

Γ. Α. ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ

Ο ΖΕΪΜΠΕΚΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ

‘Ο Ζευ-Βακχ-ικός τῶν παναρχαίων χρόνων

‘Ο Ζεΐμπέκιος εἶναι πανελλήνιος χορός. Τοῦτο ἔχει ιδιαίτερη ἀξία καὶ δὲν πρέπει νὰ τὸ λησμονοῦμε. Ἀπὸ τὴν Θεσσαλονίκη καὶ τὰ Γιάννενα μέχρι τὴν Σύρο καὶ τὴν Πάτρα ἢ τὰ Τρίκαλα, τὴν Χαλκίδα καὶ τὴν Μυτιλήνη ὁ χορὸς εἶναι ἀγαπητὸς καὶ οἰκεῖος. Ἀνήκει στοὺς ἀποκαλούμενους ρεμπέτικους ρυθμούς. Ἡ λέξις *ρεμπέτικος* εἶναι παραφθορὰ τῆς ἀρχαίας ἀλλὰ καὶ τῆς σύγχρονης λογίας *ρεμβαστικός* καὶ προέρχεται ἀπὸ τὸ ρῆμα *ρέμβω*[®] ἢ *ρεμβάζω*. Τοῦτο ἀποδίδει μίαν τόσο χαρακτηριστικὴν καὶ ἐξειδικευμένην κατάστασιν, τὴν *ρέμβην*, ὥστε εἶναι ἀδύνατον νὰ ἀντικατασταθῇ ἀπὸ κάποιον ἄλλο, καὶ αὕτη εἶναι δύσκολο νὰ περιγραφῇ περιφραστικά. Προσδιορίζει τὴν κατάστασιν, στὴν ὁποία συνυπάρχουν ἢ ἐλαφρὰ ζάλη, ἢ νοσταλγικὴ διάθεσις, ἢ ἦπια ἔκστασις, ἢ χαλάρωσις, ἢ ἀφαίρεσις καὶ ὁ ἄναρχος στοχασμὸς. Τὸ ρῆμα *ρέμβω* ἔχει ἐννοιολογικὴ καὶ ἀκουστικὴ συνάφεια μὲ τὸ ρῆμα *ρομβῶ*. Τὸ ρομβῶ, κοινῶς *ρομπῶνω* ἢ *ρομπεύω*, στὴν ἀρχικὴ καὶ βασικὴ του ἐννοία σημαίνει ζωγραφίζω, σχηματίζω ρόμβους. Ὁ ρόμβος ὅμως ἀπὸ τὴν παλαιότατην περίοδον τῆς κοινωνικῆς ζωῆς τοῦ ἀνθρώπου ἐθεωρήθη σχῆμα μὲ μαγικὰς ἰδιότητες. Ἐτοίμω τὸ ρῆμα ρομβῶ κατέληξε νὰ σημαίῃ μαγεύω, προκαλῶ ὑπερφυσικὴν βλαπτικὴν ἐπίδρασιν διὰ τῶν ρόμβων. Ἀπὸ τὴν ἀρχαίωσιν αὕτη μαγικὴ σημασία τοῦ σχήματος ὠνομάσθηκε κατὰ τὴν ἀρχαίαν ἑλληνικὴν περίοδον ρόμβος καὶ ἔνα ὄργανον σχήματος μικρῆς σβούρας, μὲ τὸ ὁποῖον ἐπραγματοποιοῦντο μαγικὰς πράξεις, ἐξειδικευμένους κυρίως στὴν ἐπαναφορὰ

Μετρικὴ - Ρυθμικὴ - Ὁρχησις

Μέσω τοῦ «Δαυλοῦ» σὲ σχετικὸν διάλογον περὶ τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς ὑπεστήριξα τὴν ἄποψιν, ὅτι ἡ μουσικὴ αὕτη εἶναι ἄρρυθμος. Οἱ κύριοι Δημ. Σταθακόπουλος καὶ Νικ. Ἀσιώτης τότε καὶ προσφάτως (τεῦχος 195) ὁ κύριος Κ. Σκαθάντζος ἐπέμεναν καὶ ἐπιμένουν, ὅτι ἡ ἄποψίς μου αὕτη εἶναι λανθασμένη, ἀφ’ οὗ, ὅπως ἰσχυρίζεται τοῦλάχιστον ὁ κ. Σκαθάντζος, «εἶναι ἄποψις ἐναντίαν ὄχι μόνον εἰς τὴν διεθνήν διβλιογραφίαν ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν κοινὴν λογικὴν». Ὡστόσο οὐδὲν ἀνέφερε ἐκ τῆς διεθνοῦς διβλιογραφίας. Ὅσο γιὰ τὴν κοινὴν λογικὴν, αὕτη οὐδεμίαν ἀρμοδιότητα διαθέτει περὶ τοῦ ἐν λόγῳ θέματος. Ἀπαξιῶνοντας λοιπὸν χάριν τῆς ἀλήθειας νὰ δεχθῶμε τὴν «κοινὴν λογικὴν», ἅς δώσουμε τὸν λόγον στὴν ἐιδικὴν λογικὴν, ἢ ὁποία ὡς ἱστορικὴ τυγχάνουσα εἶναι καὶ ἡ ἀληθής:

(Πλὴν τοῦ πρώτου λήμματος ἅπαντα τὰ λοιπὰ ἐλήφθησαν ἐκ τῆς «Ἐγκυκλοπαιδείας τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Μουσικῆς» τοῦ Σ. Μιχαηλίδου).

– **Ρυθμός**: πᾶσα ὁμαλῶς ἐπαναλαμβανομένη κίνησις (Liddell - Scott).

– Πλάτων («Νόμοι» Β’ 665Α): «**Τῆ δὴ τῆς κινήσεως τάξει ρυθμὸς ὄνομα εἶη**» (Ρυθμὸς ὀνομάζεται ἢ τάξις τῆς κινήσεως). Τὰ ὑλικά τοῦ ρυθμοῦ εἶναι «οἱ λέξεις, τὸ μέλος καὶ ἡ κίνησις τοῦ σώματος».



τοῦ ἄπιστου ἔραστη.

