

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΕΠΙΣΤΗΜΗ & ΙΣΤΟΡΙΑ

ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΝΙΚΟΣ ΚΟΤΑΡΙΔΗΣ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
της Αναστασίας Χαρμαντά

ΘΕΜΑ:

Προσλήψεις του χορού
όπως αποτυπώνονται στα ταξιδιωτικά κείμενα του 18ου. αι.:
από τον *ρωμαίικο* στον ελληνικό παραδοσιακό χορό.

Αθήνα, Οκτώβριος 2007

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	σελ. 3
ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ ΣΤΑ ΤΑΞΙΔΙΩΤΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΟΥ 18ου αι	σελ. 4
<i>Οι ξένοι ταξιδιώτες σε αναζήτηση των Ελλήνων</i>	σελ. 5
ΠΕΡΙ ΧΟΡΟΥ	σελ. 7
<i>Ποιοί χορεύουν;</i>	σελ. 7
<i>Πότε χορεύουν;</i>	σελ. 8
<i>Πώς χορεύουν;</i>	σελ. 10
<i>Πού χορεύουν’</i>	σελ. 12
ΤΙ ΧΟΡΕΥΟΥΝ ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ;	σελ. 13
ΟΙ ΕΠΙΣΤΟΛΕΣ ΤΗΣ ΛΑΙΔΗΣ WORTLEY-MONTAGU	σελ. 14
ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΤΟΥ PORTER	σελ. 17
ΤΟ VOYAGE LITTÉRAIRE ΤΟΥ P. A. GUYS	σελ. 18
<i>Ο χορός στους αρχαίους και στους νεότερους Έλληνες</i>	σελ. 20
<i>Οι κυριότεροι ελληνικοί χοροί</i>	σελ. 22
Η ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΣ CHÉNIER	σελ. 26
<i>Οι ελληνικοί χοροί</i>	σελ. 27
Ο ΒΑΡΩΝΟΣ JOHAN HERMAN VON RIEDESEL	σελ. 32
<i>Ο χορός των σύγχρονων Ελλήνων</i>	σελ. 32
ΑΛΛΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ	σελ. 34
ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΙΑ ΣΤΗ ΔΙΑΧΡΟΝΙΑ: ΕΝΑΣ ΔΥΣΚΟΛΟΣ ΔΡΟΜΟΣ	σελ. 35
<i>Τεκμήρια αρχαιότητας</i>	σελ. 35
<i>Το όνομα μου έδωσαν...</i>	σελ. 38
<i>Ο Αρναούτικος της Chénier</i>	σελ. 39
ΑΠΗΧΗΣΕΙΣ	σελ. 42
<i>Το ‘άσκοπο’ βιβλίο</i>	σελ. 42
ΜΕΤΑ ΑΠΟ ΔΥΟ ΑΙΩΝΕΣ	σελ. 43
<i>Από τον Ελληνικό στον συρτό</i>	σελ. 43
<i>Από τον Αρναούτικο στον Χασάπικο ή Μακελλάρικο</i>	σελ. 44
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	σελ. 46
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	σελ. 48

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Τα ταξιδιωτικά κείμενα αποτελούν ένα λογοτεχνικό είδος που τον 18ο αιώνα αρχίζει να γίνεται ιδιαίτερα δημοφιλές. Το αναγνωστικό τους κοινό διευρύνεται και αναζητά σε αυτά ψυχαγωγία και πληροφόρηση. Οι συγγραφείς καλούνται να μιλήσουν για χώρες, ανθρώπους και πολιτισμούς που ο μέσος αναγνώστης δεν θα έχει ίσως ποτέ την ευκαιρία να δει. Μια πλειάδα ταξιδιωτών που επισκέπτεται την Εγγύς Ανατολή, εκδίδει αυτόν τον αιώνα βιβλία με αναμνήσεις από τις περιηγήσεις τους. Είναι κατανοητό ότι κάθε συγγραφέας προσπαθεί να συμπεριλάβει το καινούργιο, το διαφορετικό, το άγνωστο και ως εκ τούτου η θεματολογία συνεχώς πλαταίνει. Όταν το ενδιαφέρον των ταξιδιωτών θα στραφεί προς την καθημερινή ζωή των Ελλήνων, τότε θα βρει τη θέση του και ο χορός. Οι αναφορές θα είναι σπάνιες και σποραδικές μέχρι τα μέσα του 18^{ου} αι., αλλά ως τα τέλη του επόμενου οι πληροφορίες θα πληθαίνουν, συγκροτώντας σταδιακά ένα σώμα 'θεωρητικών' προσεγγίσεων. Εκεί θα σκύψουν οι Έλληνες λαογράφοι και πρακτικοί του χορού, όταν θα οικειοποιηθούν και θα διαχειριστούν τον χορό, στο πλαίσιο της εθνικιστικής ιδεολογίας. Μιλάμε βέβαια πάντα για το είδος που κατηγοριοποιούμε σήμερα ως *ελληνικό παραδοσιακό χορό*, δηλαδή τον χορό των αγροτικών κυρίως πληθυσμών.

Ο χορός είναι από τη φύση του ένα αντικείμενο δύσκολο στην προσέγγισή του. Η μοναδικότητα και η ρευστότητα της χορευτικής στιγμής, οι κώδικες και οι συμβολισμοί που δεν αναγνωρίζονται από τον 'άλλο', η δυσκολία της πλήρους αποτύπωσης της χορευτικής πράξης, είναι ορισμένα από τα προβλήματα που ταλανίζουν μέχρι σήμερα τους ερευνητές. Εκείνο όμως που αποτυπώνεται και το οποίο μπορεί να διερευνηθεί με πολλούς τρόπους είναι ο λόγος περί χορού. Αυτός ο λόγος αποτελεί το αντικείμενο της παρούσας εργασίας. Αυτός ο λόγος ψηλαφείται στα ταξιδιωτικά κείμενα του 18^{ου} αι. και κυρίως εκείνος που έχει συγκεκριμένη στοχοθεσία: την αξιολόγηση του χορού με την αναγωγή του στην αρχαιότητα.

Η επιλογή του θέματος υπαγορεύτηκε από την ανάγκη να αναζητηθεί η άκρη του νήματος για κάποια 'ωραιοποιητικά και 'αξιοδοτικά' στοιχεία που συνδέονται μέχρι σήμερα με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Ο 'χορός της Αριάδνης', ο *γέρανος*, ο *πυρρίχιος*, ονόματα ξένα με την χορευτική πραγματικότητα, συνοδεύουν μέχρι σήμερα

με τον μύθο τους χορούς από διάφορες περιοχές του ελλαδικού χώρου. Πιθανότατα δεν είναι πια πολλοί εκείνοι που αναζητούν τις συνδέσεις, αλλά διατηρούμε μια επιφύλαξη για τους λόγους που συμβαίνει αυτό. Ίσως απλώς η σχέση θεωρείται δεδομένη.

Λείπουν δυστυχώς οι μελέτες εκείνες που θα συσχετίσουν συστηματικά τις μαρτυρίες για τον χορό και τα σχετικά κείμενα που εντοπίζονται στη βιβλιογραφία είναι περιορισμένα σε αριθμό. Από την άλλη η διερεύνηση των ταξιδιωτικών κειμένων παρουσιάζει πολλές δυσκολίες, δεδομένου ότι η προσέγγιση του πρωτογενούς υλικού δεν είναι πάντα δυνατή, ενώ οι ελληνικές μεταφράσεις είναι ελάχιστες και συνήθως αποσπασματικές.

Θα ήταν δύσκολο να προσεγγιστεί πρωτογενώς όλος ο όγκος των κειμένων που αναφέρονται στον χορό¹. Έπρεπε επομένως να τεθούν κριτήρια στη βάση των οποίων θα μπορούσαν να επιλεγούν ορισμένα που θα απαιτούσαν λεπτομερέστερη προσέγγιση. Τα κριτήρια που τέθηκαν ήταν η προσπάθεια της τεκμηριωμένης αναγωγής του χορού στην αρχαιότητα, η εισαγωγή ονοματολογίας, η αντοχή στον χρόνο των απόψεων που εκφράζονται και κυρίως η απήχησή τους στα ελληνικά περιβάλλοντα.

Η εργασία χωρίζεται σε τέσσερα μέρη όπου στο πρώτο πραγματοποιείται μια συνολική επισκόπηση των κειμένων και εντοπίζονται τα πραγματολογικά στοιχεία για τον χορό. Το δεύτερο μέρος περιλαμβάνει τη λεπτομερή προσέγγιση των κειμένων που συσχετίζουν τον χορό με τον αρχαίο και εισάγουν μια πρώτη ονοματολογία. Στο τρίτο μέρος διερευνάται ο τρόπος με τον οποίο επιχειρείται η σύνδεση με την αρχαιότητα και σχολιάζονται θέματα σχετικά με την ονοματολογία. Η απήχησή τους στη συγχρονία και στη διαχρονία προσεγγίζονται στο τέταρτο μέρος και τέλος διατυπώνονται ορισμένα συμπεράσματα που προέκυψαν από την έρευνα.

ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ ΣΤΑ ΤΑΞΙΔΙΩΤΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΟΥ 18ου αι.

Η πολιτική κατάσταση στην Ευρώπη του 18ου αι. χαρακτηρίζεται από σημαντικές ανακατατάξεις και νέους συσχετισμούς μεταξύ των δυνάμεών της. Αυστρία, Πρωσία, Ρωσία, Αγγλία και Γαλλία, με πολεμικές ή διπλωματικές ενέργειες, διαφοροποιούν συνεχώς τον ευρωπαϊκό χάρτη. Η Οθωμανική Αυτοκρατορία καταρέει σταδιακά σε

¹Αποδεκτική ταξιδιωτικών κειμένων υπάρχει στο Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, αλλά δεν είναι ταξινομημένα.

επίπεδο οικονομικό και πολιτικό και μέχρι τα τέλη του αιώνα αντιμετωπίζεται πλέον ως ο Μεγάλος Ασθενής για την τύχη του οποίου θα αποφασίζουν οι ευρωπαϊκές δυνάμεις². Η Ρωσία ειδικότερα στρέφεται εναντίον της αυτοκρατορίας, αυτοανακηρύσσεται σε προστάτιδα των ορθόδοξων πληθυσμών και με μια σειρά συνθηκών³ εξασφαλίζει προνόμια, που δημιουργούν προϋποθέσεις για την εμπορική δραστηριοποίηση του ελληνικού στοιχείου. Δύο μεγάλα γεγονότα, η ανακήρυξη της Αμερικανικής Ανεξαρτησίας (1776) και η Γαλλική Επανάσταση (1789), θα εκφράσουν την αμφισβήτηση των παλιών ιεραρχιών και θα αναδειχθούν σε σημεία αναφοράς για όλους τους υπόδουλους πληθυσμούς. Η επαναστατημένη Γαλλία “θα πιστέψει ότι θα ενσαρκώσει τον αρχαίο κόσμο, την αρετή τους, την εμορφιά τους, την δυναμιά του· όλα, από το ημερολόγιο ως τα κτήρια, από την ενδυμασία των γυναικών ως τα ονόματα των ανδρών, θα έχουν κάτι από την αρχαιότητα – πολύ την ρωμαϊκή, λίγο λιγότερο την ελληνική”⁴.

