

Ο ΧΟΡΟΣ ΣΤΗ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ (15ος-19ος αι.)

Μαγδαληνή Παρχαρίδου-Αναγνώστου
Δρ Αρχαιολογίας

Ο χορός, πράξη στενά συνδεδεμένη κατά την αρχαιότητα με τη λατρεία, στα χριστιανικά χρόνια, αν και απορρίφθηκε από τους Πατέρες της Εκκλησίας, διατήρησε την ιδιαίτερη θέση του τόσο στη λατρεία, όσο και στον καθημερινό βίο. Πληροφορίες για τη σημασία του αντλούμε από την εκκλησιαστική και κοσμική γραμματεία, αλλά και από τις εικαστικές τέχνες, όπου εμφανίζεται με συχνότητα, αλλά, συνήθως, σε δευτερεύοντα ρόλο. Ιδιαίτερα για τη μεταβυζαντινή εποχή, τη συνέχεια της βυζαντινής ως προς τις ιδεολογικές κατευθύνσεις και τις εικονογραφικές επιλογές -τουλάχιστον έως τον 18ο αιώνα-, το θεματολόγιο της εικαστικής τεχνών παρέμεινε σταθερό, εμπλουτίστηκε όμως με ευάριθμα νέα θέματα και κυρίως με φρέσκια αντίληψη όσον αφορά την αντιμετώπιση των κοσμικών θεμάτων και μάλιστα του χορού, ο οποίος αποτυπώθηκε πληθωρικός και ζωηρός στις τοιχογραφίες, το λαϊκής απήχησης εικονογραφημένο εκκλησιαστικό βιβλίο της εποχής.

Διερευνώντας τη θέση του χορού στη ζωγραφική της μεταβυζαντινής περιόδου, διαπιστώνουμε ότι από τα βυζαντινά θέματα με το μοτίβο του χορού στη μεταβυζαντινή εποχή επίβιωσαν αυτά που σχετίζονται με θεατρικό δρώμενα -όπως ο Εμπαιγμός του Χριστού-, με συμπόσια -όπως τα Συμπόσια του Ηρώδη με το χορό της Σαλώμης-, καθώς και με άλλες εορταστικές εκδηλώσεις -όπως η Διαβαση της Ερυθράς Θάλασσας με το χορό της Μαριάμ και οι Άνοι με τους χορούς των ψαλμών 149 και 150¹. Παράλληλα, όμως, εμφανιστήκαν και νέα θέματα, όπως τα συμπόσια από το Βίο του αγίου Γεωργίου και η Παραβολή του Ασώματου με τους ευεημένους τελούντες φιλοξενουμένους-χορευτές, τα οποία στην πραγματικότητα είναι συνέχεια των σχετικών βυζαντινών θεμάτων με συμπόσια, οι Τρεις παΐδες σε καμίνια με τον εορταστικό κύκλο χορού των τριών αγίων, καθώς και η Αλληγορία της Ανώ Ιερουσαλήμ με το χορό των εταίρων.

Σε όλες τις περιπτώσεις ο χορός εικονογρα-

φήθηκε είτε επειδή αναφερόταν ως πράξη στο σχετικό αποδίδομενο κείμενο (κύκλος Προδρόμου, Διάβαση Ερυθράς, Τρεις παΐδες εν καμίω, Αίνοι) είτε επειδή αποτελούσε επινόηση του καλλιτέχνη (ή του παραγωγούδοτη εμπνευστή) και ερμηνευτικό συμπλήρωμα της σχετικής σκηνής (Εμπαιγμός Χριστού, Βίος αγίου Γεωργίου, Παραβολή Ασώτου). Συγκεκριμένα, από τα θέματα που σχετίζονται με τα περπέτριο του θεάτρου, στον Εμπαιγμό του Χριστού, ένα θέμα με συχνή απεκνόντη χρονού, οι ορχούμενοι είναι συνήθως δύο νεαροί ανδρες, όπως στο καβολικό της μονής Ντιλιού (1543), ή ένας, όπως στο παλαιό καβολικό του Μεγάλου Μετεώρου (1483)², με κοντους, φαρδομανικους χιτώνες, ώστε να μην εμποδίζεται η κινητή τους -όπως οι ασκούντες χειρωνακτική εργασία και σχετίζομενοι με χαρτιές οικονομικά τάξεις-, που χορεύουν έντονα στο ρυθμό, κρατώντας και σείοντας μαντήλια με τα δύο τους χέρια. Η καρικατουριστική απόδοσή τους, η έλλειψη αναφοράς τους σε κάποιο εισαγγελικό κείμενο, η εντονότατη κινητή τους και η



φαλή, όπως σε φορητή εικόνα με το Βίο του Προδρόμου από τη Σκήτη του Τίμιου Προδρόμου στη μονή Δοχειαρίου (1696)⁹ και σε τοιχογραφία από τη μονή του Αγίου Δημητρίου στο Πανόραμα (παλαιό Καλαπότι) Δράμας (1874)¹⁰. Η κινητηση του χορού, στις πρώτες περιππώσεις, υποβάλλεται από τη στάση των ποδιών της που προβάλλουν προς τα εμπρός, τη στροφή προς τα πίσω του πάνω τημάτος του σώματος της και, ιδίως, τα ανοιγμα των φαρδών χειρίδων από την πολύτελη της ενδυμασία, οι οποίες δίνουν ακόμη μεγαλύτερη έμφαση στην κίνηση της. Σε παλαιότερες παραστάσεις η μορφή της ήταν ακόμη πιο αισθητική, καθώς με λεπτά μαλλιά, χέρια υψηλέμενα και κινούμενα –συχνά στο ρυθμό των πχουντών κροτάλων– και κορμί συστρεφόμενο υπεβαλόντας την ένονα της ακολασίας, εξαιτίας της οποίας συντελέστηκε και ο φόνος του Προδρόμου¹¹. Κοντίνη στις παλαιές αυτές παραστάσεις είναι η εικόνα που προσαναφέρομε από τη μονή Δοχειαρίου, όπου η Σαλώμη, με τα χέρια να προβάλλουν γυμνά από τα αναστηκωμέ-

1. Η Αποστολή του Προδρόμου και χορός νεαρών γυναικών.

Τοιχογραφία, 1779.
Άγιον Όρος, καθολικό μονής
Γρηγορίου (Ζεϊς / Καδάς,
Ιερά Μονή..., εικ. 104).



αποδεδειγμένη σχέση τους με το θέατρο και τον τρόπο διαπομπευτικής στα βυζαντινά χρόνια είναι ήδη αποδεκτό ότι σχετίζουν τον συγκεκριμένο χορό με θεατρική (ιωμπτική) αιτιοσχέδια δρόση περιππατικού χαρακτήρα³. Πρέπει να σημειώσουμε, ωστόσο, ότι τούτος ο χορός δεν αποτελεί απαραίτητο μέρος του θέματος του Εμπαιγμού και για το λόγο αυτό συχνά παραλείπεται. Στις περιππώσεις όμως που παριστάνεται, θα ήταν ενδιαφέρον να διερευνηθεί κατά πόσο ο εντονότατος περιππατικός χαρακτήρας της παράστασης αποτελεί προτίμηση του ζωγραφικού συνεργείου ή ένδειξη για την υπαρξή ιδιαίτερων κοινωνικών συνθηκών στο χώρο μέσα στον οποίο λειτουργούσε και το σχετικό μνημείο.