Παρόμοιας ἀκριβῶς σημασίας εἶναι καὶ τὸ ρῆμα *κνυθῶ*, κοινῶς *κομπῶνω* ἢ *κομπεύω*. Ἀρχικὰ ἐσήμαινε δένω κόμβους, κατόπιν μαγεύω διὰ τῶν κόμβων. Τὸ γνωστὸ δημοτικὸ τραγούδι σὲ διατύπωση συνήχησης ἀλλὰ καὶ γλωσσοδέτη με προφανῆ τὴν τελετουργικὴ καὶ μαγικὴ διάθεση ἀναφέρει:

*Ὁ ρουμπῆς, ὁ κομπῆς, ὁ ρουμποκομπολογῆς
νὰ ρουμπέψη, νὰ κομπέψη, νὰ ρουμποκομπολογέψη.*

Ἔτσι οἱ ταυτόσημες δίδυμες λέξεις *ρουμπῆς* καὶ *κομπῆς* κατέληξαν νὰ σημαίνουν μάγος. Ἐκ τούτου εἶναι συχνὰ πατρωνυμικὰ σὲ ὅλη τὴν Ἑλλάδα. Ἰδίως ἐν Εὐβοίᾳ.

Ὅταν λέμε «σὲ ρούμπωσα», ἐννοοῦμε «σὲ ἐξουδετέρωσα», «σὲ ἀχρήστευσα» καὶ γενικῶς «σὲ νίκησα». Ὅταν λέμε «σὲ κούμπωσα», συχνότερα ἐννοοῦμε «σὲ μάγεψα». Ἡ φράση «ἔκανα ρούμπο» στὸ πανελλαδικὸ καὶ πανάρχαιο παιδικὸ παιγνίδι «τὸ κουτσό» σημαίνει τὴν κατόπιν ἐπίπονης προσπάθειας σειρὰ πραγματοποιηθεισῶν ἀσκήσεων, ἐπιβράβευση καὶ δικαίωμα νὰ σημειώσουμε ρόμβο σὲ τμῆμα τοῦ χώρου τῆς παιδιᾶς, ὥστε αὐτὸς γίνεται ἀποκλειστικὰ ἰδικῆς μας προνομακῆς χρήσεως, ἐνῶ εἶναι ἄδατος («ταμποῦ») γιὰ τοὺς ὑπολοίπους.

«Προσοχή, μὴν σὲ κομπῶση ὁ κούκκος τὸ πρωὶ τὴν Ἄνοιξη». Γνωστὴ παροιμία. Ὅποιος νηστικός καὶ ἀνιφτός τὸ πρωὶ τὴν Ἄνοιξη, ἐποχὴ τοῦ ζευγαρώματος τῶν πτηνῶν, ἀκούση τὴν φωνὴν τοῦ κούκκου, θὰ κομπωθῆ, δηλαδὴ θὰ μαγευτῆ καὶ θὰ ὑποστῆ ἐπικίνδυνη βλαπτικὴ ἐπίδραση. Πρέπει τὸ πρωὶ ἢ φωνὴ τοῦ κούκκου νὰ θρῖσκη κάποιον ἤδη πλυμένο, καθαρὸ καὶ ἐν ἐγρηγόρσει. Μία σοφὴ παραίνεση γιὰ τὴν ἀνοιξιὰτικὴ πρωινὴ ἀφύπνιση.

Τὸ ρῆμα *ρομβῶ* ἐπομένως ὑποδηλοῖ μία μαγικὴ πράξη, τὸ ρῆμα *ρέμβω* μία προσωπικὴ ψυχικὴ κατάσταση. Ἡ δευτέρη εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς πρώτης. Ὅποι-

– **Ρυθμοποιΐα:** ἡ ἐπιστήμη τῆς ἐφαρμογῆς τοῦ ρυθμοῦ. Σκοπὸς τῆς ρυθμοποιΐας εἶναι ἡ προσαρμογὴ τῶν λέξεων, τῶν μελῶν καὶ τῶν κινήσεων σὲ ρυθμικὰ σχήματα.

– **Ρυθμοειδής:** χρόνος ὃχι τελείως ρυθμικὸς (πολεμ. Μουσικά). «**Ρυθμοειδεῖς εἶναι οἱ χρόνοι ποὺ δὲν ἔχουν καλὴ ρυθμικὴ τάξι, ἀλλὰ φαίνονται, ὅτι ἔχουν κάποιο εἶδος ρυθμοῦ.**»

– **Ρυθμική:** ἡ ἐπιστήμη τοῦ ρυθμοῦ. Πρέπει νὰ διακρίνεται ἀπὸ τὴν μετρικὴν, τῆς ὁποίας τὰ πλαίσια εἶναι πιὸ περιορισμένα.

– **Μετρική:** ἡ ἐπιστήμη τοῦ μέτρου. Πρέπει νὰ ξεχωρίζεται ἀπὸ τὴν ρυθμικὴν, ποὺ ἔχει πλαίσια γενικώτερα καὶ πλατύτερα.

– Λουκιανὸς «Περὶ ὀρχήσεως Β»: «**ἑώρων (οἱ Τρωῆς) τὴν ἐν τῷ πολεμῆν αὐτοῦ κουφότητα καὶ εὐρυθμίαν, ἢ ἐξ ὀρχήσεως ἐκέκτητο**» [ἔβλεπαν τὴν ἐλαφρόδα καὶ τὴν εὐρυθμὴν κίνησίν του (τοῦ Μηριόνη, συντρόφου τοῦ Ἰδομενεά) στὴν μάχη, ποὺ τὴν εἶχε ἀποκτήσει ἀπὸ τὸν χορῶ].