Οι ξένοι ταξιδιώτες σε αναζήτηση των Ελλήνων

Το ρεύμα των Ευρωπαίων ταξιδιωτών αυξάνεται στη διάρκεια του ανήσυχου αυτού αιώνα. Ο κύριος όγκος τους προέρχεται από την Αγγλία και τη Γαλλία με ελάχιστες παρουσίες από τη Σουηδία, τη Γερμανία, την Ιταλία την Ολλανδία, το Βέλγιο κ.ά. Οι ταξιδιώτες δεν παρακινούνται πλέον μόνο από τη γοητεία της ‘μυστηριώδους’ Ανατολής, αλλά συχνά ταξιδεύουν με εντολή και έξοδα της επίσημης εξουσίας ή της Εκκλησίας. Σημαντικότερα κίνητρα είναι η καλλιέργεια των σχέσεων με την Οθωμανική Αυτοκρατορία, το εμπόριο και ο προσηλυτισμός των πληθυσμών. Ισχυρό πόλο έλξης αποτελούν επίσης τα απομεινάρια της ελληνικής και ρωμαϊκής Αρχαιότητας, συχνά ως αντικείμενο εμπορικών συναλλαγών. Ένα νέο στοιχείο αυτής της περιόδου, είναι η ίδρυση και δραστηριοποίηση στην Ευρώπη φορέων με αντικείμενο τη μελέτη του πολιτισμού⁵. Οργανώνονται αποστολές με επιστήμονες διαφόρων ειδικοτήτων, όπως

2 Γιαννόπουλος Ι., «Η παρακμή του οθωμανικού κράτους. Η προσαρμογή των θεσμών στη νέα πραγματικότητα», στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. ΙΑ, Αθήνα 1975, σσ. 98-101.

3 Κάρολβιτς (1699), Πασσάροβιτς και Κιουτσούκ Καϊναρτζή.

4 Δημαρά Κ.Θ., “Ο περιηγητισμός στον ελληνικό χώρο”, στο Δρούλια Λ. κ.ά. *Περιηγήσεις στον Ελληνικό χώρο*, Αθήνα 1968, σσ. 145 - 152.

5 Όπως η Academie des Inscriptions et des Belles Lettres (1663) (Choisel-Gouffier, Villoison, Favel, Peyssonel) και η Ακαδημία της Μασσαλίας (Guys) στη Γαλλία ή η εταιρεία των Dilettanti (1734) (Chandler, Stuart, Revett) στην Αγγλία.

ιατροί, βοτανολόγοι, αρχιτέκτονες, γεωγράφοι κ.λπ. και διακρίνεται μια τάση για οργάνωση και κωδικοποίηση της γνώσης και των εμπειριών που αποκομίζουν.

Ο πρώτος προορισμός για την πλειονότητα των ταξιδιωτών είναι η Κωνσταντινούπολη. Οι θαλάσσιοι δρόμοι ξεκινούν από τα μεγάλα λιμάνια της Ευρώπης όπως η Βενετία, η Ανκόνα, η Μασσαλία κ.ά. και κινούνται είτε μέσω Ιονίου πελάγους, Πελοποννήσου και νησιών του Αρχιπελάγους⁶ είτε μέσω των Δαλματικών ακτών. Ο παραδουνάβιος δρόμος από Ουγγαρία, Σερβία και Βουλγαρία χρησιμοποιείται σπανιότερα. Από την Κωνσταντινούπολη η περιήγηση συνεχίζεται προς το εσωτερικό της Μικράς Ασίας ή προς τους Αγίους Τόπους⁷, ανάλογα με τα ενδιαφέροντα και τους στόχους των ταξιδιωτών. Παρά τον φόβο των πειρατών οι μετακινήσεις παραγματοποιούνται κυρίως από τη θάλασσα, δεδομένου ότι για ένα ταξίδι στην ενδοχώρα απαιτούνται τοπικοί οδηγοί, συνοδεία γενίτσαρων και ειδική άδεια από την Πύλη, γεγονός που μεταφράζεται σε μεγάλο οικονομικό κόστος. Αναπόφευκτα οι πληροφορίες που εντοπίζονται στα περιηγητικά κείμενα συνδέονται με τα δρομολόγια και ως εκ τούτου μας παραδίδεται πλούσιο υλικό για την Κωνσταντινούπολη, τη Σμύρνη, την Αθήνα τη Θεσσαλονίκη και τα νησιά του Αιγαίου -με προεξάρχουσες τη Χίο και την Κρήτη- και πολύ φτωχότερο έως ανύπαρκτο για τις ηπειρωτικές περιοχές του ελλαδικού χώρου.

Διακρίνεται στα κείμενα του 18^{ου} αι. ένα σημαντικό στοιχείο διαφοροποίησης από τα ανάλογα των προηγούμενων αιώνων. Πρόκειται για τη στροφή του ευρωπαϊκού ενδιαφέροντος προς τους νεότερους Έλληνες, των οποίων η κοινή καταγωγή με τους αρχαίους δεν αμφισβητείται ακόμη. Η τάση αυτή αποδίδεται αφ' ενός στην ανάπτυξη επιστημών που συνδέονται με τον άνθρωπο και την κοινωνία και αφ' ετέρου στην ανάπτυξη των κλασικών σπουδών στην Ευρώπη που κορυφώνεται στα τέλη του 18ου⁸.

Όμως, η αναζήτηση του πνεύματος και των αρετών των ενδόξων προγόνων στους νεότερους Έλληνες, οδηγεί συνήθως σε απογοητεύσεις. Διακρίνονται πάντως δύο βασικές τάσεις. Η μία αναζήτα στην καθημερινότητά τους στοιχεία που μπορούν να παραλληλιστούν ή να αναχθούν στο απώτερο λαμπρό παρελθόν, προκειμένου να

6 Έτσι ονομάζεται το Αιγαίο Πέλαγος.

7 Καπετανάκη Σ.-Κώτσου Μ., «Η έρευνα για τη νεοελληνική φορεσιά από το 15ο ως το 19ο αιώνα», *Εθνογραφικά*, τ. 4-5, Πελοποννησιακό λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 1983-85, σσ.45-50.

8 Δρούλια Λ., "Στροφή του ευρωπαϊκού ενδιαφέροντος προς τον Ελληνισμό", *Ιστορία του Ελληνικού έθνους*, τ. ΙΑ, Αθήνα 1975, σσ. 360-365.

τεκμηριωθεί μια αδιάκοπη συνέχεια. Η άλλη απλώς διαπιστώνει και καταγράφει την την πραγματικότητα ενός έθνους που αγωνίζεται για την επιβίωσή του, πολύ συχνά με μέσα ανάξια των προγόνων. Ακραίες θέσεις εκφράζονται από τους εκπροσώπους και των δύο τάσεων, ενώ προς τα τέλη τού αιώνα ακούγονται φωνές που διατυπώνουν την άποψη ότι οι σύγχρονοι Έλληνες δεν έχουν καμία σχέση με τους αρχαίους. Σε κάθε περίπτωση το σημαντικό στοιχείο είναι ότι και για τις δύο πλευρές “οι Έλληνες έπαψαν να είναι μονάχα εντόπιοι και θεωρήθηκαν έθνος”⁹.

Η θεματολογία των ταξιδιωτικών κειμένων είναι ευρεία και περιλαμβάνει δημογραφικά, κοινωνικά και οικονομικά στοιχεία, αναφορές σε σημαντικά γεγονότα και περιγραφές της δημόσιας και ιδιωτικής ζωής των Ελλήνων. Οι επιλογές των θεμάτων επηρεάζονται ιδιαίτερα από την προέλευση, την παιδεία, τα ενδιαφέροντα, τον σκοπό, την παρατηρητικότητα και τις απόψεις του κάθε περιηγητή. Οι περιγραφές και τα σχόλια φορτίζονται συχνά από τα προσωπικά συναισθήματα και τις αισθητικές αντιλήψεις, παραμένουν όμως πάντα πολύτιμη πηγή πληροφοριών για την εποχή.

ΠΕΡΙ ΧΟΡΟΥ

Οι πληροφορίες για τον χορό σταχυολογούνται στο πλαίσιο των αναφορών στη δημόσια και ιδιωτική ζωή των Ελλήνων και σε μια συνολική αποτίμησή τους είναι ευδιάκριτες οι προαναφερθείσες δύο τάσεις. Στην πλειονότητα των κειμένων το χορευτικό γεγονός απλώς αναφέρεται ή περιγράφεται χωρίς άλλες προεκτάσεις, ενώ σε πολύ λιγότερα πραγματοποιούνται αναγωγές στην αρχαιότητα και ταυτίσεις με τους χορούς της. Ένας σύγχρονος ερευνητής θα αναζητούσε απάντηση σε πέντε ερωτήσεις: ποιοί, πότε, πώς, πού και τί χορεύουν; Χωρίς να ισχυριζόμαστε ότι οι ταξιδιώτες ακολουθούν τη συγκεκριμένη μεθοδολογία, θέτουμε τα ερωτήματα αυτά ως ένα πλαίσιο για την ταξινόμηση των πληροφοριών που εντοπίζονται στα κείμενά τους¹⁰.

Ποιοί χορεύουν;

Χορεύουν άτομα των δύο φύλων που η ηλικία τους δεν προσδιορίζεται γιατί αναφέρονται ταυτόχρονα ως κορίτσια/γυναίκες είτε ως αγόρια/άνδρες. Ο βαθμός συμμετοχής των δύο φύλων στον χορό φαίνεται να ποικίλλει ανάλογα με την περιοχή, τα κοινωνικά δεδομένα και τη χορευτική κατάσταση. Αναφέρεται για παράδειγμα ότι σε

⁹ Πολίτης Α., *Η ανακάλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών*, Αθήνα 1984, σ. 64.

¹⁰ Τα κείμενα που χρησιμοποιούνται γι αυτό το μέρος της εργασίας θησαυρίζονται στο, Σιμόπουλος Κ., *Ξένοι Ταξιδιώτες στην Ελλάδα*, Αθήνα, τ. Β΄ 1981³.

όρισμένες εθμικές εκδηλώσεις συμμετέχει μόνο το ένα ή το άλλο φύλο, όπως συμβαίνει με τα έθιμα της Πρωτομαγιάς ή του Πάσχα. Στη χορευτική δραστηριότητα μπορεί να συμμετέχει οποιοσδήποτε, αλλά από τις αναφορές δεν μπορεί να διαπιστωθεί αν σμίγουν στον ίδιο κύκλο άνθρωποι διαφορετικών κοινωνικών τάξεων.

