστηματίνεται η ψυχολογική και νοητική διάσταση της τέχνης. Υπεροι συγγραφείς και φιλόσοφοι που αρχαιότητας, όπως ο Λουκιανός, οι Στωϊκοί ή οι Σκεπτικοί, τονίζουν επίσης τη σημασία των θεραπευτικών εφαρμογών της τέχνης στη δημόσια ζωή.

Η καθαρτική και θεραπευτική λειτουργία του τραγικού θέατρου έχει αποκρυπταλλωθεί στον ίδιο τον ορισμό της τραγωδίας από τον Αριστοτέλη στην Ποιητική (6.49b), ενώ στα Πολιτικά (1341b-1342a) τονίζεται η παιδαγωγική και ψυχολογική επίδραση της μουσικής. Η «κάθαρσις» στον αριστοτελικό ορισμό σημαίνει το πέρας εκείνης της διαδικασίας, που ερεθίζει τις συγκινήσεις, υποδηλώνει μια φάση επανασύρρηπτης και εναρμόνισης, μάζι με τη μεταφορική απελευθέρωση και λυτρώση από τα παθήματα της ψυχής στο τέλος. Η σύνδεση της καθάρσης, από την άλλη πλευρά, με θρησκευτικές και ιαματικές πρακτικές που αναφέρονται σε αποστάση της ορφικο-πυθαργόρειας παράδοσης αλλά και στα πλατανικά κείμενα ενισχύεται και από τον Αριστοτέλη σε κείμενα που επισημαίνεται η καθαρτική επίδραση τεχνών, όπως είναι η μουσική. Γενικότερα, ο όρος «κάθαρσης» συνδυάζει διαφορετικές σημασίες: αποτελεί ιατρικό όρο, με αναφορά στη διαδικασία θεραπευτικής κάθαρσης, θρησκευτικό, ως τελετουργία που εκφράζει συναισθήματα δύναμης αλλά και κινύδουν, και γνωσιακό ή φιλοσοφικό, ως διαδικασία λυτρωτικής διασφάσης των συναισθήματα προς τη σωτηρία κατεύθυνσην.

Εάν με τον όρο «κάθαρση» ορίζουμε ένα ιδεώδες επανασύρρηπτος των δυνάμεων είτε της στοιχικής ψυχής είτε της κοινωνικής ομάδας (της πόλης), με τον όρο «πράξη» τις δραματικές διαδικασίες που συγκρούονται τις δράσεις των ηρώων ως θηβαίων υποκειμένων και με τον όρο «μύηση» το σύνθετο χορού, λόγου και μουσικής, το οποίο μεταφέρει τα πλήρεις απεικονιστικό ή αναπαραστατικό περιεχόμενο των δράσεων, αναφερόμαστε σε ένα «στέρεο» λειτουργικό όλο αδιάσπαστον μεταξύ τους διάδικτων που διέπονται από το ιδεώδες της καθάρσης, το οποίο χαρακτηρίζει την ουσία τους - με την αριστοτελική έννοια του «τέλους».

Ο ορισμός της μήμησθαι ως «μιμείσθαι δρώντων» από τον Αριστοτέλη (Ποιητική, 1448a 28 κ.α.) προσδιορίζει ακόμη ότι αντικείμενον και «υλικό» της μήμησης είναι οι πράξεις. Το ογήμα όμως πραγμάτωσης της μήμησης δεν είναι άλλο από τις σωματικές κινήσεις και χειρομορφές, αν λάβουμε υπόψη ότι η έννοια «δράσαις» και η συναφής της, «δράμα», παραπέμπουν και στο χορό, με την ειδική σημασία της σωματικής και ρυθμικής εκφράσης που ενυπάρχει σ' αυτού⁶.

Η θεραπευτική λειτουργία του χορού και τα σύγχρονα ίχνη του Διονύσου

Ο Διονύσος, όπως και άλλες συγγενείς θεότητες -Δήμητρα, Άρτεμη κ.ά.- συνδέεται με τις ιερές μεταλλαγές άνθησης και φθόρας στον φυσικό κόσμο και οι οργιαστικοί διονυσιακοί χοροί προ-

σφέρουν την ίδια στιγμή ηδονικές και οδυνηρές εμπειρίες για τους θιασάτες –Μαινάδες και Σατύρους– γύρω από τον πρωταγωνιστή θέα. Η θεραπευτική και η εξισορροπητική επίδραση των χορών αυτών καθώς και των ψημπτικών αναπαραστάσεων έχει επισημανθεί και αναλυτεί εκτενώς. Παράλληλα, στόχος της εργασίας αυτής είναι να εντοπιστούν τα ίντη της διανυσαπή κουλουτούρας στον σύγχρονο κόδιμο με αναφορά στους παραδοσιακούς χορούς, τόσο στη θεατρική όσο και στην κοινωνική τους μορφή, όπως και στη συμμετοχή των ατόμων σε παραδοσιακές και λαϊκές γιορτές και δρώμενα κατά τη διάρκεια του έτους. Είναι τα συγχρόνα ίντη του Διονύσου.

