

# Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΤΩΝ ΕΚΣΤΑΤΙΚΩΝ ΧΟΡΩΝ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΪΚΗ ΚΑΙ ΚΛΑΣΙΚΗ ΕΠΟΧΗ

## “Ενθεος χορεία

Ευρυδίκη Κεφαλίδου

Δρ Αρχαιολόγος  
Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης

Οι αρχαιοελληνικοί χοροί έχουν κατά καιρούς ταξινομηθεί με διάφορους τρόπους και έχουν διακριθεί, κατά περίπτωση, σε «λαϊκούς» και «μη λαϊκούς», πολεμικούς και ειρηνικούς, θρησκευτικούς και κοσμικούς, θεατρικούς, γαμήλιους, θρηνητικούς κ.ο.κ.<sup>1</sup>. Υπιάρχουν όμως ορισμένοι χοροί που αντιστέκονται στις προστάθειες ταξινόμησης εξαιτίας του ιδιότυπου χαρακτήρα τους. Πρόκειται για τους χορούς εκείνους που συνήθως αποκαλούνται «εκστατικούς»<sup>2</sup>, με την έννοια που ο όρος «εκσταση» είχε στην αρχαιότητα (εκ-στάσις): γίνομαται εκτός εαυτού, απομακρύνομαι από τη συνήθη λογική συμπεριφορά μου, αλλάζει απότομα και έντονα η ψυχική μου διάθεση και η διανοητική μου κατάσταση<sup>3</sup>.

### Οι γραπτές μαρτυρίες

**Ο**ι πληροφορίες μας για τους εκστατικούς χορούς προέρχονται από γραπτές και εικονογραφικές πηγές. Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν αρχαία κείμενα και επιγραφές που μας πληροφορούν ότι σε πολλές περιοχές του ελληνικού κόσμου και στο πλαίσιο της λατρείας ορισμένων θεών, όπως η Μητέρα των Θεών ή Ορεινή Μητέρα (δηλαδή η Κυβέλη), ο Διόνυσος, οι Κορύβαντες, η Εκάπη και αρκετοί άλλοι, τελούντα χορευτικά δρώμενα με εντελώς ιδιόμορφο χαρακτήρα<sup>4</sup>.

Οι χορευτές που έπαιρναν μέρος βρίσκονταν σε μια έκρυμμη ψυχολογική και διανοητική κατάσταση. Η αρχική διέγερση τους οφειλόταν σε κάποιο ρεθίσμα που πάτευαν στην προερχόματα από έναν θεό, το «κάλεσμα» του οποίου γινόταν αντιληπτό από τους θητούς με ποικίλους τρόπους:

Για παράδειγμα, οι Βάκχες του Ευριπίδη άκουγαν τη φωνή του θεού (Βάκχαι 149 κ.ε., 576 κ.ε.) ή διεγέρονταν από το μουσικόμα των ταύρων, ιερών ζώων του Διονύσου (689-691). Ορισμένοι μάλιστα μελετητές δεν αποκλείουν και την ονομασία ως αίτιο της διέγερσης των χορευτών<sup>5</sup>. Φαίνεται πάντως ότι η μουσική ίδιαιτερα η μουσική από τους αιυλών τα τυμάνα που χρησιμοποιούνταν στις τελετές αυτές, έπαιζε σημαντικό ρόλο στην ευαισθητοποίηση των λατρευτών, ίσως γιατί η ακοή θεωρούνταν η πιο περιπλήκτική (παθητικωτάτη)<sup>6</sup> από όλες τις αισθήσεις<sup>7</sup>.

Οι λατρευτές βρίσκονταν υπό το κράτος της θεϊκής δύναμης, γίνονταν «ένθεοι» και «κατακώχμιοι» («κατοχή»), γιατί έμπαιναν μέσα τους ο θεός, και έφταναν στην κατάσταση του «ενθουσιασμού». Ενδεικτικές είναι οι εκφράσεις: «όταν γάρ ο θεός ές τό σῶμ' ἐλθή πολὺς» και «θεού πνοιαῖσιν ἐμμανεῖς» (Βάκχαι 300 και 1094)<sup>7</sup>.

Όση ώρα (ή ώρες ή μέρες) διαρκούσε ο εκστατικός χορός, οι ανθρώποι αυτοί έπαιναν να είναι ο εισιτός τους, εκτονώνονταν, απελευθερώνονταν από τις δλογες καταπιεσμένες ορμές τους. Οι φοβίες τους θεραπεύονταν και τα σχῆμα, που προκαλούν οι νοστρές καταστάσεις της ψυχής και του μυαλού, εξαφανίζονταν. Οι εκστατικοί χοροί συνεβαλλαν στη γραδιανή κλιμακώση της έξαρσης που βιώναν οι λατρευτές, και έκαναν ακόμη πιο έντονη την έκρυψη μετάσταση στην οποία βρίσκονταν, μεσά σώμα πλέον σ' ένα ελεγχόμενο λατρευτικό περιβάλλον. Στο τέλος του δρώμενου οι συμμετέχοντες επέτρεψαν στην «κανονικότητα» και απαλλάσσονταν όχι μόνο από την ένταση που προκαλούσε η τελετουργία καθεαυτή, αλλά και από οποιοδήποτε ψυχικό και διανοητικό πάθος τους προηγουμένων.

Από τα κείμενα μαθαίνουμε επίσης ορισμένες λεπτομέρειες σχετικά με το χρόνο και το ύψος τέλεσης των εκστατικών χορών, καθώς και τις κινήσεις των χορευτών. Φαίνεται ότι οι πειριστέροι εκστατικοί χοροί γίνονταν τις νυχτερινές ώρες, συχνά μάλιστα στην υπαίθριο και στα βουνά, έως από τα όρια της πόλης<sup>9</sup>. Η ψυχοϊωματική ένταση που βιώναν οι εκστατικοί χορευτές έκανε την καρδιά τους να χτυπάει γρήγορα, δάκρυα να τρέχουν από τα μάτια τους (Πλάτων, Συμπόσιον 215e). Ορισμένοι μάλιστα λιποθυμώσαν (Ευριπίδης, Βάκχαι 600) ή έπειραν σε κατάσταση καταληψίας (εικ. 1). Για την θεατές των εκστατικών χορών οι πράξεις των χορευτών θυμίζαν ανθρώπους που έχουν χάσει τα λογικά τους («οὐκέ έμφρονες ὄντες ὄρχοινται», γράφει ο Πλάτων, Ιων 534a)<sup>9</sup> ή, ακούη, ανθρώπους μεθυμένους (Πλάτων, Νόμοι 815c-d).