Το χορευτικό γεγονός παρακολουθούν πάντα κάποιοι θεατές, οι οποίοι μπορεί να συμμετέχουν τραγουδώντας ή κτυπώντας παλαμάκια ή πυροβολώντας. Όταν η χορευτική περίσταση είναι γάμος, παρευρισκόμενοι είναι κυρίως οι συγγενείς, ενώ στους χορούς στη γειτονιά αναφέρεται συχνά ότι παρακολουθούν οι μεγαλύτερες γυναίκες και τα παιδιά. Οι περιηγητές φαίνεται να βρίσκονται μεταξύ των θεατών στις περισσότερες περιπτώσεις, αλλά μόνο η λαίδη Wortley-Montagu αναφέρει ότι συμμετείχε η ίδια στον χορό¹¹.

Πότε χορεύουν;

Οι *χορευτικές περιστάσεις* μπορούν να κατηγοριοποιηθούν¹² σε:

A. Τυπικές εκδηλώσεις

❖ **από τον κύκλο της ζωής:** βαφτίσια (Αθήνα: Scrofani) και γάμοι (χωρίς τόπο: Chénier, χωριά Κέρκυρας: Saint Sauver, Κωνσταντινούπολη: Wittman, Dallaway, Μάνη: Stefanopoli)

❖ **από τον κύκλο του χρόνου:** Απόκριες (Σμύρνη: Hasselquist, Κωνσταντινούπολη: Άγνωστος Ιταλός, Κέρκυρα: Saint Sauver), του Λαζάρου (χωριά Κέρκυρας: Saint Sauver), Πάσχα (Κωνσταντινούπολη: Chénier, Wittman, Ιερουσαλήμ: Hasselquist), Πέμπτη του Πάσχα (Πλάτσα Πελοποννήσου: Morrill) και Πρωτομαγιά (Chénier, Saint Sauver).

B. Άτυπες εκδηλώσεις

❖ **Χορός στις γειτονιές:** αναφέρεται πολύ συχνά για τα νησιά και ιδιαίτερα για τη Χίο (Fourmont, Egmont, Pockocke, Chandler, Dallaway), για την οποία από τις περιγραφές

11 Brimley Johnson P., *Letters from the Right Honourable Lady Mary Wortley Montagu 1709 to 1762*, New York 1906 σ. 119 στο <http://www.questia.com>. Η έκδοση αυτή αποτελεί τη βάση των αναφορών μας, παραλληλίστηκε όμως με την νεότερη του R. Halsband *The complete letters of Lady Wortley Montagu*, Oxford 1965, τομ.3 της Γενναδείου Βιβλιοθήκης.

12 Για την ταξινόμηση ακολουθείται το σχήμα που προτείνουν οι Αντζακα-Βέη Ε. και Λουτζάκη Ρ. στο «Παραδοσιακοί Χοροί», *Θέατρο, Κινηματογράφος, Μουσική, Χορός. Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, Τ. 28, Εκδοτική, Αθήνα 1999, σ. 336.

σχηματίζεται η εικόνα μιας ανοικτής κοινωνίας όπου οι γυναίκες σχεδόν καθημερινά τραγουδούν και χορεύουν.

❖ **Γλέντια**: πολλαπλές αναφορές για ιδιωτικά γλέντια αυθόρμητα ή οργανωμένα από την εξουσία του τόπου, πολύ συχνά ειδικά για τους περιηγητές. Στα αστικά κέντρα οι περιστάσεις αυτές περιλαμβάνουν δεξιώσεις πρέσβων, ενώ ενδιαφέρουσα είναι η αναφορά σε διοργάνωση αποκριάτικων χορών από ‘λέσχες’ στην Κέρκυρα (Saint Sauver). Άλλες περιπτώσεις είναι η ολοκλήρωση γεωργικών εργασιών, όπως το μάζεμα των ροδόφυλλων (Choisel-Gouffier) και ο θερισμός (Chénier). Υπάρχει μια και μοναδική αναφορά (Morritt) σε χορό γυναικών στην Καραδαμύλη της Μάνης, μετά από την εξάσκησή τους στο λιθάρι (!).

Γ. Μη τελετουργικές εκδηλώσεις

❖ **Πανηγύρια**: αναφέρονται σπάνια (Saint Sauver, Dallaway) γεγονός που προκαλεί ερωτηματικά. Ίσως το ότι οι ταξιδιώτες παραμένουν περισσότερο χρόνο σε αστικά κέντρα αποτελεί μία εξήγηση, ενώ είναι πιθανόν η παρουσία τους σε αγροτικές περιοχές ή στις σκάλες των νησιών να μην συνέπιπτε με εορτασμούς Αγίων, ιδιαίτερα αν ήταν χειμερινή περίοδος.

❖ **Παραστάσεις**¹³: Αναφέρονται παραστάσεις στη διάρκεια της Αποκριάς στην Κωνσταντινούπολη, είτε από άτυπους ‘θίασους’ παιδιών είτε από επαγγελματίες νεαρές χορεύτριες, προκλητικές στον χορό και στην αμφίεση (Ανώνυμος Ιταλός). Ο Castelan περιγράφει παντομιμικό χορό που εκτελείται από δύο άντρες –όπου ο ένας υποδύεται τη γυναίκα- καλεσμένους ειδικά για την περίπτωση από τον μπέη της Κορώνης. Αναφέρει μάλιστα ότι “αυτού του είδους η παντομίμα συνηθιζόταν πολύ στην Ανατολή και κυρίως ανάμεσα στους Έλληνες. Είδα πολυσύνθετες παραστάσεις που εκτελούσε μεγάλος αριθμός ηθοποιών με θέματα από την ελληνική μυθολογία, ανεκδοτικά ή οικογενειακά. Οι γυναίκες διέπρεπαν σ’αυτές τις παραστάσεις. Παραμερίζοντας τη φυσική συστολή του φύλου τους ζώηρευαν βαθμιαία εκφράζοντας διάφορα συναισθήματα με μια εκπληκτική ζωντάνια και τελειότητα”¹⁴. Η πληροφορία εντυπωσιάζει αλλά δεν διασταυρώνεται από άλλα κείμενα.

13 Συμβατικά θα εντάξουμε εδώ και την περίπτωση της υποχρεωτικής συμμετοχής στο χορευτικό γεγονός.

14 Σιμόπουλος, ό.π., σ. 675.

Αρκετοί περιηγητές αναφέρουν ότι στο πλαίσιο δεξίωσης, γεύματος ή άλλης διασκέδασης, εμφανίζονται ομάδες κατοίκων της περιοχής ειδικά για να παρουσιάσουν χορούς. Οι περιστάσεις αυτές μοιάζουν να έχουν κυρίως χαρακτήρα παράστασης, χωρίς να διευκρινίζεται πάντα αν πρόκειται για πρωτοβουλία των κατοίκων, ενώ δεν αναφέρεται αν παρουσιάζονται έναντι αμοιβής. Διακρίνεται πάντως η αντίληψη ότι οι χοροί μιας περιοχής αποτελούν αντικείμενο παρουσίας και προβολής, παρά το γεγονός ότι αποσπώνται από το ‘φυσικό’ τους περιβάλλον.

Περιγράφεται επίσης από τον Egmont μια περίπτωση που ο χορός εκτελέστηκε κατόπιν εντολής και όχι αυθόρμητα στο πλαίσιο του γλεντιού. Σε γεύμα που παρατέθηκε σε σπίτι Λατίνου στη Χίο, όπου παρευρίσκονταν μέλη της ‘ελληνικής αριστοκρατίας του τόπου’, ο μουσελίκης “υποχρέωσε μερικές Ελληνίδες, και μάλιστα από τις πιο κομψοδέμενες της πολιτείας, να χορέψουν μπροστά του μαζί με τους άνδρες τους”. Η συμπεριφορά του θεωρήθηκε απρεπής, αλλά κανείς δεν αντέδρασε ακόμη και όταν φεύγοντας πέταξε στις γυναίκες “παράδες” ενώ στην πιο όμορφη “χάρισε μερικά τσεκίνια”¹⁵.

Πώς χορεύουν;

Οι απαντήσεις που δίνονται σε αυτήν την ερώτηση θα πρέπει να χωριστούν σε δύο κατηγορίες όπου η πρώτη περιλαμβάνει τα μορφολογικά¹⁶ στοιχεία του χορού και η δεύτερη τα σχόλια των ταξιδιωτών για την αισθητική του.

Η μορφή

Οι περιγραφές περιορίζονται στο σχήμα του χορού και στην εξέλιξή του στον χώρο, στον τρόπο σύνδεσης των χορευτών και στους αυτοσχεδιασμούς τους. Σπανιότερα σχολιάζεται η δυναμική του χορού, ενώ ποτέ δεν περιγράφεται το βηματολόγιο¹⁷.

Συνηθέστερη μορφή στον χώρο φαίνεται να είναι η ανοικτή ημικυκλική, την οποία οι πρώτοι χορευτές/τριες διαφοροποιούν πραγματοποιώντας σχήματα¹⁸. Το πιο ενδιαφέρον από αυτά είναι για τους ταξιδιώτες η ‘σπείρα’ που ξετυλίγεται, δεδομένου ότι τους παραπέμπει άμεσα στην εικόνα που έχουν για τον ‘λαβύρινθο’ ή για τον ‘χορό της Αριάδνης’ (Porter, Guys, Hasselquist, Craven, Scrofani). Αναφέρεται επίσης η κλειστή

15 Σιμόπουλος ό.π., σ.157

16 Ως μορφολογικά θεωρούμε τα στοιχεία του χώρου, του χρόνου και της δυναμικής, τα οποία συγκροτούν τη μορφή του χορού ως ρυθμικού φαινομένου.

17 “ποιότητα και αριθμός βημάτων” (Λουτζάκη Ρ., “Ελληνικοί χοροί. Κριτική θεώρηση των βιβλίων του παραδοσιακού χορού”, *Εθνογραφικά*, τ. 8, Ναύπλιο 1992, σσ. 27-46).

18 patterns κατά τη χορευτική ορολογία

κυκλική μορφή, ενώ περιγράφεται και η περίπτωση δύο πλεγμένων κύκλων που στη συνέχεια ξεχωρίζουν (Guys).

Οι μικτοί χοροί μπορεί να οδηγούνται από άνδρα ή από γυναίκα και οι υπόλοιποι άνδρες να παρεμβάλλονται των γυναικών (Guys, Chénier, Craven, Savary) ή να έπονται της τελευταίας (Scrofani). Υπάρχουν επίσης χοροί σε ζευγάρια (Guys, Chénier, Chandler, Saint Sauver) και σε ομάδες που μετακινούνται στον δρόμο σε γάμους (Saint Sauver, Stefanopoli), σε έθιμα (Ανώνυμος Ιταλός, Saint Sauver, Hasselquist), ή σε άλλες περιστάσεις (Choisel-Gouffier, Chénier). Ορισμένοι περιηγητές σχολιάζουν τις φιγούρες των πρωτοχορευτών, κυρίως των ανδρών, οι οποίες περιλαμβάνουν καθίσματα, στροφές, κτυπήματα των ποδιών στο έδαφος, κτυπήματα στις φτέρνες με τα χέρια κ.ά., ενώ οι γυναίκες φαίνεται να περιορίζονται κυρίως σε στροφές.