Το συνόλο των μορφολογικών και ψυχολογικών οψεών του χορού με βάση τις πηγές και τις περιγραφές του αρχαιολογικού και ιστορικού υλικού μας δίνει τη δύνατότητα να σχηματίσουμε ένα λεξιλόγιο κινήσεων και καταστάσεων του χορού που χαρακτηρίζουν το διανυσαπό στοιχείο.

Διανυσαποκό χοροί σε γενικές γραμμές απομίνει οργιαστικοί χοροί: είναι χοροί συνδεδεμένοι με την έκσταση και το μεθύσιο. Παράλληλα προσδιορίζονται ως διανυσαποκό και οι τελετουργικοί θεωρούμενοι χοροί. Στη σύγχρονη Ελλάδα αναφορές σε οργιαστικά στοιχεία έχουμε σε ορισμένα λαϊκά δρώμενα καπαράδοσιακούς χορούς – τελετουργικά, μωταγώνικά, νιορταστικούς χορούς, εκστατικούς και μεθυστικούς: αναστέντριδες, μωμόρειοι, ποντιακοί, κρητικοί, γιαργιττός στη Ζάκυνθο, κ.ά.

Ο ζεύμπεκικος χορός παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά της μεθής και της ανδρικής έκφρασης με πολλούς ενδιαφέροντες μπχανισμούς άλματος. Συμπληρωματικές συγκρίσεις γίνονται με τον ισπανικό και τον αφρικανικό χορό, με τους στροβιλιστικούς χορούς των δερβιστών, στους οποίους λίγο ή πολύ βρίσκουμε κάποια

κατάσταση έκστασης. Ο σύγχρονος χορός προσφέρει πολλά παραδείγματα τεχνικής των πτώσεων, ενώ ο ανατολίτικος χορός μπορεί να μας βοηθήσει να κατανοήσουμε την ικανότητα για απομόνωση διαφορετικών μερών του σώματος και κυριώς της λεκάνης.

Μία παραδόση σχέση κοσμικής αρμονίας και άγριας εκφραστικότητας είναι παρούσα στον διονυσιακό χορό με την παράλληλη μεθυστική ταύτιση του θεατή και εκείνου που μετέχει στο χορό. Στον τραγικό χορό του κλασικού ελληνικού θεάτρου συναπαντάνται η έκσταση και το άγριο πάθος –η ελεύθερη εκφραστικότητα– με τη λογικότητα και την αρμονία της γεωμετρικής διατάξης του χορού στο χώρο.

Ο χορός, που συγκεκριμένα, εκφράζει μια νοητική και συγκινητική στάση που συνδέει την κοινωνική με την κοινική αρμονία⁶. Ο διονυσιακός χορός, διαπνεόμενος από τη λεγόμενη «χορική μανία», συνενώνει το εκστατικό και άγριο στοιχείο με το ειρηνικό στοιχείο της ψυχής, έχει μια χαρακτηριστική λεπτουμέρια στην τραγωδία και, εκτός από τη θεραπευτική καθαρτική επίδραση που έχει στους συμμετέχοντες, αποβλέπει πρι τη χαλάρωση και στη λύτρωση της ψυχής από την ένταση και τους περιορισμούς της κοινωνικής ζωής. Ο θεός που γείτει των χορών, με τα πολλά ονόματά του –Βάκχος, Βρόμιος, Ιάκχος ή Διόνυσος– εμφανίζεται ως «χοραγός», τον οποίο επικαλούνται θιασάτες του κατά τη διάρκεια ολονύκτιων τελετών και οργών.

Οι τραγικοί χοροί πράγματι ακολουθούσαν αυστηρά σχήματα κίνησης κατά την είσοδο, την έξοδο και την ανάπτυξη τους στο χώρο της ορχήστρας, είχαν διαρκή παρουσία επί ακηγής σε όλη τη διάρκεια του έργου, σχηματίζοντας τετράγωνα αλλά και κύκλους⁷. Έχει επισημανθεί η συσχέτιση της κυκλικής δομής του χορού



2. Αναπαράσταση
βακυκού χορού
από τη θεατρική σμήδα
ΔΡΥΣ του Πανεπιστημίου
Αθηνών. 2002.