Το έπιμπαν που προκύπτει βεβαίως είναι εάν όλα αυτά που περιγράφαμε μπορούν να θεωρηθούν ότι εμπίπουν στη σφαιρα-ρεκείνη των ανθρώπινων κινήσεων που χαρακτηρίζουμε ως «χορός», σύμφωνα τουλάχιστον με



1. Τμήμα από παράσταση διογυριστικού θάσου.

Αριστερά μια μανιάδα που χρέει και δεξιά μια άλλη που κάνει τις αισθήσεις της και την ευρύτερη η συντροφος της.

Λιγκίβος του Ζωγρόφου της Ερέτριας, νύμφη από 425 π.Χ. Σήμερα χρήσιμη, πολαιότερα βρισκόταν στο Βερόλινο, Antikenmuseum, αρ. F2471.

έναν από τους καλύτερους και πληρέστερους ορισμούς που διατυπώθηκε πρόσφατα από τον Naerebout<sup>10</sup>. Είναι ακόπιο να συνοψίσουμε εδώ τα βασικά στοιχεία του ορισμού αυτού:

Ο χορός είναι μια ανθρώπινη κίνηση στην οποία μπορεί να συμμετέχει οποιοδήποτε μέρος του σώματος. Το ανθρώπινο σώμα μετακινείται, συνήθως μεσόν σε έναν λίγο ως πολύ καθορισμένο χώρο. Ο χορός μπορεί να περιλαμβάνει οποιονδήποτε αριθμό συμμετεχόντων (εκτελεστών και θεατών). Η κίνηση είναι ηθελμένη, ρυθμική και μπορεί να ακολουθεί οποιοδήποτε σχήματα, τα οποία ούμις είναι πάντοτε σε κάποιο βαθμό στερεότυπα. Η χορευτική κίνηση ακολουθεί κάποιου ρυθμικό ήχο, ο οποίος δημιουργείται είτε από τους εκτελεστές



2. Δύο μονάδες χορεύουν ενώ μια άλλη αποκρούει έναν στόρο. Και οι τρεις βρίσκονται σε ένταση, όπως δείγνονται οι σπάσεις και οι χειρονομίες τους, καθώς και τα μολλιά και τα ρούχα τους που ανεμίζουν.

Επιπλέον, σε δύο χορεύτριες χορεύτριες συναντούνται από τα λιγύμανα μονικά τις χιτώνινες τους, κύλικα του Ζωγράφου του Βρύου, 490 π.Χ. Μόνοχο, Antikensammlungen, αρ. 2645.

3. Μανόδα χορεύει εκστατικά, με μασνόγυρτο στόμιο και το κεφάλι γερμένο προς τα πίσω. Οξυπέμψινος αμφορέας του Σεντράφου του Κλεοφάρδη, 500/490 π.Χ. Μόναχο, Antikensammlungen, αρ. 8732.

είτε από άλλους και μπορεί να προέρχεται από χτυπήματα των χεριών ή των ποδιών, από τραγούδι ή από οποιοδήποτε όργανο. Τέλος, οι κινήσεις του χορού πρέπει κατά κάποιον τρόπο να διαφοροποιούνται από τις κινήσεις της καθημερινής ζωής και η διαφοροποίηση αυτή να είναι ηδελημένη και να γίνεται αντιληπτή από τους συμμετέχοντες εκτελεστές και θεατές.

Είναι προφανές ότι στους εκστατικούς χορούς οι κινήσεις των χορευτών, τουλάχιστον από μια στηγή και μετά, δεν είναι ηθελημένες, δεν ακολουθούν στερεότυπα σχήματα και συνήθως δεν γίνονται αντιληπτές από τους ίδιους τους χορευτές (αφού αυτό έχουν χάσει τον έλεγχο των σωματικών τους κινήσεων) αλλά μόνο από τους θεατές. Το ζήτημα του καθορισμένου χώρου είναι επίσης προβληματικό διποτικό υπάρχουν, όπως αναφέραμε, μαρτυρίες ότι οι εκστατικοί χορευτές περιπλανούνταν στα βουνά.

Η απίλεια του ελέγχου που χαρακτηρίζει τους εκστατικούς χορευτές οφείλεται στη θεική «μανία» που τους κατέχει. Ο όρος «μανία» χρησιμοποιείται εδώ με την αρχαία του έννοια, η οποία συνδέεται στενά με το «μένος», δηλαδή την εξαιρετικά έντονη και βίαιη δύναμη που μπορεί να χαρακτηρίζει τόσο τις πράξεις των θεών και των ανθρώπων σαν και τα στοιχεία της φύσης («μένος» έχουν, για παράδειγμα, οι ποταμοί και οι φωτιές)<sup>11</sup>.

Η μανία που καταλαμβάνει τους ανθρώπους είναι συνήθως αποτέλεσμα της παρέμβασης κάποιου θεού, ο οποίος διαταράσσει το λογικό του ανθρώπου, τον συνεπάρνει και τον οδηγεί σε ακραίες συμπεριφορές και αδιανόητες πράξεις, που έχουν συνήθως καταστροφικά αποτελέσματα για τον ίδιο ή τον περίγύρο του: οι Βάγκες διαιμέλιζουν στην αρχή άγρια ζώα και μετά τον Πενθέα, ο Λυκούργος σκοτώνει τον γιο του, ο Αίας αυτοκτονεί κ.α. Η συμπεριφορά αυτών των μανιάκων της μιθόλογιας μοιάζει με τη συμπεριφορά των εκστατικών χορευτών. Τα συμπτώματα που παρουσιάζουν είναι συχνά παρόμοια: ακούν φωνές που τους καλούν, τα μάτια τους δακρύζουν, μπορεί να χάνουν τις αισθήσεις τους, έχουν μανία καταδίωξεως, γίνονται επιθετικοί κ.α.<sup>12</sup>.