Στα θέματα που σχετίζονται με συμπόσια, ο απομική ή οιαδικός χορός ως μέρος της διασκέδασης που προσφέρει ο αικοδεσπότης, πάρα πά τα απαγορευτείς από την Εκκλησία, αποτελεί απαραίτητο στοιχείο για τη δηλώση του εορταστικού χαρακτήρα του γεγονότος. Ετσι, στο Συμπόσιο του Ηρώδη (Ματθ. 14.6 και Μάρκ. 6.22), στο τοσού χλευαστικά αναφέρομενο από τους Πατέρες της Εκκλησίας θέμα του χορού της Σαλώμης, η χρεούτρια λικνίζεται έχοντας στο κεφάλι της το δίσκο με την αποτελημένη κεφαλή του Προδρόμου, τον οποίο κρατεί είτε με το δύο χέρια –όπως στην Τράπεζα της μονής Μεγίστης Λαύρας (1512) και στα καθολικά των μονών Διονυσίου (1547) και Δοχειαρίου (παρεκκλήσι Προδρόμου, 1568)¹², είτε με το ένα, όπως στη μονή Φιλανθρωπιών (1560); Όπου, επιπλέον, κρατεί μαντήλη με το άλλο χέρι, το σπριγγένα στη μέση της¹³. Η ισορροπώντας το δίσκο στο κεφάλι και κρατώντας πέπλο με τα δύο της χέρια, όπως στην Κουμπελίδικη της Καστοριάς (1496)¹⁴. Μπορεί, ακόμη, να ορχείται ξέφρενά, δίπλα στην κε-

να μανίκια και αυνπόδητη, σειώμενη στον ήχο εγχόρδου, κρατώντας μαντήλια και ευρισκόμενη σχέδον στον αέρα από τη χορευτική φιγούρα που εκτελεί, δίνει μια οικεία κίνηση απόκατο χώρου, επαναλαμβάνοντας την κίνησης που μας είναι γνωστές από παλαιότερα παραδείγματα όπως αυτό της φωτοεφανμένης χορεύτριας στο στέμμα του αυτοκράτορα Κωνσταντίνου Θ' Μονομάχου (1042-1055)¹¹. Αξέι, επίσης, να σημειωθούν την εξέλιξη που παρουσιάζει το θέμα σε μεταγενέστερες παραστάσεις, όπως αυτή από το καθολικό της μονής Γρηγορίου (1779)¹² (εικ. 1), όπου ο μοναχικός χορός της Σάλωμης έχει πολλαπλασιαστεί και υποκατασταθεί από αυτόν ομάδας νεαρών κοριτσιών. Οι χορεύτριες, πάρα από ότι θα ἔπειτα να εκφράζουν το ίδιο πνεύμα ανημπότικας με την κορή της Ηρωδίαδας, δεν αποπέννυνταν τόπο το οκτοκύριον και επικίνδυνον: είναι νοι ανερές, δροσερές κοπέλες, οι ουμένες με τις πλούσιες ανθοστόλιτες φρεοειδείς, που θα μπορούσαν να κρεύσουν στο πανηγύρι του χωριού, σε καπού γάμο ή κοινωνική γοργή. Από την άποψη αυτή είναι ειμαντής η απομάκρυνση της μεταβύαντινης εικονογραφίας από το θρησκευτικό ήδος και η στροφή της σε γραφικά θέματα της καθημερινής ζωής.

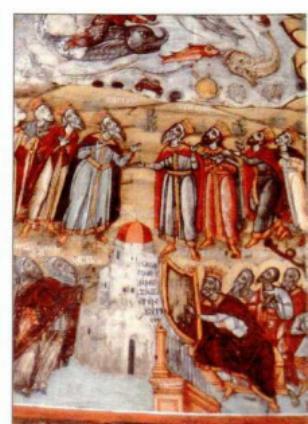
Στα συμπιστάκα θέματα εντάσσονται επίσης η Παραβολή του Αώνα (Ιουκ. 15. 11-32) και το γεύμα που περιλαμβάνεται στο Βιό του αγίου Γεωργίου¹³. Στο πρώτη θέμα παριστάνονται συνιτίως τρεις, τέσσερις ή και περισσότεροι νεαροί χορευτές που παντονται από τους καρπούς, διπλά στη μονή Γρηγορίου (1779) και στο Κυριακό της Σκήπτης Καυκοκαλύμνων (β' μισό 19ου αι.) στο Αγιον Όρος, όπου εκτελούν κύκλιο (;) χορό μαντηλή, ή στη μονή Μεγίστης Λαυρίας (1853), αντιστοίχως, όπου αναπτύσσονται και ορχύσσονται κυκλικά μπροστά από το τραπέζι του θαυμαστού γεύματος που παρέθεσε ο πατέρας για την επιτυχρόφη της γιου του¹⁴. Πολύ χαρακτηριστικές και άμεσες, στη μονή Γρηγορίου, είναι οι μορφές που δύνανται παταγώνεις.

κια στο ρυθμό του ηχούντος τυμπάνου, εμψυχώντας την ομάδα των χορευτών.

Ακόμη πιο ρεαλιστικός είναι ο χορός που παριστάνεται στο Βίο του αγίου Γεωργίου στην Arbutre (1503/4) Ρουμανίας¹⁵, όπου ο όρχομενος –τρεις γυναικες και ένας ἄνδρας– στακαλάζονται από τους ἀώμους και κινούνται κυκλικά, στον τήρο εγχόρδου, τεφριού και τυμάνου και, πιθανόν, αν κρίνουμε από την φωτική χειρονομία και τα μισανόγυτα χελή των μορφών, ομαδικούς αέρασματος¹⁶ που άδειται από ομήρο γυναικών δέξια (εικ. 2).

Στα εορταστικού χαρακτήρα θέματα εντάσσεται και ο χώρος της Μαρίαμ στη Διάβαση της Ερυθράς Θάλασσας (Εξόδος, 15:21), ένα θέμα με αγαπητό στις μικρογραφίες των βυζαντίνων χειρογράφων¹⁷, αλλά σπανί πλέον στη μεταβυζαντίνη εποχή, το οποίο εμφανίζεται κυρίως σημηνιά με εδειπετατική πλούσια εικονογράφηση όπως η μονή των Φλανθρωπίνων (1560): (εικ. 3)¹⁸. Στη συγκριψέμενη παράσταση που συγχέεται με τη σκηνή της λήψης των δέκα εντολών από τον Μωυσή, η Μαρίαμ, που έχει ταυτόχρονα και το ρόλο του μουσικού –όπως άλλωστε περιγράφεται και από τις πηγές–, ξηγεί τυπώμα πρασμένο λεξά στον άνω της και αναπτήδα στο ρυθμό, σχεδόν αερίνα, ενώ πην ακολουθών ορχούμενες δύο ομάδες από τρεις και τέσσερις κοπέλες του Ισραήλ πιασμένες από τους αγκύλανες. Αυτός ο συνδιασμός ατομικού και ομαδικού χορού, αλλά και γενικότερα η απεικόνιση ομαδικού χορού στο θέμα, πρέπει να ποικιλή στην παράσταση της θέματος, αποτελούν νέα στοιχεία για τη μνημειακή ζωγραφική. Άξιο ειδικότερης έρευνας επίστιμης είναι κατά πόσο ο ομαδικός χορός ως μοτίβο προέρχεται από θέματα όπως οι Αΐνοι ή, το πιθανότερο, αντλεί στοιχεία από την εκτέλεση συγχρονών χορευτικών κινήσεων και σηματών.