Ἐκ τῶν ἀνωτέρω λοιπὸν ἐξάγεται τὸ συμπέρασμα, ὅτι ὁ ρυθμὸς ὑψηροτέουσε τὸν χορῶ. Βεβαίως κατὰ τοὺς χρόνους τῆς Βυζαντινοκρατίας (μὴπως δὲν ἦταν ἡ Ἀνατολικὴ Ρωμαϊκὴ αὐτοκρατορία, ὅπου Ἕλληνας ἐσήμαινε τὸ δδέλυγμα τῆς κοινωνίας;) ὁ πληθυσμὸς τῆς ἐχόρευε τοὺς χοροὺς αὐτοὺς, τοὺς ὁποίους τῇ σήμερον ἀποκαλοῦμε δημοτικούς. Ἡ ἐκκλησιαστικὴ ὁμως βυζαντινὴ μουσικὴ οὔτε χορεύτηκε οὔτε πρόκειται νὰ χορευτῆ ποτέ, ἀφοῦ ἀπε-



ος ρουμπώνη ή ρουμπεύη κάποιον του προκαλεί άπορρύθμιση, έλλειψη έργήγορης και άπροθυμία δημιουργίας, καταστάσεις που χαρακτηρίζουν τον έν καταστάσει ρέμβης εύρισκόμενο. Έάν πρόκειται περι άντιπάλου, τó σύνδρομο αυτό ίσοδυναμεί με έξουδετέρωση.

Ο ρεμβάζων είναι ó ρεμβαστής και στην δημοτική ó ρεμπέτης. Τó άκρωσ αντίθετο τής στρατιωτικής έργήγορης και πειθαρχίας είναι τó «ρεμπέτ ασκέρι»². Ο άναρχος, ó άπρόθυμος, ó άσυντόνιστος και τελικώς ó άνάξιος στρατός. Ρεμπεσκές, ó άκνηρός, ó άνυπόληπτος, ó άνεπρόκοπος, ó άσωτος· άπό τó ρέμβη και άσκός. Τέλος ή νοσταλγική και άρμονική ρομβία³, τó παλιομοδίτικο μουσικό μηχάνημα (όργανο και μηχανισμός συγχρόνως ίκανός με άπλή περιστροφή νά παίξει δημοφιλή μουσικά κομμάτια), γραφική πινελλά σταούς δρόμους τής παλιάς Άθήνας. Εύτυχώς διασφύζεται άκόμη.

Οί βασικοί θεωρούμενοι ρεμπέτικοι ρυθμοί είναι δύο: ó ζεϊμπέκικος και ó χασάπικος. Ο χασάπικος σάν όρος προέρχεται άπό τήν λέξη χασάπης ή κασάπης, παραφθορά τής λέξης κόπτης, και παράγεται άπό τó θέμα κόπσ- του μέλλοντος (κόπσω) του ρήματος κόπτω⁴ με άντιμετάθεση τών γραμμάτων π και σ (κατά τó σχήμα φαλλου-άκρα → φαλ(λ)άκρα → καράφλα). Άπό πλευράς νοήματος χα-

ρακτήριζε τó μέλος τής παλαιότατης συντεχνίας τών έπαγγελματικά και μεθοδικά τεμαχιστών τών σφαγίων προς πλήρη έκμετάλλευση του κρέατος.

Ο όρος Ζεϊμπέκικος είναι άπόλυτα έναρμονισμένος με τούς χαρακτήρες του χοροϋ. Οί χαρακτηήρες αυτοί περικλείουν τó βακχικόν του ρεμβαστου (ρεμπέτη) με τó αυστηρόν και άνδροπρεπές τών κινήσεων του χορευτου. Ως γνωστόν, ó Ζεϊμπέκικος έμφανίζει δωρική αυστηρότητα αλλά και μεγαλοπρέπεια, θεωρείται άνδρικός χορός και χορεύεται κυρίως άπό άνδρες. Η λέξη προέρχεται άπό συμπαραθήση τών ονομάτων Ζεύς και Βάκχος και τήν κατάληξη -ικός. Άρα άνα-



Όρχηστρίδα χορεύει. Τυπική φάσις ζεϊμπέκικου. Σημειώσατε τήν κίνηση τών χειρών, που έξισοροποϋν τήν μεταφορά του βάρους στο ένα πόδι. (Άπό τó διβλίό «Άθηναϊκά Έρυνθόμορφα Άγγελία» του Jhon Boardman, έκδ. Καρδαμίτσα).



Σειληνοὶ χορεύουν.
Δύο «μοναχικοὶ χορευτές». Ἡ κίνηση τῶν χειρῶν τοῦ δεξιοῦ χορευτῆ – κρατοῦν καὶ οἱ δύο κροτάλα – εἶναι προφανής. Ἡ «φιγούρα» τοῦ ἀριστεροῦ χορευτῆ σὲ στάση ἐπίκρυψης μὲ ἐλαφριά κάμψη τῆς κεφαλῆς καὶ τὴν ἐξισοροποιστικὴ θέση τῶν χειρῶν, ποὺ τεκμηριώνει καὶ ἡ σύγχρονη συστοροφὴ τῆς ὀσφύος, δὲν ἀφήνουν ἀμφιβολία, ὅτι χορεύει ζεῖμπέκικο. Σημειώσατε τὴν ρεμβαστικὴν στάση τοῦ λυράρη.

χθάνονταν τὸν χορὸ. Κι αὐτὸ γιὰ τὸν ἀπλοῦστατο λόγο, ὅτι οἱ Ἕλληνες μουσικοχορευτικοῦς ἐπέτελλοσαν τὶς θρησκευτικὰς τῶν τελετῶν.

Ἄπειρες ἀναφορὲς ὑπάρχουν στοὺς ἀρχαίους συγγραφεῖς ὅπως αὐτῆ τοῦ Πανσανία (Γ', II, 9): «στὴν ἀγορὰ τοὺς οἱ Σπαρτιάτες ἔχον ἀγάλματα τοῦ Πυθέα Ἀπόλλωνα, τῆς Ἀρτέμιδος καὶ τῆς Αἰθῆς. Ὅλος αὐτὸς ὁ τόπος ὀνομάζεται χορὸς, γιὰτὶ κατὰ τὶς γυμνοπαιδιὰς... οἱ ἔφηβοι ἐπέτελλοσαν χοροὺς πρὸς τιμὴν τοῦ Ἀπόλλωνα». Ὁ Λουκιανὸς στὸ «Περὶ ὀρχήσεως» διβλίο του λέει, πὼς καμμιά ἀρχαία τελετὴ δὲν γινόταν χωρὶς ὄρχησι.