Έχει διατίτερη σημασία το γεγονός ότι πολλοί από τους θεούς, των οποιων η λατρεία περιλάμ-



βανε εκστατικούς χορούς, μπορούσαν να προκαλέσουν τη μανία, δηλαδή να θολώσουν το μαλα και να εξαθήσουν τους ανθρώπους σε ακραίες ψυχοσαματικές καταστάσεις. Παράλληλα όμως οι περισσότεροι από αυτούς μπορούσαν και να τους θεραπεύουν. Υπό την έννοια αυτή μπορούμε να πούμε ότι το κυριότερο αποτέλεσμα των εκστατικών χορών ήταν «καθαρτήριο» και μάλιστα με μια μέθοδο που με τη σημειρινή ορολογία θα τη χαρακτηρίζαμε «ομοιοσα-θητική».

Τη μέθοδο αυτή είχε ήδη εντοπιστεί



ο Πλάτων σε ένα κλασικό χωρίο (Νόμοι 790c-791b), όπου σημειώνει ότι την ίδια μέθοδο ακολουθούν οι παραμάνες και οι γυναικες που γιατρεύουν την αρρωστία των Κορυβάντων (δηλ. τη μανιά): όταν τα μαρά είναι ανήσυχα, δεν τα αφήνουν κάτιν αλλά τα κουνάνε αδιάκοπα και μαλίστα συχνά τους τραγουδούν φωναχτά, όπως ακριβώς κάνουν οι έκφρασες Βάκχες, χρησιμοποιώντας σαν θεραπευτικό μέσο την κινητη, τη χορεία και τη μουσική<sup>13</sup>.

Επανερχόμαστε στο ζήτημα του ορισμού του εκστατικού χορού. Οπως ειδαμε, υπάρχει προφανής διαφοροποίηση από τους υπόλοιπους χορούς που εκτελούνται από «έμφρωνες» χορεύτες. Διποτό, οι ίδιοι οι αρχαίοι συγγραφείς χρησιμοποιούν τους όρους «χορεία», «χορός» και «ορχήστρας», όταν αναφέρονται στις κινήσεις και τις πράξεις των λατρευτῶν του Διονύσου, της Μητέρας, των Κορυβάντων και των άλλων θεων που αναφέραμε προηγουμένων<sup>14</sup>.

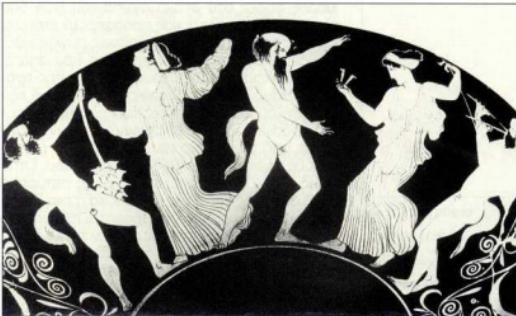
Θα ήμασταν ίσως πιο κοντά στην αλήθεια, εάν θεωρήσουμε ότι οι εκστατικοί χοροί τοποθετούνται στο δρίο μεταξύ της ιδιαίτερης ανθρώπινης κίνησης που χαρακτηρίζεται ως «χορός» (σύμφωνα με τον ορισμό του Νεύερβορν) και της ιδιαίτερης ψυχοσωματικής κατάστασης που χαρακτηρίζεται ως «μανία». Οι κινήσεις και η εν γένει συμπεριφορά των εκστατικών χορευτών εκλαμβάνονται εν μέρει ως «όρχηση» και εν μέρει ως «μανία».

Στη συνέχεια θα δείξουμε ότι η εικονογραφία των εκστατικών χορών χρησιμοποιεί ακριβώς τα δύο αυτά στοιχεία, όταν αφένται εικονογραφικά μοτίβα του χορού και αφετέρου εικονογραφικά μοτίβα της «μανίας».

## Η εικονογραφία

Τα συνθέτεται εικονογραφικά μοτίβα που μας επιτρέπουν να ερμηνεύσουμε μια παράσταση ως απεικόνιση χορού είναι συνοπτικά τα εξής<sup>15</sup>:

α) Το ένα ή και τα δύο πόδια των εικονιζόμενων μορφών είναι στον αέρα ή πατούν στο έδαφος μόνο «με τις μύτες» ή πατούν με όλο το πέλμα αλλά με τα γόνατα λυγισμένα. Επίσης, ως χαρακτηρικός μπορεί να αναγνωριστεί κάποιος που χοροπηδεί χωρίς όμως να κρατάει αλτηρες ή άλλο αθλητικό εξάρτημα.



4. Δύο μανιάδες χορεύοντας συάρεσσα σε οστούρους. Το εκστατικό στοιχείο υποδημάτων μετονόμανεν στα στάσεις.  
γ) Τα ρούχα και τα μαλλιά των εικονιζόμενων μορφών μπορεί να ανεμίζουν, το σώμα να πάρει ιδιόμορφες στάσεις και τα χέρια να κάνουν περιέργες κινήσεις (να είναι λυγισμένα, αναστομώνει, τεντωμένα, ενωμένα ψηλά κτλ.).  
δ) Οι μορφές μπορεί να φορούν κάπιοι ιδιαίτερο ένδυμα ή καλύμμα στο κεφάλι, ή πάλι να είναι γυμνές χωρὶς προφανή λόγο.

ε) Συχνά, αλλά όχι απαραίτητας, εικονίζεται και κάποιο μουσικό όργανο.  
Τα εικονογραφικά μοτίβα της «μανίας» αποτελούν ιδιαίτερο και πολύτιλο ερευνητικό κεφάλαιο που υπερβαίνει τους στόχους αυτού του κειμένου. Εδώ θα περιοριστούμε στα μοτίβα της μανίας που συναντούμε σε μια μόνο εικονογραφική ομάδα, στις εκστατικές χορεύτριες που εικονίζονται σε διονυσιακές σκηνές της αττικής αγγειογραφίας<sup>16</sup>. Η επιλογή μας βασίζεται σε δύο κυρίως δεδουλμένα:

α) Ο Διονύσος ήταν ένας από τους θεούς που κατεσχήθη λατρευόταν με εκστατικούς χορούς σε ολόκληρο τον ελληνικό κόσμο, από τον Εύξεινο Πόντο ως την Αίγυπτο και από τη Μικρά Ασία ως την Κάτω Ιταλία<sup>17</sup>, και  
β) οι διονυσιακοί χοροί εικονίζονται χι-



5a-b. Διονυσιακή γιορτή με εκστατικές χορεύτριες γυναικες στην Ειδώλω και βιωμ του Διονύσου.