Παράσταση ομαδικού, εσορταστικού χαρακτήρα χορού -με αρνητικό χαρακτήρα- απαντά



και στο άπαξ εικονιζόμενο θέμα με την Αλληγορία της Ανω Ιερουσαλήμ σε εικόνα από την κερκυραϊκή μονή της Πλατατέρας (ύψρι στο 1500), όπου ομάδα προκλητικά ντυμένων νεαρών γυναικών, εταίρων πιθανών, που ταυτόχρονα προσωποποιούν τα ανθρώπινα πάθη της φιλονίκιας, του μίσους κ.λπ., έξερχεται κορεψόντας από οικημάτων¹⁹. Το συγκεκριμένο συμπλέγμα γυναικών, που δηλώνει τη σφρακή ακολασία μέσω του χορού, όπως έχει ήδη παραπήρημε, μεταφέρει ευγενες πρότυπο, μια γκραβούρα του Zoan Andrea με τη θέμα των Τεσσάρων Εποχών, η οποία κατασκευάστηκε στα τέλη του 15ου αιώνα και, με τη σειρά της, μετέφερε σχετικό θέμα από τον «Παρανάσο» του Μαντένια (1497)²⁰.

Αξιομνησύνευτη, τέλος, είναι και η πάρασταση των Τριών παιδών εν καινίῳ (Δανιήλ 3,23), στην οποία, ιδιαίτερα από τη μεταβιβάντων περίοδο και μετά, οι τρεις γεναίες αποκτούν χορευτική κινήσης και ορχούνται σε κύκλο, πασμένοι από τους καρπούς, δεδαλόντας το όνομα του Θεού²¹. Το θέμα, που εμπλούτιστηκε με το μοτίβο του χορού ωστε να αποδοθεί ζωηρότερα η επινίκια, δριμική σημασία της πράξης, δεν συνθίζεται γενικότερα στον ελλαδικό χώρο.

Το κατεξοχήν, ωστόσο, θέμα όπου περιλαμβάνεται χαρούμενος, εκστατικός χόρος είναι οι Αινοί ή Η Γάστα Γύνοι, στους οποίους, με ένα είδος συμπαντική λεπτομέρεια για τη δοξολόγηση του Θεού, αποδίδονται οι ψαλμοί 148-150²². Ο χόρος στους Αίνους αποτελεί απαραίτητο επιμέρους θέμα και εικονογραφεί κυρίως τους ψαλμικούς στίχους 149,3 («ινεσάστων το δύνομα αὐτοῦ ἐν χορῷ ἐν τυμπάνῳ καὶ φαλτρίῳ ψαλτῶσαν αὐτῷ») ή 150,4 («ινείτε αὐτὸν ἐν τυμπάνῳ καὶ χορῷ, αἰνείτε αὐτὸν ἐν χορδαῖς καὶ ὄργανῳ»). Στον ατομικό, ωστόσο, και στον ομαδικό τύπο όρχησης που μεχρι τώρα έχουμε περιγράψει –και θα σχολιάσουμε αναλυτικότερα πιο κατω-θα πρέπει να προσθέσουμε μία ακόμη περιπτώση, τη σύλληψη του χορού από τους υπομνηματιστές των ψαλμών ως εύρυθμης συγκέ-

ντρωσης των πιστών και ως ιδιαίτερης ρυθμικής κίνησης όλων των σωμάτων (αγγέλων, άστρων, ζωικού και φυτικού κόσμου) που συμμετέχουν ως άλλες παρουσίες στην εξέμνηση του Θεού²³. Η εξήγηση αυτή, που ταυτόχρονα ανακλά τη γενικότερη συντρητική προσέγγιση του θέματος από την Εκκλησία, οδηγήσει σε κάποιες περιπτώσεις, στη μη κυριολεκτική εικόνιση του, όπως στις μονές Δουσικού (1557), Ρουσσάνου (1560), Δοχειαρίου (1568), Κορώνης (1587) και Φωτιού (1589)²⁴. Στις περιπτώσεις αυτές, αλλά και σε άλλες με αντίστοιχη οργάνωση των μορφών στο χώρο, όπως τη Επί Σοι Χαιρεί, ως χορός νοείται η συμμετρία στην απεικόνιση των μορφών και η ομοδυμαδόν κίνηση και εξάρπτηση τους από έναν κεντρικό άξονα.

Επανερχόμενοι στον κλασικό τρόπο απεικόνισης χορού, παραπτρούμε ότι ο ατομικός χόρος συνήθως αποδίδει τους στίχους 150,4 και 150,6 (πάσα πνοή αἰνεσάστων τὸν Κύριον) και το ποιείται διπλά στην αιχμαλωσία των βασιλέων (ψ. 149,8), τοινόντας με τον τρόπο αυτό τον εσοταπτικό και ευχαριστιακό χαρακτήρα που έχει η πράξη. Ο χορευτής είναι συνήθως μια λυγερή γυναίκα στη σάτη τριών τετάρτων, όπως στη μονή Φλανθρωπηνών (1560); και στα μνημεία που χωραφήθηκαν ή σχετίζονται με λινοτοπίτες (χωραφούς (α' μισό 17ου αι.)²⁵, που κινείται έντονα, κρατεί μαντήλια στο δύο χέρια και στρέφει την κεφαλή προς τα πάνω και πάνω, στο Χριστό της θεοφανείας. Μοναδική είναι η παράσταση στην Αρχιεπισκοπή της Λευκωσίας (1735-1756), όπου χορεύουν, αντικριστά σχέδιον στα καρπαλάμ (.), δυο γυναικες με μαντήλια στα χέρια²⁶ (εικ. 4). Αξιομνησύνευτη, τέλος, είναι και η αρχόντια σε μη δυτική φορεσιά που χορεύει μπροστά από τον κυκλικό χορό γυναικών με τοπικές φορεσιές στην Αρμάπανα (1646).

Ο ομαδικός χόρος, ο οποίος τοποθετείται σε συνέγεια του μήνου των ανθρώπινων ομάδων (ψ. 148,10-12) και πριν ή μετά τον ύμνο των οστών (ψ. 149,5), διπλά στην αιχμαλωσία των βασιλέων

5. Αινοί. Οι μουσικοί κάθονται σε οδικό βάθρο, πάνω σε μεγάλα μαζλήρα -καποιοι από αυτούς ανακουφίζονται και πάκινους έγγραφο και σάλπιγγες.

Η ιεραπικότητα στην κίνηση των γυναικών που χορεύουν πάνω τους, η οποία διλένεται στην ομοιότητα της κίνησης τους, την τυπική μη σχετική με ενδυναμιστική φορεσιά τους και τη ρυθμική επανώληψη του μοτίβου της χορεύσιας, είναι σπουδείο που απάντα στην πλεονόμηση των παραστάσεων της Μάνης με Αίνους, Τοιχογραφία, 1760.

Μάνη, Καρπος Αβίας,
Νοές Αγίων Θεοδώρων (φωτ.
Μ. Παρχαρίδηον-Αναγνωστού).



6. Άνω. Ο Εφευρετός χρόσος, η προειδοποιητική ειδημασία και η προμητιστική υπερβολή από χρήση μουσικών οργάνων (βλ. το γνωστικό δρώνα στην πλέξουσα της τρίτης χορεύτριας) είναι σπασία που δημιουργήθηκαν τούτη στην εικονογραφία της εποχής Τοιχογραφία, 1715. Άγιος Όρος, Μονή Μεγίστης Λαύρας, παρεκκλήσιο Κουκουζέλισσας (πηγή: ταχυδρομικό δελτάριο).