Στον κύκλο οι χορευτές πιάνονται μεταξύ τους από τα χέρια ή με μαντίλι και σπάνια δίδονται άλλες λεπτομέρειες, εκτός από την περίπτωση του διπλού χορού που προαναφέρθηκε (Guys) και ενός χορού στην Κάσο (Savary), όπου περιγράφεται με λεπτομέρεια το πιάσιμο των χεριών¹⁹.

Όταν ο χορός εντάσσεται σε κάποια εθιμική διαδικασία συχνά οι χορευτές κρατούν στα χέρια κάποια αντικείμενα, όπως λουλούδια ή στεφάνια (Chénier), φλάμπουρα (Saint Sauver, Dallaway) ή μικρά δέντρα (Saint Sauver). Οι πρωτοχορευτές/τριες μπορεί να κρατούν μαντίλι ή κορδέλλα ή κορδόνι, ενώ σε δύο περιπτώσεις οι άντρες κρατούν μαστίγιο ή ραβδί (Guys, Chénier). Τέλος σε μία περίπτωση ένας άνδρας χορεύει ισοροπώντας στο κεφάλι ένα μπουκάλι γεμάτο νερό και τριαντάφυλλα (Ιερουσαλήμ: Hasselquist).

Τραγούδι, μουσικά όργανα²⁰ και συνδυασμός των δύο συνοδεύουν πάντα την χορευτική πράξη, ενώ οι χορευτές μπορεί να κτυπούν παλαμάκια ή στράκες με τα δάκτυλα. Οι μουσικοί, που είναι επαγγελματίες ή ερασιτέχνες, βρίσκονται στο κέντρο του κύκλου ή ακολουθούν πίσω από τους χορευτές. Ας επισημάνουμε ότι ενώ το τραγούδι συνοδεύει πολλές χορευτικές περιστάσεις, μόνο σε δύο περιπτώσεις (Guys, Chénier) περιλαμβάνονται στο κείμενο τα λόγια των τραγουδιών. Ο Guys μάλιστα δεν τα

19 "Ποτέ ο χορεύτης δεν δίνει τα χέρια του στα δύο πρόσωπα που βρίσκονται πλάι του, αλλά στα επόμενα, έτσι που τα χέρια του είναι σταυρωμένα μπροστά και πίσω από του πλαϊνού" (Σιμόπουλος, ό.π., σ. 768).

20 λύρες, βιολιά, λαούτα, γκάιντες, ζουρνάδες, νταούλια και ντέφια

εντάσσει στο κεφάλαιο του χορού αλλά σε ειδικό κεφάλαιο για το τραγούδι. Όσον αφορά στη μουσική, δίνονται ελάχιστα πραγματολογικά στοιχεία που αφορούν κυρίως στη ρυθμική αγωγή.

Η αισθητική

Τα σχόλια των ταξιδιωτών για την αισθητική του χορού επηρεάζονται φυσικά από τις αντιλήψεις της εποχής και στον βαθμό που αυτές αντικατοπτρίζονται στις εικαστικές τέχνες, μιλάμε για την εποχή της κυριαρχίας του ροκοκό που σταδιακά θα μεταβεί προς τον νεοκλασικισμό και τον ρομαντισμό. Η θεματογραφία κυριαρχείται από τις ξένοιαστες διασκεδάσεις ‘των fêtes galantes που είναι πάντα fêtes champêtres’²¹ και από γνωστά επεισόδια της αρχαιοελληνικής και ρωμαϊκής μυθολογίας, ιστορίας, ποίησης κ.λπ.. Ανάλογη είναι η θεματολογία και στον θεατρικό χορό, που έχει αναπτυχθεί στην Ευρώπη ήδη από τον προηγούμενο αιώνα και θα εξελιχθεί στην τεχνική του κλασικού μπαλέτου. Μάλιστα από πολύ νωρίς έχουν δημοσιευτεί θεωρητικά κείμενα, στα οποία αποτυπώνονται αισθητικές αντιλήψεις για την κίνηση, σύμφωνα με τις οποίες πρέπει να αναζητείται ‘η ομορφιά της εκτέλεσης και η συμμετρία των κινήσεων’²² ‘και η μετάδοση συγκινήσεων στην καρδιά του θεατή με τη γνήσια και αληθινή έκφραση των κινήσεων, των χειρονομιών και του κορμιού’²³. Το ίδιο ισχύει βέβαια και για τους χορούς των σαλονιών με τους οποίους, ας μην ξεχνάμε, είναι εξοικειωμένοι οι περισσότεροι από τους ταξιδιώτες.

Οι αισθητικές αντιλήψεις απηχούνται στα έργα των περιηγητών, κυρίως μέσα από τις περιγραφές και τα σχόλια για τον χορό που είναι ‘ευγενικός’, ‘τρυφερός’, ‘βάρβαρος’, ‘δυσάρεστος’, ‘ενοχλητικός’, ‘γελοίος’, ‘μονότονος’, ‘βαρετός’ κ.ά. Δεν είναι όμως δυνατόν να αποσαφηνιστεί αν οι επιθετικοί προσδιορισμοί αποδίδονται στην ίδια μορφή χορού ακόμη και όταν χρησιμοποιείται το ίδιο όνομα.

Που χορεύουν;

Ο γεωγραφικός τόπος αναφέρεται από τους ταξιδιώτες ή συνάγεται από το σύνολο του κειμένου, ενώ αποκτά ιδιαίτερη σημασία όταν στην αντίληψη του περιηγητή συνδέεται με την αρχαιότητα όπως ή Μάνη, ο Μιστράς ή η Αθήνα οπότε οι αναγωγές στο απώτερο

21 Hauser A., *Κοινωνική ιστορία της Τέχνης*, τ.3, Αθήνα χ.χ., σ. 27.

22 Weaver J., «The loves of Mars and Venus», *Dance as a theater art*, Princeton 1922, σ. 39.

23 Noverre J.G., « Two letters on dancing, from Lettres sur la danse et le ballet», *Dance as a theater art*, Princeton 1922,σ. 41;;).

παρελθόν είναι αναπόφευκτες (Guys, Morrill). Προς τα μέσα του αιώνα πάντως εμφανίζεται η τάση να αποδίδεται ένας χορός σε όλους του Έλληνες, αλλά αυτά τα κείμενα θα προσεγγιστούν στη συνέχεια αναλυτικότερα.

Ο τόπος στον οποίο λαμβάνει χώρα η χορευτική πράξη -το χοροστάσι όπως θα λέγαμε σήμερα- είναι διάφοροι εξωτερικοί ή εσωτερικοί χώροι. Πλατείες, δρόμοι, τοποθεσίες εκτός πόλης (λιβάδια, αλώνια, χωράφια), κάμαρες και κήποι σπιτιών, ταβέρνες και πανδοχεία είναι οι συνηθέστεροι. Περιγράφεται επίσης διασκέδαση επάνω στο καράβι που μετέφερε τον περιηγητή (Chandler) και παρουσίαση χορού από γυναίκες επίσης σε αγκυροβολημένο καράβι στη Θεσσαλονίκη (Ανώνυμος Ιταλός). Τέλος εντοπίζεται μια μοναδική αναφορά για χορό γύρω από τον Άγιο Τάφο, στο εσωτερικό της εκκλησίας στην Ιερουσαλήμ το Μεγάλο Σάββατο (Hasselquist).

Σύμφωνα λοιπόν με τις περιγραφές των ταξιδιωτών του 18^{ου} αι. οι Έλληνες χορεύουν σε διάφορες περιστάσεις και ο χορός τους φαίνεται να χαρακτηρίζεται από ποικιλομορφία.

Η εικόνα που διαγράφεται μέσα από τις περιγραφές είναι οικεία. Ομάδες ανθρώπων και των δύο φύλων, πιάνονται σε κύκλους ή σχηματίζουν ζευγάρια ή ομάδες και χορεύουν τραγουδώντας ή με τη συνοδεία μουσικής σε στιγμές γιορτής, σχολής ή άλλων κοινωνικών γεγονότων. Το αισθητικό αποτέλεσμα σχολιάζεται θετικά ή αρνητικά ανάλογα με την αισθητική και -σε μεγάλο βαθμό- με τα αισθήματα του ταξιδιώτη για τους Έλληνες.

Θα πρέπει να επισημανθεί ότι οι ταξιδιώτες δεν αξιολογούν διαφορετικά τα αγροτικά από τα αστικά περιβάλλοντα, με την έννοια ότι δεν προκρίνονται ως ‘γνησιώτερα’ τα πρώτα. Όμως στα μέσα του αιώνα ακούγονται δύο διαφορετικές φωνές. “Τους αληθινούς Έλληνες” λέει ο Riedesel “τους βρίσκεις στις επαρχίες, στα νησιά ή στην Αθήνα. Αυτοί δεν έχουν φιλοδοξίες (...) είναι πιο γνήσιοι και πιο αυθόρμητοι” σε αντίθεση με εκείνους της Κωνσταντινούπολης²⁴. Δέκα περίπου χρόνια αργότερα ο Choisel Gouffier συμφωνεί ότι “δεν πρέπει να κρίνουμε τους Έλληνες (...) από τη στάση των πληθυσμών των μεγάλων πόλεων. Τους πραγματικούς Έλληνες θα τους αναγνωρίσουμε στην ύπαιθρο, μακριά από την πρωτεύουσα της οθωμανικής

24 Riedesel στο Σιμόπουλος, ό.π., σ. 307.

αυτοκρατορίας”²⁵. Πιθανότατα οι απόψεις τους επηρεάζονται από την αρνητική αντίληψη που έχουν διαμορφώσει για τους Έλληνες της Κωνσταντινούπολης, η οποία αποτυπώνεται στο σύνολο του έργου τους, αλλά δεν παύει να είναι μια άποψη που θα καταξιοθεί μελλοντικά μέσα από τη ρομαντική ιδεολογία. |

Εκείνο που λείπει από όλες τις αναφορές είναι η περιγραφή ή αποτύπωση του βηματολογίου, στοιχείο που δεν απασχόλησε κανέναν ταξιδιώτη ακόμη και στους επόμενους αιώνες.

ΤΙ ΧΟΡΕΥΟΥΝ ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ;

Στη σύγχρονη πραγματικότητα η απάντηση σε αυτή την ερώτηση θα ήταν το όνομα ενός χορού. Ονόματα χορών αναφέρονται για πρώτη φορά στα ταξιδιωτικά κείμενα μετά τα μέσα του 18ου αι., ενώ αρχίζει να προβάλλεται και η ιδέα ότι οι χοροί των σύγχρονων Ελλήνων αποτελούν επιβίωση των αρχαίων. Τα κείμενα αυτά προσεγγίζονται συνέχεια λεπτομερέστερα με σειρά που καθορίζεται από τη χρονολογία της έκδοσής τους.