Χαρακτηριστικός είναι ο κεραϊδόποιος της αιματηρής, αποκούρια δρη (α), σε αντίθεση με τα λυτά μελλόδια όλων των άλλων γυναικών που βρίσκονται σε κατάσταση «ενθουσιασμού». Κύλικα του σύγχρονοφρου Μακρύνα, 490/80 π.Χ. Βερολίνο, Αντικεννμουσευ, αρ. F2290.

λιάδες φορές στα απτικά αγγεία του θου, 5ου και 4ου αιώνα π.Χ. και μας προσφέρουν έτσι ένα ευρύτατο πεδίο για εικονογραφικές συγκρίσεις.

Δεν θα αναπτύξουμε έρηματα που αποτελούν αντικείμενο μακρόχρονης συζήτησης ανάμεσα στους ερευνητές, όπως το πρόβλημα εάν οι εικονίζομενες χορευτρίες είναι μιθικά ή υπαρκτά πρόσωπα. Δεχόμαστε γενικά ότι άνταν εικονίζονται μαζί με τον ίδιο τον Διόνυσο ή και με σαύρους πρόκειται για πρόσωπα του μυθού. Όταν δύος εικονίζονται μόνες τους, χωρίς στάυρους ή αλλά συνήθως γύρω από μία μάσκα ή ένα ξάνα που εικονίζει τον Διόνυσο, πρόκειται πιθανότατα για θνητές γυναίκες που λατρεύουν τον θεό. Ούτως η άλλως ο διαχωρισμός αυτός είναι τεχνήτας, διότι ακριβώς μέσω της εκστατικής λατρείας οι θνητές εξόμοιωνταν με τις μυθικές συνόδους του Διονύσου, τύνονται και συμπεριφέρονται με παρόμοιο τρόπο και, αυτό που μας ενδιαφέρει εδώ, χορεύουν με παρόμοιο τρόπο<sup>18</sup>.

Στις παλαιότερες εμφανίσεις τους (περ. 570/60 π.Χ.) οι νύμφες του διονυσιακού θάσου (όπαν δεν δέχονται επιθέσεις από τους σαύτ-

ρους) κινούνται ή χορεύουν ήρεμα<sup>19</sup>. Λίγο αργότερα όμως (γύρω στο 550 π.Χ.) αρχίζουν να χορεύουν με ψωρές κινησίες (της βλεπόμενης να αναπτυζούν και να ψηφώνουν τα χέρια), που μοιάζουν με εκείνες των άλλων ζωηρών χορευτών της αρχαίας εικονογραφίας, των λεγόμενων «κωμαστών».

Παράλληλα, εισάγονται νέα εικονογραφικά μοτίβα, τα οποία μας επιτρέπουν να ανηγένεσουμε τα στοιχεία μιας ιδιαιτερής συμπεριφοράς που χαρακτηρίζει τα θηλυκά μέλη του διουνιστακού θάσου. Επάνω από το χιτώνα τους οι χορεύτριες φορούν δορά ζώου (συνήθως ελαριού, τη «νεβρίδα»)<sup>20</sup>. Κρατούν στα χέρια τους μικρά ζώα<sup>21</sup> και φίδια, ενώ άλλα φίδια τυλίγονται γύρω πάνω τους<sup>22</sup>. Ανεξάρτητα από το εαν αυτές οι εικόνες αντανακλούν την πραγματικότητα (εαν δηλαδή οι εκστατικοί χορευτές κρατούσαν πράγματα ζωντανά φίδια, κατ' αυτόν μπορεί να απολογείτε), το σημαντικό είναι ότι μέσω αυτών των μοτίβων οι αγγειογράφοι μεταβάζουν στον θεατή την ένδειξη ότι οι εικονίζομενες χορεύτριες έχουν ορισμένες ικανότητες πέραν των φυσικών.

Οι εξέλιξεις στην εικονογραφία των διονυσιακών χορευτριών συνεχίζουν στα χρόνια του ερυθρομορφού ρυθμού (περίπου από το 530 π.Χ. και εξής)<sup>23</sup>. Η δορά που φορούν είναι πλέον όλο και πιο συχνά από αρτικτικό ζώο («παρδάλην»), ενώ για πρώτη φορά εμφανίζεται ο ωμόσος, ένα ραβδί στολισμένο με κισσό και με ένα κουκούκια στην κορυφή, που θα γίνει στη συνέχεια το κατεξοχήν διονυσιακό σύμβολο.

Το τελευταίο στάδιο της πορείας που περιγράψαμε εντοπίζεται στις αρχές του 5ου αιώνα π.Χ., όταν παίωνανται τα εικονογραφικά μοτίβα του εκστατικού χορού, που οποια δηλώνουν την αιώνιαλή συμπεριφορά των εικονίζομενών. Ετσι, τα ζώα που κρατούν μπορεί να είναι τεμαχισμένα (σπαραγμένα). Οι πόρτες και τα κουμπιά που συγκρατούν τους χτίνες ανοίγουν, και τα μανικιά πέφτουν και σκεπάζουν εντελώς τα χέρια. Οι κεφαλόδεσμοι τους λυονται και τα μαλλιά ανεμίζουν. Τα σώματα και τα άκρα τους συστρέφονται και κάμπισσαν, συχνά σε περιέργεις και αφύσικες στάσεις. Το πιο χαρακτηριστικό είναι ότι πολλές χορευτρίες υψώνουν και τεντώνουν το λαιμό τους γερνόντας το κεφάλι προς τα πίσω (εικ. 3, 4, 6).