(ψ. 149,8), έχει ανάλογο εορταστικό συμβολισμό με αυτόν της απομκής όρχησης. Ως έκφραση, όμως, της κοινόπτητας και της ομάδας –και κατ’ επέκταση αρχαιότερων σχημάτων χορευτικής κίνησης από ό,τι ο ατομικός– παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Τυπολογικά, με κριτήριο των τρόπων που κρατούνται μεταξύ τους οι χορευτές, μπορούμε να διακρίνουμε τις παρακάτω κατηγορίες παραστασεών οπου οι ορχούμενοι:

1. κρατούνται από τους καρπούς και τα σώματά τους είναι σε σχετική απόσταση,
2. πλανούνται από τους καρπούς θηλυκάτα, συστήνοντας τείχος σχέδιον από χορευτές,
3. κρατούνται σταυρώτα από τους καρπούς με τον προηγουμένο και τον επόμενο χορευτή,
4. πλανούνται από τη ζώνη του προηγουμένου και του επόμενου χορευτή σταυρώτα (ζωναράδικος χόρος).

Στην πρώτη κατηγορία εντάσσονται πλήθος απεικονίσεων, όπου γυναικες ή άνδρες χορεύουν κυκλικά, συρτό χορό, όπως στα λινοτοπικά μνημεία, στις μονές Μελέ (1676), Χουρέμ (1693/94), Κόζια (1707) και Αγίου Αθανασίου Κάτω Λεσίνιτσας (1797), καθώς και στους ναούς των Αγίου Ιωάννη Χρυσοστόμου στο Σκούταρα (1750) και Αγίων Θεοδώρων στον Κάμπο Αβίας, Μάνης (1760) (εικ. 5). Ιδιαίτερες είναι οι περιπτώσεις του παρεκκλήσιου της Κουκουζέλισσας στη μονή της Μεγίστης Λαύρας (1715), όπου ο αρχιχορευτής είναι άνδρας (εικ. 6), και του Αγίου Νικολάου Κοζάνης (1730), όπου οι νεαρές κοπέλες, σε διπλό χορό, κρατούνται από τους καρπούς με τη μεσολάβηση μαντλιού (εικ. 7)²⁷.

Στη δεύτερη μοάδα ανήκουν κυκλικοί χοροί γυναικών, όπως στις μονές Βάθειας Εύβοιας (1556-1565), Μεγάλης Παναγίας Σάμου (1596),

Άγιου Γεωργίου Αρμά (1637) (εικ. 8), Ζερμπίτσας (αρχές 18ου αι.), Κουτλουμουσιάου (1744), Άγιου Γεωργίου Νιγρίτας (β' μισό 18ου αι.), και στους ναούς Αγίας Παρασκευής στο Σοφικό Κορινθίας (1617) και Αγίου Νικολάου στο Τσεπελόβυ Ζαγορίου (1786).

Στην τρίτη κατηγορία ανήκουν πολλά από τα μνημεία της Μάνης, όπως οι μονές Αγίου Νικήτα στους Ανα Δόλους (1752) (εικ. 9) και Δεκούλου στο Οίτιλο (1765), καθώς και οι ναοί της Αγίας Σοφίας στα Γουρύντα (περ. 1700), του Αγίου Νικολάου στο Πραστείο (1750), της Ζωοδόχου Πηγής στο Κάστρο της Ζαρνάτας (1786) και της Κοιμήσης της Θεοτόκου στο Σταυροπηγή (1786). Η σπαλαγήτη του ίδιου μοτίβου χορού οφείλεται είτε στο ότι δηλητική είναι παραγωγή του ίδιου συνεργείου ζωγράφων, είτε στο ότι το μοτίβο ανακλά συγκεκριμένο τοπικό χόρο.

Τέλος, στην τέταρτη μοάδα, με τον λεγόμενο ζωναράδικο χορό, ανήκουν οι παραστάσεις των μονών Κουτλουμουσιάου (1744), όπου πεντέ άνδρες σύρουν το χορό. Βομβούκων (1703-1722), όπου διακρίνονται τεσσεριάς ανδρές με κοντούς χιτώνες σε φτιγούρες τάσματου σχέδιον, Αγίου Ιωάννη Ρογκοβού (1844), όπου από τους τρεις άνδρες χορευτές ο πρώτος και ο τελευταίος κρατούν μαντλή, αλλά και των ναών της Γέννησης του Χριστού στο Αρμανάνα που πρασαφέραιμε (1646), Αγίου Αχιλλείου Πενταλόφου (1774) (εικ. 10) και Αγίου Νικολάου Μελισσουργών Άρτας (μετά το 1778), όπου ο χορός εκτελείται από τρία δύο γυναικών που κρατούν μαντλή. Αξιοσημείωτος στην κατηγορία αυτή είναι ο γυναικείος χορός των δύο μοάδων από τρεις γυναικες με σταυρώτα πλεγμένα χέρια στην Παλαιοχώρα Αίγανης (πριν το 1609/10) και στη μονή Φανερωμέ-



νης στη Σαλαμίνα (1735), όπου όλη η κύνηση των μορφών θυμίζει το χόρο «τράτα» αλλά και γενικότερα χόρο της ευρύτερης περιοχής της Αττικής και της Κορινθίας, καθώς και των νησιών του Αργοσαρανικού²⁸.

Συνοικίζοντας τα παραπάνω, όσον αφορά το είδος του χορού, μπορούμε να εικάσουμε την απεικόνιση συγκεκριμένων τύπων, όπως ο θρακιώτικος συρτός στο παρεκκλήσιο της Κουκουζέλισσας Μεγίστης Λαυρίας (εικ. 10), ή καὶ τούποι τράτας στην Παλαιοχώρα Αγίνας και στη μονή Φανερωμένης στη Σαλαμίνα. Ορισμένοι, επίσης, χροι, όπως αυτός του Αγίου Αχιλλείου στον Πεντάλφο (εικ. 10) ή των μνημείων της Μάνης, χωρίς να γωγίζουμε την ονομασία τους, μπορούν να συσχετίσουν με ανάλογους που παριστάνονται σε χαλκογραφίες περιηγητικών κειμένων της εποχής, όπως αυτές που συνδεύουν τα κείμενα των P. A. Gius (1783) και Du Mont (1694), αντίστοιχα²⁹. Χρήσιμος, τέλος, για την τάση του τύπου του χορού μπορεί να είλινται οι συσχετισμοί των συνδέστικων μουσικών οργάνων με την περιοχή στην οποία βρίσκεται η παράσταση ή εργάζεται το ζωγραφικό συνεργείο, καθώς η παράδοση ενός τόπου είναι συντηρητική και διατηρεί στο χρόνο παλαιότερα σχήματα. Ωστόσο, όλες αυτές οι παραπήρησεις δεν μπορεί πάντα να είναι σε μεγάλο βαθμό υποθετικές, καθώς η ζωγραφική έχει ακινητοποιήσει στο χρόνο μόνον μια στιγμή του χορευτικού δρώμενου.

Με τη βεβαίωτη, όμως, που γεννά το ίδιο το εσωτερογικής διάστασης θέμα των Αίνων, ο χορός που παριστάνεται σε αυτό μπορούμε να υποθέσουμε ότι απεικονίζει, ή, καλύτερα, ότι σχετίζεται με πανηγυρικά χορευτικά δρώμενα

της Ανάστασης και του Πάσχα. Το στοιχείο αυτό βεβιώνεται από την πρόσφατη ιστορική πραγματότητα³⁰, εφόσον αναφέρεται χορός εντός των εκκλησιών και μάλιστα σχετικός με την Ανάσταση, ενώ υπάρχουν και πατερικά σχόλια τα οποία βεβαιώνουν τη σχέση των μουσικοχορευτικών δρώμενων στους Αίνους με την Ανάσταση³¹. Έτσι, από την άποψη αυτή, η παρουσία του χορού στην εκκλησιαστική ζωγραφική, και μάλιστα τη μοναστριακή, θα λέγαμε ότι γίνεται ευελήνητη.