ΟΙ ΕΠΙΣΤΟΛΕΣ ΤΗΣ ΛΑΙΔΗΣ WORTLEY-MONTAGU

Η Mary Montagu-Wortley (1689-1762) συνοδεύει τον σύζυγό της όταν διορίζεται Πρέσβης της Βρετανίας στην Κωνσταντινούπολη, στην οποία φτάνουν το 1717 ακολουθώντας τον στεριανό δρόμο μέσω Βιέννης, Σόφιας, Φιλιππούπολης και Ανδριανούπολης και παραμένουν μέχρι το 1718. Η λαίδη, μια προσωπικότητα “περίπλοκη, πολύπλευρη και ευμετάβλητη”²⁶, επιφανές μέλος της αγγλικής αριστοκρατίας, έχει επαφές με λογοτεχνικούς κύκλους και ιδιαίτερα με τον ποιητή Α. Pope. Μιλά λατινικά -αλλά όχι ελληνικά- και τουρκικά τα οποία βελτιώνει στη διάρκεια του ταξιδιού της. Γνωρίζει κείμενα άλλων περιηγητών και συχνά σχολιάζει, ορισμένες φορές μάλιστα ονομαστικά, την ανακρίβεια των πληροφοριών τους. Στους τόπους διαμονής της έρχεται σε επαφή με υψηλόβαθμα στελέχη της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και ιδιαίτερα με τις συζύγους τους, σε βαθμό που να μιμείται τον τρόπο ένδυσής τους και να υποστηρίζει ότι είναι πιο χειραφετημένες από τις Ευρωπαϊκές. Αντίθετα ασχολείται σπάνια με το ελληνικό στοιχείο, για το οποίο ελάχιστες

Σχόλιο [NX1]: η μεταγενέστερη Ελληνική Λαογραφία θα χρειαστεί ανάλογες αναφορές για να επιβεβαιώσει την ανάγκη της στοχοθεσίας της (έχω κάποια αναφορά που να το επιβεβαιώνει αυτό;). Σε κάθε περίπτωση

25 Σιμόπουλος, ό.π., σ. 359.

26 Halsband R., *The Complete Letters of Lady Mary Wortley Montagu*, vols 1 (1708-1720). Oxford 1965., σ. vi.

πληροφορίες παραθέτει. Οι περιγραφές της μαρτυρούν οξυδέρκεια²⁷ και παρατηρητικότητα, ορισμένες φορές όμως παρασύρεται σε ένα ρομαντικό κλίμα που προκαλεί επιφυλάξεις.

Οι επιστολές, που απευθύνονται σε συγγενείς και προσωπικούς φίλους, δημοσιεύονται για πρώτη φορά το 1763, ένα χρόνο μετά τον θάνατό της²⁸. Φαίνεται ότι η ίδια επιθυμούσε τη δημοσιοποίησή τους²⁹ και μάλιστα πίστευε στην μακροβιότητα της αξίας τους³⁰. Πιθανολογείται ότι δεν είναι οι πρωτότυπες αλλά νεότερες, “προετοιμασμένες για δημοσίευση” από την ίδια προς το τέλος της ζωής της, με υλικό από ημερολόγια που κρατούσε στη διάρκεια του ταξιδιού της³¹. Η θεματολογία των επιστολών είναι ανάλογη με τα ενδιαφέροντα του προσώπου στο οποίο απευθύνεται και επιδιώκει οι πληροφορίες που παρέχονται να είναι άγνωστες και ενδιαφέρουσες.

Το απόσπασμα που ακολουθεί αποτελεί τη σημαντικότερη αναφορά της σε ελληνικό(;) χορό και περιλαμβάνεται σε μια επιστολή προς τον Pope³², με τα στοιχεία Ανδριανούπολη 1 Απριλίου 1717, όπου αυτή την εποχή βρίσκεται προσωρινά εγκατεστημένη η Οθωμανική Αυλή.

“Εδώ ξαναδιαβάζω τον Όμηρό σας” λέει “πολλές από τις συνήθειες και τα ενδύματα (...) διατηρούνται ακόμη και δεν μου φαίνεται περίεργο που βρίσκω εδώ απομεινάρια μιας τόσο μακρινής εποχής (...) γιατί οι Τούρκοι δεν προσπαθούν να επιβάλλουν τους δικούς τους τρόπους (...) οι πριγκίπισσες και μεγάλες κυρίες (great ladies) περνούν τον καιρό τους στους αργαλειούς, κεντώντας πέπλα και εσθήτες (...) περιτριγυρισμένες από τις πολυάριθμες υπηρέτριές τους, όπως η Ανδρομάχη και η Ελένη. Η περιγραφή της ζώνης του Μενέλαου μοιάζει ακριβώς με εκείνες που φοριώνται τώρα από τους μεγάλους κυρίους (great men) (...). Το χιονένιο βέλο που η Ελένη ρίχνει πάνω από το πρόσωπό της είναι ακόμη στη μόδα· και οι ηλικιωμένοι πασσάδες [Bashaws] (...) που

27 μάλιστα θεωρείται ότι συνέτεινε στην ευρεία εφαρμογή του εμβολιασμού για την ευλογία στην Αγγλία.

28 Πολλά ερωτηματικά προκύπτουν σχετικά με την πρώτη αυτή έκδοση καθώς και με την επόμενη του 1767 της οποίας αμφισβειτείται η εγκυρότητα. Η πρώτη αποδεκτή για την εγκυρότητά της έκδοση θεωρείται εκείνη του W.Moy Thomas (1861), που αποτελεί σημείο αναφοράς για όλες τις επόμενες. (Brimley-Johnson, *ό.π.*, σ. xii).

29 Το 1761 αποστέλλει ένα αντίγραφο των επιστολών στον ιερέα B. Sowden στο Ρότερνταμ, προκειμένου, όπως αναφέρει στο ιδιόχειρο συνοδευτικό σημείωμα, “να εκτεθούν όπως νομίζει εκείνος πιο ορθά” (Ο.π., σ. xii).

30 Σχολιάζοντας τις επιστολές της κυρίας Sévigné, αναφέρει ότι οι δικές της θα είναι “εξίσου ψυχαγωγικές και μετά από σαράντα χρόνια” και συμβουλεύει τον παραλήπτη να μην πετάξει καμία στο καλάθι των αχρήστων (Brimley Johnson, *ό.π.* σ. vii).

31 Τα ημερολόγια καταστράφηκαν από την κόρη της. (Brimley Johnson, *ό.π.*, σ. xii).

32 Πρόκειται για τον ποιητή Alexander Pope, ο οποίος εκδίδει αυτή την εποχή την ποιητική ερμηνεία της *Ιλιάδας*.

λιάζονται στον ήλιο, μου θυμίζουν τον καλό βασιλιά Πρίαμο και τους συμβούλους του. Ο τρόπος του χορού τους είναι οπωσδήποτε ο ίδιος με εκείνον που, σύμφωνα με το τραγούδι, χόρευε η Άρτεμη στις όχθες του Ευρώτα. Η μεγάλη κυρία (great lady) ακόμη οδηγεί τον χορό, ακολουθούμενη από μία ομάδα νέων κοριτσιών που μιμούνται τα βήματά της και αν τραγουδάει κάνουν τη χορωδία. Οι μελωδίες είναι εξαιρετικά χαρούμενες και ζωηρές, αλλά με κάτι υπέροχα μαλακό σε αυτές. (...) Μερικές φορές πιάνομαι στη σειρά αλλά δεν είμαι αρκετά επιδέξια ώστε να οδηγήσω. Αυτοί είναι οι Ελληνικοί (Grecian) χοροί, οι Τουρκοί είναι πολύ διαφορετικοί.”³³

Σχόλιο [NX2]: ο Σιμόπουλος λέει Ευρύμανθο.

Επισημαίνεται κατ’ αρχήν ότι από το κείμενο δεν στοιχειοθετείται πως η λαίδη αναφέρεται στους Έλληνες. Εκείνο που τη γοητεύει και το συνδέει με το παρελθόν είναι ο τόπος, που είναι η Ανδριανούπολη και όχι η Κωνσταντινούπολη, ενώ ανακαλεί τα ομηρικά πρόσωπα με ερεθίσματα προέρχονται από τουρκικά περιβάλλοντα. Ο τρόπος ένδυσης των Τούρκων της θυμίζει τον Μενέλαο, οι Τούρκοι πασάδες την παραπέμπουν στον Πρίαμο και τους συμβούλους του, ενώ ‘πριγκήπισσες’ και ‘μεγάλες κυρίες’ ταυτίζονται με την Ανδρομάχη και την Ελένη. Μπορούμε να υποθέσουμε με αρκετή ασφάλεια ότι αυτή η τελευταία αναφορά³⁴ δεν αφορά Ελληνίδες³⁵, δεδομένου ότι μια

Αγγλίδα λαίδη με γνώσεις πρωτοκόλλου, μάλλον θα χρησιμοποιούσε τον πρώτο τίτλο στην κυριολεξία του, ενώ η δεύτερη έκφραση χρησιμοποιείται σε πολλές από τις επιστολές της, αλλά πάντα αναφορικά με γυναίκες της υψηλής τουρκικής τάξης.

Από τη ροή του κειμένου φαίνεται να αποδίδεται ο χορός που περιγράφει σε αυτές τις ‘πριγκήπισσες’ και τις ‘μεγάλες κυρίες’, και πάντως όχι σε κάποιες Ελληνίδες. Η εντύπωση αυτή ανατρέπεται από την τελευταία πρόταση, όπου επισημαίνεται ότι πρόκειται για ‘Ελληνικούς χορούς’, ενώ οι τουρκοί είναι πολύ διαφορετικοί³⁶. Η διευκρίνιση μοιάζει αιωρούμενη, δημιουργώντας την αίσθηση ότι η λαίδη διαπιστώνει εκ των υστέρων κάποια ανακρίβεια και παρεμβαίνει στο αρχικό κείμενο. Πρόκειται βέβαια για μια υπόθεση που δεν μπορεί να τεκμηριωθεί. Θα πρέπει όμως να σχολιάσουμε ότι η χορευτική περίσταση μένει χρονικά απροσδιόριστη και γεωγραφικά

33 Brimley-Johnson ό.π., σ. 119. Σε μετάφραση της γράφουσας.

34 που έχει μεταφραστεί ως “αρχόντισσες της Πόλης” (Σιμόπουλος, ό.π., σ. 88)

35 οπότε αναφέρονται ως ‘Greeks’ ή ‘Greek ladies’

36 Υπάρχει μόνο μια αναφορά σε τουρκικό χορό που τελείται προς τιμήν της από τις υπηρέτριες της γυναίκας του kızı+ya όπου περιγράφεται ένας ατομικός χορός με πολλές στροφές (Brimley-Johnson, ό.π., σ.133).

αμφισβητούμενη, με πιθανότερη την περίπτωση να εξελίσσεται πράγματι στην Ανδριανούπολη όπως αναφέρεται στην αρχή της επιστολής.