άσματος (στροφή-αντιστροφή-επωδός) με την περιέλιη των ουρανίων σωμάτων⁹. Στην 'Υστερη Αρχαιότητα εξακολουθεί να έχει ισχύ το πρότυπο της κοσμικής αρμονίας στην αντίληψη για το χορό, αλλά διανθίσμενό με περισσότερο δυναμικά στοιχεία. Ο Πλάτωνος αναφέρεται στην ποικιλία των χορευτικών κινήσεων (έν ποικιλή χορείᾳ), αλλά και στο οργανικό όλο που αποτελούν από κοινού τα κινούμενα μέλη του κάθε χορευτή χωριστά που ανακλά τον κινούμενο κόσμο (Εννεάδες 4.4.33). Στη στροφή αυτή προς τον ατομικό χορευτή (ορχηστή) μπορεί κανείς να δει εκτός από την εξέλιξη της τέχνης του χορού από τον τραγικό στον παντομικό χορό και την εξέλιξη στο πεδίο της ιατρικής και των βιολογικών γνώσεων κατά την 'Υστερη Αρχαιότητα¹⁰.

Σε πολλά σημεία των πλατανικών διαλόγων επιστρέφεται η ψυχονοτητική διάσταση του χορού. Στον Φαιδρό (256a-b), ο διονυσιακές τελετουργίες συνδέονται με τη θεία μανία. Στους Νόμους (653-654) τονίζεται τόσο η θεία όσο και η φυσική προέλευση του χορού. Η έννοια και η ψυχολογική αφετηρία της όρχησης απασχολούν τον Πλάτωνα στον Φελτβό (17) και στους Νόμους (672-673).

Στο πλατανικό δύστοκο μοντέλο σώματος-ψυχής αντιπαρατίθεται η συστηματική θεώρηση της κινήσης από τον Αριστοτέλη, στη βάση της οποίας μπορεί να στηριχθεί η θεραπευτική λειτουργικότητα του χορού. Ο χορός είναι πάνω απ' όλα κίνηση και κατά τον Αριστοτέλη η κίνηση είναι χαρακτηριστική ιδιότητα της ζωής, γιατί αποτελεί αναγκαία μορφή υπαρξής των ζωντανών ήνων. Άλλα οι υποστηρίζει εν συντομίᾳ η αριστοτελική εικόνα; Ακριβώς ότι τα ζωντανά

όντα κινούνται, επειδή μπορούν να αναγνωρίζουν με τη βοήθεια της φαντασίας το σκοπό της κίνησης τους ως κάτιο το επιμυητό. Η ορθολογία της φαντασίας, το γνωστικό μέρος της ψυχής εξηγεί γιατί δρουν οι άνθρωποι¹¹: πράττουμε παραλλήλως με διαδοχές από ορμάτα αυτών που επιθυμούμε, επιλέγοντας τα κατάλληλα μέσα για τους σκοπούς μας, οριοθετώντας με τη γλώσσα το σκοπό και το λόγο, για τους οποίους δρουμε, αναγνωρίζοντας τη συνένεια αλλά και τη διαφοροποίηση των πράξεων μας.

Η απόφη αυτή έχει ως συνέπεια τη διαπίστωση στη υπάρχει οργανική συσχέτιση ανάμεσα στο σώμα και στην ψυχή, την εμπρόθετη διλογία αναγκαία πλευρά κάθε ανθρώπινης πράξης και επομένων και του χορού. Εάν «εφαρμόσουμε» την αριστοτελική εικόνα της κίνησης και της ψυχής στη συνολική θεώρηση του σώματος από τη σκοπιά της φιλοσοφίας, αναφείται ή τουλάχιστον κλονίζεται σοβαρά η καρπειανή διχοτόμηση νόσησης-σώματος που διατρέχει τη νόστερη φιλοσοφία.