Ωστόσο, αναπάντητη είναι η αιτία μιας ρεαλιστικής απεικόνισης των ενδυμασιών και των κοσμήματων για τις χορεύτριες, καθώς σε πολλές περιπτώσεις, και ιδιαίτερα από τον 18ο αιώνα και μετά, οι Αίνοι φαίνεται να αποτελούν το κατερζούχο πεδίο επιδείξης των χρυσοκέντητων ρούχων και των πολυτελών κοσμημάτων για τις πλούσιες και ωραίες γυναίκες της εποχής. Τα πιο εντυπωσιακά παραδείγματα ίσως τα πρόσφερουν οι παραστάσεις των μονών Μεγίστης Λαυρίας (παρεκκλήσιο Κουκουζέλισσας, εικ. 6) και Γρηγορίου, όπου οι χορεύτριες φορούν βαρύτιμα κεντημένα ρούχα και είναι περίτεχνα στολισμένες με φτερά, σκουλαρίκια, βραχιόλια και χρησποτικά αντικείμενα, ώστε να είναι ακόμη βεαματόπερος ο χορός τους. Πώς εξηγείται, λοιπόν, μια τετοια κοσμική «εισβολή» στον αστικό χώρο μιας μονής;

Καταρχάς θα πρέπει να τονίσουμε ότι η εκκομικεύση του θέματος δεν υπερβαίνει τον κανόνα της ευπρέπειας που πρέπει, σύμφωνα με τους Πατέρες της Εκκλησίας, να διακρίνει τη γυναικά, ακόμη και όταν χορεύει³². Άλλωστε, πολλές είναι οι περιπτώσεις όπου οι χορεύτριες παριστάνονται με καλύμμα κεφαλής –όπως στα έρ-

7. Αίνοι. Οι νεαρές χορεύτριες, όπως συνηθίζεται ιδιαιτέρω από το 17ο αιώνα, φορούν ρούχα σύμγραφα και, κρίνοντας από τη διακόσμηση και τα σχετικά οξεισμάτα που αιτούνται, είναι τα γηραιότερα τους. Στη μέση των γυναικών διακρίνεται ζώνη που συγκρεπόταν με μεταλλικές πόρτες. Τοιχογραφία, 1730. Κοζάνη, Ναός Αγίου Νικολάου (φωτ. Μ. Παραγιάδη-Αναγνώνατου).

**8. Αίνοι. Οι αρχοντικά
υπμένες χορεύτριες, με τα
χρυσοποιητά τελείωματα
στα υπόκομσα, όπως
αρρέζου στις κοινωνικές
εκδηλώσεις της εποχής,
φορούν χρυσά βραχόλια
στους καρπούς και τα
μπράτσα με διάθεση
προβολής του πλουτού τους;
Τοιχογραφία, 1637. Εύροια,
Μονή Αγίου Γεωργίου Άρμα
(φωτ. Λ. Δρανδάκη).**

**9. Αίνοι. Οι νεαρές χορεύτριες
τίνονται θηλύκως από τους
καρπούς και κινούνται
κατά την παρέλαση στο χώρο.
Η πεποίλα στην κίνηση της
καρδιής τους, και τα εκπρεπή
τους μέτρα και τα αναστρ-
κμένα μονικά τους,
που δημόνουν την έξαρη
από την κίνηση του χορού,
είναι χαρακτηριστικά
που απομακύνουν το ίθος
του θέματος από το ιερατικό
και το μεγαλόπερο,
προσδιδόντας του δροσά
και φεστίτη. Τοιχογραφία,
1752. Μάνη, Ανώ Δολοί,
Μονή Αγίου Νικήτα (φωτ. Μ.
Παρχαρίδη-Αναγνωστού)**



για των λινοτοπιών ζωγράφων ή και σε ορισμένα
μνημεία της Μάνης - (εικ. 9), ενώ η ενδύμασια
τους χωρίς καμιά εξαιρεση, το περισσότερο
που αποκαλύπτει είναι οι γυμνοί τους αγκάνες.

Η χαρά της ωής, αν μπορούμε να χαρακτη-
ρίσουμε έτσι την ευφορία που χαρακτηρίζει τις
μορφές, είναι η «παραφυνία» του θέματος, η μη
συμβατή με την ιδεολογία του μοναχισμού. Αν
όμως αναλογιστούμε την πραγματικότητα της
εποχής, η οποία επιφρότιζε τις μονές με το ρόλο
του φύλακα της Ορθοδοξίας, και τις επαφές του
Ελληνισμού με την Ευρώπη που κορυφώνονται
με την εμφάνιση της κίνησης του Διαφωτισμού,
όπως επίσης και την αντιπαράθεση με τη δύσκο-
λη πραγματικότητα της οθωμανικής κυριαρχίας
που δημιουργήγε νεομάρτυρες, αυτή η ευφορία
δεν ήταν συναισθήμα απαγορεύσιμο ούτε κατά-
σταση μη ανεκτή. Αντίθετα, έδινε την αφορμή να
εντάξει ο πιστός και τον εαυτό του στα εικονιζό-
μενα και κατ επέκταση, στη ωή της Εκκλησίας. Με
τον τρόπο αυτό, ο χορός των Αίνων γεφύρω-
νε το παρόν της αισθήσης με το αύριο στοιχείο
της λατρείας, γινόντας το σημείο συνάντησης
με τους ομοδόξους, με το «μιλλέν».

Συνοψίζοντας, ο χορός στη μεταβυζαντινή
Ζωγραφική, συνεχίζοντας την εικονογραφία των
βυζαντίνων χρονών, απεικονίστηκε σε παραστά-
σεις που σχετίζονται με τη ωή της κοινότητας
και του οργανωμένου κοινωνικού βίου, για να εκ-
φρασει τις πλέον ανθεμιστής καταστάσεις, τη
χαρά, το χλευασμό, τη γοητεία, την αιστιά, αλ-
λά και την πίστη. Το κοινό υπόβαθρο σε όλα τα
παραπάνω είναι πως, πάρα την αρντική στάση
της Εκκλησίας, δεν έπωψε να αποτελεί μέρος
της καθημερινότητας των ανθρωπών και για το
λόγο αυτό παραστάθηκε σε κάθε εικαριά, με-
ταφέροντας στοιχεία από την πραγματικότητα
της εποχής του. Το πραγματικό υπόβαθρο αυ-
τής της καθημερινότητας, χάρη στο οποίο υπερ-
κερδίστηκαν οι συντριπτικές αντιλήψεις, διασώ-
ζεται αρκετά καλά στο λόγο του κατεξοχήν πο-
λεμίου του χορού, του ιώνων του Χρυσοστό-

μου, ο οποίος, σχολιάζοντας την εικόνα που οι ποιητές δίνουν για τον Παράδεισο, περιέλαβε πλέον σ' αυτόν και το χορό, ως εκδήλωση παραδεισιας ευφορίας: «και πάλι Ήλυσιον πεδίον, και μακάρων νήσους [φασὶ τινας ἔχειν] καὶ λειμώνας εύανθεῖς, καὶ εύωδιαν πολλήν, καὶ αὔραν λεπτήν· καὶ χορούς ἔκει διατρίβοντας, καὶ λευκὴν περιβλήμενους στολήν, καὶ ὁδοντας ὑμνούς τινάς»³³.

Με άλλα λόγια, ο χορός, η πράξη ακολασίας της Σαλωμῆς, σε θέματα οπίς οι Άινοι καθάρθηκε και αγαπητικά πλέον συνδέθηκε με την τέφψη που χαρακτηρίζει την αγιότητα. Θεωρήθηκε η ευφορία σκέψης των πιστών στον Παράδεισο, ταυτόχρονα όμως και ο ελκυστικός τρόπος για να εκφραστεί η χαρά της ζωής μέσα στην Εκκλησία ως αντίβαρο στο δύσκολον πραγματικότητας της οθωμανικής περιόδου.

