

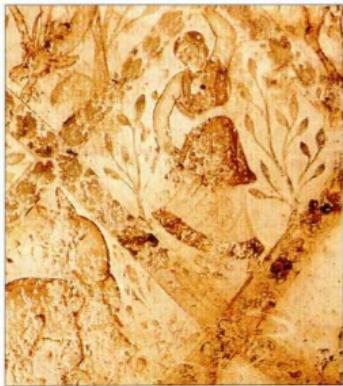
Ο ΧΟΡΟΣ ΩΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΠΡΑΞΗ ΣΤΗΝ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΖΩΗ ΤΩΝ BYZANTINΩΝ

Αφέντρα Μουτζάλη
Αρχαιολόγος

Από την ύστερη αρχαιότητα μέχρι και τους υστεροβυζαντινούς χρόνους οι κάτοικοι των πόλεων και της υπαίθρου του βυζαντινού κράτους, πλούσιοι αξιωματούχοι και απλοί άνθρωποι του λαού -άνδρες, γυναίκες και παιδιά- χόρευαν, διασκέδαζαν και τραγουδούσαν με κάθε ευκαιρία, παρά τις εκκλησιαστικές απαγορεύσεις και τις νουθεσίες που αποσκοπούσαν στον ιδανικό χριστιανικό βίο. Σημαντικό ρόλο στον ιδιωτικό και τον δημόσιο βίο των βυζαντινών έπαιξε και η μουσική, που ήταν άμεσα συνδεδεμένη με τα χορευτικά γεγονότα κάθε γιορτής, πανηγυριού, δείπνου ή διαπόμπευσης νικημένου αντπάλου. Στη βυζαντινή κοινωνία, ο χορός¹ -μια γλώσσα του σώματος- είχε ως τέχνη και ως πράξη του καθημερινού βίου αρκετούς επικριτές, κυρίως εκκλησιαστικούς πατέρες και ασκητές², αλλά και πολλούς θιασώτες, λαϊκούς, λογίους και κληρικούς. Η ορθόδοξη χριστιανική θρησκεία επηρέασε βαθύτατα την πολιτική και πνευματική ζωή της αυτοκρατορίας και, αφομοώντας την ελληνορωμαϊκή παράδοση, σκέψη και παιδεία, διαμόρφωσε με τη συνεκτική της δύναμη τον βυζαντινό πολιτισμό³, που ως κρατούσα νοστροπία ρύθμιζε την καθημερινότητα των ανθρώπων της εποχής, δηλαδή όλα όσα έπρεπε να γνωρίζουν, να πιστεύουν ή να πράττουν, προκειμένου να λειτουργήσουν μ' έναν τρόπο ζωής αποδεκτό από τα μέλη της κοινωνίας τους. Το σώμα του χορεύτη ήταν η χορεύτριας στη βυζαντινή τέχνη, ήταν πάντοτε και η εικόνα του. Στις απεικονίσεις του χορού, εγγράφεται η σύμπλεγμα ιδωνίων, αισθημάτων και πρακτικών, γιατί το σώμα που χορεύει υφίσταται στην επιδραση της κοινωνίας της εποχής του. Στο άρθρο που ακολουθεί, δίδονται συνοπτικά πληροφορίες για το χορό ως κοινωνική πράξη, στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων των πρωτοβυζαντινών, μέσων και υστεροβυζαντινών χρόνων, συνοδευόμενες από κάποιες αντιπροσωπευτικές απεικονίσεις χορευτικών γεγονότων.

Στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων της πρωτοβυζαντινής περιόδου διαπιστώνονται παγανιστικές επιβώσεις πολιτισμού και λατρευτικού χαρακτήρα. Ως τα τέλη του δου και τις αρχές του 7ου αιώνα, υπήρχε ακόμη μια κοινωνική ελίτ αποτελούμενη από μέλη της συγκλήτου, των ακαδημιών και της μορφωμένης αστικής γραφειοκρατίας, που διατηρούσε συνειδητά έναν αρχαίο τρόπο ζωής, έκφρασης και νοοτρο-

πίας. Ταυτόχρονα, στις πλέον απομακρυσμένες και απομονωμένες περιοχές της αυτοκρατορίας, κατοικούνται ένας αγροτικός πληθυσμός που συνέχει ορισμένες λατρευτικές πρακτικές⁴ αναπόσπαστα δεμένες με τον παραδοσιακό τρόπο ζωής. Παράλληλα, οι εκκλησιαστικοί πατέρες της εποχής, με αυστηρούς κανόνες και απαγορεύσεις, που έφθαναν συχνά ως την υπερβολή, μεμφούνταν και καταδικάζαν τις ηδονές και τις απο-



νέον αυτοκράτορα ή κάποια σημαντική νίκη του στρατού. Οι πιο διαδεδομένοι χοροί¹² στο Βυζάντιο ήταν οι κυκλικοί, που συνδέονταν με πανάρχαια λατρευτικά έθιμα. Από τους πιο γνωστούς κυκλικούς ήταν και ο συρτός¹³, που χορεύεται μερική σήμερα. Ευθύμιος, διονυσιακός χορός με άσεμνα λυγίσματα του κορμού, προερχόμενος από την αρχαία κωμῳδία και επικρινόμενος με δριμύτητα από την εκκλησία, ήταν ο «ασελγής» κορδάς. Στρατιωτικό προγύμνασμα πολέμου και χορός ενόπλων ήταν η πυρρίχη. Συρτοί κυκλικοί χοροί ήταν επίσης ο ορμός και ο γέρανος¹⁴. Ο μαντλάτος, κυκλικός χορός που χορεύοταν με μαντλιά, ήταν διαδεδομένος -κυρίως- στους ανατολικούς λαούς. Χορεύοταν και εμπαικτικά στις διαπομπεύσεις. Ο χορός των Αναστενάρδων¹⁵ είναι μια επίβιωση του μαντλάτου χορού της Θράκης, που συνδέεται με οργιαστική λατρεία του Διονύσου και εμπειρέχει μια εντυπωσιακή λεροτελεστία κάθαρσης και εξαντομού, όπως η πυροβοσία. Ενδιάφερον παρουσιάζει επίσης και ο χορός της συντεχνίας των Μακέλ-

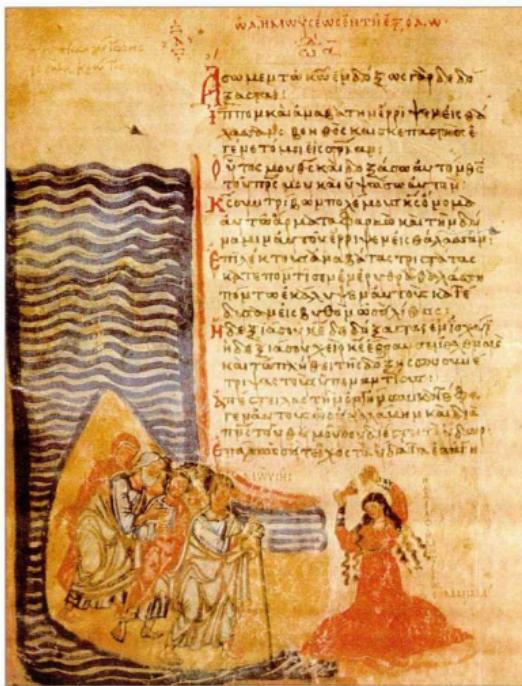
λαύσεις της ζωής, ακόμα και τις πιο μικρές, προβάλλοντας έναν αστητικό τρόπο ενάρετης διαβίωσης. Ενδεικτική είναι η ρηση του Χρυσόστομου για το χορό: «ενθά όρχησις εκεὶ διαβολός» (PG 58, 491).

Γεγονός πάντως παραμένει ότι ο μέσος άνθρωπος στο Βυζάντιο επηρεαζόταν από δύο ανοικοιδεύοντες και ισχυρούς παράγοντες, όπως η Ορθοδοξία και η κλασική ληρονομία, που τον ωθούσαν να αισθάνεται, να σκέπτεται και να ζει με τρόπο αμφίροπτο. Ο χορός¹⁶, ως ενοώματη πράξη, αποτελούσε έθος και κεντρική συντιθώσα σε διαβατήριες τελετές του καθημερινού βίου των βυζαντινών, όπως οι γάμοι.