Οἱ Χριστιανοὶ λοιπὸν τοῦ Βυζαντίου γιὰ τὸν φόβο τῆς ὑποκινήσεως τοῦ ὀρχηστικοῦ ἐνστίκτου τοῦ ποιμνίου (ὁποῖος χορεύη δὲν «ζαρώνει» εὐκόλα) ἐφήρμοσαν τὴν λύσι τῆς κορώνας: Μετὰ δηλαδὴ ἀπὸ κάποια ρυθμικὰ μέτρα «σπάζει» ὁ ρυθμὸς κρατῶντας ἕναν φθόγγον ἐπὶ ἀκαθόριστο χρονικὸ διάστημα. Παράδειγμα: «**Τῆ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ τὰ νικητήρια...**». Ἐνῶ μέχρι τὴν συλλαβὴ –ρι– συμπληρώνονται ὀκτὼ μέτρα τοῦ σπονδείου ρυθμοῦ, στὸ τελευταῖο ἀπορρίπτεται ἡ κορὼνα ἐκτὸς ρυθμοῦ καὶ γιὰ ὅσο χρονικὸ διάστημα κατὰ θούλησιν κρατήσῃ ὁ χοράρχης ἀνυψωμένος τὰς χεῖρας του. Τώρα ποιὸν χορὸ διενθύνει ὁ χοράρχης αὐτός, κανεὶς μέχρι στιγμῆς δὲν τὸ ἔμαθε. Ἀσφαλῶς πρόκειται γι' αὐτὸ τὸ ὁποῖο προαναφέρθηκε στὸ λήμμα «ρυθμοειδής».

Ἡ Βυζαντινὴ λοιπὸν μουσικὴ εἶναι ρυθμοειδής κι ὄχι ρυθμική, ἐὰν θέλομε νὰ μὴν κα-





Ἄντικρουστοὶ χορευταί. Ἡ κεκαμμένη στάσις τῶν γονάτων καὶ ἡ συμμετοχὴ τῶν χειρῶν ἐνθυμίζει Ἀπτάλικο.

κουργοῦμε τίς ἔννοιες. Ἔχει δηλαδὴ μέτρα ἀλλὰ ὄχι ρυθμούς, ἀφοῦ κατὰ τοὺς προαναφερθέντες ὀρισμοὺς μετρικὴ εἶναι ἢ ἐπιστήμη τοῦ μέτρον· καὶ πρέπει νὰ ξεχωρίζεται ἀπὸ τὴν ρυθμικὴν, πὸν ἔχει πλαίσια γενικώτερα καὶ πλατύτερα. Ποιὰ εἶναι αὐτὰ τὰ πλατύτερα; Εἶναι ὁ χορός.

Ἡ πυροδασία τῶν ἀναστενάρηδων ἀποτελεῖ τὸ μοναδικὸ δεῖγμα-κατάλοιπο τῆς δι' ὀρχήσεως λατρείας στὴν Ἑλληνικὴ ἐπικράτεια καὶ τὸ ὅποιο, τονίζουμε ἐδῶ, παραμένει ζωντανό, δηλαδὴ δὲν τελεῖται κατ' ἀναπαράστασι. Αὐτὸς εἶναι καὶ ὁ μοναδικὸς λόγος τοῦ συνεχοῦς διωγμοῦ τῆς πυροδασίας ἀπὸ τὴν χριστιανικὴ ἐκκλησία.

Ἐπίσης ὁ Χριστιανισμὸς δὲν κατώρθωσε νὰ κρατήσῃ καθηλωμένους στὶς καρέκλες τοὺς μαύρους τῆς Ἀμερικῆς λόγῳ τοῦ ἀκαταμάχητον μουσικοχορευτικοῦ ἐνστίκτου, τὸ ὅποιο διαθέτουν οἱ ἄνθρωποι αὐτοί. Αὐτοὶ οἱ Ἀραπάδες, οἱ Μάον-Μάον, τὰ κτήνη κατὰ τοὺς χριστιανοὺς τῆς Δύσεως, τοὺς ὁποίους λόγῳ τῆς χριστιανικῆς ἀγάπης τους τοὺς μετέφεραν ἀλυσσοδεμένους στὴν Ἀμερικὴν, γιὰ νὰ δουλεύουν ὡς δοῦλοι ἐπὶ εἰκοσιτετραῶρον βάσεως.

Καὶ ἐνῶ λοιπὸν ἡ μετρικὴ πρέπει νὰ ξεχωρίζεται ἀπὸ τὴν ρυθμικὴν, ἡ ὁποία ρυθμικὴ ἔχει πλαίσια γενικώτερα καὶ πλατύτερα, ἔρχεται ὁ κ. Σκαβάντζος καὶ ταυτίζει τὸ μέτρο μὲ τὸν ρυθμό. Συγκεκριμένως μᾶς λέει: «ὁ ρυθμὸς ν' εἶναι ἀρχαῖος (ἱαμβὸς ἀπὸ ἄρσεως)». Τί μᾶς λένε ὁμως ὅλα τὰ λεξικά, μηδενὸς ἐξαιρουμένων; «Ἰαμβὸς (στιχοῦργ.): μετρικὴ μονάδα ἀπὸ μία