Σημειώσεις

1. Ο χορός αποτά, για παρόδειγμα, από Διάβολο της Ερυθράς Θάλασσας και την Θερί του Μωυσή (χρειανούν η Μωυσή και οι λοραπλίτες), στα θέματα του ιπποτούνον, από Βέητον του Χριστού, στα θέματα των Μωνάδων, των αρμενιανών σε συμπόσια –π.χ. στην ύδωρ του Μ. Αλεξανδρού ή στη Ριζηνή ή στο αυτοπάντελο τέκνων του λιβρί– ή στα άποτα απαντώματα θέματα, όπως ο Αναστάσιος Σιλεστρός απεριόρθωτος σε διαδικτυό και Η Βερτόνιος των αρχών από τον αρχαιολόγο Μεσκόπηκ. Για τα θέματα αυτά, βλ. Α. Ξυνόπολος, «Σαλωμή (1)», Επετειακό Εταιρεϊκό Βιβλιογραφικό Σπουδών 12 (1936), σ. 269-277, αρχ. Σ. Κουκούλη. Τα θέματα – εμρινότας των αγγέλων και αρχαγγέλων στην Βίβλουντιν τέντη των Βολκάνων, Αθήνα / Γιώννα 1989 και T. Steppan, «Tanzdarstellungen der mittel-und spätbyzantinischen Kunst», Ursachen, Entwicklung und Aussage eines Bildmotivs», Cahiers Archéologiques 45 (1997), σ. 141-168, όπου η βασική βιβλιογραφία. Ας σημειωθεί ότι η Ερμηνεία του διουντο-

ου από τα Φουρνά από τα θέματα αυτά αναφέρει μόνον το χορό της Μαραμ (σ. 56), το χορό των λοραπλίτων κατά την αποστολή του Μωυσή για τη λήψη των δεκά εντολών (σ. 57), αλλά και κατά την έκπιση του Δαβίδ επί του Γολιάθ (σ. 62), το χορό στις παραβολές του γάμου Ματθί 22:2-14, σ. 119) και των κακών δούλων (σ. 124), καθώς και το χορό της Σάλωμης στη συμπόσιο του Ηρώδη (σ. 177). Για την έκθεση της Ερμηνείας, βλ. Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως (εκδ.). Διανοούντο του εκ Φουρνά Ερμηνεία της Συγγραφικής Τέχνης και αι κυρια αυτής ανεκδότοι πηγα, εκδιδόμενη μετά προλόγου για το πρώτον πτήχη κατά το πρωτότυπον αυτής κενενον, εν Πετρούπολει 1909.

2. Για την Νίτιου, βλ. Θ. Αίρα-Ζανθάκη, Οι τοιχογραφίες της Μονής Νίτιου, Ιωαννίνα 1980, σ. 67-68, εικ. 28. Για τη μονή του Μεγάλου Μετεώρου, βλ. Μ. Χατζήδης, Δ. Ζωριάνος, Το Μεγάλο Μετέωρο, Ιστορία και Τέχνη, Αθήνα 1990, εικ. σ. 79.

3. Για τον Εμπατζό, αλλά και για τη διαπότευση στο Βιζέντιο, βλ. Η. Ε. Κόλλιας, «Η διαπότευση του Χριστού στο ζωγραφικό αλόκοτον του Αγίου Νικολάου στη Τραντα Ρόδου», Επεργατικόν, Αφετημάτων στον Μανώλη Κατζήδηκη, τ. 1, Αθήνα 1991, σ. 243-261, από και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

4. Από την εξαιρετικά πλούσια βιβλιογραφία για το θέμα, βλ. Ιωαννίνου του Κρουσσούτου, «Άγος Εν τας καλνδανσ-, PG 48 στ. 954». Για την δράμη της Ηρωδιδάς, », PG 59 στ. 521-526. Βούρσου του Μεγάλου, «Καταπινθυντώνων», PG 31 στ. 444-445 και Βασιλείου επικόπτου Σλεζίας, «Ομάδα», PG 85 στ. 232C. Σύγκεντραινα σχετικά παραβίαια, βλ. στον J. W. McKinnon, The meaning of parallel, polemical against musical instruments, Current Musicology 1 (1963), σ. 69-82. Για τα καταδικαστικά απορετικά των συνιδόνων, βλ. Γ. A. Raskin, / M. Potlach (εκδ. Κόλλιας), Συντομία των βασικών και ιερινών κανόνων των εγγιν και παραπομπών αποτύχων, 1-3, Αθήνην 1853, σ. 465-466.

5. Βλ. αντίστοιχο G. Miller, Monuments de l'Artosis, Les peintures, Paris 1927, τιμ. 143.2. 205.1, 227.

6. Μ. Αναργυρίου-Παπαδοπούλου, Η Μονή του Αγίου Νικολάου των Φαλαρύρων, στο Μ. Γαρδής / Α. Πολικούρας (επιμ.), Μονή από την Νίτη των Ιωαννίνων, Σερρών, Ιωαννίνα 1993, εικ. 290.

7. Προσωπική παρατήση. Για το μετάκαιρο και τη φάση του 15ου αιώνα, όπου αναγνωρίζονται οι τοιχογραφίες του διπλού εξωτερικού τοίχου, βλ. N. K. Μουτσούπολης, Εκδηλοίσεις της Καροτροφίας 90c-117c αιώνων, Θεσσαλονίκη 1998, σ. 91 και εικ. 91.

8. Β. Ζ. Παπαδοπούλου, «Από τον αρχικό στον αγιορείτικο μαχαιρόπιτο Παρουσία Ιεράς Μονής Δούρειαρχου, Αγίου Όρους, σ. 29.

9. Αδημοσίευτη, προσωπική παραπήρημα.



10. Αίνοι. Το συνθινό μετάποτο που καρδιούν το σωρό των νυνοντων, τα μορφογόρτια που διακρίνονται στο λαιμό μιας από της γερεύτριες, το ανοιχτό μπουσότι άνω άλλων και οι περίτεγκες, στοιχιαμένες με πολύτιμους λίθους μεταλλικές πόρτες που οι νυναίκες φορούν στη μέση εκφράζουν την εργαστική αποδύσιμα των Αίνων, δίνοντας σ' αυτήν πινελό σχεδόν διανοσακή. Τοιχογραφία, Αίνοι, Ναός Αγίου Αχιλλίου Πενταλόφου (φωτ. Μ. Παρχαρίδηου-Αναγγνωστου).