Η θεραπευτική λειτουργία του χορού εδραιώνεται αφενός στη βιολογική και αφετέρου στη συμματική του φύση. Και τις δύο αυτές σημαντικές όψεις του χορού, και μάλιστα του τραγικού χορού, επιστημανεί ο Νίτσε, σταν αναφέρει στη Γέννηση της Τραγωδίας ότι «Ενας καινούριος κόδισμος συμβόλων είναι αναγκαῖος και τέλος όλα τα σύμβολα του σώματος. Οχι μονάχα των χειλίων, του προσώπου, της ομιλίας, μα κακόι διέξι, οι στάσεις και τα κινήματα του χορού που ριθμεύει τις κινήσεις των μελών. Τότε, με μια αιφνιδια ορμητικότητα, οι άλλες συμβολικές δυνάμεις της μουσικής, αυξάνουν σε ρυθμό, δυνα-



3. Ρωμαϊκό ανάγλυφο, αντίγραφο ελληνιστικού πρωτότυπου, που απεκονίζει τον Διονύσο με θύρσο να οδηγεί στο χορό τις Μέρες. Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου.

μικόπτη και αρμονία. Για να κατανοήσεις την ταυτόχρονη αυτή εξαπόλουστη όλων των συμβολιών δυνάμεων, ο ανθρώπος θα πρέπει να «χει φτάσει κιολάς σ' αυτόν τον ανώτερο βαθμό αυταπάροησης», που τείνει να φανερωθεί συμβολικά σ' αυτές τις δυνάμεις: ο μύστης του διδύμωματος διοικούσου μόναχα απ' τους ομοιούς του γίνεται κατανοητός¹², τοποθετεί το χορό και το χορεύον σώμα –στη μορφή βέβαια του διοινυσιακού χορού– σε μια θέση απρόσαρτη από την επιστημονική ανάλυση και την αντικειμενική γνώση με την παραδοσιακή της σημασία: της εμπειρίας του χορού μέτοχος, μπορεί να νοηθεί μόνο εκείνος που βρίσκεται στην ιδιάζουσα θέση του μόστι, μορφάζεται τη μορφή ζωής του διοινυσιακού ανθρώπου.

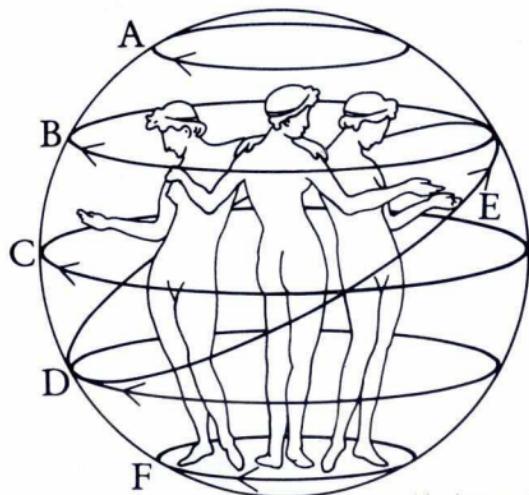
Ερχόμαστε λοιπόν να σηματοδοτήσουμε μια διαφορετική από την αριστοτελική σχέση χορού (θεάτρου)-θεραπείας, που τηγάνει από το στοχασμό του Νίτσε τόσο για τη Γέννηση της Τραγωδίας όσο και για το έμβιο σώμα (Leib) και την τέχνη.

Ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός είναι το ιστορικό παράδειγμα της σύνδεσης της πολιτισμικής άνθησης με τη φροντίδα και θεραπεία του σώματος, από αντιπαράθεση με τη χριστιανική περιφρόνηση του έμβιου σώματος¹³. Η ίδια η έννοια της δράσης (Thun) και του υποκειμένου της, του δράστη (Theater) είναι συμπτώματα της μεταφορικότητας της γλώσσας και της γλωσσικής χρήσης¹⁴, όχι ουσιώδη γνωρίσματα της ανθρώπινης κατάστασης. Αντίθετα, υποστηρίζει ότι το σώμα είναι εκείνο που επιβάλλει το λόγο του εξαπολύοντας την δυνάμεις του¹⁵. Άλλα το έμβιο σώμα κατανοείται ως πολλές διαφορετικές δυνάμεις που τελούν σε σύγκρουση ή υποταγή στο σύνολο, και δεν πρόκειται για μια φαινομενική ενότητα που θέτει το εγώ και τη συνειδήση¹⁶. Τελικά το έμβιο σώμα επιβάλλει τη θέληση του ως το δημιουργικό εγώ, είναι το ίδιο το εγώ του καλλιτέχνη που επιδιέπειται σε δημιουργικό έργο συντατικήμενος με τη δύναμη της ζωής.