Εκτός από τους άσεμνους χορούς, τη συμμετοχή σε μημοθέαματα¹⁷, παραστάσεις αρκουδιάρηδων, παραδοσιακές γιορτές¹⁸ λαϊκού χαρακτήρα, όπως τα Ροζάλια¹⁹, τα Βρουμάλια²⁰ και ο Μαιούμαρτα²¹, η Εκκλησία στηγμάτιζε ως παγανιστικά κατάλοιπα τις μεταμφίεσεις, τα σατυρικά προσωπεία, τις γιορτές για τη νέα σελήνη, το πηδήμα πάνω από τη φωτιά²² οριζμένες ημέρες του έτους, τα τυχέρα παγιδιά και ίδιατερά τα ζάρια. Το 691-692 η Επούλωλα Σύνοδος καταδίκασε με τον 620 κανόνα της πολλές από τις αγαπημένες δραστηριότητες των βυζαντινών ως επιβιώσεις της λατρείας του Διονύσου και απειλήσεως τους παραβάτες, λαϊκούς και κληρικούς, με εξατελή αφορισμό. Κι αυτά με τη σειρά τους έξακολουθήσαν να υποκύπτουν σε ευφρόσυνες ειωχείς και ορχήσεις. Γιατί οι υπήκοοι της αυτοκρατορίας, πλούσιοι και φτωχοί, επαιρονταν μέρος με ίδιαιτερη προθυμία σε χρονύς και συμπόσια στο Παλάτι ή στη σπίτια των αρχόντων, ή σε δημόσιας μουσικοχορευτικές εκδηλώσεις που γίνονταν στις πλατείες και στους δρόμους των πόλεων και των χωριών, με αφορμή τα πολύτιμα θρησκευτικά πανηγύρια των αγώνων και των μαρτύρων, τις εποχικές τελετουργίες, τη στέψη

1. Ιαρδανία. Παλάτι των Ομειδών Qusayr Amra, στη μέση 7ου αι. Ορχηστρικό που χρησιεύεται αγροτικό περιβάλλον.

2. Ψαλτήρι Χλουντοφ. 9ος αι. Ο χορός της Μαριάμ, η οποία κρατάει το ρύθμιο με χειροκρότα. Μόσχα, Ιστορικό Μουσείο, κωδ. 129, φ. 48B.



3. Ψαλτήρι Barberini,
μέσα 11ου αι.
Ο χορός της Μαρία.
Βιβλιοθήκη Βατικανού.

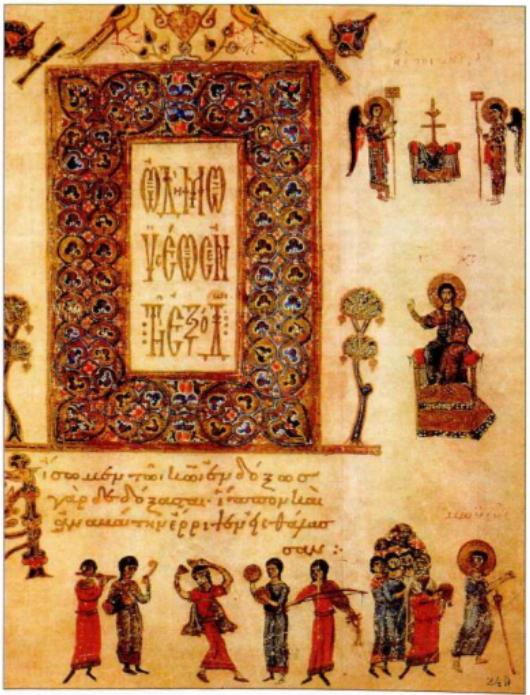


λάρηδων (χασάπηδων) της Κωνσταντινούπολης, που χρειαζόταν την ήμέρα που γιόρταζε ο προστάτης τους Αρχαγγελός Μιχαήλ. Τέλος, το σά-
έμου ήταν χορός που χρειαζόταν στο παλάτι ενώ-
πιον του βυζαντινού αυτοκράτορα όταν είχε τα
γενέθλιά του στις γιορτές της στέψης ή κατά
τον εορτασμό των Βρουμαλίων. Στρατιωτικοί, α-
ξιωματούχοι και εκπρόσωποι των δήμων χρει-
αζόταν σε τημήτα, που λέγονταν τάξεις ή καταστά-
σεις. Κατά την πρωτοβιβλιονή περίοδο, ορχή-
στες¹⁶, ορχηστρίδες¹⁷, θυμελικές¹⁸, στρικοί¹⁹,
αυλήτριδες²⁰, μιμού²¹ και μιμάδες²² ασχολούνταν
επαγγελματικά με το χορό και αμειβόνταν για τις
μουσικοχορευτικές παραστάσεις που εδίναν
ενώπιον κοινού. Οι πλούσιοι αλλά και οι αυτο-
κράτορες, για να ευχαριστήσουν τους καλεσμέ-
νους τους στα πλούσια δείπνα, καλούσαν χο-
ρευτές, χορεύτριες και μουσικούς. Με τις χο-
ρευτικές παραστάσεις που δινονταν σε χώρους
δημόσιων θεατρών (δέστρα) σχετίζονταν άμε-
σα και οι αυλήτριδες, που διασκέδαζαν το κοινό
τους παίζοντας μουσική. Μετά το κλείσιμο των
θεάτρων²³, δηλαδή μετά το έτος 526 που εκδί-
δεται το σχετικό διάταγμα, οι μιμοί σχηματίζουν
περιπλανώμενες ομάδες που έδιναν παραστά-
σεις παντούμιας²⁴ στους δρόμους και στις πλα-
τείες των πόλεων και των χωριών της αυτοκρά-
τορίας.

Στις παραστάσεις αυτές μιμούνταν πρό-
σωπα της επικαιρότητας και ευτράπελες κατα-
στάσεις της καθημερινής ζωής. Φορώντας κα-
ταλλάρια ρούχα και προσωπεία υποδύνταν πε-
πτικά τη πρόσωπα του αυτοσχέδιου έργου και
συνόδευαν πάντοτε τις κινήσεις τους με χορό,
μουσική και τραγούδι. Η στάση της κοινωνίας,
του κλήρου και της Εκκλησίας απέναντι στους
μιμούς και τις μιμάδες ήταν σε γενικές γραμμές
αρνητική. Οι εκκλησιαστικοί κύκλοι θεωρούσαν
τις μιμάδες ουσιαστικά και πάντα πορνες²⁵.
Ωστόσο, δεν ελειπαν και οι συνήγοροι²⁶ των μί-
μων. Οι μιμοί ως ηθωποί και οι «παντόμωμος»²⁷ ως
θεατρικοί είδος, πρέπει να επεζήσαν μεχρι τα τέ-
λη του 7ου αιώνα.

Ο εντοπισμός πολιτισμικών στοιχείων που
σχετίζονται με την καθημερινή ζωή των βυζαντί-
νων είναι, ως γνωστόν, έγγραμα που απασχολεί τη
πλήρη έρευνα. Οι αναφορές των πηγών σε
θέματα όπως ο χορός ανευρίσκονται στανία, και
ανιγνώνταν μόνο με έμμεσο τρόπο. Ως πηγές
πληροφοριών για τις χορευτικές εκδηλώσεις των
ανθρώπων του πρώιμου Βυζαντίου χρησι-
μεύουν κείμενα κάθε μορφής και προέλευσης,
όπως: ιστορικά, χρονογραφίες, βίοι Αγίων, νομι-
κά, Συνδοκοί κανόνες κ.ά. Από αυτά τα κείμενα
οι Βιοί των Αγίων αποτυπώνουν στο μέγιστο
βαθμό, σε σχέση με τις υπόλοιπες πηγές, την
καθημερινή ζωή των ανθρώπων της εποχής των
εγγράφων. Σημαντική πηγή πληροφοριών για το εξε-
ταζόμενο θέμα αποτελούν επίσης οι παραστά-
σεις μουσικοχορευτικών γεγονότων, που υπάρ-
χουν σε ποικιλά έργους τέχνης, όπως τοιχο-
γραφίες, υφάσματα και πολυτελή αντικείμενα μι-
κροτεχνίας της ύστερης αρχαιότητας. Ενδεικτι-
κά αναφέρουμε τα ψηφιδωτά της έπαυλης Piazza
Armerina στην κεντρική Σικελία, χρονολογούμενα
κατά τον Andre Grabar στα τέλη του 4ου αιώνα
να, που εικονίζουν «πιθανότατα- παράσταση
υδρόδιουμα²⁸ και χρομομίκης όπου πρωταγωνι-
στον χορεύτριες, που φοράνε μπικίνι. Χορεύ-
τρια με κροτάλα παριστάνει ειδώλιο του Βου-δου
αιώνα, ύψους 0,07 μ., από την Αγύπτο, που βρί-
σκεται στο Μουσείο Μπενάκη²⁹, ενώ σε ημφάσια
τούχου που βρίσκεται στο Μουσείο Καλών Τε-
χνών του Cleveland εικονίζεται αυλήτριδα που
χορεύει παίζοντας μουσική. Σε πλακίδιο από
ελεφαντόστοι του 6ου αιώνα, προερχόμενο από
το Τίρε της Γερμανίας, αλλοτινή πρωτεύουσα
του δυτικού ρυμαϊκού κράτους, το οποίο βρί-
σκεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο του Βερόλι-
νου, υπάρχει ανάγλυφη παράσταση μιμού, που
κρατάει τη βοηθητική εργαλεία της τέχνης του,
δηλαδή τριπλά προστεπτικό, σπαθί και λύρα. Τέ-
λος, στο παλάτι των Ομειδών Qasayr Amra
στην Ιορδανία (εικ. 1), του οποίου ο ζωγραφικός
διάκοσμος χρονολογείται στα πρώτα μισά του
7ου αιώνα και αποδίδεται σε βυζαντινούς καλλί-
τεχνούς³⁰, υπάρχουν σκηνές εμπνευσμένες από
τα βυζαντινά Βρουμάλια και την αγροτική ζωή.
Σε λεπτομέρεια του ζωγραφικού διάκοσμου ει-
κονίζεται ορχηστρίδα που χορεύει παίζοντας κα-
τανίετες συνοδεύομένη από ένα μουσικό που
παιζει φλάουτο.