Ολοκληρώνοντας επισημαίνουμε ότι η λαϊδή Montagu δεν φαίνεται να διακατέχεται από την ανάγκη να υποστηρίξει την ιδέα της αρχαιοελληνικής καταγωγής των νεότερων Ελλήνων. Στην πραγματικότητα μάλιστα δεν διαπιστώνει επιβιώματα παρά μόνο εικόνες που την παραπέμπουν σε ανάλογες του ομηρικού έργου, τις οποίες δεν ενδιαφέρεται συνδέσει με τους Έλληνες.

Άλλωστε εκείνο που την γοήτευσε ήταν ο τουρκικός τρόπος ζωής και ένδυσης, τον οποίο υιοθέτησε σε όλο το διάστημα της παραμονής της στην περιοχή. Στις επιστολές αναφέρεται συχνά υποτιμητικά στις αγγλικές συνήθειες και αντιλήψεις, ενώ φτάνει στο ακραίο σημείο να υποστηρίξει ότι οι Τούρκοι “είναι οι μόνοι ελεύθεροι άνθρωποι στην αυτοκρατορία”³⁷, έχουν περισσότερα δικαιώματα και είναι πιο ελεύθερες από τις ευρωπαϊκές.

Η ελάχιστη αυτή μνεία για τον χορό δεν δικαιολογεί ίσως την έκταση της αναφοράς μας. Όμως είναι σημαντικό το γεγονός ότι τα κείμενά της είναι γνωστά στον Porter και στον Guys, ενώ στις επιστολές της κυρίας Chénier περιλαμβάνονται στοιχεία που πιθανότατα προέρχονται από τις επιστολές της λαϊδής Montagu, ζήτημα στο οποίο θα επανέλθουμε στο οικείο κεφάλαιο.

ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΤΟΥ PORTER

Ο Άγγλος M.³⁸ Porter μεταβαίνει το 1746 στην Κωνσταντινούπολη ως πληρεξούσιος Υπουργός του Βρετανικού Στέμματος, προκειμένου να συγκεντρώσει πληροφορίες για τη δημόσια και ιδιωτική ζωή των Τούρκων³⁹. Δεν γνωρίζουμε πολλά στοιχεία για τον ίδιο και κυρίως είναι ασαφές αν περιηγήθηκε σε άλλες περιοχές εκτός από την πρωτεύουσα. Το έργο του εκδίδεται το 1763⁴⁰ και αναφέρεται στη δημόσια και ιδιωτική ζωή των Τούρκων, τους νόμους, τη θρησκεία και πολλούς άλλους τομείς. Το ελληνικό

Σχόλιο [NX3]: Τέλος μεταγενέστεροι μελετητές (Βουτυρά) ταύτισαν την περιγραφή με τον ρωμαίικο

Σχόλιο [NX4]: Είναι πολύ πιθανόν να συναντά τον Γκύ (±1742-1752)

Σχόλιο [NX5]: Κάτι σχολιάζει ο Σιμόπουλος

Σχόλιο [NX6]: ;; (είναι η πρώτη έκδοση; αυτή της Γενναδείου; , πρόκειται για μετάφραση του αγγλικού;)

37 Ο.π., σ. 116.

38 Σύμφωνα με τον κατάλογο της Γενναδείου είναι ο Sir James Porter (1710- 1776 ή 86;). Το κεφαλαίο M. με τελεία χρησιμοποιείται συνήθως αντί του Monsieur ή κάποιου τίτλου τιμής.

39 Ο Σιμόπουλος παραπέμπει σε έκδοση του 1763, ενώ πιο κάτω λέει ότι εκδίδεται το 1762 (σ. 214, υποσ.1). Η έκδοση αυτή δεν έχει εντοπιστεί. Για την παρούσα εργασία χρησιμοποιήθηκε η έκδοση του 1771.

40 *Observations sur la religion, les loix, le gouvernement et les moeurs des Turcs de M. Porter, ministre plénip. De sa M. Britannique à Constantinople, Neuchatel 1771.*

στοιχείο δεν τον απασχολεί ιδιαίτερα και όπως ο ίδιος αναφέρει στον πρόλογο, γράφει το βιβλίο για να συμπληρώσει τις πληροφορίες της λαίδης Montagu, χάρη στην οποία έχει αρχίσει να δημιουργείται μια εικόνα για τους Τούρκους. Αφιερώνει δύο κεφάλαια στους Έλληνες, από τα οποία το πρώτο περιλαμβάνει γενικές παρατηρήσεις, ενώ το δεύτερο αναφέρεται σε θέματα θρησκείας. Ο Porter παρέχει γενικά ακριβείς πληροφορίες που διασταυρώνονται από άλλες πηγές⁴¹ και σε ότι αφορά το ελληνικό στοιχείο δεν αναζητά κοινά στοιχεία με τους αρχαίους προγόνους. Το σχόλιο μάλιστα με το οποίο αρχίζει το κεφάλαιο είναι ενδεικτικό:

“Οι σύγχρονοι Έλληνες μοιάζουν πολύ στους Αρχαίους” και αμέσως στην υποσημείωση της ίδιας σελίδας “σύμφωνα με το πορτραίτο που θα ακολουθήσει, οι Έλληνες δεν φαίνεται να μοιάζουν με εκείνους που ζούσαν την εποχή του Περικλή ούτε με τους νικητές των Περσών”⁴². Στη συνέχεια όμως διαπιστώνει κάτι κοινό: “Αν οι τέχνες, οι επιστήμες και οι αρετές των αρχαίων Ελλήνων είναι πλέον εντελώς ξένα στους σύγχρονους Έλληνες, μπορεί κανείς να πει ότι έχουν διατηρήσει εξαιρετικά την επιπολαιότητα. Χωρίς να ξέρουν τί είναι ο Όμηρος και ο Ανακρέων ή ο Θεόκριτος, είναι πλημμυρισμένοι από ποίηση, δηλαδή τραγούδια αγάπης, μπαλάντες⁴³, ποιμενικά. Τους βρίσκει κανείς συνεχώς να τραγουδούν ή να χορεύουν. Έχουν διαφυλάξει τη λύρα της Κρήτης και τη φλογέρα του Πάνα φτιαγμένη από επτά σωλήνες άνισους, όπως το φλάουτο που παίζουν οι βοσκοί της Αρκαδίας. Έχουν επίσης διατηρήσει τη χρήση του μακρού χορού⁴⁴, στον οποίο ένα μόνο πρόσωπο οδηγεί τους άλλους χορευτές και χορεύτριες που είναι ανακατεμένοι. Αυτός ο χορός ονομάζεται κατ’ εξοχήν *Ρωμαίικα* (*Romeica*), ή Ελληνικός χορός Έχουν επίσης τον ευγενικό και πολεμικό χορό που ονομάζεται *Πυρρίχη* (*Pyrrhique*), καθώς και χορούς άσεμνους και λάγνους που συνοδεύονται από κινήσεις απρεπείς: ονομάζονταν κάποτε *ιωνικοί*, και είναι πολύ κατάλληλοι για να προκαλέσουν την σεμνότητα”.

Αυτά τα λίγα στοιχεία αναφέρει ο Porter για τον χορό των Ελλήνων και θα μπορούσε να αγνοηθεί αν δεν ήταν ο πρώτος που εισάγει δύο ονόματα χορών: Ρωμαίικα και Πυρρίχη. Η πηγή των πληροφοριών του δεν γνωστοποιείται και δεν αποσαφηνίζεται

41 Σιμόπουλος, ό.π., σ. 199.

42 *Observations...*, ό.π., σ 136.

43 ίσως με την έννοια ποιήματος με φανταστικό θέμα;

44 ‘longue dance’ στο κείμενο.

αν υπήρξε αυτόπτης μάρτυρας της χορευτικής πράξης, την οποία δεν τοποθετεί γεωγραφικά. Το κείμενο εμπεριέχει στοιχεία που μας υπονιάζουν, όπως η αναφορά στην ‘φλογέρα του Πάνα’, την οποία κανένας άλλος περιηγητής δεν συνδέει με τους ελληνικούς πληθυσμούς. Ίσως απλώς επιθυμεί να ενισχύσει τη φαντασία του αναγνώστη, που παραπέμπεται ούτως ή άλλως στις, τόσο οικείες για την εποχή, εικόνες των ειδυλλιακών ‘αρκαδικών’ τοπίων,

Σχόλιο [NX7]: Αυτό να το δώ ;;;

Η αναφορά του Porter διατηρεί επίσης τη σημασία της γιατί είναι ο πρώτος που εκφράζει ιδέα ότι οι χοροί των Ελλήνων ίσως να αποτελούν επιβίωση των αρχαίων. Το έργο του επανεκδόθηκε και μεταφράστηκε σε άλλες ευρωπαϊκές γλώσσες αλλά δύσκολα μπορεί να εντοπιστεί σε ποιο βαθμό επηρεάζει μεταγενέστερες αναφορές στον χορό. Άλλωστε λίγα χρόνια αργότερα θα εκδοθεί το έργο του Guys που θα αποτελέσει σημείο αναφοράς για τους μεταγενέστερους ταξιδιώτες και τους σύγχρονους μελετητές.

Σχόλιο [NX8]: Αναφέρ ει ότι οι Τούρκοι που "είναι υποχρεωμένοι να ζουν ανάμεσα σε Έλληνες ναυτικούς τους βλέπουν πάνω στο καράβι ή στη στεριά να χορεύουν με μουσική ή χωρίς όργανα" 1763, σ.114, σμ α

TO VOYAGE LITTÉRAIRE TOY P. A. GUYS

Ο Pierre Augustin Guys (1721-1799), γόνος εμπορικής οικογένειας της Μασσαλίας, έρχεται σε επαφή με την ελληνική παιδεία στη διάρκεια των σπουδών του στο Collège de l' Oratoire⁴⁵ και δείχνει ιδιαίτερη έφεση στην ποίηση. Δεν είναι γνωστό πότε ακριβώς μεταβαίνει στην Κωνσταντινούπολη προκειμένου να εργαστεί στον οικογενειακό εμπορικό οίκο Rémuzat⁴⁶, μπορεί όμως να τοποθετηθεί με αρκετή ασφάλεια το 1740 ως

απώτερο σημείο, ενώ το 1752 επιστρέφει στη Γαλλία⁴⁷. Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στην Ανατολή φαίνεται ότι πραγματοποιεί ταξίδια στη Μικρά Ασία και στα νησιά του Αιγαίου και το 1744 επισκέπτεται τη Σόφια ως συνοδός του Ολλανδού πρέσβη. Ο κύκλος των γνωριμιών του στην Κωνσταντινούπολη περιλαμβάνει ανώτατους γάλλους αξιωματούχους, μέλη της ευρωπαϊκής κοινότητας αλλά και της τοπικής ανώτερης τάξης⁴⁸, από τους οποίους συλλέγει πληροφορίες και ανταλλάσσει

45 Αναστασιάδου Ι., "Ο Φιλέλλην Γάλλος περιηγητής Πέτρος Αυγουστίνος Γκυς και το ανευρεθέν εξάτομο ανέκδοτο έργο του", *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών*. Συνεδρία της 25 Μαΐου 1972, σ. 131, στο <http://academyofathens.ekt.gr/002750>

46 Αναστασιάδου ό.π., σ. 131.