Τα μοτίβα που περιγράψαμε δεν απαντούν μόνο σε απεικονίσεις εκστατικού χορού. Το κεφάλι που γέρνει προς τα πίσω είναι ένα πολύ παλιό εικονογραφικό μοτίβο που το συναντούμε ήδη στην Εποχή του Χαλκού. Οταν συνδέζεται με ανοιχτό στόμα, χρησιμοποιείται για να εικονίσει τραγουδίστες, όπως στο περίφημο «αγγείο των θεριστών» από την Αγία Τριάδα της Κρήτης που χρονολογείται γύρω στο 1500-1450 π.Χ. Με τον ίδιο τρόπο εικονίζονται εξάλλου πολλοί τραγουδίστες και κιθαρωδοί σε αγγειαγραφίες της αρχαϊκής και κλασικής εποχής. Το ίδιο όμως μοτίβο χρησιμοποιήθηκε ευρύτατα στις εκστατικές χορευτρίες αλλά και σε απεικονίσεις παρανοίας, όπως ο μυθικός βασιλιάς Σαλμόνευς που πιστεύει ότι ήταν ο ίδιος ο Διας<sup>24</sup>.

Ο απλούστερος τρόπος για να ερμηνεύσουμε αυτή τη στάση του κεφαλού είναι να την απαντώναμε στην προσωπική έμπειρια των καλλιτ-

6α-β. Διονυσιακή γιορτή γύρω από είδυλλο του Διονύσου. Εικονίζεται μια αντήλτρια, μία μουσικός και δύο εκτατικές χορευτρίες με το κεφάλι γερμένο προς τα πίσω. Στόμας του Ζωγράφου του Δίου, γύρω στο 420 π.Χ. Νεστοράς, Museo Archeologico Nazionale, op. 81674.



χνών, οι οποίοι θα έχαναν παρατηρήσει ανθρώπους που βρίσκονταν σε ψυχική και σωματική ένταση; οι επιτάχυνόμενοι καρδιακοί σφυγμοί προκαλούν την ανάγκη για περισσότερο οξειόν και η κίνηση του κεφαλιού προς τα πίσω απελευθερώνει το ανώτερο αναπνευστικό σύστημα, με αποτέλεσμα να πάρειν καβύτερες εισπνοές για να καταπολεμήσει τη δύσπνοιά την άπνοια. Δεν είναι επομένων περίεργο το γεγονός ότι το ίδιο μοτίβο χρησιμοποιήθηκε τόσο για την απεικόνιση τραγουδιστών όσο και για την απεικόνιση ανθρώπων οι οποίοι, σύμφωνα με τη σημερινή ορολογία, «δεν έχουν επαφή με το περιβάλλον τους»<sup>25</sup>.

Ανάλογη ερμηνευτική προσέγγιση θα επιχειρήσουμε και για τα υπόλοιπα μοτίβα του εκστατικού χορού. Τα λυμένα μαλλιά ή τα μαλλιά που αναστροφούνται και ανεμίζουν, καθώς και τα ρούχα που ξέκουμπώνται και γλιστρούν από το σώμα, δηλώνουν τις ιδιαιτέρα έντονες ή βίαιες σωματικές κινήσεις των εκστατικών χορευτών. Ταυτόχρονα ομικές φανερώνουν ότι έχει χαρεί η ευκομιδή και η «αιδωνή», ιδιαιτέρα σταν εικονιζόνται γυναικείες στην κατάσταση αυτή. Για το λόγο αυτού τα ίδια μοτίβα χρησιμοποιούνται και σε άλλες παραστάσεις που εικονίζουν καταστάσεις στις οποίες καταλύνονται η ευκομιδή και η αιδωνή. Τέτοιες παραστάσεις είναι οι σκηνές αρπαγής και βιασμού (λ.χ. οι απεικονίσεις της ημίμυνής Κασσάνδρας στην άλωση της Τροίας<sup>26</sup>), οι επιτάριοι θρήνοι, όπου τα λυμένα μαλλιά των θρηνώντων δηλώνουν ακριβώς την κατάσταση της ευκομιδής εξαιτίας της άφασης θλίψης<sup>27</sup>, αλλά και οι απεικονίσεις των παρανοϊών που μέθουν, δηλαδή των ανθρώπων που είναι «παράκοποι φρενών» εξαιτίας συντήρησης της επέβασης κάποιου θεού (βλ. λ.χ. τις παραστάσεις που εικονίζουν τη μανιά του Ορέστη και του Λουκούρυου, τα μαλλιά των οποίων ανορθώνονται και ανεμίζουν<sup>28</sup>).

Ανακεφαλαίωνουμε τη μέχρι τώρα συζήτηση μας με την παρατήρηση ότι τα μοτίβα που αναλύσαμε χρησιμοποιούνται σε διαφορετικά εικονογραφικά συμφραζόμενα, που όμως έχουν ένα κοινό εννοιολογικό υπόβαθρο: εικονίζουν ατόμα που βιώνουν ακραίες ψυχοσωματικές καταστάσεις και διακατέχονται από έντονα συναισθήματα. Για να απεικονίσουν αυτές τις ψυχοσωματικές εξέρεις και ακρότητες, οι χωραφές δημιουργήσαν και χρησιμοποίησαν τα μοτίβα που αναλύσαμε προηγουμένως και τα οποία μπορούμε να αναγνωρίσουμε ως «μοτίβα του πάθους» («Pathos formulae», «Pathosformeln»)<sup>29</sup>.

Τα «μοτίβα του πάθους» είναι δεδομένα και συγκεκριμένα εικονογραφικά σχήματα που εντυπωνούνται έντονα στην οπτική μνήμη του θεατή μιας παράστασης. Χρησιμοποιούνται για να δηλώσουν την ένταση και όχι το περιεχόμενο του πάθους ή του δραματικού γεγονότος που βιώνει το εικονίζομενο ατόμο. Για παράδειγμα, ένας άνθρωπος που εικονίζεται με τα χέρια τεντωμένα ψηλά θα μπορούσε να διακατέχεται από υπέρτατη χρήση ή από τρομακτικό φέρο, αλλά σε καμία περιπτώση δεν θα βεωρούσαμε ότι βρίσκεται σε κατάσταση πρεμιάς. Το περιεχόμενο ή η αιτία του πάθους του εικονίζομενου καθορίζεται από άλλα εικονογραφικά συμφραζόμενα που τον προσδιορίζουν (το είδος της ενδύμασίας του, τα αντικείμενα που κρατάει, ο χώρος όπου βρίσκεται).