Τα μιθωλογικά θέματα της ελληνορωμαϊκής
παράδοσης αποτελούσαν μια πλούσια πηγή έ-
μπνευστής και για τους καλλιτέχνες της μέσης
και ύστερης βυζαντινής περιόδου, όπως προκύ-
πει.



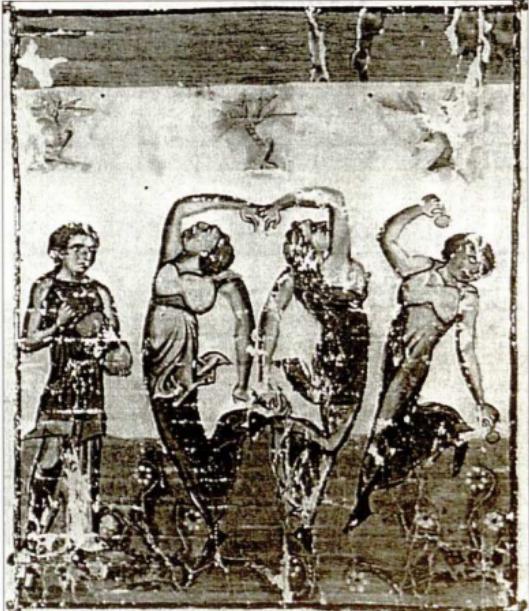
πτει από τα διασωθέντα έργα. Οι βυζαντινοί χρησιμοποιούσαν την αρχαιότητα για να διαμορφώσουν τα δίκες τους αισθητικές αέρες. Οι καλλιτέχνες της εποχής δεν διστάναν να συμπεριλαμβάνουν στα έργα τους σκηνές από την αρχαία μυθολογία, που άρσαν στο κοινό τους. Μαινάδες που χορεύουν. Σύλναι και άλλα διακοσμητικά μοτίβα κοσμούν πολυτελή αντικείμενα καθημερινής χρήσης. Παρ' όλο που αυτές οι χορευτικές απεικονίσεις δεν μοιάζουν να έχουν σχέση με τους χώρους στο Βυζάντιο, η συνεχής παρούσια τους στην εικαστική γλώσσα υποδηλώνει την ιδιαίτερη σημασία που είχε ο χορός στην καθημερινή ωή των Βυζαντίων.

Η αναβίωση των πόλεων, ο δυναμισμός και η θρησκευτική τους μέθη βοήθησαν την ανάπτυξη των γραμμάτων, των τεχνών και των επιστημών. Η κάθε βυζαντινή πόλη, ανάλογα με τη γεωγραφική της θέση, τον πλό�το, τις ανάγκες και το μιθό της, συντρόφουν ευπόρους, τεχνίτες, στρατιώτες, κρατικούς υπαλλήλους, κλέφτες, ζητανών, ασύλου αγίους και πόρνες, που πορεύονταν την οδό της πόστης, της πλάνης ή της επιβιώσης. Παράλληλα το σώμα επιπτεριάτα, τιμωρείται και καταδυναστεύεται λιγότερο από την Εκκλησία³⁰, η οποία την εποχή αυτή επιδεικνύει μια ανεκτικότητα για τα αμφράματα της σαρκάς, των αισθησεων³¹ και της ευζωίας των πιστών. Τα θέματα του Ιππόδρομου της Κωνσταντινούπολης, οι αυτοσχέσεις παράστασεις μουσικών του δρόμου, ακροβάτων και περιπλανώμενων διασκεδαστών –που, εκμεταλλεύονται τη γοητεία του αδημού, του ανοικτού και του εξωτικού, περιέφεραν στα πανηγύρια νάνους, σπαμαία παιδιά, αιθίοπες και διάφορα ζώα³²– αποτελούσαν καθημερινά στηματούπα στους μέσους χρόνων. Στις τοιχογραφίες των πύργων της Αγίας Σοφίας του Κιέβου, έργο βυζαντινών καλλιτεχνών από την Κωνσταντινούπολη (12ος αι.-γύρω στα 1037) απεικονίζονται επεισόδια από τα θέματα στον Ιππόδρομο³³ της Βασιλεύουσας των μέσων χρόνων. Στα δεξιά του αυτοκρατορικού καθίσματος βλέπει κανείς μιμούς που χορεύουν, ακροβάτες και μουσικούς³⁴ (εικ. 6). Σε ένα ασημένιο καλύμμα σκεύους³⁵ της ιδιαίτερης εποχής (12ος αι.), που βρέθηκε στη Σηρίδη και σημερανή ανήκει στις συλλογές του Μουσείου Ερμίτας της Αγίας Πετρούπολης (αρ. ευρ. 1193), παριστάνονται έξι μουσικούς που παιζούν λαγούντες³⁶, ζουρνά και κύμβαλα, δύο ακροβάτες και δύο χορευτές (εικ. 7). Η Εκκλησία, ωστόσο, παρά τη μακροβιωματική της αποδοκιμαζε με κάθε ευκαιρία τα δημόσια θέαματα και τους αυθόρμητους πανηγυρισμούς του δρόμου, που η εύθυμη μουσική, ο χορός και το ανατρεπτικό λαϊκό γέλιο του πλήθους έπαιζαν σημαντικό ρόλο, επειδή υπήρχε έντονο το στοιχείο του ερωτισμού.

Στην μητριακή ζωγραφική κατά την εικονογραφική φάση χειρόγραφα η πιο συνθηματική σκηνή γυναικείου χορού είναι ο χορός της Σαλώμης στο Συμπόσιο του Ηρώδη, από τον εικονογραφικό κύκλο της Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου³⁷. Η σκηνή βασίζεται στην Καινή Διαθήκη και ειδικότερα στις δημιγορείς των Ευαγγελιστών Ματθαίου (ιδ' 6-8) και Μάρκου (στ' 21-23). Το μοτίβο του χορού της Σαλώμης αντιστοιχεί με τον αναφέρεται στην Παλαιά Διαθήκη Χορό της Μαριάμ,

αδειάφης του Μωυσή και των Ισραηλίτισσών, μετά το πέρασμα της Ερυθράς Θάλασσας (Εξόδος 15-20-21). Ως προς το φυλολαγικό του μέρος έχει παραλληλίστει με το χορό των Μανιδών και της Αγαύης, που κρατούν το κεφάλι του Πενθέα³⁸. Στο επεισόδιο του χορού της Σαλώμης η σεξουαλικότητα συμβαδίζει με την αγιότητα, και το βασιλικό συμπόσιο για τα γενεθλία του τετράρχη της Ιουδαίας Ηρώδη καταλήγει σε αποτρόπαιο φόνο με τον αποκεφαλισμό του Προδρόμου. Με το πέρασμα των χρόνων αυτή η σκηνή εξελιχθεί κατευθείαν σε μόδα, ο οποίος χρησιμεύει ως στερεότυπο της αχρεόπτης του χορού, της γυναίκας και της αμαρτίας. Έξαιρετική τέχνης παράσταση, έργο καλλιτεχνών από την Κωνσταντινούπολη, αποτελεί ο χορός της Σαλώμης από το Συμπόσιο του Ηρώδη στον βρέφιο τοίχο του παρεκκλησίου του Προδρόμου στο ναό των Αγίων Αποστόλων Θεοφανούκης (1310-1320)³⁹, όπου η κόρη της Ηρώδαδας χορεύει⁴⁰ με χάρη, κρατώντας στα χέρια της τα μαντίλια του χορού και ιστοροπώντας στο κεφάλι της τη λεκάνη με το κομμένο κεφάλι του Ιωάννη. Σε μια σκηνή ενός άλλου βασιλικού γεύματος της βυζαντινής εποχής από το Βιβλίο του Λύβ⁴¹, ενώς χειρογράφου που έγινε στα τέλη του 11ου αιώνα, σε κάπιο αυτοκρατορικό εργαστήριο της Κωνσταντινούπολης και σήμερα βρίσκεται στη Μονή της Αγίας Αικατερίνης του Σινά, η τέρψη της συνδιατημένων συμπλήρωνται με μουσικοχορευτική παράσταση. Στον κωδ. 3, φ. 17B (7,7 x 17 εκ.), στη σκηνή του γεύματος των