Βιβλιογραφία

- ΑΝΤΕΓΙΑΝΑΚΗΣ Φ., Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα, Αθήνα 1976.
- ΓΟΥΛΑΚΗ-ΒΟΥΤΖΑΡΑ Α., Μουσική, χώρος και εικόνα. Η απεικόνιση της ελληνικής μουσικής και του χώρου από τους Εύρυτους περιόδους του 18ου και του 19ου α. Αθήνα 1990.
- ΔΡΑΓΑΝΑΚΗΣ Κ., Ο αυτοχθονισμός στον ελληνικό δημοτικό χώρο, Αθήνα 1993.
- HAUSAMANN T., Die tanzende Salome in der Kunst von der christlichen Frühzeit bis zum 1500: Ikonographische Studien, Zürich 1980. Κ. Κέκο., «Η ζωή του Προφήτου στη βιζαντινή ζωγραφική», σ. διπλ. διάτρ., Θεοσολογία 1995, σ. 201, 207κ. και Κ. Κατσούτη, «Οι οικτές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του Αγίου Ιωάννου του Βαπτιστού στην Αγία Σιδώνη της Λαζαρίτης», διπλ. διάτρ., Αθήνα 1998.
- ΚΑΒΑΛΟΠΟΥΛΟΣ Π., «Οι οικτές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος των αγίων Ιωάννου του Βαπτιστού και Σιδώνης στην Αγία Σιδώνη της Λαζαρίτης», διπλ. διάτρ., Αθήνα 1998.
- ΚΕΙΚΟ Κ., Η ζωή του Προφήτου στη βιζαντινή ζωγραφική, άδης διπλ. διάτρ., Θεοσολογία 1995.
- ΚΟΛΑΙΔΗΣ Η. Ε., «Η διαδόσηση του Χριστού στη βιζαντινή διάκονος του Αγίου Νικολάου στα Τριάντα Ρόδου-Ευρυρρούντος Αρτεμίσια στο Μαντζή Χαροκόπειο, τό», Αθήνα 1991, σ. 243-261.
- ΚΟΥΚΑΡΙΔΗΣ Σ. αρχ., Τα θάυματα - ευφανίες των σημύγχων και αρχαγγέλων στην βιζαντινή τέχνη των Βαλκανίων, Αθήνα 1989.
- ΚΟΥΚΟΥΖΑΣ Φ., Βιζαντίνων Βίος και Πολιτισμός του 5. Αιώνας 1952, σ. 206-244.
- ΜΕΡΑΝΤΖΑΣ Χ. Δ., «Η εικονογράφηση των Αινους στη μεταβυζαντινή κατηγορία της ζωγραφικής του Ελλαδικού χώρου (16ος-18ος α.Χ.)», Η συμβολή της έννοιας του χώρου στην Οικουμένη και την ιεραρχία των Αινουών», άδης διάτρ., Λαζαρίτη 2001.
- MORAN N., «Musici gestouν και Byzantini simili possumus sed neque vēka», *Zograf* 14 (1983), σ. 52-59.
- Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting, Leiden 1986.
- ΣΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ Α., «Σαλωμή [τ.], Επειγοντες Επανεις Σταύρωσης Σπουδών 12 (1996) 269-277.
- ΤΑΧΑΡΑΔΟΥ Μ., «Η απεικόνιση των Αινουών στη βιζαντινή ζωγραφική κατά το 16ο αιώνα σύμβολο διάτρ. Θεοσολογία 2000.
- ΤΟΥΝΥΧΝΕΡ Β., Βιζαντίνης θέματα της ελληνικής λαογραφίας, Αθήνα 1994.
- SOLCANI L., «Représentations chorégraphiques de la peinture murale de Moldavie et leur évolution dans l'art iconographique sud-européen (XVe-XVIIe siècles)», Revue des Etudes sud-européennes 17 (1976), σ. 45-65.
- STEPPAN T., Tanzdarstellungen der mittel- und spätbyzantinischen Kunst, Ursache, Entwicklung und Aussage eines Bildmusters, Cahiers Archéologiques 45 (1997), σ. 141-168.
- ΣΤΡΑΤΟΥ Δ., Οι λαϊκοί χώροι, ήρωες ζωντανού δεσμού με το παρελθόν, Αθήνα 1966.
- WEBB R., Salomé's Sisters: The rhetoric and realities of dance in Late Antiquity and Byzantium, στο L. James (επιμ.), Women, Men and Eunuchs: Gender in Byzantium, London / N. York 1991, σ. 161-182.
- ZIAS N., «Some representations of Byzantine cantors», Αρχαιολογικά Αντικέα σε Αθήναις 2/2 (1969), σ. 233-238.

10. Γενικότερα για το χορό της Σαλωμής, βλ. T. Hausmann, *Die Tanzende Salome in der Kunst von der christlichen Frühzeit bis zum 1500: Ikonographische Studien*, Zürich 1980. K. Κέκο., «Η ζωή του Προφήτου στη βιζαντινή ζωγραφική», σ. διπλ. διάτρ., Θεοσολογία 1995, σ. 201, 207κ. και Κ. Κατσούτη, «Οι οικτές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του Αγίου Ιωάννου του Βαπτιστού στο Προφήτη στη βιζαντινή τέχνη», διπλ. διάτρ., Αθήνα 1998, σ. 119 κ.ε.

11. Νεότερες απώντες σχετικό με το στέμμα και έγκυων απεικόνιση, διπλ. διάτρ., στον H. Maguire, στο H. C. Evans / W. D. Wickam (επιμ.), *The Glory of Byzantium. Art and Culture in the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*, κατατάγοντας την έκθεση, New York 1997, σ. 210-212.

12. N. Zias / Σ. Καδούς, Ierap Moni Oionoī Γρηγορίου. Οι ποικιλοφάρμαστοι του καθολικού Ανοικ Ορος 1998, εκ. 104.

13. Για τα θέματα αυτά, βλ. I. Solcanu, «Représentation chorégraphiques de la peinture murale de Moldavie et leur place dans l'Iconographie Sud-Est européenne (XVe-XVIIe siècles)», Revue des Etudes sud-européennes 14 (1976), σ. 55 κ.ε.

14. Για τις παραπότασες αυτές, διπλ. αιτιολογία Ζιας / Καδούς, Ierap Moni Oionoī Γρηγορίου, σ. διπ., 70. L. Δρανδάκης, Ο αυτοσχεδιασμός στην ελληνική δημόσιη χώρο, Αθήνα 1993, εκ. σ. 154 και Φ. Αναγναντής, Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα, Αθήνα 1976, εκ. 12.

15. V. Dragut, Die Wandmalerei in der Moldau, Bukarest 1983, εκ. 168, 170-172.

16. Γενικότερα για τις παραπότασες αιδημάτων και τις μουσικές φιλαράκια χρηματών στη ζωγραφική, βλ. N. Zias, «Some representations of Byzantine cantors», Αρχαιολογικά Αντεύκλετα σε Αιθηναίοι 2/2 (1969), σ. 233-238. N. K. Moran, «Musici gestouν και Βιζαντίου silkarust poznoz srednjeg veka», *Zograf* 14 (1983), σ. 52-59 και η ίδια, Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting, Leiden 1986.

17. Για το θέμα, βλ. A. Weckwerth, Durchzug durch das Rote Meer, LIC 1, Rom / Freiburg / Basel / Wien 1968, σ. 554-558, όπου και η βιβλιογραφία.

18. Αγεμάντος-Ποταμάνου, «Η Μονή του Αγίου Νικολάου των Φλωρεμπρύνων», σ. διπ. 241.

19. Π. Λ. Βοκότοπουλος, Εικόνες της Κέρκυρας, Αθήνα 1990, αρ. 9, εικ. 88.

20. Στο ίδιο, σ. 22.

21. Για το θέμα, το οποίο απάντα σε ρωμαϊκές κυρίως εικόνες, βλ. Κακιδιάρης, Τα θάυματα..., σ. διπ., 139, 141 σημ. 18. Π. Βόρας, επιτρ. M. Velimirović, «Liturgical drama in Byzantium and Russia», Dumbarton Oaks Papers 16 (1962), σ. 349-386. Β. Τύρα, και Μ. Παραρρύδη-Αναγνωτής, «Τρεις παιδες σε κοινωνία: νέες αναγνώσεις και επιμοւσας στην εικονογραφία του βαθύτερου», Επόπειο Τέταρτο Συμπόσιο Βιζαντίου και Μεταβυζαντίου Αρχαιολογίας και Τέχνης, Περιήλειος, Αθήνα 2004, σ. 74, σημειώνοντας με επιμούσεις, η αναγνώριση χωρού στο θέμα, ήδη από τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες τεχνής.