47 Η άποψη του Σιμόπουλου που τοποθετεί τη μετάβαση στα 1748 (Ο.π. σ. 229) και αναφέρει ότι ήταν περίπου 30 ετών δεν φαίνεται να ευσταθεί. Η Αναστασιάδου αναφέρει ότι το 1752 εγκαταλείπει οριστικά την Κωνσταντινούπολη μετά από παραμονή δέκα περίπου ετών (Ο.π., σ.132) αλλά στη συνέχεια ότι η περίοδος της παραμονής του είναι μεταξύ 1740-1750 (Ο.π., σ.137). Σε κάθε περίπτωση ο Guys δεν είναι μεγαλύτερος από 21ετών.

48 Μεταξύ των οποίων η κυρία Chénier.

απόψεις. Μετά την επιστροφή του στη Γαλλία εκλέγεται μέλος της τάξης των Γραμμάτων της Ακαδημίας της Μασσαλίας, της οποίας διετέλεσε πρόεδρος και γραμματεύς. Συμμετέχει σε λογοτεχνικά σαλόνια όπου έρχεται σε επαφή με ονομαστούς λόγιους της εποχής του όπως οι Dacier, Abbé Barthélémy κ.ά. Το 1789 συνοδεύει τον υιό Choiseul Gouffier στην Κωνσταντινούπολη, ενώ από το 1794 μέχρι τον θάνατό του εγκαθίσταται στη Ζάκυνθο, όπου διετέλεσε επόπτης δημόσιας εκπαίδευσης κατά τη διάρκεια της γαλλικής κατοχής⁴⁹.

Το *Voyage Littéraire*⁵⁰ εκδίδεται για πρώτη φορά το 1771 και επανεκδίδεται το 1776 και το 1783⁵¹. Όπως ο ίδιος ο συγγραφέας αναφέρει στους προλόγους του, κάθε έκδοση διορθώνεται και συμπληρώνεται με νέα στοιχεία γιατί και οι δύο πρώτες είναι δίτομες, ενώ η τρίτη τετράτομη. Το έργο γράφεται σε μορφή επιστολών που οργανώνονται με τίτλους ανάλογους με το περιεχόμενο, εξαιρουμένης της πρώτης. Επίσης περιλαμβάνονται ορισμένα γράμματα τρίτων, στα οποία σχολιάζονται θέματα που έχουν προηγηθεί. Η πολλαπλότητα των εκδόσεων καταδεικνύει τη μεγάλη επιτυχία του έργου, το οποίο μεταφράστηκε στα αγγλικά, γερμανικά και ιταλικά. Ο Guys άφησε χειρόγραφο εξάτομο έργο με τίτλο *Suite du voyage littairaire*⁵² με σκοπό να αποτελέσει συνέχεια του πρώτου, το οποίο όμως παρέμεινε ανέκδοτο. |

Στον πρόλογο της δεύτερης έκδοσης | ο Guys διευκρινίζει ότι επιθυμεί να εισαγάγει στο ύφος της αρχαίας γραμματείας - κυρίως της ελληνικής- τους νέους που επιθυμούν να

ταξιδέψουν, δεδομένου ότι εκεί βρίσκονται οι 'κύριες πηγές της πλούσιας λογοτεχνίας μας'. Παράλληλα τον ενδιαφέρει η πρωτοτυπία του περιεχομένου, γιατί είναι σχεδόν άχρηστο ένα βιβλίο 'όταν κάποιος το έχει διαβάσει και απολαύσει' Τέλος ευχαριστεί όλους όσους τον βοήθησαν ή του παρείχαν πληροφορίες στη διάρκεια του ταξιδιού του.

Σχόλιο [NX9]: (α'τόμος - συζητήσεις για την αναίρεση των θεωριών του Pauw!- όλο το έργο από ανάγκη να απαντήσει στον Pauw)

Σχόλιο [NX10]: Δραστηριοποιούνται σε Πόλη και Σμύρνη 2 Peyssonnel: πατέρας 1700-1757, γιός αναλαμβάνει το 1729-1790

Σχόλιο [NX11]: Να δω και την 3η

49 Αναστασιάδου, ό.π., σ 134.

50 *Voyage Littéraire de la Grèce ou lettres sur les Grecs, anciens et modernes, avec un parallele de leurs moers.* Par M. Guys, Secrétaire du roi, de l' Academie des Sciences et Belles Lettres de Marseille, Παρίσι 1776² και 1783

51 Η παρούσα εργασία στηρίζεται στη δεύτερη (1776) και στην τρίτη (1783) έκδοση, η οποία είναι η πληρέστερη.

52 το οποίο ανευρέθη από την Αναστασιάδου.

Ακολουθεί η πρώτη επιστολή, η μόνη που έχει ημερομηνία Κωνσταντινούπολη 10 Ιανουαρίου 1950, που απευθύνεται στον M.D.B⁵³ και δεν έχει τίτλο.

“Παρατήρησα” λέει ο Guys “διάβασα, συνέκρινα, κράτησα σημειώσεις από τα πάντα. Θα συγκεντρώσω τα σκόρπια φύλλα και θα προσπαθήσω να δημιουργήσω μια ενότητα στις έρευνές μου (...)”⁵⁴. Είδα λοιπόν τα διάφορα έθνη που αρπάζουν το μάτι των ταξιδιωτών σε αυτή την τεράστια πρωτεύουσα και άμεσα ξεχωρίζουν το ένα από το άλλο. (...) δέθηκα ιδιαίτερα με τους Έλληνες γιατί αυτός ο λαός είναι πάντα ενδιαφέρον και γιατί δεν μπορεί κανείς να διαβάσει την Αρχαία Ιστορία χωρίς να ξεκινήσει από εκείνη των Ελλήνων”⁵⁵. Και πιο κάτω “Θα σας εκθέσω τα στοιχεία της ομοιότητας που βρήκα μεταξύ των αρχαίων Ελλήνων και των σύγχρονων, σε πολλές συνήθειες που έχουν διατηρήσει πιστά. Δεν θα πώ αυτά που έχουν πει άλλοι, αλλά θα μιλήσω για πράγματα που δεν έχω βρει σε καμμία άλλη αφήγηση και τα οποία συνεπώς θα διέφυγαν της προσοχής εκείνων που προηγήθηκαν”⁵⁶.

Θα λέγαμε ότι πρόκειται για το ‘μανιφέστο’ του Guys, στο οποίο διευκρινίζεται η ‘μεθοδολογία’, η στοχοθεσία και τα κίνητρα που τον ώθησαν στη συγγραφή του έργου του. Είναι πεπεισμένος ότι οι σύγχρονοι Έλληνες αποτελούν ένα ενιαίο έθνος και είναι απόγονοι των Αρχαίων, επομένως το ζητούμενο είναι να τεκμηριωθεί αυτή η άποψη. Εκφράζει επίσης τον πόθο του να παρέχει πληροφορίες που δεν έχουν δημοσιευτεί ξανά και το έργο του να αποκτήσει έτσι μοναδικότητα στο είδος του. Σε ότι αφορά στον ελληνικό χορό ο στόχος του σίγουρα επετεύχθη.

Σχόλιο [NX12]: Θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για ένα ‘στρατευμένο’ κείμενο;

Ο χορός στους αρχαίους και στους νεότερους Έλληνες

Οι χοροί προσεγγίζονται στη δέκατη τρίτη επιστολή που φέρει τον τίτλο: “Οι χοροί:

ο Καντιώτικος⁵⁷ (Candiote), ο Ελληνικός χορός (danse Grecque), ο Αρναούτικος

53 Πιθανολογείται ότι πρόκειται για τον φίλο του Bourlat de Montredon. (Τόπος και Εικόνα. Τ.Γ’, Αθήνα χ.χ., σ. 211).

54 *Voyage Littéraire* (1776, σ. 2). Η επιστολή διαφοροποιείται στην τρίτη έκδοση: “είδα και συνέκρινα, δεν ήθελα να δώ μόνο με τα μάτια μου, συμβουλευτήκα και έγραψα όσα με μόχθο πληροφορήθηκα και άκουσα. Τελικά συγκέντρωσα τις σκόρπιες σημειώσεις. Πιστεύω ότι μόνο με αυτή τη μέθοδο και την εργασία μπορεί κανείς να προάγει τη γνώση (1783, σ. ν).

55 *Ο.π.*, σ. 2

56 *Ο.π.*, σ. 4

57 Μεταφέρεται συχνά ως *Κρητικός*. Όμως ο Guys χρησιμοποιεί τις λέξεις «Crète» και «Crétois» για την αρχαία Κρήτη και το όνομα Candia για την σύγχρονή του (ό.π., 1783, σ.184). Επιλέγουμε τον όρο *Καντιώτικος*, ο οποίος πάντως είναι οπωσδήποτε χορός από την Κρήτη.

(Arnaoute), η Πυρρήχη (Pyrrhique) ο Βλάχικος (Valaque): Χοροί Ιωνικοί (Ioniennes), αγροτικοί (champêtres), γαμήλιοι (nuptiales), βακχικοί (bacchiques), και άλλοι”⁵⁸. Παρατηρούμε ότι περιλαμβάνονται χοροί μεμονωμένοι αλλά και κατηγορίες χορών και τα ονόματα που χρησιμοποιούνται έχουν σημείο αναφοράς τον γεωγραφικό τόπο, την εθνοτική ομάδα, τη χορευτική κατάσταση και την αρχαιότητα. Το μεγαλύτερο μέρος του κειμένου αφιερώνεται στους δύο πρώτους, ενώ για τους άλλους οι αναφορές είναι πολύ σύντομες.

Ο Guys θεωρεί ότι με τις πληροφορίες που θα δώσει θα διασκεδάσει τον παραλήπτη της επιστολής, γιατί δεν υπάρχει τίποτα πιο ευχάριστο και πιο ενδιαφέρον από τους ελληνικούς χορούς. “Υπάρχουν εθνικοί χοροί που δεν μπορεί παρά να είναι πολύ παλιοί και κληρονομικοί· δεν χρειάζονται δάσκαλοι για να τους μάθουν αλλά αρκεί η απλή μίμηση”⁵⁹. Οι χοροί της υπαίθρου είναι απλοί, ζωηροί και εύκολοι και δεν χάνονται, γιατί επαναλαμβάνονται με την ευκαιρία κάθε γιορτής.