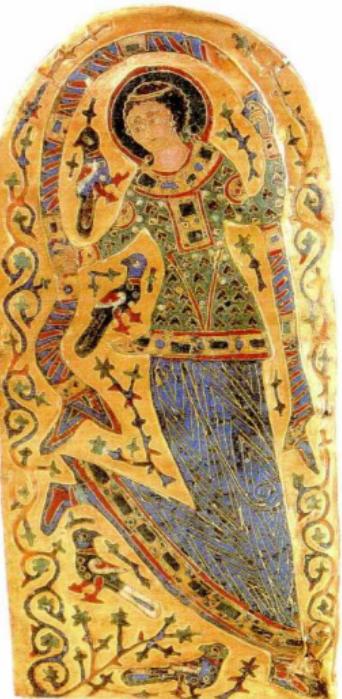
4. Κωδ. 747, φ. 90β.
Εικονογραφικό αντηγράφο
της Οικτωρούχου.
Ο χορός της Μαριάμ, 11ος αι.
Βιβλιοθήκη Βατικανού.



5. Μια χορεύτρια από το στέμμα του Κωνσταντίνου Θ' Μονομάχου (1042-1055). Βουδαπέστη, Magyar Nemzeti Múzeum.

παιδιών του ίωβ (εικ. 8), παραπτούμε δύο ορχηστές που χορεύουν στο εσωτερικό του βασιλικού σπιτιού, μπροστά στο πλούσιο τραπέζι όπου κάθονται οι γιοι και οι υπανθρώποι του ίωβ. Οι χορεύτριες χορεύουν ακολουθώντας τους πήχους της μουσικής που παίζει ένας μουσικός με το χρυσό φορητό αρμόνιό του. Προκειται για μια θαυμάσια εικόνα ενός πλούσιου, ενδεχομένως βασιλικού γεύματος βυζαντινών χρόνων. Η παρουσία χορευτριών στο στέμμα του Κωνσταντίνου Θ' Μονομάχου (1042-1055) προσβέτει κατ' εορταστικό στην απεικόνιση των αυτοκρατόρων στο κέντρο⁴². Πρόκειται, ισως, για επίσημο κρατικό εορτασμό καπούτοι νικητήρων γεγονότας. Αξίζει ακόμη να σημειωθεί ότι οι χορεύτριες του στέμματος δεν παρουσιάζονται πλέον μέσα από κλασικά πρότυπα, αλλά φοράνε βυζαντινού τύπου ένδυμα, δηλαδή μακριά φούστα με κοντό εσφαμοστό στη μέση χιτώνα. Άλλαγη στο ένδυμα παρατρέπεται επίσης και στο εικονογραφημένο ψαλτήρι της βιβλιοθήκης του Βατικανού, κωδ. Vat. Gr. 752, φ. 449β, όπου η μικρογραφία του χορού της Μαρίας και των Ιεραπλήσιων θεωρείται ότι αποδίδει γαμπλίους κυκλικούς χορούς της αυλής. Οι γυναικες στο ψαλτήρι του Βατικανού (1058) εικονίζονται να χορεύουν σε έναν ανοικτό κύκλο κρατώντας η μια την άλλη με τα αναστηκμένα χέρια τους. Παριστάνονται ολόωμες με τα πλούσια και χρωματιστά μεταξωτά τους φορεμάτα, τις εσάρτες και τα καπέλα τους. Βυζαντινού τύπου ένδυμα φοράει και η Σαλώμη, που χορεύει, στην παράσταση του Συμποσίου του Ήρωντη στο ναό της Παναγίας στα Χρύσαφα⁴³ Λακωνίας (1289-1290) (εικ. 10). Δημόσιοι παντυγρισμοί με χορούς και μουσική συνοδευούσαν, κατά τα φαινόμενα, την αφίξη του αυτοκρατορά Ιωάννη Ζ' Παλαιολόγου στη Θεσσαλονίκη το έτος 1403-1404. Η ανάμνηση αυτού του γεγονότος εγγράφεται, πάνω σε μια μικρήν διαστάσεων (ύψους 2,95 εκ. και διαμέτρου 4,3 εκ.) ελεφαντοστένη πυλέβιδα⁴⁴, που σήμερα βρίσκεται στη συλλογή Dumbarton Oaks και η οποία, προφανώς, μαιράρτηκε στην αριστοκρατία της πόλης⁴⁵ για λόγους πολιτικής προπαγανδάς (εικ. 12).

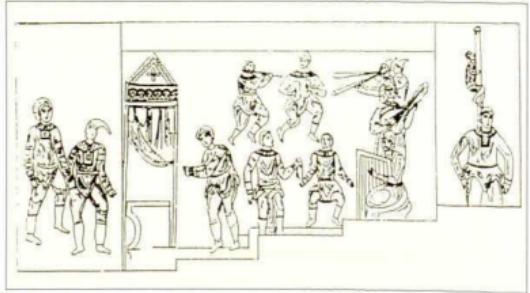
Ρεαλιστικές απεικονίσεις κοσμικού χαρκτήρα, που αποδίδουν χορευτικά στιγμιότυπα, υπάρχουν σε πλήρη επιτραπέζια αγγεια καθημερινής οικιακής χρήσης, κυρίως κουπές και πινάκια. Ενδεικτικά αναφέρω μια κούπα του 13ου αι-



ώνα (εικ. 9), που προέρχεται από την Πάφο της Κύπρου και σήμερα βρίσκεται στην Αθήνα (Μουσείο Μπενάκη αρ. εωρ. 13609). Στον πυθμένα της κούπας παπούκινζεται μια νέα γυναίκα, που φορεί φαρδά φούστα και χορεύει, κρατώντας στα τεντωμένα της χέρια κρόταλα σε σχήμα ημισεληνού⁴⁶.

Το έτος 1047 ο Λέων Τορνίκης⁴⁷ σταδίασε κατά του Κωνσταντίνου Θ' Μονομάχου (1042-1055). Κατά τη διάρκεια της ανταρσίας, ώπως μας πληροφορεί ο Μιχαήλ Ουλέσιος (Χρονογραφία 140,5), οι περισσότεροι μακεδόνες στρατώτες του Τορνίκη κατέβαιναν από τα αλόγα τους και χορευαν έναν αυτοσχέδιο, περιπατητικό χόρο, που διακωνώδησε τον αυτοκράτορα. Στο επεισόδιο αυτό ο χορός των στρατώντων προλαμβάνει το δυναμισμό και την αυθαδεια πολιτικής εκπροστού. Υστερεί από 56 χρόνια, περί το έτος 1103/1104, ο Μιχαήλ Ανεμάρας⁴⁸ σταδίασε μαζί με τα αδέλφια του εναντίον του Αλέξιου Κομνηνού, συμπαρασύροντας μαζί τους αρκετούς ευγενείς και στρατιωτικούς. Μετά την καταστολή της συμμοικίας, οι Ανεμάρδες και οι σύντροφοί τους, καταδικάστηκαν σε διαπόνευση και τύφλωση. Τους κούρεψαν τα μαλλιά και τα γένια, τους έντυσαν με σάκους, και ταύλεναν τα κεφάλα τους με εντάσσαται βούδιων και προβάτων, αντί για βασιλικά διαδήματα. Σ' αυτήν την κατά-

6. Από τις τοιχογραφίες των πυργών της Αγίας Σοφίας Κιέβου, με σκηνές από τον Ιππόδρομο της Κωνσταντινούπολης, 12ος αι.