Τα «μοτίβα του πάθους» μπορεί να είναι δι- φορούμενα, αλλά δεν είναι αόριστα. Έχουν τη δική τους ακρίβεια στο βαθμό που καταγράφουν και μεταβιβάζουν στον θεατή την ένταση της εικονίζομενης σκηνής, μια ένταση που μπορεί να ποικίλλει από την αγωνία και την άφαση θλίψης ως την ολοκληρωτική απώλεια της συνείδησης και την έκσταση.

Οι αγγειογράφοι που απεικόνισαν τους εκστατικούς χορούς που εξετάζουμε εδώ χρησιμοποίησαν τρεις ομάδες εικονογραφικών μοτίβων. Η πρώτη ομάδα περιλαμβάνει τα διάφορα διουνισιακά σύμβολα (λ.χ. δορά, θύρσος) που δηλώνουν την ταυτότητα του θεού και των λατρευτών του.

Η δεύτερη ομάδα αφορά τα συνηθή μοτίβα του χορού, τα οποία αναπτύξαμε παραπάνω. Σημειωνώνομε μόνο το πολύ χαρακτηριστικό γεγονός ότι οι εκστατικούς χορευτές ποτέ δεν πιανούνται μεταξύ τους από τα χέρια, άντως κανονίζονται οι χορεύτριες των κυκλικών χωρών, οι οποίες χορεύονται με συντονισμένες ρυθμικές κινήσεις. Το στοιχείο αυτό είναι μάλλον ρεαλιστικό, καθώς είναι πράγματι αδύνατο να συντονιστούν

## Βιβλιογραφία

- BARASH, M., *Imago Mortis: Studies in the Language of Art*, New York 1991.  
BLAKEY, S., «Madness in the body politic: Kouros, Madness and the politics of shamanism», στο J. HUBERT (επιμ.), *Madness, Disability and Social Exclusion: The Archaeology and Anthropology of Difference*, Routledge, London 2000, σ. 119-127.  
BURKERT, W., *Aρχαίοι Ελληνοί Θρησκευτικοί Κοινωνίες*, Εποχή, μετρ. Ν. Π. Μιαζονάκος & Α. Αβαγιανού, Καρδίτσα, Αθήνα 1993.





7. Χορός πειραιτρέψημένων δέρβεσθων. Χαρακτηριστικά μορφή είναι και τάλι οι κεφάλι του γέρεν προς τα πίσω και τα μανίκια που κρέμονται καλύπτοντας τα δάκτυλα. Μικρογραφία, χώρις χρονολόγηση.

CARPENTER, T. H. *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art*, Clarendon, Oxford 1986.

—. *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens*, Clarendon, Oxford 1997.

CARPENTER, T. H. / FARAOONE, C. A. (etμ.). *Masks of Dionysos*, Cornell University Press, Ithaca 1993.

DODDS, E. R., *Οι Ελλήνες καὶ τὸ πόροκοῦ*, μετρ. Γ. Γιατρομανάκης, Καρδανίατος, Αθῆνα 1978.

FEDER, L. *Madness in Literature*, Princeton University Press, Princeton 1950.

FRONTIS-DUCROUX, F. «Images du ménandre féminin; Les vases des «Léinkernes», oto l'Association dionysiaque dans les sociétés anciennes», Rome 1966, σ. 165-176.

EDWARDS, M. W., «Representations of Maenads on archaic red-figure vases», *Journal of Hellenistic Studies* 80 (1960), σ. 79-87.

HENRICHES, A., «Myth visualized: Dionysos and his circle in sixth-century Attic vase-painting», *oτο Papers on the Amasis Painter and his World*, The J. P. Getty Museum, Malibu 1987, σ. 92-124.

στούς ομίλους, προετοιμάζονται ψυχικά και αυτοσυγκεντρώνονται για να γιορτάσουν τους Αγίους Κωνσταντίνο και Ελένη. Νιώθουν το κάλεσμα του Αγίου («ο Άγιος με διάταξης και πρωτομητή στη φωτιά σαν ήμουν δεσκαθώ χρωνά. Πάντα αυτος διατάζειν»). Χορεύουν επί ώρες και μέρες. Στο αποκορύφωμα της γιορτής και μέσα στο σκοτάδι σβήνουν τα κάρβουνα χρονευσάντα επάνω τους με γυνιά ποδιά, ενώ στο ενδιάμεσο «πολλοί πε τη χαρά τους χωρίζασι και διαβαίνονται στα βουνά». Στο τέλος αισθάνονται λυτρωμένοι και εξαγνισμένοι, γιατί ο θεός δεν καλεί ούτε ολούς τους πιστούς και πάντα<sup>31</sup>. Το ίδιο εξάλουν είχε πει πολύ νωρίτερα και ο Πλάτων (Φαίδων 98c): «ναρθηκοφόρο μὲν πολλοί, βάκχοι δέ τε τα πάυροι».