λύεται, *Ζευ-βακχικός*: και τὸ πρῶτο συνθετικὸ ὑπαινίσσεται τὸ σοβαρὸν, τὸ αὐστηρὸν, τὸ συγκρατημένον καὶ τὸ ἐπιβλητικὸν τοῦ πατρὸς τῶν θεῶν· καὶ τὸ δευτέρου συνθετικὸ τὸ διασκεδαστικόν, τὸ εὐφορικὸν καὶ τὸ παυσίλυπον τοῦ θεοῦ τοῦ οἴνου καὶ ἀγαπητοῦ του υἱοῦ. Γιὰ τὴν ἐτυμολογία αὐτὴ συνηγορεῖ ἐκτὸς τῆς γλωσσικῆς καὶ ἐννοιολογικῆς συναφείας τῶν ἐπὶ μέρους λέξεων μὲ τὸν ὄρον καὶ οἱ ιδιότητες τοῦ Ζεῦ-Μπέκιου στὸν ἑλληνικὸν χῶρον. Ἡ μεγάλη του δημοτικότης, ἡ πανελληνία ἐξάπλωσὴ του καὶ ἡ διαχρονικὴ του παρουσία, καθ' ὅσον ὑπηρετεῖ μία ἀναγκαία ἐκτονωτικὴ καὶ διασκεδαστικὴ κατάστασις, τὴν ρέμβη, ἐπικαιροῦσέ σε κάθε ἐποχῇ. Αὐτὰ τὰ στοιχεῖα ἀποκλείουν τὴν προέλευσίν του ἀπὸ κάποιου ἐξελληνισμένου θρακικοῦ φύλου ὅπως οἱ Βεσσοί, ἀλλὰ τοῦναντίον συνηγοροῦν ὑπὲρ τοῦ ἀντιθέτου: τὴν υἰοθέτησίν του ἀπὸ τοὺς Βεσσούς μέσα στὸ πλαίσιο τοῦ ἐξελληνισμοῦ τους. Οἱ χοροὶ τῶν ἐπὶ μέρους καὶ ἀπομακρυσμένων ἑλληνικῶν ἐθνικῶν ὁμάδων ὅπως π.χ. οἱ ποντιακοὶ ἢ οἱ κρητικοὶ ἔχουν πάντα τοπικὸ χαρακτήρα καὶ δὲν ἐμφανίζουν πανελληνία διάχυσις. Πολὺ περισσότερο, ὅταν πρόκειται γιὰ τοὺς Βεσσούς, ἡμιδάρβαρο καὶ ἀτίθασσο φύλο χωρὶς πολιτιστικὰς σχέσεις μὲ τοὺς γείτονές του, τὸ ὁποῖον μάλιστα, ἐὰν ἐξελληνίστηκε ποτέ, τοῦτο ἔγινε πολὺ ἀργὰ καὶ μετὰ τὸν ἐκχριστιανισμὸν του, κατὰ τὴν Βυζαντινὴν περιόδον.

Λόγω ὁμοιότητος τοῦ ὀνόματος χρησιμο εἶναι νὰ γίνῃ ἀναφορὰ καὶ στοὺς Ζεῦ-Μπέκηδες. Ἡ ἐξισλαμισμένη αὐτὴ ἀρχαιοελληνικὴ ἐθνότης τῆς περιοχῆς τοῦ Ἰαδινίου μὲ τὶς ιδιόρρυθμες παραδόσεις, ἤθη καὶ ἔθιμα περικλείει πιθανὸν τὶς αὐτὲς μὲ τὸν χορὸν ἰδιότητες τῶν δύο θεῶν, Διὸς καὶ Διονύσου, καὶ διακρίνεται γιὰ τὸ ἀνδροπρεπὲς καὶ τὸ φιλοδιασκεδαστικὸν συγχρόνως. Ἄρα ἡ ταυτόσημη ἐθνικὴ τους ὀνομασία μὲ τὸν χορὸν δὲν δηλώνει κάποια σχέση μαζύ του, ἀλλὰ τὴν ἐκ τῶν ἰδίων λέξεων παραγωγὴ τῶν δύο ὄρων συνεπειὰ κοινῶν ιδιοτήτων. Ἄλλως τε καὶ ἐδῶ ἰσχύουν τὰ ἴδια ποὺ ἀναπτύχθηκαν στὴν περὶ Βεσσῶν παράγραφον.

θρακεῖα καὶ μία μακρὰ συλλαβή...». Ἄφου λοιπὸν ὀλόκληρη ἡ συλλογιστικὴ τοῦ κ. Σκαβάντζου βασίζεται σ' αὐτὸ τὸ βασικώτατον λάθος, τῆς ταυτίσεως δηλαδὴ τοῦ μέτρου μὲ τὸν ρυθμὸν, οὔτε ποτε ἔγραψε μέχρι στιγμῆς γιὰ τοὺς ρυθμοὺς εἶναι ἐντελῶς ἀναληθὲς καὶ ἐπομένως ἄκυρον. Ἡ ἐπίγνωσις δὲ τῆς ἀβεβαιότητος προκαλεῖ τὴν τάσι πρὸς τὴν ὑπόβλησιν τοῦ ἄλλου. Παρατηρεῖ ὁ κ. Σκαβάντζος: «...νὰ ἔχη ἴσως ἢ ἀνωτέρας γνώσεις ἀπὸ αὐτὰς ποὺ θέλει νὰ κρίνῃ». Ὡστόσο δὲν ἐνθυμοῦμαι ποτέ νὰ ἔχη λάβει χώρα μὲ ὁποιοδήποτε τρόπο καμμιὰ ἐκτίμησις ἢ σύγκρισις τῶν γνώσεων τοῦ κ. Σκαβάντζου καὶ τῶν ἰδικῶν μου.

Γιὰ τὸν κ. Βασίλ. Τυροβολὰ ἐπίσης οὐδέποτε συνεφωνήθη ἀπὸ κάποιους, ὅτι διαθέτει τὸ ἀλάθητον. Ἐπομένως τὸ βιβλίον του «**Ἑλληνικοὶ Παραδοσιακοὶ Χορευτικοὶ Ρυθμοὶ**» δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἐκλαμβάνεται ὡς τὸ «θεόπνευστον» βιβλίον περὶ τῶν ρυθμῶν. Δηλαδὴ ὅλους αὐτοὺς τοὺς χορευτὰς, τοὺς ὁποίους προσωπικῶς εἶδα νὰ χορεύουν Καμηλιέρινον Ζεῦ-Μπέκιον, πρέπει νὰ τοὺς λησμονήσω χάριν τῆς ἀπόψεως τοῦ κ. Τυροβολὰ;

Τέλος, γιὰ νὰ μὴν αἰσθάνεται καὶ τύψεις ὁ κ. Σκαβάντζος τοῦλάχιστον γιὰ τὴν περίπτωσίν μου, αἰσθάνομαι τὴν ὑποχρέωσιν νὰ δηλώσω, ὅτι ὄχι μόνον δὲν μὲ ἐστενοχώρησε μὲ τὰ γραφόμενά του, ἀλλὰ ἀπεναντίας μὲ ἐχαροποίησε τὰ μέγιστα, παρέχοντάς μου ἀπλόχερα τὰ θεῖα δῶρα τοῦ διαλόγου.