Ολοκληρώνεται λοιπόν η ἀπόψη του στοχαστή για την τραγωδία μέσα από την επεξεργασία της έννοιας του σώματος και του δημιουργού ως διοινυσιακού ανθρώπου, σταν διαβάζουμε στο Λυκόρων των Ειδώλων¹⁷: «αν την ουδέφα την προσέσθισε την ψυχολογία του τραγούκου ποιητή συνέλαβε την κατάραση της ζωής ακόμη και ως προς τα σκληρότερα και πιο ξένα προβλήματα της, τη θέληση για ζωή, αυτήν που ονόμασε διονυσιακή, που θυσιάζει με χαρά τους ανώτερους τύπους του ανεξάντητου της: όχι για να γλιτώσει κανείς από τους φόβους και τη συμπόνια, όχι για να λυτρωθεί από ένα επικίνδυνο πάθος με μια υιωτλώδη εκφρόνηση (κάθαρση) –έταστη την είχε παρανοίσει ο Αριστοτέλης– αλλά πέρα από το φόβο και τη συμπόνια να νιώθεις την αιώνια ηδονή του για γίνεσαι ο εαυτός σου –εκείνη την ηδονή που περιλαμβάνει και την ηδονή της καταστροφής».

Η σημασία της επιβίωσης

Ο χορός είναι τέχνη με ισχυρή παρουσία στο δράμα και τούτο παραπέμπει στις χοροθεατρικές και τελετουργικές καταβολές του. Μια φιλοσοφική διείσδυση στην έννοια του χορού, που αποδίδει την ποικιλία των χορευτικών εκδηλώσεων των αρχαίων Ελλήνων, μας αποκαλύπτει έναν



4. Απεικόνιση του χορού των Χορίτων στην κοσμική φύση. Από ορχού γλυπτικό σύνολο του Museo dell'Opera della Cattedrale της Σάντα και τοιχογραφία της Πομπήσιας Νάπολη, Museo Archeologico Nazionale.

πλούτο ιδεών και ένα πολυασύνθετο φαινόμενο πολιτισμού και παιδείας, που είναι δυσκολό να συλληφθεί πλήρως με σημειωτικές έννοιες, αν λάβει κανείς υπόψη τη διαστρέβλωση της σημασίας αυτών των εκδηλώσεων και τον πληρή σχέση δύναμης μετασχηματισμού τους στους αιώνες, λόγω θρησκευτικών και θηβαϊκών περιορισμών¹⁸.

Η ανάλυση της έννοιας του χορού ως μιας από τις κύριες μορφές δραστηριοτήτας των αρχαίων Ελλήνων παραπέμπει από κάθε απομητηση στη σύνδεση του ανθρώπου με τον κόσμο, την ιδέα δηλαδή του οριακού απώτερου περιβάλλοντος της ζωής μέσω της μουσικής κίνησης. Στο χορό διαμορφώνονται οι δύο πόλοι –κόσμος και χώρας– μέσα της διατάξης, του ρυθμού, της έκφρασης των ανθρώπινων συμμάτων, ενώ οι κινητικές και εκφραστικές δυνατότητες του ανθρώπινου σώματος, μεταφερόμενες στον θεατρικό χώρο αποτελούν τα απάτ μέσα υλοποίησης της σχέσης ανθρώπου και κόσμου. Το ανθρώπινο σώμα συμμετέχοντας στο χορό διαμορφώνει τον τοπικό χώρο ως απεικόνιση της σχέσης ανθρώπου και κόσμου. Ο κύκλος ως πρωτογενής χώρος χορευτικής και δραματικής πράξης μπορεί να θεωρηθεί ως μεταφορική ορισθέτηρη των αντιλήψεων του ανθρώπου για τον φυσικό και κοσμικό χώρο.

Θεωρητική συνέπεια αυτών των παραπτήρων είναι ότι η απουσία δεδομένων στην περιγραφή των αρχαίων χορών δεν τους καθιστά υποχρεωτικά κλειστά και αδιάφανη στη γνώση συστήματα σημείων. «Βλέποντας» το χορό ως νοητική (ανα)κατασκευή –ως πράξη και γλώσσα– τείνουμε να τοποθετούμε κάθε χορευτικό φαινόμενο μιας εποχής σε ευρύτερο πλαισίο κατανόησης και ερμηνείας. Παράλληλα, μπορεί να γίνει «κατανοητός», εάν τοποθετηθεί μέσα στο πλαίσιο των σχέσεων του με τις αξεις, τις

Βιβλιογραφία

DELAVALAUX-ROUX, M.-H. *Les danse dionysiaques en Grèce antique*. Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence 1995.