#### Σημειώσεις

1. Αναπτυξτέρα: F. G. Naerebout, *Attractive Performances*, Giessen, Amsterdam 1997, σ. 166-173, με κριτική για τους συγχά συλλεκτές διαχωρίζονται:
2. Οι εκπατοκοί χοροί ενδιασπούνται άλλοτε στους «θρησκευτικούς» (π.χ. F. Weege, *Der Tanz in der Antike*, Niemeyer, Halle/Saale 1926, σ. 68-98) και άλλοτε στους «θεατρικούς» (L. B. Lawler, *The Dance in Ancient Greece*, Wesleyan University Press, Middletown, Conn. 1964, σ. 74-76).
3. E. R. Dodds, Οι Ελλήνες και το παράδογο, μετρ. Γ. Γιατρομανάκης, Καρδανίατος, Αθῆνα 1978, σ. 99 και σημ. 84' W. Burkert, *Αρχαίοι ελληνικοί θρησκείαι*, μετρ. Ν. Μπεζαντίκος (Α. Αβαγιανού), Καρδανίατος, Αθῆνα 1993, σ. 243-246. R. Padel, *Whom Gods Destroy: Elements of Greek and Tragic Madness*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1995, σ. 123-128.
4. Dodds, o.π., σ. 79-81, 222. S. Blakely, «Madness in the body politic: Kouretes, Corybantes, and the politics of shamanism», στo J. Hubert (επμ.), *Madness, Disability and Social Exclusion*, Routledge, London 2000, σ. 119-127. Burkert, o.π.: W. Burkert, *Ancient Mystery Cults*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1987, σ. 19, 112-113. Lawler, o.π., σ. 92-97. S. Scullion, «Dionysos and katharsis in Antigone», *Classical Antiquity* 17/1 (1991), σ. 106-114. B. Simon, *Mind and Madness in Ancient Greece*, Cornell University Press, Ithaca 1978, σ. 251-257.
5. S. Pearce, *Social language and concepts of cult on the 'Lenaea Vases'*, *Classical Antiquity* 17/1 (1991), σ. 67-74.
6. Βλ. λχ. Αριστοτέλης, Πολιτικό, 1342a15 (για την επίδραση της μουσικής σε ευαισθήτους ανθρώπους). Για την ακοή, βλ. και Dodds, o.π., σ. 80-81 και σημ. 95.
7. Burkert, *Αρχαίοι ελληνικοί θρησκείαι*, o.π., σ. 243-246. Padel, o.π.: Dodds, o.π., σ. 80-83. A. Heinrichs, «He has a god in him: human and divine in the modern perception of Dionysus», στo T. H. Carpenter / C. A. Farone (επμ.), *Masks of Dionysos*, Cornell University Press, Ithaca 1993, σ. 13 κ.ε. και Β. Πλάτων, Ιων 53ε-53α (από τις και οι μετρούνται ενώ ένθεοι και κοτεχεύονται).
8. Ευρυπίδης, *Βάκχαι*, στ. 485-6, 862. Σοφοκλής, *Αντιγόνη*, στ. 1151-2. Dodds, o.π., σ. 223-224. S. Moraw, *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Philipp von Zabern, Mainz 1998, σ. 211-243.
9. Στοιχ. Βάκχες ανασέρνονται και άλλοι εδυ-φρενικοί πρόδρομοι των εκπατοκών γυναικών, αλλά δεν είναι πάντα οιφές εις οπρές αυτές γνωστοί την ώρα που κερδεύουν τη σάκια αλλή απηγή: αναπόδινοι και σκαρπόντο (στ. 147-201, 169), τα μαλλιά τους ανεμύνονται (στ. 240-241, 695), ψηλούν κραυγές (στ. 129, 157), τα μάτια τους γουρουνώνται (στ. 1087, 1166-1176), σπαράζουν ζώα με τα χέρια τους (στ. 736, 1173-1174) και αποκτούν υπερφυσικές ικανότητες, όπως η ακοή (στ. 757-758).
10. Βλ. Naerebout, o.π., σ. 155-166.
11. Για τον όρο «μαίνονται» Β. Πλάτων, o.π., σ. 20-21. Πρβλ. και σ. 14-24 για τη στενή συνδεσμένες έννοιες του «αιστρου» και της «λύσσας».
12. J. Matthes, *Der Wahnsinn im griechischen Mythos und in der Dichtung bis zum Drama des fünften Jahrhunderts*, Carl Winter-Universitätsverlag, Heidelberg 1970, σ. 58 κ.ε.
13. Scullion, o.π., Matthes, o.π., σ. 53-57, για τους τρεις συνήθεις τρόπους θεραπείας της μαίνως: με το άγνυγμα του θεού, ύπερτα από επικλήσεις στο θεό και, αυτό που μας ενδιαφέρει εδώ, με καρκαρίτριες τελετές.
14. Από τον Σοφοκλή και μετά τη ηρά χορο-χρηματοποιείται συγχά

σε διονυσιακά συμπραζόμενα, αλλά ο Naerebout, ὅ.π., σ. 187 και σημ. 404, δεν αποκλείει την πιθανότητα οι περιπτώσεις αυτές να αναφέρονται στις κινήσεις που κάνουν οι θησαυροί του διονυσιακού δεύτερου και δύο σε χορευτικό δρώμενα.

15. Naerebout, ὅ.π., σ. 209-226. Τα εικονογραφικά μοτίβα του χορού χρηματοποιούνται τόσο σε γραπτές παραστάσεις (αγγειογραφία, τοιχογραφίες) όσο και σε άλλου είδους απεικόνισες χορού (σε αγγλίνια και ειδιώνα).

16. Σε εξαιρετικές περιπτώσεις αποκανίζονται και άνδρες χορευτές σε συμπράξομενα εκστατικής λατρείας, όχι όμως απαραπτητά διονυσιακής. Το πιο γνωστό παραδείγμα είναι ένας ερυθρόμορφος κρατήρας της Ομίδας του αγγειογράφου Πολυγνώτου που εικονίζει λατρευτικό δρώμενον προς την ενός θεού ζεύγος (Δινύσος, Ζεβάδης; Κόπτης / Αριάδνη; Μήτρα; Ρέα-Κυβέλη; Αρχαιολογικό Μουσείο Φεραράς, αρ. 2897 LIMC III, λ. Διονύσους», αρ. 869).

17. Βλ. Ι.χ., W. Burkert, «*Bacchic Teletai in the Hellenistic Age*», στο Carpenter & Faroone (επμ.), ὅ.π., σ. 259 κ.ε. Dodds, ὅ.π., σ. 223-233.

18. Για το πρόβλημα αυτό, βλ. Peirce, ὅ.π., 59-95.

19. Για την εξωτερική εμφάνιση των μανιδών στον 6ο και 5ο αιώνα π.Χ., βλ. Moraw, ὅ.π., σ. 29-65. Η παλαιότερη απεικόνιση μανίδων που χορεύει ήρεμα, ανίμευσα σε άλλους περιπτώσεις συνέδενταις τον Διονύσο, εντοπίζεται στον γνωστό εικαστικό κρατήρα του αγγειογράφου Κλετίου και του αγγειοπλάτη Ερεγγούντου από Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco, αρ. 4209 ABV 76.1, γύρω στο 570-60 π.Χ. βλ. Moraw, ὅ.π., σ. 35-37, εικ. 5a-b.