σταση τους κάθισαν πλαγίως πάνω σε βόδια και τους περιεφέραν στην αυλή των ανακτώρων. Προηγούνταν χορευτές, οι οποίοι τραγουδούσαν ένα σκωτικό τραγούδικο με το οποίο καλούσαν τα πλήθη της Κωνσταντινούπολης να στεύσουν στα ανάκτορα για να δουν την κατάντια αυτών που είχαν ακονίσει τα ξύφη τους εναντίον των αυτοκράτορων. Ο Μιχαήλ Ανεμάς ικέτευε με νεύματα να θανατωθεί, έστω και βασανιστικά, για να σταματήσει ο διασυρμός του (Αννα Κομνηνή, Αλεξάς XII, 71-73 και 74-75). Στην περίπτωση του Ανεμά, η διαπόμπευση ήταν μια τελετουργία αποβολής, μια μορφή συλλογικού κολασμού για την πολιτική εκτροπή του, όπου ο περιπταικός, τιμωρός χρός, η χλευτή του πληθυσμού και η δημόσια ατίμωση δημιουργούσαν ένα ζοφερό και δυσβάσταχτο κλίμα για τον κατάδικο. Μια χαρακτηριστική σκηνή, της οποίας το πρότυπό πρέπει, ίσως, να αναζητηθεί στις διαπομπέυσεις («ποτηρίες») παραβατικών υπηκόων, στις οποίες συμμετείχαν χορευτές, μουσικοί, γελωτοποιοί⁴⁹ και πλήθες κούρου, είναι και ο Εμπαιγμός του Χριστού (εικ. 11) στο ναό του Αγίου Γεωργίου στο Staro-Nagoricino. Πρόκειται για ναό που ίδρυσε ο Μιλούτιν και αγιογραφήθηκε ανάμεσα στα έτη 1317-1318 από τους Μιχαήλ και Ευτύχιο Αστραπάτ. Η παράσταση περιλαμβάνει μια ομάδα μουσικών που παίρνουν μέρος στο επεισόδιο. Πρόκειται για έναν φλαστούσιτα, έναν τυμπανιστή, δύο σαλτηγκέτες και έναν που παιζει κύμβαλα (χάλκινους δίσκους). Υπάρχουν ακόμη και δύο χορευτές, που ανεμίζουν στον αέρα τα μακριά τους μανικιά, κατά τη γνωστή συνθέτων των ορχηστών στους μέσους και υπερθραψάντων χρόνους. Συμμετέχουν επίσης στρατιώτες και πίσω τους εικονίζεται πλήθος λουδίων που παρακολουθούν το γεγονός. Στο κέντρο της παράστασης, εικονίζεται ο Χριστός κατ' ενώπιον



7. Ασημένιο κάλυμμα ασκευόντας μουσικούς, χορευτές και ακροβάτες, 12ος αι. Άγια Πετρούπολη, Μουσείον Ερμπατζή.

φορώντας κόκκινη χλαμύδα και ακάνθινο στεφάνι στο κεφάλι, και κρατώντας με τα δεξεῖ του χέρια καλάμι⁵⁰.

Κατά τους δύο τελευταίους αιώνες του Βυζαντίου, όπως άλλωστε και στα χρόνια που προήγηθκαν, οι υπηκοοί της αυτοκρατορίας χόρευαν, με κάθε ευκαιρία, παρά τις επικρίσεις εκκλησιαστικών και κοσμικών παραγόντων. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του γλεντοκόπου δικηγόρου του Χανδακα και ποιητή του 14ου αιώνα Στέφανου Σαχλίκη, ο οποίος απολάμβανε τους χορούς των γάμων και φροντίζει να παραβρίσκεται σε όσο πιο πολλούς μπορούσε. Το 15ο αιώνα



8. Βιβλίον του Ιωβ. Εικονογραφημένο χειρόγραφο Μονής Αγίας Αικατερίνης του Σινά. Κώδ. 3, φ. 17β (7,7 x 17 εκ.); Το γεύμα των γιων και των θυγατέρων του Ιωβ. Τέλος 11ου αι.

9. Κούπα με παρόσταση νεαρών γυναικάς που χορεύει. 13ος αι. Από τη Νάρα της Κύπρου. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη.

όμως υπάρχουν ακόμη αρκετοί μεμψίμιοιροι, που διμαρτυρούνταν, σύτις, για παραδειγμά, οι λιστριφ Βρενίους, επειδή συγχρονοί του γιόρταζαν τα θρησκευτικά πανηγύρια με «αὐλών, χορούς και διαβολικά τραγούδια». Η, όπως ο γνωστός λόγιος Ιωάννης Αργυρόπουλος⁵¹, ο οποίος σ' έναν λίβελο που έγραψε εναντίον του Καταβλαττά⁵², μεταξύ των ετών 1430 και 1440, τον μέμφεται -αναμεσά σ' άλλα- και επειδή μεθοκούσας και χόρευε δάσεινους χορούς με τη συνδεσία αυλών και κιθάρας. Και στο ύστερο Βυζαντίου, όπως και στους αιώνες που προηγήθηκαν, η μουσική έπαιζε σημαντικό ρόλο στη ζήτη των ανθρώπων, αντανακλώντας τις προσωπικές τους εμπειρίες και τα καθημερινά τους συναισθήματα⁵³.

Συνυπέζοντας λοιπόν τα όσα ειπώθηκαν πιο πάνω, μπορούμε να πούμε συμπερασματικά ότι ο χορός ως κοινωνική πράξη στην καθημερινή ζωή των βυζαντίνων όλων των περιόδων, από την ύστερη αρχαιότητα μέχρι και τους υστεροβυζαντίνους χρόνους, αποτελούσε έκφραση συλλογικής χαράς στους γάμους, στα πανηγύρια, στα συμπόσια, στα επινίκεια σημαντικών μαχών, αναπτερική εκδήλωση στρατιωτικής ανταρσίας, όπως στην περίπτωση των στρατιωτών του Λέοντος Τορνίκη, ή τιμώρο πράξη σε τελεστουργίες κολασμού, ατίμωσης και κοινωνικής αποβολής, όπως στη διαδόμευση του στασιαστή Μιχαήλ Ανεμά.

Σημειώσεις

* Επιβιβύω και από τη θέση αυτή να ευχαριστήσω θερμά τις φίλες: Βενιαρίδη Κέλετζη, καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Αθηνών, Ελένη Σαράντη, καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Πατρών, την ιστορικό Άννα Ι. Λαζαρπούλου, τις αρχαιολόγicas Αναστασία Κουμιώτη και Καλλιόπη Κρητικάκου, για την πολύτιμη βοήθειά τους.

1. Πολλά απ' όσα έχουν γράψει για το χορό και τη μουσική οι εκλεπτυστικοί πατέρες, έχουν συγκεντρωθεί από τον Φαΐδωνα Κουκουλέ, ο οποίος όμως παραβίλεται τις πληροφορίες των πργυγών αδιαβεβήμετες, απονέντες μετέξ ίας τους και εκτός του γενικέρου ιστορικού πλαισίου. Ωστόσο οι μελέτες του για το χορό στο Βυζαντίο παραμένουν ακόμη βασικό εργαλείο υποδομής και παρέχουν πολύτιμες πληροφορίες για το θέμα. Φ. Κουκουλές, «Ο χορός πέρα Βυζαντίο», Επετριπτής Εταιρείας Βυζαντίνων Σπουδών 14 (1938), σ. 217-244 και ο ίδιος, «Ο χορός», Βυζαντί-

νικής βίος και πολιτισμός, τ. Ε1, Αθήνα 1952, σ. 206-244, πίν. Γ-Γ'.
2. Οι Βίοι των Άγιων είναι ψυχωρελεῖς δημητριαὶ και οδηγοὶ για τον ιδιόκινο χριστιανικό βίο που, ένοντας υπόντα τις συλλογικές συμπεριφορές, αναλαμβάνουν να φροντίσουν τους πιστούς, παρέχοντας τους σύντομης θεωρώντας χρήσημα για την αναγνώριση του περισσού. Η ασκητική φιλολογία χαρτογραφεί με εντυπωσιακή εναργεία τους λογοτύπους, τους τρόπους και τους τόπους, όπου τα σώμα αμαρταίεται. A. Kazhdan, «Byzantine hagiography and sex in the fifth to twelfth centuries», *Dumbarton Oaks Papers* 44 (1990), σ. 131-143, όπου συγκεντρώνονται πληροφορίες σχετικές με τη σεξουαλικότητα των βυζαντινών από τον 5ο ως τον 12ο αι.

3. Οι μεγάλοι πολιτισμοί δεν αναπτύχθουν σε κλειστό χώρο, αλλά δεχόνται και ασκούν επιδράσεις. Δ. Ζακύνθηνος, «Το Βυζαντινό μεταξύ Ανατολής και Δύσεων», *Έπετριπτής Εταιρείας Βυζαντίνων Σπουδών* 28 (1958), σ. 367-400 και ιδιαίτερα σ. 398.

4. Είναι άλλο πράγμα να λέμε για βρησκόμενο, και άλλο για πραγμής, δεξιότης και εκδηλώσεις λαϊκής λατρείας.

5. Χρόνος είναι η δρομή: μια σειρά ρυθμικών κινήσεων των δύοντων και του σώματος, σύμφωνα, με ορισμένη μουσική ή τραγούδι, που εκτελούνται για ψυχαγωγία αυδομορτήτων ή ως επαναλαμβανόμενη τελετουργική εκδηλώση.