DODDS, E., *Europa! Béatrice*, Επιτρεπόμενη έκδοση του Αριστοτελέα και Γεωργίου Παπαζήση, Αθήνα 1977.

— «Μανούλας», Οι Έλληνες και το Πάρδαλα, Πάρις 1978. Πιάργυρη Παραδοσιαλόκητη, Καρδιάστικος, Αθήνα 1978, σ. 223-233.

GIRARD, R. *La violence et le sacre*, Beaux Arts Grasset, Paris 1972 (ελλ. εκδ.: Το εξόντωμα θύμα - Η βία και το ιερό, μετρ. Κ. Παπαζήση, Ελάτος, Αθήνα 1991).

GRAMMATAS, T., *The Voyage of Dionysus. Past and Future of the Theatrical Myth*, στο S. PATALISIDIS & E. SELLAROLIDIS (επιμ.), *Die platonischen griechischen Theater*, University Studio Press, Thessaloniki 1999, σ. 43-51.

HENRICHES, A., *Loss of Self. Suffering, Violence: The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard*, Harvard Studies in Classical Philology 88, 1984, σ. 203-240.

JEANMAIRE, H. *Dionysos : histoire du culte de Bacchus - L'origine dans l'antiquité et les temps modernes, origine du théâtre en Grèce, orphisme et mystique dionysiaque, évolution du dionysisme*, Αθήνα 1951, εκδ. Διδούλειος πανεπιστημίου της λαρνακής του Βακού, μετρ. Α. Δ. Μετρόπουλος, Βιβλιολαζίο Κλεψύδρα, Αθήνα 1985.

KAUFMANN, W., *Tragedy and Philosophy*, Princeton University Press, Princeton 1969.

KERÉNYI, K. *Dionysos, Archetypal Image of Indestructible Life*, Princeton 1976.

ΛΑΜΠΤΡΕΔΗΣ, Δ. «Η τραγούδι μετάβαση του Δυναστού», Εποπτεία 43 (1980), σ. 145-152.

LAWLER, L., *The Maenads, a contribution to the Study of the Dance in the Ancient Greek Theatre*, *Memoirs of the American Academy in Rome* 6 (1927), σ. 69-112.

— *The Dance in Ancient Greece*, Wesleyan University Press, Middletown, Conn, 1978.

AEKATZAS, Π., *Διάσυντος : καταρρήση και αναγέννηση της φωνής των θρησκευτικών διαδικασιών*, Επεργα Σπουδών Νομοληγκού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1985.

MILLER, J., *The Measures of Wisdom. The Cosmic Dance in Classical and Christian Antiquity*, University of Toronto Press, Toronto 1982.

MULLEN, W., *Choreia: Pindar and the Dance*, Princeton University Press, Princeton 1982.

NAEREBOUT, F., *«Η μέλετη του αρχαιού ελληνικού χορού, ιστορία και αισθητική»* στο Ρ. ΡΑΦΤΗ / Ζ. ΑΡΧΑΓΙΑΝΝΗ, *Χορός*, Αρεόπολη, εκδ. Τρόπος Ζωής, Αθήνα 1985.

NIETZSCHE, F., *Die Geburt der Tragödie*, W. De Gruyter, Berlin/New York 1988.

OKSENBERG RORTY, A., *«The Psychology of the Tragedy*, στο A. OKSENBERG RORTY (επιμ.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton University Press, Princeton 1992.

ΠΕΝΤΖΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΛΑΑΑ, Τ., *«Νιετζσέχε και Αριστοτέλης. Γύρος από τη Γέννηση της Τραγωδίας και την Ποιητική*», στο Τ. ΠΕΝΤΖΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΛΑΑΑ / Ι. ΛΑΖΑΡΙΔΗ / Ε. ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ (επιμ.), Ο Νίτσας και οι Ελλήνες Στήριξ, Θεσσαλονίκη 1997, σ. 97-134.

SCHOTT-BILLMANN, F., *Χοροθέραπεια με την πράττονταν έκφραση*, Άλκης Ροφτής επιμ., εκδ. Τρόπος Ζωής, Αθήνα 1997.

προθέσεις και τις μορφές ζωής των ανθρώπων σε μια δεδομένη κοινωνία. Ακόμη και αν δεν υπάρχει η δυνατότητα λεπτομερούς περιγραφής των μορφών στοιχείων ενός χορού, δεν στερούμαστε της δυνατότητας για προσέλαση του νοήματος του χορού αυτού, της ειδικής του λειτουργίας, π.χ. σε μια κοινωνία, η ηγιαίτερη παρουσία του σε μια δραματική ενότητα, π.χ. στο αρχαϊο δράμα.