22. Για τους Αινους, βλ. M. Paraparidze, «Η απεικόνιση των Αινουών στη μεταβυζαντίνη ζωγραφική του 16ου αιώνα», άδης διάτρ., Θεοσολογία 2000 και X. Δ. Μεράντος, «Η εικονογράφηση των Αινουών στη μεταβυζαντίνη ζωγραφική του Ελλαδικού χώρου (16ος-18ος α.Χ.)», Η συμβολή της θεοτοκίας στην Οικουμένη και στο Σιδώνιο, άδης διάτρ., Λαζαρίτη 2001.

23. Ευθύνης κοντά στο Ζωγράφη, «Έδηγηση εἰς τὸ Θάλτηρον», PG 128, σ. 132B.

24. Για τα συγκεκριμένα μημένα, καθώς και γενικότερα για όλα τα μημένα σε Αινους, που αναφέρονται στο κείμενο, βλ. M. Paraparidze, «Η απεικόνιση των Αινουών», σ. διπ., σ. 58 κ.ε.

25. Τα μημένα που ζωγραφίζονται από λιονταρίτες ζωγράφων ή μάθητών τους είναι οι μονες Smeredevi (1560-1570), Οιανοί Μελέτιου (1572-1590), Προφήτη Ήλιου στους Γεωργιούτσες (1617-1620), Γεωργίου Λαζαρίτη στη Βάσκαντα (1634), Πατέρων στη Λίβιο Ζιάτη (σ. μισό 17ου α.) και Προφήτη Ήλια στη Σεργιόπολη Λουτζίτσα (1653) καθώς και οι αιγαίνοι Νικολάου Βίτσας (1618-19), Αγίου Μηνᾶ στο Μονεύδη (1619-20), Αγίου Νικολάου στη Σαράκιντσα (1630), Κοιμήση Θεοτοκού στα Καλύβια Ελαφρόποτου (1645/46) και Ταξιδιών Βίτσας (σ. μισό 17ου α.). Για τους Αινους των μημένων αιγαίνων, βλ. στο ίδιο, σ. 232 κ.ε.

26. Για τον τύπο του χώρου, βλ. Δρανδάκης, Ο αυτοσχεδιασμός..., σ. διπ., 164-165.

27. Για το μαγιτζή μούσιμο και ειδάρτη στο χώρο γενικότερα, βλ. Δ. Στρατός, Οι λαϊκοί χώροι, ένας ζωντανός δεσμός με το παρελθόν, Αθήνα 1966, σ. 15-21 και Δρανδάκης, Ο αυτοσχεδιασμός..., σ. διπ., 152 κ.ε. Για τον συγκεκριμένο τύπο χώρου, τον διπλό χώρο, βλ. Λύκειον των Ελλήνων, Χορογραφήστα, 22 Σεπτεμβρίου 2003, σ. 19, 21.

28. Βλ. τις φωτογραφίες που δημοσιεύουν αντίστοιχα για τα Βίλια της Αττικής και τη Σαλομήνα του Δρανδάκη, Ο αυτοσχεδιασμός..., σ. διπ., 112 και Δ. Στράτου, «Χρονικό του συγκροτήμα-

τος λαϊκών χωρών της Δόρας Στράτου», B. Συμπόσιο Ασημάρας των Βόρεων Λιδωνίων, ψηφίσμα (Ηπειρωτικό Μαζεύοντα Θράκη), Πρακτικά, Θεοσολογία 1976, σ. 526, εικ. 134.

29. Για τις λαϊκομόρφιες αιτιώσεις, βλ. αιτιολογία Α. Γουλάκη-Βουτζά, την έκθεση της Αρχαιολογικής Επιτροπής της Ελληνικής Δημοκρατίας για την αποκομιδή της έκθεσης του 18ου και του 19ου αιώνα, Αθήνα 1990, εκ. 53 και Αναψηλακτίδης, Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα, σ. επ. 146.

30. Βλ. τα σχόλια του Σκαρλάτου Βιζαντίου, Η Κωνσταντινούπολη και η περιορισμένη ποιητική, αρχαιολογική και ιστορική της περιοχής των παλαιών οχυρών της Αγοράς 1869, σ. 462, ο οποίος αναφέρει ότι στην Πριγκιπινότητα του 19ο αιώνα, στη δεύτερη Ανάσταση, μετά τον επανειλημμένο πόλεμο, οι γυναίκες έκλειναν τις πόρτες του ναυπηγείου και το χώρο του ναυπηγείου. Ως μημεμένη, επισής, η συναρπάξτηση είναι η χρήση του χώρου στα ρουστάδια, ένα ρυματικό καταβόλων έθιμο που υποτείνεται και σημειώνεται κατά σημείωμα μετά την Πάσχα, προσέρχεται την επόμενη ημέρα.

31. Βλ. για παραδείγματα τα σχόλια του Κλήμεντα του Αλεξανδρέα (C. Monodésier / H. I. Martou (εκδ.), Clément d'Alexandrie. Le Pédagogue II, [SC-108], Paris 1968, κεφ. 41, 4-45), ο οποίος ερμηνεύει την πρώτη του χώρο στο στύχο 150 μ. 44 ως μημεμένη της Εκκλησίας για την ανάσταση των νεκρών. Πρώτη, επίσης τα σχόλια του Ζηρύγεντη («Ελλαγαὶ εἰς τοὺς Ψαλμῶν», PG 17, σ. 149) στο στύχο 150, 3, οπους ο ίχρος της απόλυτης των Αινουών δηλώνει την ανάσταση των νεκρών, και προσέρχεται, επισής, τη στάθμη συνθετησης των ψαλμών των Αινουών με τα αντανάκλαση στην ορέθρη.

32. Βλ. Φ. Βούκουλες, «Ο χρόνος», Βιζαντίνων Βίωσι και Πολεμίους, τόμ. 5, Αθήνα 1952, σ. 220.

33. Ιωάννης ο Χρυσόστομος, «Πειρή της μελλούσας κρίσεως», PG 63, σ. 744.

Dance in the Post-Byzantine Monumental Religious Painting (15th-19th Century)

Dr. Magdalini Parcharidou-Anagnostou

Dance, an act closely connected with worship, although has often been rejected and condemned by the Church Fathers as immoral, retained its special position both in worship and in everyday life. In the Post-Byzantine years, where the repertoire of representational arts continues that of the Byzantine era, dance is represented in monumental painting, in particular, which has become the most effective popular illustration ecclesiastical book of the period. Thus, among the oldest subjects incorporating dance are the ones related with theatrical in structure scenes (*Mocking of Christ* and banquets (*Banquet of Herod with the Dance of Salome*), as well as with other festive activities (*Crossing of the Red Sea* with the *Dance of Mariam or the Praises with the dance of Psalm 149 and 150*). At the same time dance is also present in newly introduced subjects (*Life of Saint George, Parable of the Prodigal Son, Three Youths in the Furnace, Allegory of the Supreme Jerusalem*), which belong in reality to the established iconographical program of Byzantine painting.

However, the *Praises*, illustrating the Psalms 148-150, is the subject par excellence in which dance is depicted. Dance in the *Praises*, an individual or group performance, when a harmonious congregation of believers and saints, mainly depicting the psalmic verses 149,13 and 150,4, offers a good chance for the representation not only specific dances of dance, like the round dance, but also of the dressing habits and the jewelry of the time. Furthermore, by considering the relevant to the Resurrection notations of the Psalms' editors and the historical practice of the Church, which includes dance performed in the church on Easter day, we can trace the symbolic, soteriologic content of dance.

In conclusion, dance in the Post-Byzantine years has been considered as the exhilarating expression of the believers in Paradise, and at the same time as the direct, appealing way for manifesting the joy of the life in the Church, a joy absent from the hard reality of the Ottoman period.