6. Ο μίας σειράς που πολλαπλίζεται στο Βυζαντίο.

7. Το έρος, η παραδοσιακή γιορτή, εκφράζει μια συνέχεια και απαιτεί την επανάληψη.

8. Προβάλλεται για τα ρωμαϊκά ροσαλία ή ροσανία από τα ρόδα του διανεύδειας. Στο Βυζαντίο γιορτάζονται μετά το Πάσχα, με ανεξικός χρώμα, μετατρέπομένων, «πάγια» και «ανεξικό» των

9. Η ονομασία τους προέρχεται από τη λέξη έρωτα, που στα λατινικά σημαίνει τη συντόνωση τημέρα του έτους; Ήταν γιορτή του Διονύσου και της Δήμητρας. Τα Βρουμάδια γιορτάζονται από τις 24 Νοεμβρίου μέχρι τις 17 Δεκεμβρίου με σφραγίδες χοίρων και τρόφιμα προσφέροντας γεννητάμενα, λαζάνια και κραύποδα, αλλά και με χορούς, μηροθέατρα και δεΐνα. Η γιορτή ήταν δημοφήγις σ' όλες τις κοινωνίες τάξεων και διατηρήθηκε κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο. Ο ποιητής Θεόδωρος Πρόδρομος αναφέρει χοροπρατικά: «Ημέρα για χορόματος οι σημερονιάς χορός τύμβρος κοσμητής, πήμερα Βρουμάδια». Σηκνές εμπειρίες από την αγροτική ζωή και τα βυζαντινά Βρουμάδια υπάρχουν στα πλαίσια των Ομειδών Quasay Από σημερινούς λόγων, που χρονολογούνται στη τέταρτη του 7ου αι. και αποδούνται σε βυζαντινούς καλλιτέχνες.

10. Γιορτάζονται με ειδικούς χρώμα, φωταγγήσεις και πολυάριθμα δείναντα κατά το μήνα Μάιο, στον οποίο οφελετάται και η ονομασία του. Ο Μελάδας (Χρονογραφία 285,2) χοροπρατεῖ τους Μοισιάνα «αρτητήν οργίων Διονύσου και Αρφόδιτης», όπου μάλιστας γερέαν σχεδόν γυμνές;

11. Η φυτιά, ένα πανικούρα σύμβολο κάθαρσης και εξαγνισμού, σίνα-οπως και το νερό- καταστροφής και ταυτόχρονα συμτριπτική. Την πρώτη μέρα κάθε μήνα (νοεμβρίου) άναβαν φωτες μπροστά στα σπίτια, τα μαγαζά ή τα εργαστήρια τους, για να διώξουν το κακό. Η συνίθεια αυτή διατηρήθηκε ως τα τέλη του 7ου αιώνα. Αργότερα η εκκλησία την αντικατέστησε με τη χριστιανική τελετή του αγιασμού, που γίνεται ως τις μέρες μας κάθε πρωτομαγιά.



10. Ο χορός της Σαλώμης. Από το «Συμπόσιο του Ηρώδη». Λεπτομέρεια. Νάός Παναγίας στα Χρυσαφί Λακωνίας (1289-1290).



12. Δ. Μόργος. «Οι χοροί στο Βυζάντιο». Μυριβήμβλος 3 (Ιουνός 1982), σ. 27-29.

13. Χορός με αρχαίωστη καταγωγή. Τον κύκλο του χορού αγκάρεται ο κορυφαίος και στο ριθέο του βαθίζουν οι υπόλοιποι.

14. Η αναστολή του προβρέπεται από τον τρόπο που διατάσσονται τα σημήνια των γεράδων στα τους επιπλέοντα γεράκια ή στα πλησιάζει ψυλά.

15. Το θώνα «Αναστέναρχος» προέρχεται από τη λέξη «ασθενής» (αστενής, αστενάρχης) με την προσθήκη του στεριπούν αν. Η λέξη «Αναστέναρχος» ανάγεται στον 13ο αιώνα και χρησιμοποιούνταν ως περιφρονητική αναφορά στην «ασθενή» εμφάνιση μας ουδίδας Βλάχων και Βούλγαρων· οι οποίοι ήταν «δαμανισμένοι». Δ. Γεωργίους, «Ετυμολογικά και Σημαντολογικά». Αρχείον του Θρακικού Λαογραφικού και Λουτσικού Όπεραυρου 12 (1945-1946), σ. 40-46; Loring M. Danforth, *The Anastenarchos*. Την Αναστέναρχο της Αγίας Ελένης· Πολιτική και θρησκευτική βεραματεία, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1995, σ. 82-83 σημ. 2.

16. Ορχήστρη (ο). λατιν. *Orchestra*: ο χορευτής και ειδικότερα ο παντόνων μικρούρευστη.

17. Ορχήστρης (η): ο όρος διλένει τη γυναίκα χορεύτρια και κατ' επίκτητη την πόρνη.

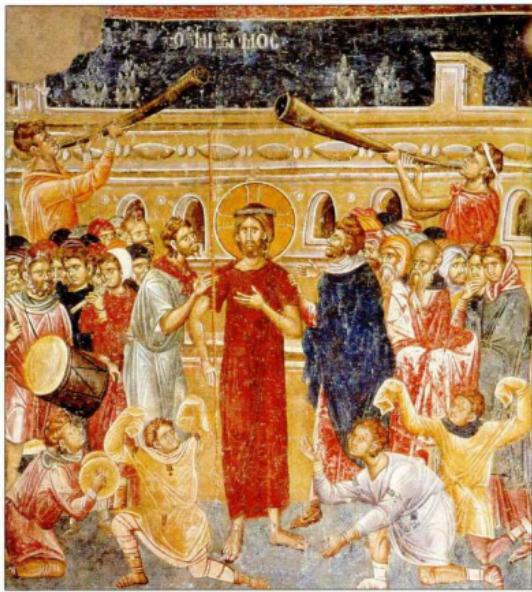
18. Θυμελικοί γυναίκες και ἄνδρες ηθοποιοί της θυμελής, που διασκέδαζαν το κοινό τραγουδάντων, χορεύοντας και παιζόντας μουσική. Αναφέρεται από τις πηγές ότι συχνά προσφέροντας τις υπηρεσίες τους σε γυμνήλια γλεντίν. Σταδιακά ο όρος «θυμελή» διευρύνθηκε και εκτός από θεατρικά, κατέληξε να σημαίνει γυναίκα ελενθερών τηνών, αλλά και πόρνη. Ο Harry J. Magoulas, *Bathhouse, inn, tavern, prostitution and the stage as seen in the lives of the saints of the 6th and 7th centuries*, Επετριτής Επαρχείου Βυζαντίου Σπουδών 38 (1971), σ. 246 κ.ε. δικαιεί τις θυμελικές από τις μηδαμές, που παρουσιάζουν στη σκηνή σταυρικές παραστάσεις. Επίσης Stavroula Leontini, *Die Präsentation im frühen Byzanz* 1989, σ. 29, 122.

19. Σπηλικοί (οι): ἀνδρες και γυναικες ηθοποιοι της σκηνής. Σταδιακά ο όρος «σπηλικοί» (η) σήμαινε την πόρνη πολύτελος, που εργάζοντας παράλληλα και στη χώρα του θεωρόταν. Οι «σπηλικοί» καθώς πάρνες των αστικών κέντρων, σε αντίθεση με τις φτωχές επαρχικούτσιες συναδελφών τους, συνιστούσαν μια κλειστή ουδίδα στην οποία φιλοτείνεται ότι «επάγγελμα» περνούσε κληρονομικά από μάνα σε κόρη. Χαρακτηριστικά είναι η περιπέτηση των θεωρόνων, μετέπειτα σύλλογον του Ιουστινιανού και αυτοκράτερας του Βυζαντίου, που -όπως και οι δύορρεες αδελφές της Κομιτών και Αναστασία - ακολούθησαν τη μητέρα τους στο θέατρο και την πορνεία.

20. Αυλητρες (η): γυναικειοί που διασκέδαζαν το κοινό παιζόντας μουσική με τον αυλό της.

21. Μίμος (ο): ο λέρον προέρχεται από το σανακούκλι μαγιά που σημαίνει αποστασία. Ο μίμος, ως θεατρικό είδος, παίζει πολύ δημοφιλής στους βυζαντινούς κώδικες κονωπικής τάξης και μάρφωσης. Το «παινίνον» -πήτα σάντορος, εύθυμος και ελευθερότατος μηδός Μίμος. Μίμος (ο) και λατινικά mimus λέγονται στο Βυζαντίο ο ανδρας ηθοποιός που υποδύοντας διάφορα πρόσωπα για να πρακτόλει το ρόλο του κονιού. Συνώνυμο του μήμου είναι ο «παναγιώτης». Alexander P. Kazhdan, *The Oxford Dictionary of Byzantium*, τόμ. 2, Α., «πίμη». σ. 1375.