Σταῦρος Βασδέκης

Μία παραλλαγή του Ζεϊμπέκικου είναι το καλούμενο Ἀπτάλικο. Ἡ λέξις θεωρεῖται ἄλλος τύπος τοῦ «Ἀπτάλικο», ὥστε ἐκτιμᾶται σὰν χορὸς προερχόμενος ἀπὸ τὴν Ἀπτάλεια[®], τὴν γραφικὴ πόλη τῆς Παμφυλίας. Ὑπῆρχε καὶ δευτέρη πόλις Ἀπτάλεια στὴ Λυδία. Ὅ,τι χαρακτηρίζουμε λαϊκὸ πολιτισμὸ, συνεπῶς καὶ οἱ παραδοσιακοὶ χοροὶ, δὲν θεωρεῖται βυζαντινῆς καταγωγῆς οὔτε ἀρχαιοελληνικῆς οὔτε μινωμυκηναϊκῆς ἀλλὰ τοῦλάχιστον νεολιθικῆς[®]. Ἄρα εἶναι δυνατόν ἕνας τόσο παλαιὸς ρυθμὸς νὰ ὠνομάσθηκε ἀπὸ μία πόλη πού κτίσθηκε τὸν 2ο π.Χ. αἰῶνα; Ἡ λογικὴ καὶ αὐθόρμητη ἀπάντηση δίδεται ἀπὸ τὸ πιθανώτατο γεγονός, παλαιότερα ὁ χορὸς νὰ εἶχε ἄλλη ὀνομασία καὶ σὲ κάποια φάση τῆς διαχρονικῆς του πορείας νὰ ὠνομάσθηκε Ἀπτάλικος. Κάτι παρόμοιο πρέπει νὰ συνέβη καὶ μὲ τὸν Καλαματιανό.

Ἡ λέξις ὅμως Ἀπτάλικος ὑπενθυμίζει ἔντονα τὸ δυσεξήγητο καὶ δυσετυμολόγητο ἐπίρρημα ἀταλώτατα, ὑπερθετικὸς τοῦ ἀταλά, τῆς γνωστῆς καὶ ἀμφιλεγόμενης ἐρμηνείας ἐπιγραφῆς τοῦ περίφημου ἀγγείου τοῦ Διπύλου. Χρονολογεῖται ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ 9ου π.Χ. αἰῶνα καὶ θεωρεῖται ἡ πρώτη ἐλληνικὴ ἀλφαθητικὴ ἐπιγραφή. Βαίνει ἐκ δεξιῶν πρὸς τὰ ἀριστερά, κάτι τὸ σῆνηθες στὶς ἀρχαιότερες ἀλφαθητικὲς ἐπιγραφές. Τὸ θέμα ἀφορᾷ στὴν βράβευση διὰ τοῦ ἐντυπωσιακοῦ ἀγγείου τοῦ νικητῆ ἑνὸς διαγωνισμοῦ χοροῦ. Ἄρα ἡ διὰ κυπέλλων βράβευση εἶναι συνήθειά τους παλαιά. Ἡ ἐκτίμηση τῶν κριτῶν θὰ ἐγένετο μὲ δάση τὸ δυσνόητο ἐπίρρημα ἀταλά (ἀταλώτατα). Ἡ σημασία του ἀποδόθηκε στὴν σύγχρονη γλῶσσα διὰ τοῦ ἐλαφρά[®], ἀνάλαφρα: «Ὅς νῦν ὀρχηστῶν πάντων ἀταλώτατα παίζει τοῦ τὸ[δ]ε». Ὅποιοι δηλαδὴ χορεύει ἐλαφρότατα θὰ πάρῃ τὸ παρὸν (κύπελλον). Ἡ ἀπόδοση τοῦ ἀταλώτατα διὰ τοῦ ἐλαφρότατα προκειμένου περὶ χο-



Σειληνὸς παίξων διάυλο καὶ δύο χορεύτριες. «Μοναχικὲς χορεύτριες» μὲ μακροὺς χιτῶνες. Ἡ δεξιὰ ἐμφανῶς σὲ αὐτοσυγκέντρωση. Καὶ ἐδῶ ἐναργῆς ἢ συστροφῆ τῆς ὀσφύος – προσέξατε τὸ κατώτερο τμήμα τοῦ χιτῶνα, πού τὴν
τεχνολόγους

ροῦ, ἂν καὶ δὲν τραυματίζῃ τὸ νόημα, δὲν εἶναι καὶ ἡ κατάλληλη. Ἰδίως, ὅταν πρόκειται περὶ κρίσεως καὶ συγκρίσεως, τὸ ἐπιρρημα ἀταλά = ἐλαφρὰ εἶναι μᾶλλον ἄστοχο. Μήπως τὸ ἀταλά σημαίνει κάτι ἄλλο ἰκανώτερο νὰ περιγραφῆ τὴν διαφοροποίηση τῆς χορευτικῆς ἀπόδοσης; Τὰ ἐπιρρήματα π.χ. περίτεχνα, πρωτότυπα θὰ ἔδιναν περιοσότερες δυνατότητες στοὺς κριτὲς νὰ εἶναι ἀντικειμενικοί².