Σχετικά με τη αίτημα της αναβίωσης των αρχαίων χορών, η προτεινόμενη προσέγγιση αποκεπτεί στα να αποσυνθεθεί ο κίνδυνος αφελούς ευθύγραμμης ανάπτυξης της μορφής και του νοήματος τους. Αντίθετα, επιδιώκει να τοποθετήσει τα περιγραφόμενα σχήματα των χορευτικών και μουσικών ενστήτων, τα απευκονιστικά στοιχεῖα και όποιες πλατφορμές, στην ολότητα των ιστορικών/φύλολογικών και φιλοσοφικών παραμέτρων τους. Τους αποδίδει πράττο και κύρια έναν λειτουργικό ρόλο σε ευρύτερη οργανικά σύνολα, σε κοινωνικές ομάδες, μορφές ζωής και πολιτισμού, κανόνες και δομές γλωσσικής συμμετριφοράς.

Η μελέτη της μουσικής, της μορφολογίας και της χρήσης της στην αρχαία Ελλάδα, σε συνδυασμό με τις γνώσεις και τα στοιχεία που έχουμε για τον αρχαιοελληνικό χορό, μας δίνουν την τελική εντύπωση ότι για τους αρχαίους Έλληνες ισχύει μια εξαιρετική ευαισθησία και τάση προς την αυστηρή μορφή στον τοπ των μουσικοχορευτικών διδυμουργήματων («σχήμα») παράλληλα με την καλλιέργεια της προσοχής στο περιεχόμενο («θελέει»), που εύλογα θα μπορούσε να ταυτίσει με τη μήμητη, την κινητική αναπαράσταση της ανθρώπινης συμπειροφοράς.

Αυτή η σύνθετη μορφή, στην οποία αναφέρεται η έννοια του αρχαιοελληνικού χορού, έχει συνδεθεί, και όχι άσκια, με παραδοσιακές μορφές ελληνικού χορού, στις οποίες αναγνωρίζεται από την πλευρά του αρμονικό όλο λόγον, μουσικής και κίνησης, αλλά και από την άλλη διακρίνεται το δραματικό και το αναπαραστατικό στοιχείο. Οι λεγόμενες αναβιωτικές προσθατέσεις του αρχαίου δράματος που χαρακτηρίζουν τον αιώνα μας (βλ. τη περιπτώσεως των Αγγελών Σικελιανών, Ιταλώρων Ντάνκα, λίνου Καρδή κ.ά.) δένονται από το πνεύμα της παιδαγωγίκης και αισθητικής αναμόρφωσής του σύγχρονου ανθρώπου, οι οποίες εμπνέονται από το αρχαϊκό ελληνικό δράμα.

Συνειδητοποιώντας τη σημασία της πολιτισμικής ταυτότητας και αιθεντικότητας και των νέων αναγκών που προκύπτουν από τον τεχνολογικό πολιτισμό, απόκτα αξέια η αναζήτηση των ολιστικών εκείνων μορφών τέχνης, όπως είναι αντηρωποτικά το δράμα, που θα μας επιτρέψουν να φωτίσουμε τον άνθρωπο στη θέση του στο κόσμο, στο φυσικό και στο κοινωνικό περιβάλλον, ως δρώντας άνθρωπο, ως άνθρωπο δημιουργό.

Ο κυκλικός χώρος του χορού και της δράσης των προέκτησης του φυσικού και κοσμικού θυμάκου του άνθρωπου δεν είναι παρά απλήγη του αρχαϊκού ελληνικού θέατρου και πραγματώνται από τη συγκεκριμένη αρχιτεκτονική του. Ο τόπος, ορέσι και φορτισμένος με την δυναμική της «πράξεως», της «μημίσεως» και της «καθάρσεως» είναι εκεί για να μας θυμίζει τη μητρά, την πηγή της ζωής, την οριακή στιγμή αφετηρίας και

επανόδου, τη ριζική πρωταρχική μετάβαση από τη μία κατάσταση στην άλλη. Φανερώνει την αέναντη κίνηση της ψυχής.