22. Μῆμα (η) και λατινικά mīmā, αναμάρτην η γυναικειό πήδοντος Μημών. Ο όρος σημαίνει και την πόρνη. Τα πορνεία στο Βυζάντιο λέγονται και μημάρια. Η «πρώτη των μημάδων Αντοχήες» υπήρ-



11. Η Εμπαιγμός,
Νάρα Αγίου Γεωργίου
στο Staro-Nagorino
(1317-1318).

Έργο των Μιχαήλ
και Ευτύχιου Αστρατά.



Εε, πριν από τη μεταστροφή της, η γνωστή ορχήστρη Μαργαρίτω, η μετέπειτα οιδα Πελαγία. (Θεοφάνης, Ι. 91-28). Η Μαργαρίτω, που συνομιζόταν έτσι από τη πλευρά των μαργαριταρέων κοινωνιών που της χάριζαν οι πλούσιοι θαυμάστες της, οδηγήθηκε στο σωτό δρόμο από τον επισκόπο Ελέστης [Μεσοποταμίας] Νόνο. Μετά τη μεταστροφή της κατατάχθηκε σε ανδρικό μοναστήρι της λευκωσίας στα «ιωνικά ευνούχοι» με το ονόμα Πελαγίος. Άγια χρόνια μετά την είσοδο της στο μοναστήρι, η Πελαγία-Πελαγίος πέθανε.

23. *The Oxford Dictionary of Byzantium*; τόμ. 3, Α. θεάτρο (θέατρο). σ. 2031. Μετά τον 6ο αιώνα απουσιάζουν ενετέλιας από τις πηγές οι αναφέρεται σε θέατρα τόσο της Κωνσταντινούπολης, όσο και της βυζαντινής επαρχίας.

24. Παντόνωμο (ο): αυτός που μιμεῖται τους πόντες και τα πόντα. Ο μήμος-χορευτής που υποδύονται τα πρόσωπα και τα επιστρόφια του χωρίς λόγια «εργού», αλλά και ζωά, πουλιά, στοιχεία που φιλτρά κλπ. με συνοδεία μουσικής.

25. Magoulas, ο. π. 247-248: Leontini, ο. π. σ. 123 κ.ε.

26. Υπεριστοτές και συντγάροι μήμων και αρχηγών υπήρξαν: 1. Ο Λουκιανός ο Σαμοράτεις (117-180 μ.Χ.). 2. Ο Αιθάρος (314-393) που έγραψε δύο αιώνες αργότερα συνηγορίαν «Προς Αριστείδην υπέρ των

12. Μικρή πυθόδι πότη
ελεφαντοστής της αυλής της
Dumbarton Oaks, που σχετίζεται με την φέρη
του Ιωάννη Ζ' Θεσσαλονίκη
το έτος 1403-1404.