Ἡ λέξι ἀταλὸς ἦδη ἀπὸ τὴν ὀμηρικὴ ἐποχὴ ἐκτὸς τῶν ἄλλων σημασιῶν ἐρμηνεύεται διὰ τοῦ «νεανικός». Τὸ ρῆμα ἀτάλλω διὰ τοῦ «πηδῶ, σκιρτῶ ὡς τὰ παιδιὰ», «εἶμαι ζωηρὸς καὶ ἀπρόβλεπτος ὡς οἱ νέοι» (*νεανιεύομαι*). Ἐπομένως τὸ ἀταλά (ἀταλώτατα) μπορεῖ νὰ ἀποδοθῆ διὰ τοῦ «νεανικά» μὲ τὴν ἔννοια τοῦ ζωηρά, μὲ ποικιλία, μὲ δυνατότητα χορευτικῶν παραλλαγῶν (φιγουρῶν), μὲ ἀκροβατικότητα. Ἔρα ὁ ὄρος Ἀτάλικος χορὸς μπορεῖ νὰ συναφθῆ μὲ αὐτὴ τὴν σημασία τοῦ ἀταλὸς καὶ νὰ σημαίῃ ὄχι τὸν τόπο καταγωγῆς ἢ ἐπιχωριασμοῦ τοῦ χοροῦ ἀλλὰ τὸν τρόπο πού ἐκτελεῖται, δηλαδὴ πρωτότυπα, ποικιλότροπα, χαριτωμένα, δεξιότεχνικά. Νομίζω, ὅτι ὁ συγκεκριμένως χορὸς συγκερῶ αὐτοὺς τοὺς χαρακτηριστῆρες. Τὸ θέμα εἶναι ἀνοικτό.

Τὰ ρεμπέτικα τραγούδια κατὰ τὸ σκέλος τῶν στίχων σὲ πλήρη ἄρμονία μὲ τὴν μουσικὴ καὶ τὸν ρυθμὸ περιγράφουν τίς καταστάσεις ἐκεῖνες, πού ἀπαλύνονται, ἀνακουφίζονται ἢ ὑπερνικῶνται διὰ τῆς ρέμβης· ἐρωτικὴ ἀπογοήτευση, ἀχαριστία, κοινωνικὴ ἀδικία. Ποτὲ ὅμως δὲν ἐκφυλίζονται σὲ θρηνηδία καὶ κακομοιριά, ἐνῶ ἀντιθέτως τονίζουν τὴν ὑπερηφάνεια, τὸ ψυχικὸ μεγαλεῖο καὶ τὴν μεγαλοφροσύνη τοῦ ρεμπέτη. Παράλληλα ἐξυμνοῦν τὰ ὑλικά μέσα, πού ἐπιδοθηθοῦν τὸ κλίμα τοῦ ρεμβασμοῦ, ὅπως τὸ κρασί καὶ σπανίως ἀναληγτικὲς καὶ παραιοθησιογόνες οὐσίες ὅπως τὸ χασίς.

Καμμία μελέτη γιὰ τὸν Ζεῖμπέκικο δὲν θὰ ἦταν πλήρης, ἐὰν παραλειφθῆ τὸ παραδοσιακὸ μουσικὸ ὄργανο τῶν ρεμπέτικων ρυθμῶν, τὸ μπουζούκι. Τὸ ὄργανο εἶναι τρίχορδο, πρᾶγμα πού σημαίνει παλαιότητα. Τὰ μονόχορδρα εἶναι τὰ παλαιότερα, κατόπιν τὰ τρίχορδα καὶ τέλος τὰ πολύχορδα. Ὑπ' αὐτὴν τὴν ἔννοια πρέπει νὰ εἶναι τὸ παλαιότερο ἔγχχορδο τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου, πού ἐπιβιώνει. Ἡ λέξι παράγεται ἀπὸ τὴν πρόθεση ἐν, τὸ ἐπίθετο θυζὸς καὶ τὸ οὐσιαστικὸ ἡχείον. Ὡστε *ἐν-θυζο-ηχείον → *ἐμβουζούχιον → *ἐμπουζούκιον → μπουζούκι. Ἀπὸ τὸ ἐπίθετο θυζὸς = διωγκωμένος προέρχονται τὰ θυζιον = μαστός, θούζας ἢ θούζης = χονδρός, παχύσαρκος καὶ θύζουνας = δοθιήν. Ἐπομένως ἡ ἐτυμολογία τοῦ ὀνόματος τοῦ ὄργανου ἀποδίδει ἀκριβῶς τὸ χαρακτηριστικὸ του σχῆμα, διότι σημαίνει κυριολεκτικῶς: (ὄργανο) μὲ διωγκωμένο ἡχείο ἢ (ὄργανο) μὲ μαστοειδὲς ἡχείο.

Ἡ ἐπεξεργασία αὐτῶν τῶν στοιχείων, πού ἡ ἱστορικὴ καὶ ἐτυμολογικὴ διερεύνηση τῶν γλωσσικῶν ὄρων πού συνδέονται μὲ τὸν Ζεῖμπέκικο χορὸ ἀπεκάλυψε, συνηγορεῖ συνοπτικὰ γιὰ τὰ ἑξῆς συμπεράσματα: Ὁ Ζεῖμπέκικος εἶναι παλαιότατος ἑλληνικὸς ρυθμὸς καὶ χορὸς. Ἡ ὀνομασία του σχετίζεται μὲ δύο ἀπὸ τοὺς πλέον σεβαστοὺς ἀρχαιοελληνικοὺς θεοὺς, τὸν Δία καὶ τὸν Βάκχο. Ὁ ρυθμὸς του ἀνήκει στοὺς ρεμπέτικους ρυθμοὺς πού εὐδώνουν τὴν ρέμβη, κατάσταση ἢ ὅποια, ὅταν χρησιμοποιῆται μὲ μέτρο, εἶναι εὐνοϊκὴ καὶ κατάλληλη γιὰ τὴν ὑπέρβαση τοῦ ἄγχους καὶ τῆς θλίψης, πού ἐκτρέφουν οἱ καθημερινὲς δυσκολίες τῆς ζωῆς.



*Μοναδική φάση. Έναργεστάτη εικόνα
χορευτή σε σπάνια και «ρεμπέτικη»
στάση δακτυλοκρότησης.*

Ἐπιπέδου ἔχοντος ἴσους ἀκτίνες, ὑπάρχει, ὑπάρχει καὶ θὰ ὑπάρχει, δὲν σχετίζεται μὲ συγκεκριμένες ἱστορικές περιόδους οὔτε μὲ κοινωνικοπολιτικές μεταβολές καὶ καταστάσεις, ὅπως ὠρισμένοι νομίζουν· μόνον ἐκ τῶν πραγμάτων κατὰ καιροὺς γίνονται λιγώτερο ἢ περισσότερο ἀναγκαῖος.