Σημειώσεις

1. Πολιτικά, 2.7, 2.10, 3.16, 5.3, 5.5, 7.16, 8.3, 8.5.
2. W. Jaeger, «Aristotle's use of medicine as model of method in his ethics», *Journal of Hellenic Studies* 77 (1957) σ. 56-61. G. E. R. Lloyd, «The role of medical and biological analogies in Aristotle's ethics», *Phronesis* 13 (1968) σ. 68-85. Δ. Μαριώτη, «Μεταφορική χρήση της λέξης "ἰασις" και των μοριών της στο έργο του Αριστοτέλη», *Φιλοσοφία και Ιατρική*, ΕΦΕ, Αθήνα, 1998, σ. 189-217.

3. Βλ. σχετικά Πολιτικά, 2.8, 3.6 και 16. κ.α.

4. Βλ. το άρθρο με «Θεραπευτική Διακοινωνία», στο Δ. Κούτρα (επμ.). Η κατ' Αριστοτέλη πολιτική ιαστήτα και διακοινωνία, Εταιρεία Αριστοτελών Μελετών «Το Λύκειον», Αθήνα 2000.

5. Στα βιβλία του Williams Mullen, *Choreia. Pindar and the Dance*, Princeton University Press, Princeton 1982, συμπειτεί δεξιόδικο ο μιμητικός χαρακτήρας τόσο του αρχαϊκού ελληνικού χορού όσο και της τραγωδίας.

6. James Miller, *The Measures of Wisdom. The Cosmic Dance in Classical and Christian Antiquity*, University of Toronto Press, Toronto 1985.

7. «Πώς περνώντων χορούς άστρων, νυκτών, φεγγεμάτων επισκόπη», Σφραγίδα, Αντιγόνη, σ. 1146-1148.

8. Αιγαίνων, Εμενίστες, σ. 307-396.

9. Βλ. Ανώνυμο σχολιαστή στην Εκδόση του Ευριπίδη, σ. 643-647 και Λιλιάν Lawler, «Cosmic Dance and Dithyramb», *Studies in Honor of Ullman*, Classical Bulletin, St. Louis University 1960, σ. 12-16.

10. Julia Annas, *Hellenistic Philosophy of Mind*, University of California Press, Berkeley 1992.

11. Αριστοτέλης, *Περὶ Σωφρόνης*, 402b 22-24, 432b 15, 433b 26-30. Πέρι Σωφρόνης, 8.703a 18 κ.ε.

12. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, W. De Gruyter, Berlin/ New York 1988, κεφ. 2, σ. 33-34, σε ξελεύση απόδοση.

13. Götzendämmerung, oder Wie man mit dem Hammer phänospielt, στο Giorgio Colli / Massimo Montanari (επμ.), *Kritische Studienausgabe*, τόμ. 2, München/Berlin/New York 1993, σ. 149.

14. Zur Genealogie der Moral, Eine Streitschrift, στο ίδιο, τόμ. 5, σ. 279-280.

15. Also sprach Zarathustra, Ein Buch, στο ίδιο, τόμ. 4, σ. 39-41.

16. Nachlass für Alle und Keinen, στο ίδιο, τόμ. 11, σ. 282.

17. Οτ. (επμ.), σ. 160.

18. Βλ. την εργασία του Frederick Naeberout, «Η μελτη του αρχαιοελληνικού χορού - Ιστορικοί και συμπειρασμάτων», στο Άλκη Ράφτης / Αννα Λάζα (επμ.), Χορός και Αρχαία Ελλάδα, Εκδ. Τρόπος Ζωής Αθήνα. Ο Naeberout παραπέμπει σχετικά στο R. J. Lane Fox, *Pagans and Christians in the Mediterranean World from the Second Century A.D. to the Conversion of Constantine*, Hammondsorth, 1988.

Dance and Healing in Ancient Greece

Anna Lazou

Starting from the identification of the healing functions of art, according to the ancient Greek writers, this article attempts to present the various views on the ancient dance that lead to a reevaluation of its modern merit and usefulness. It is therefore argued that the therapeutic effect of the dance depends both on the biological and the physical participation of the dancer in its performance. These components are present mainly in the Dionysian forms of the ancient Greek dance, the tragic dance in particular, who a paradoxical relation of cosmic harmony and wild expressiveness coexists with the exhilarating identification of the spectator with the dance performer. In the tragic dance of the Classical Greek theater the ecstasy and the wild passion encounter the reasoning and harmony of the geometric arrangement and motion of dance.

Another objective of this article is to locate and identify the traces of the Dionysiac culture in the modern world. Therefore, the traditional dances are studied from the theatrical and sociological aspect as well as the folk feasts and events throughout the year, which envelop whatever has survived from Dionysos and his cult until today.