- οργητών» και 3. Ο σοφιστής και ρίτωρος Χορίκιος από τη Γέρα της Παλαιστίνης, που έγραψε το 526 «τα χρονία της βασιλείας του Ιουστινιανού». Λογοτυπερ την εν Διονυσίου τον Βίον εκπονήσαντα, γνωστό ως «Συντηγαρά μήμα». ΙΕ Επεφόνης, Χορίκιος Σωματού της Συντηγαρά μήμας, Εισαγωγή-μεμονώσιο (σ. 54-143), μεταφραστό-σχδια, εκδ. Παραπήγμης, Θεοφάνολικην 1986. Η «Συντηγαρά μήμα» του Χορίκιου χαρακτηρίστηκε δύναμις, ώς η τελευταία μαρτυρία της λαγυνεγκαίας της υπερτερής αρχοντησίας για την ιστορία του θεάτρου. W. Schmidt, στο: Pauly-Wissowa, Real Encyclopädie, III.2, 1889, 2429.
27. Υδρόμιας (ο): είδος μήμα που χρειάζονται ειδικές εγκαταστάσεις σε κατάλληλα οικοδομήματα για τη γενικές επιβίεσες μηδόνων μέσα σε πιστά.
28. Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη, Αθήνα 1997, αρ. 343 (1373), σ. 204.
29. H. W. Haussig, A History of Byzantine Civilization, μετρ. J. M. Haussig, London 1971, σ. 426, αριθ. 5, 6.
30. Robert Browning, «Theodore Balsamon's commentary on the canons of the Council in Trullo as a source on everyday life in 12th century Byzantium», Πρακτικά Συμποσίου «Η Κομητευτική Ζωή από Βυζαντίο», 15-17 Σεπτεμβρίου 1998, ΚΒΕ/ΕΙΕ, Αθήνα 1998, σ. 421-427.
31. Kazhdan, ὀ.π., σ. 131-143 Χριστίνα Γ. Αγγελίδη, «Αισθήσεις, σεξουαλικότητα και σπασμός», Πρακτικά Δευτέρου Συμποσίου «Ανοχή και καταστόλη στους μεταίσιους χρόνους», ΙΒΕ/ΕΙΕ, Αθήνα 2002, σ. 221-229.
32. Μαιμούδες, φίδια και αρκούδες.
33. Στον Ιππόδρομο της Κωνσταντινούπολης γίνονταν επιδειξίες με δειπτικά ζώα, όπως καρύδια από την Αρμενία, πάνθες, τίγρες και λέαινες από την Ασία. Βηρυτικές, λαϊκές παραστάσεις βασιζόμενες σε μεταθέση του Μεγάλεξενδρου, που ήταν αγαπητό στην βυζαντινή λαϊκή χορού και πτοδρούμες. Κατά τη λατινοκρατία ο Ιππόδρομος σήμερε. Στα χρονια των Παλαιολόγων (1261-1453) οι μόνες εκδηλώσεις που μπορούνταν να γίνουν, με σχετική ασφάλεια στον ερυθρόνων πάτην Ιππόδρομο ήταν οι χοροί και οι πιπικοί αγώνες. Για τη επανάσταση από τον Ιππόδρομο της Κωνσταντινούπολης που οπεκονίστηκε στις τοιχογραφίες των πυργίων της Αγίας Σοφίας του Βασιλείου (1203 α.Χ). BA. V Lazarev, Old Russian Murals and Mosaics, Ανδονίν 1966, εικ.43-47, 48.
34. George Galavaris, «Musical images in Byzantine Art», στο ΛΙΘΟΖΩΡΤΩΝ, Studien zur Byzantinischen Kunst und Geschichte, Festschrift für Marcell Reitse, Στούντιοφ 2000, σ. 79-91.
35. Τέτοια σκηνέ εμβαντικών των 120 αιώνων και φανερώνων τους στενούς δεσμών των ανάστολων στον κόσμο της Ανατολής και της Δύσης την περίοδο των Σταυροφόρων. Η τεχνοτροπία και η κοινογραφία των εκφράζουν μια κοινηκή βιωματική παραδοσία εμπλουτωμένη με ανατολική - κυρίως μουσουλμανική - στοιχεία και διπλικές επιδράσεις. Αντικείμενο αυτού του είδους αποτελούν συνήθισμα προϊόνταν ανταλλάγη μεταξύ των κυνηγών της Σβητίας, που πουλούσαν γουνές, και των μουσουλμάνων εμπόρων οι οποίοι ταξιδεύουν στην περιοχή. Κατόπιν κατόπιν τετάνων αντικειμένων απέκρινεν μερικά από αυτά στη δοσή της Σβητίας και στη ζωή της τουνόρας για να βρεθούν αργότερα από την αρχαιολογική σκαπάνη! Α. B. Bark, «Byzantine art in the collections of the USSR», καταλόγος εκθέσεως The Glory of Byzantium, σ. 223, εικ. 208-212.
36. Μουσικής, άνδρας ή γυναίκα που παιζει έγχρυπο μουσικό όργανο, πιανίνωντα λαγούν, απεκνίζεται σε τήμα μεταβιβλητικού υφασμάτων του 9ού-10ου αι., που βρίσκεται στο Μουσείο Μπενάκη στην Αθήνα. Οι πιο γνωστοί είναι οι Βούλευτοι και στους οποίους αποκέμπεται ως αινότητας κατόπιν της ζωής της Σβητίας.
37. Αγγελική Κατοικία. Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου στην Βυζαντίνη Τέχνη, Αθήνα 1998, σ. 119-133.
38. J. Harrison, «The Head of John the Baptist», The Classical Review 30 (1916), σ. 216-219 και ιδιαίτερως σ. 216-217.
39. Μυρτώη Αχεμενίδη Ποταμίου, Βυζαντίνες τοιχογραφίες, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1994, εικ. 126, σ. 147.
40. Για την εκτέλεση χορών από γυναίκες στο Βυζαντί ή τη συμμετοχή τους σε χορούς, είτε επογγελματικά είτε στα πλαίσια κοινωνικών εκδηλώσεων. Ruth Webb, «Salome's Sisters: Rhetoric and realities of dance in Late Antiquity and Byzantium», στο Liz James (επιμ.), Women, Men and Eunuchs, Λονδίνο / Νέα Υόρκη 1997, σ. 119-148.
41. Το Βιζέο του Ιωβ ήταν ίδιαιτερα αγαπητό σε λαϊκούς και μανυάρους, ύπ αυτό και σωθήρων πεπλαράματα χειρόγραφα. Αυτού μόνον ο κυδώνος του Σινά έχει εκτελεστεί στην Κωνσταντινούπολη. Οι 27 μικρογραφίες που είναι υμῆτερη ποιότητα.
42. Ο τέμπα του Κωνσταντίνου Θ' Μονούχου (1042-1052) βρίσκεται στην Βουλαράστη, στη Magyar Nemzeti Múzeum, BA. Nicolas Oikonomides, «La couronne de dante de Constantine Monouche», Travaux et Mémoires 12 (1994), σ. 241-262 και πιν. I-VIII. Κατόπιν της ένθεσής του Η κομητευτική ζωή στο Βυζάντιο, Αθήνα 2002, εικ. 7 σελ. 244 στο ίδιο, ίστοι Καλαβρέζου, «Εικόνες γυναικών στο Βυζάντιο», σ. 244-245.
43. Jenny P. Albani, Die Byzantinischen Wandmalereien der Panagia Chrysaphissa-Kirche in Crisaphia/Lakonien, Αθήνα 2000.
44. André Grabar, «Une pyxide en émail à l'ivore à Dumbarton Oaks», Dumbarton Oaks Papers 14 (1960), σ. 123-146, εικ. 1-7. Nikolas Oikonomides, «John VII Palaeologus and the ivory pyxis at Dumbarton Oaks», Dumbarton Oaks Papers 31 (1977), σ. 329-337 και πιν. 1-3.
45. Η ορθή του αυτοκράτορα σε μια πόλη του Βιζαντίου ήταν πάντοτε ένα χρυσόνιο γεγονός που το συνδέεται δημόσια πονηρόματος. Το 963 ο λαός της Κωνσταντινούπολης ποδέχθηκε τον αυτοκράτορα Νικηφόρο Φώκα με κρότους, επευφήμιος και λίγους σαρπίγγες και κυμάδια.
46. Πρόκειται, ίσως, για τα βιβλιάνια φεγγά. Τα χειροκόπια που κρατούν οι φυγόρωντες και χρειάζονται έγυρη μηδένια σημασία, δύο η καρδιοπέδια για την κράτηση του πυρεύος. Βλ. Κατάλογος έκθησης Η κομητευτική ζωή στο Βυζάντιο, αρ. 227 σ. 203. Πρβλ. επίσης με αρ. 233, 224, 225 και 226 στη σειρά του 201-203 του ίδιου καταλόγου, όπου παρουσιάζονται αγγεία προερχόμενα από τη Θεοφάνεικη, τις Σέρρες και τη Ρόδο, χρονολογούμενα από το β' μέρος του 12ου μέχρι τον 14ο αι., τα οποία παριστάνονται φυγούρες που χρειάζονται.
47. Ο Αισθανούσατής Λέων Τορνίκης (Τορνίκιος) ήταν ανεψιός του Κωνσταντίνου Μοναρχού. Μετά την καταστολή της συνιμούσιας του στην Κωνσταντινούπολη, τα Χριστούγεννα του έτους 1047 την Φανέλη, Τοίχος, τοίχος Β' (867-1081), Αθήνα 1988, σ. 209, σημ. 1.
48. Ο Μιχάηλ Ανεμός ήταν έξοχος στρατηγός και αιματούχος, που υπέστη την πονητή της διάσποληση για την απόπειρα ανταρτής του αυτοκράτορα. Υπέρτατα από πορείην της αυτοκρατορίας, ο Άλεξις Κομνητός εδέξει επιεικία μεταρρεπούτηση στην ποιητή της ψυχαρίστης σε φυλακούς. Ο Μιχάηλ φυλακοποιήθηκε με μεγάλη φυλακή της Κωνσταντινούπολης, έναν διωρυγό πύργο που Βιστόκαν κοντά στα Βλάχες, και επειδή ήταν ο πρώτος σπερδόμενος κατόπιν της ονομάσιας τη φυλακή του. Η φυλακή του Ανεμία Βιστόκαν στη βόρεια ακρή της πόλης. Για τη στάση των Ανεμίων, την καταστολή της και τη βιωτική επιεικία, βλ. Λέων Μαυρομάτης - Τα οριανά αντίτυπα της εκτροπής στην Υερά Βαζαντόνια, Ανοχή και Καταστόλη στους Μέσους Χρόνους, ΙΒΕ/ΕΙΕ, Σειρά Διεύθυνσης σηματού, αρ. 10, Αθήνα 2002, σ. 29-31. Για τη φυλακή του Ανεμία στην Κωνσταντινούπολη, βλ. Καλύπτω Μητρώορδα, «Οι βυζαντίνες φυλακές», στον τόμο Εγκληματική και τιμωρία των Βυζαντίνων αυτοκρατόρων, Νέα Ελληνογράφων 7 (1910), σ. 372-390. Στην Αλ-Άμρος παρατητήστε ότι στις πηγές υπάρχει στάση διάκριση αντιμετώπισης και στους μικρούς Χαρακτηριστικά των βυζαντίνων γειτονιών είναι η ψωμική διαμορφία, η αυθεντική και η ελευθερωτική. Γειτονιάποτος του εικονογράμμου αυτοκράτορα Θεοφίλου ήταν ο Δενέβης, ενώ στην αυλή του διαδόχου του Μιχάηλ Γ' (842-867) ζουσαντούσαν μέριμνα ή Χορός και ο Γρύλλος. Στην αυλή του Ανδριανού Κομνητού ζύγιζε ένας γειτονιών που λέγονταν Ζηνίτες, ενώ ο Καλύβουρης που γειτονιώνοντας του Ιακωβίου Αγγελέων (885-900).
49. Σπυρίδων Λάμπρος, «Οι γειτονιοί των Βυζαντίνων αυτοκρατόρων», Νέα Ελληνογράφων 7 (1910), σ. 372-390. Στην Αλ-Άμρος παρατητήστε ότι στις πηγές υπάρχει στάση διάκριση αντιμετώπισης και στους μικρούς Χαρακτηριστικά των βυζαντίνων γειτονιών είναι η ψωμική διαμορφία, η αυθεντική και η ελευθερωτική. Γειτονιάποτος του εικονογράμμου αυτοκράτορα Θεοφίλου ήταν ο Δενέβης, ενώ στην αυλή του διαδόχου του Μιχάηλ Γ' (842-867) ζουσαντούσαν μέριμνα ή Χορός και ο Γρύλλος. Στην αυλή του Ανδριανού Κομνητού ζύγιζε ένας γειτονιών που λέγονταν Ζηνίτες, ενώ ο Καλύβουρης που γειτονιώνοντας του Ιακωβίου Αγγελέων (885-900).
50. Η παραστάση αυτή αποτελείται σύμφωνα της εικονογραφίας του Επικράτεος, σ. 79. Ο Bihari-Marin, Fresques et icones, Μόναχος 1958, σελ. 52 Φ Κόνγρουσον. Εκφραστής της ορθοδόξου γειτονιάς της Βυζαντίνης.
51. Ο Ιωάννης Αργυρόπουλος ήταν γνωστός κάτιος της εποχής των Παλαιολόγων. Γνωρίστηκε ότι πεθαίνει το έτος 1487.
52. Jean Argyropoulos, «La comédie de Katalabatza», στα Διπλύχα 3 (1982-1983), σ. 6-96. Εκδόσια-γαλλική μεταφράση και σχόλια R. Canivet / N. Oikonomides.
53. Κωνσταντίνος Φώρος, Ο άνθρωπος, ο έρωτας και η μουσική, Αθήνα 2003, εκδ. Νεφέλη, σ. 157.

Dance as a Social Act in the Everyday Life of the Byzantines

Afendra Moutzali

Dance and music played an important role in the everyday life of the Byzantines as it becomes evident from the texts and the preserved works of art. The subjects of the Byzantine State were dancing on many secular and religious occasions: weddings, religious feasts and festivals, banquets, victory celebrations of crucial battles, pillorying of defeated enemies. Dancing was taking place in houses, palaces, the Hippodrome of Constantinople, in streets and squares, in dens or in the country with the participation of musicians, professional female dancers or jesters, in spite of the grumbling and the strict, negative attitude of the Church.