Ἐπιπέδου τοῦ Ζεῦπιπέδικου καὶ τῶν συναφῶν ρυθμῶν εἶναι ἀδύνατον, νὰ μὴν ὑποκλιθῆ στὴν ὠριμότητα καὶ τελειότητα τοῦ Κρονίας ἀρχαιότητος ἀλλὰ καὶ ἐξ ἴσου ἐλληνικοῦ λαϊκοῦ πολιτισμοῦ.

ΣΧΟΛΙΑ ΚΑΙ ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *Ρέμβω*: Ἡ ἀρχική του σημασία εἶναι «γυρίζω», «περιστρέφομαι». *Ρόμβος* ἐκτός τῶν ἄλλων καὶ ἡ σούρα.

2. Ἀσκέρι, τὸ = στρατό· τουρκοσταταρικής ἀρχῆς.

3. Ἴσως προέρχεται ἀπὸ τὴν ἀρχική ἔννοια τοῦ ρέμβω = περιστρέφομαι λόγω τῆς λειτουργίας του μὲ χειροκίνητη περιστροφή εἰδικοῦ μοχλοῦ. Ἴσως ἀπὸ τὸ ὅτι εὐδοκίαν τὴν ρέμβη. Ἡ ἀποψη τῶν λεξικῶν, ὅτι προέρχεται ἀπὸ τὴν ἐλληνική ἀνάγνωση τοῦ ὀνόματος τοῦ Ἰταλοῦ κατασκευαστῆ Rombia εἶναι ἄστοχη, διότι εἶναι λέξη λογία (στὴν λαϊκή γλῶσσα ὀνομάζεται λατέρινα ἢ ὄργανάκι) καὶ οἱ λόγοι τῆς ἐποχῆς ἦσαν γλωσσομαθεῖς καὶ ἰδίως ἰταλομαθεῖς.

4. Ἀπὸ τὸ ρῆμα κόπτω προέρχονται: *κοπτός*, κοινῶς κεφτές· *κομμάτι*, *κόμμα* = τμήμα, ἀλλὰ καὶ *κομάς*, κοινῶς κιάς = κατατεμαχισμένος. Ἡ λέξη *κάμα* μὲ τὴν ἔννοια τμήμα χώρας, ἐπαρχία διαδόθηκε στὴ Γραμμική Β ἀρχαιοελληνική γραφή. Ὡστε *κάμα* + *ἐντολῶ* → *κουμαντάρω* καὶ *κάμα* + *ἐντολέας* → *κουμανταρέας* μὲ τὴν σημασία τοπάρχης. Ἡ κυπριακή *κουμανταρία* = τὸ κρῶσι τῶν τοπαρχῶν, τῶν ἀρχόντων.

5. Κτίσθηκε ἀπὸ τὸν Ἄτταλο τὸν Β' (220-138 π.Χ.).

6. Πρώιμη καὶ ἡ σημαντικώτερη φάση τῆς ἐξέλιξης τοῦ ἀνθρώπινου πολιτισμοῦ. Χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ὁ ἀνθρώπος πῆρε τὰ μέσα παραγωγῆς (γεωργία καὶ κτηνοτροφία) στὰ χέρια του καὶ ἔγινε ἀνεξάρτητος ἀπὸ τὴν φυσική ἢ ὄχι ἀφθονία. Ἡ ὁμοιόμορφη διασπορά τῆς παραγωγῆς γέννησε τὸ ἐμπόριο καὶ τὴν ναυτιλία. Τότε διαμορφώθηκαν ὀριστικά τὰ ἦθη, τὰ ἔθιμα, ἡ λατρεία καὶ ἡ κοινωνική ὀργάνωση. Ἀπὸ τότε χρονολογοῦνται οἱ ἐπὶ μέρους ἐθνικὲς ὀμάδες. Ἄρα ὁ, τι θεωροῦμε λαϊκὸ πολιτισμὸ, τέχνη, ἐνδυμασία, χοροὺς, τελετουργίες κ.λπ. ἔχει νεολιθική καταγωγή. Τὰ νεολιθικά ἀρχαιολογικά στρώματα στὴν Ἑλλάδα εἶναι παχύτατα π.χ. στὸν Ὀρχομενὸ, στὴν Κνωσὸ κ.λπ. Ἡ ἀρχὴ τῆς νεολιθικῆς τοποθετεῖται στὴν Ἑλλάδα πρὸ τοῦ 6000 π.Χ.

7. Ὁ Ἀρβανιτόπουλος («Ἑλληνική Ἐπιγραφική», σελ. 38) τὸ σχετίζει μὲ τὸ τοπικὸ ἀρχαϊκὸ ἐπίθετο *ἄταρος*, ποῦ σημαίνει «κούφιος», «ἐλαφρὸς», «ἀδύνατος»: «*Τὶ ἄταρο παιδί! νάν τὸ φυσήξης, θὰ πέση*». Καὶ «*ἄταρο ἀνὸ*» μὲ τὴν ἔννοια τοῦ κλούβιου.

Βιβλιογραφία

- Ἀνδριώτης Ν. Π., *Ἐτυμολογικὸ Λεξικὸ τῆς Κοινῆς Ἑλληνικῆς*.
- Ἀρβανιτόπουλος Α., *Ἐπιγραφική*.
- Ἐλευθερουδάκης, *Ἐγκυκλοπαίδεια*.
- Θεοχάρης Δ., Νεολιθικὸς πολιτισμὸς.
- Κρούσιος, *Ὀμηρικὸν Λεξικόν*, μετάφραση Ι. Πανταζίδου.
- Liddel καὶ Scott, *Λεξικόν*.
- Larousse *Illustré*.
- Πυρσός, *Ἐγκυκλοπαίδεια*.
- Ραγκαθῆς Α., *Λεξικὸν τῆς Ἑλληνικῆς Ἀρχαιολογίας*.
- Σκαβάντζος Κ., *Ὁ ἀρχαιοελληνικὸς ρυθμὸς τοῦ Ζεῦπιπέδικου*, «*Δανολός*», τ. 185.
- Σκαβάντζος Κ., *Ραβδῆρας Στ. Ἀνάγνωσις μὲ τὸν Ζεῦπιπέδικον*, «*Δανολός*», τ. 195.