20. Για την νερβίδα, βλ. Moraw, ὅ.π., σ. 175. Η παλαιότερη απεικόνιση μανιδᾶς με δορά δάου δημιουργήθηκε πιθανότατα από τον αγγειογράφο Λυδό σε έναν κινητό κρατήρα στη Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο, αρ. 31.11.11, γύρω στα 550 π.Χ. βλ. M. A. Tiverios, «*The Lydian vase and the birth of the Maenad*», στο Λαδός και τα έργα του, Αθήνα 1976, σ. 62-64, πιν. 53-55 Moraw, ὅ.π., σ. 39 και 175, εικ. 80-8.

21. Βλ. Moraw, ὅ.π., σ. 172-176: αιλυροειδή, ζωρκάδια και ελάφια, λαγοί.

22. Η παλαιότερη απεικόνιση μανιδᾶς με φίδι βρίσκεται σε έναν τυρρηνικό αμφορεύο του Ζυγαρίου του Castellani στο Παρίσι (Μουσείο του Λούβρου), αρ. E 831, γύρω στα 550 π.Χ. Moraw, ὅ.π., σ. 170-172). Στα φίδια των μανιδῶν αναφέρεται και ο Ευριπίδης, Βάρχας, στ. 101-104, για το στερνό του Διονύσου από πλευρέμα μεταξύ τους φίδια. Γενικά για τα φίδια στις αρχαϊκές παραστάσεις διονυσιακού θάνατου: E. Grabow, *Schlangenbilder in der griechischen schwarzfigurigen Vasenmalerei*, Scriptorium, Münster 1998, σ. 222-224.

23. Για την εικονογραφία των Μανιδών στην εριθρόμορφη αγγειογραφία, βλ. Moraw, ὅ.π., σ. 29-65, 253-264.

24. Σε εριθρόμορφη απτική κρατήρα στο Σικάγο: LIMC VII, λ. «Salmones»: αρ. 6 (E. Simon).

25. M. Barasch, «*The tossed-back head: the ambiguity of a gesture in Renaissance art*», *Imago Hominis: Studies in the Language of Art*, New York University, New York 1991, σ. 152-160.

26. LIMC I, λ. «Aias II», αρ. 44, 45, 51, 53, 55, 56, 58, 60-70.

27. H. A. Shapiro, «*The iconography of mourning in Athenian art*», AJA 95 (1991), 629-656.

28. LIMC VII, λ. «Orestes», αρ. 7-27 (H. Sarian) και LIMC III, λ. «Erinyes», αρ. 41-62 (H. Sarian) | LIMC VI, λ. «Lykourgos», αρ. 12-28 (A. Farouk).

29. Υιοθετούμε τον όρο του M. Barasch, «*Pathos formulae: some reflections on the structure of a concept*», ὅ.π., σ. 119-127.

30. Στο ίδιο, σ. 154-160.

31. Οι προφορικές μαρτυρίες και οι πληροφορίες σχετικά με την ορεβαίδα των Αναστέντων και την οντινότητα των μαρικές φορές, να πυροβαστούν εάν «Αγος δεν δεῖται το δρόμο ταχαρύσσοντα από την Κ. Κακούρη, Δυονυσιακά, Αθήνα 1963, σ. 22-27 και παρόπλη. Γενικότερα για τα Αναστέντα: L. Danforth, *Firewalking and Religious Healing*, Princeton University Press, Princeton, N.J. 1989. Το πρώτο μέρος του βιβλίου έχει μεταφραστεί στη ελληνική ως: *Τα Αναστέντα της Αγίας Ελένης: πυροβάσια και θρησκευτική θεραπεία*, μετρ. Μ. Πολέντα, Πλέθρον, Αθήνα 1995.

## “Entheos Choreia”: The Iconography of Ecstatic Dances in the Archaic and Classical Period

Eurydice Kefalidou

In many regions of the Greek world dance events of peculiar character were held in the framework of worshipping certain deities. These dances were usually called



Β. Τελετουργικός εκστατικός χορός σε γιορτή της Συγκρητιστικής αφροδιζάλιαντικής θρησκείας Μακούμπτο.

“ecstatic” with the ancient meaning of the term “ek-stasis”, that is displacement, deviation from the usual rational behavior, sudden and intense change of psychological mood and mental state.

According to the ancient written sources the psychokinetic strain of the ecstatic dances was making their heart beating faster and tears running from their eyes. Some of them fainted or fell in catalepsy, their general behavior corresponding to people who had lost their mind or who were drunk. It is obvious that the ecstatic dances stand on the boundary between a distinct human motion, called dance, and an unusual psychosomatic state, described as “mania”.

Both these elements are apparent in the iconography of the ecstatic dances, known mainly through their numerous representations on Attic vases from the Archaic and Classical period, depicting groups of ecstatic female dancers of Dionysiac rites. The study of these representations reveals that the vase-painters had introduced the so-called “pathos formulae” in the usual dance iconography, in order to stress the god-inspired mania by which the represented dancers were obsessed.

The “pathos formulae” are specific and definite iconographic schemata that deeply impress their image on our visual memory. Such schemata are the raised hands, bent torches, up lifted hair, loosened dresses and the tossed-back-heads that have been used in the iconography of the ecstatic dances already since the Archaic age. They also occur in other representations, illustrating events of high intensity or extreme emotion (rape, lament, etc.), since the “pathos formulae” record the pitch rather than the content of passion and occurrence.

MATTES, J., *Der Wahnsinn im griechischen Mythos und in der Dichtung bis zum Drama des fünften Jahrhunderts*, Carl Winter-Universitätsverlag, Heidelberg 1992.

MORAW, S., *Die Mänade in den attischen Vasenmalereien des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Philipp von Zabern, Mainz 1998.

NAEREBOUT, F. G., *Attractive Performances. Ancient Greek Dance: Three Preliminary Studies*, J. C. Gieben, Amsterdam 1997.

- Whom Gods Destroy: Elements of Greek and Tragic Madness, Princeton University Press, Princeton, N.J. 1995.

PEIRCE, S., «Visual language and concepts of cult on the ‘Lenia Vases’», *Classical Antiquity* 17/1 (1998), σ. 59-95.

SCHÖNE, F., *Der Thrasos, Paul Aström*, Göteborg 1987.

SCULPTURE, «Dionysos and Katharsis in Antigone», *Classical Antiquity* 17/1 (1998), σ. 105-114.

SIMON, B., *Mind and Madness in Ancient Greece*, Cornell University Press, Ithaca 1978.