Στη συνέχεια και για τις επόμενες δεκατρείς σελίδες⁶⁰ αναφέρεται στις χορευτικές συνήθειες και στις αντιλήψεις των αρχαίων Ελλήνων για τον χορό, παραπέμποντας με υποσημειώσεις στα σχετικά κείμενα. Ο χορός ήταν στην αρχαιότητα ένας τρόπος διασκέδασης αποδεκτός από τους μεγάλους φιλοσόφους, αν και πάντα έπρεπε να τηρείται το μέτρο. Ήταν επίσης τρόπος εξάσκησης απαραίτητος για την υγεία, αλλά και ενταγμένος στη στρατιωτική εκπαίδευση, γι αυτό επαινέθηκε από όλους τους μεγάλους συγγραφείς και ποιητές, όπως ο Πλάτων, ο Αριστοτέλης, ο Αθήναιος, ο Ξενοφών, ο Πλούταρχος και ο Λουκιανός. Για τις γυναίκες ο χορός ήταν απαραίτητη αρετή, ενώ για τους άνδρες ήταν τέχνη και ήταν περήφανοι όταν διέπρεπαν σε αυτήν.

Ο χορός συνδεόταν επίσης με τη λατρεία των αρχαίων θεών η οποία αντικαταστάθηκε από άλλα στοιχεία, αλλά ο ίδιος διατηρήθηκε. Η χορευτική πράξη ήταν “ανάγλυφη μίμηση πράξεων και ηθών”⁶¹ και όταν οι Έλληνες χόρευαν προς τιμή των θεών, περιέγραφαν τη ζωή ή άλλα εξέχοντα γεγονότα του θεϊκού βίου. [“Όλοι οι χορευτές που βλέπει κανείς σήμερα στην Ελλάδα, να κρατιούνται από το χέρι και να τρέχουν χορεύοντας στους δρόμους ή στην εξοχή αντιπροσωπεύουν αυτούς τους αρχαίους

Σχόλιο [NX13]: Στις γιορτές τραγουδούσαν τα εγκώμια της θεότητας και στη συνέχεια χόρευαν τον θρίαμβο του Βάκχου, τους γάμους του Ήφαιστου και ιδιαίτερα οι κοπέλλες στις γιορτές του Αδωνη χόρευαν τον έρωτα της Άρτεμης με τον Ενδυμίωνα, την κρίση του Πάρη την αρπαγή της Ευρώπης κ.λπ. “Αυτοί οι χοροί έμοιαζαν με κινούμενους πίνακες στους οποίους οι χειρονομίες και τα βήματα, οι κινήσεις των χεριών και των ποδιών, όλες οι κάμψεις του σώματος εξάφραζαν τις ενδιαφέρουσες καταστάσεις και τα γεγονότα” σ. 166

58 Ο.π., σ. 173

59 Ο.π., σ.160

60 σε ένα σύνολο 26 σελίδων!

61 Ο.π., σ. 166.

χορούς και αποτελούν ένα μέρος της λαϊκής λατρείας”⁶². Οι αρχαίοι ‘κρατώντας τα χέρια πλεγμένα’⁶³ τραγουδούσαν και χόρευαν τον διθύραμβο προς τιμή του Βάκχου γύρω από τους βωμούς. Στη συνέχεια διατηρήθηκαν στο θέατρο ο χορός και το τραγούδι με τη μορφή των χορικών, τα οποία μετά την παρακμή του ελληνικού θεάτρου, απομονωμένα πλέον, εξελίχθηκαν σε κυκλικούς χορούς⁶⁴. Αυτούς διατήρησαν οι Έλληνες πιστά μέχρι τη νεότερη εποχή, αλλά υποκατέστησαν τους βωμούς με γέρικες βελανιδιές ή πηγάδια και γύρω τους “αναβιώνουν τα αρχαία όργια με στεφάνια λουλουδιών στο κεφάλι”⁶⁵! Ο Guys βλέπει γύρω του ακόμη να χορεύουν οι Νύμφες στα δάση, η Άρτεμη στις όχθες του Ευρώτα και οι γυναίκες της Ελευσίνας στα Πριγκηπόνησα όταν βγάζουν νερό από το πηγάδι.

Σχόλιο [NX14]: Σχετικά με την χρήση του όρου *ρομαίικος* τίθεται ένα ζήτημα χρονολόγησης. Σύμφωνα με την Γουλάκη-Βουτυρά με την Σιμόπουλο (σ. 252)

Οι κυριότεροι ελληνικοί χοροί

Αφού ολοκληρώνεται η γενική αυτή θεώρηση του χορού στην αρχαιότητα, ο Guys συνεχίζει με την περιγραφή των “κύριων χορών” της Ελλάδας(!) που είναι: ο *Καντιότικος*, ο *Ελληνικός χορός*, ο *Αρναούτικος*, οι χοροί της *Εξοχής (de la Campagne)*, ο *Βλάχικος* και η *Πυρρίχη*⁶⁶. Παρατηρούμε ότι από τους χορούς της επικεφαλίδας έχουν αφαιρεθεί οι αγροτικοί, οι γαμήλιοι, οι βακχικοί και οι χοροί της Ιωνίας, ενώ εισάγεται μια κατηγορία που είναι οι χοροί της εξοχής.

Καντιότικος και Ελληνικός

Μοιάζουν μεταξύ τους αλλά έχουν διαφορετική μελωδία. Ο δεύτερος προέρχεται από τον πρώτο, γιατί και στους δύο οδηγεί μια κοπέλα που κρατάει ένα μαντίλι ή ένα μεταξωτό κορδόνι. Ο Καντιότικος είναι ο χορός που δημιούργησε ο Δαίδαλος για την Αριάδνη και απεικόνισε ο Ήφαιστος στην ασπίδα του Αχιλλέα και συνεχίζει χορεύεται όπως τον περιγράφει ο Όμηρος. Ο Ελληνικός χορεύεται με τα ίδια βήματα και φιγούρες από αγόρια και κορίτσια, ενώ η πρωτοχορεύτρια κλείνει σε σπείρα και ξανανοίγει αναπαριστώντας τον λαβύρινθο. Διατηρείται στα νησιά διότι ο Θησέας σταμάτησε στη Δήλο και χόρεψε έναν χορό που μιμούσαν “τις στροφές και τους μαιάνδρους του

62 Οι αρχαίοι έλεγαν αυτόν τον χορό “Enthea” Παραθέτει επίσης το απόσπασμα «και τιν ενθέου χορείας...Apoll. 1.», (Ο.π., σ.167, υποσ. 2).

63 Ο.π., σ. 170.

64 «εγκύκλιος χορός» (sic) είναι κατά τον Guys η πομπή του διθύραμβου (Ο.π., σ. 170, υποσ. 2).

65 Ο.π., σ.172, αναιρεί προηγούμενη αναφορά (Ο.π., σ. 168), ότι εξακολουθούν να χορεύουν γύρω από τους βωμούς τους.

66 Ο.π., σ. 173.

Λαβύρινθου”⁶⁷. Διευκρινίζεται στην εξέλιξη του κειμένου ότι ο Ελληνικός αποτελεί ένα είδος χορευτικού ‘γένους’, του οποίου οι διαφορετικές εκτελέσεις απεικονίζουν πάντα τον Λαβύρινθο. Αναφέρεται ιδιαίτερα στη Νάξο όπου ονομάζουν τον τρόπο που εκτελείται ‘όξω μέσα’⁶⁸, διότι οι χορευτές χωρίζονται σε δύο ομόκεντρους κύκλους και ενώνονται πάλι χορεύοντας.

Παρακολουθούμε στο κείμενο του Guys την προσπάθεια να τεκμηριώσει με όσο το δυνατόν περισσότερα στοιχεία, την άποψη ότι ο Ελληνικός διατηρείται अपαράλλαχτος από την αρχαιότητα. Το σχήμα που διαμορφώνει έχει ως εξής: Ο Δαίδαλος δημιουργεί έναν ‘τελειότατο’ χορό για την Αριάδνη, η οποία τον χορεύει στην Κρήτη με τον Θησέα⁶⁹, μιμούμενη τα σχήματα του Λαβύρινθου. Αυτά τα σχήματα αναγνωρίζει ο Guys στον Καντιότικο γιατί και τον θεωρεί αρχαιότερο του Ελληνικού. Ο Θησέας πηγαίνει στη Δήλο και σμίγει στον χορό τα αγόρια και τα κορίτσια που έσωσε. Έτσι ο Καντιότικος συνδέεται με τον όξω μέσα της Νάξου που είναι είδος του Ελληνικού. Ας θυμηθούμε ότι στη Νάξο εγκαταλείφθηκε από τον Θησέα η Αριάδνη. Αφού ο χορός αποτελεί μίμηση και αναπαράσταση ενός γεγονότος όπως έχει ήδη τεκμηριώσει, κάθε χορός στον οποίο ο πρωτοχορευτής/τρια οδηγούν τον κύκλο πραγματοποιώντας σχήματα στον χώρο είναι ο Ελληνικός, που προέρχεται από τον Καντιότικο. Στο τέλος της αναφοράς του ο Guys έχει σχηματίσει την εικόνα ενός Ελληνικού, που χορεύεται από όλους τους Έλληνες, σε όλες τις περιστάσεις, με τον ίδιο τρόπο, από τον καιρό του μύθου μέχρι τη νεότερη εποχή. Μάλιστα δεν φαίνεται να αντιλαμβάνεται ότι η περιγραφή του γαλλικού χορού *Rapreiguque* που παραθέτει ο ίδιος στην αρχή της επιστολής του⁷⁰, παραπέμπει στον ίδιο τύπο χορού με τον Καντιότικο και τον Ελληνικό.

Ο Αρναούτικος

Η αναφορά σε αυτόν τον χορό είναι πενιχρή και σύντομη. Είναι αρχαίος πολεμικός χορός οδηγούμενος από έναν άντρα και μια γυναίκα. Ο άντρας, που κρατάει μαστίγιο και ραβδί, κινείται τρέχοντας από τη μία άκρη στην άλλη, πλαταγίζοντας το μαστίγιο και κτυπώντας το πόδι του στο χώμα. Οι άλλοι χορευτές, πιασμένοι με τα χέρια πλεγμένα, τον ακολουθούν με βήμα σταθερό και μετρημένο. Ο Αρναούτικος δύσκολα μπορεί να

67 Ο.π., σ.176

68 «oxomessa» (ό.π., σ.179)

69 πιασμένη από το χέρι του με ένα κορδόνι όπως φαίνεται σε ένα αγγείο (ό.π., σ. 179).

70 Ο.π., σ. 160, υποσ. 1.

συνδεθεί με την αρχαιότητα και ο Guys περιορίζεται σε μια αόριστη αναφορά για τον Όρμο (Hormus) και την Οπλοποιία (Orplooeia), που ήταν επίσης πολεμικοί και στρατιωτικοί χοροί.

Η Πυρρίχη

Ο Guys θεωρεί ότι το όνομα προέρχεται από τον επινοητή του χορού Βασιλιά Πύρρο που πολέμησε εναντίον των Ρωμαίων. Δεν γνωρίζει την ταύτιση του Πύρρου με τον Νεοπτόλεμο⁷¹ και προκειμένου να αναγάγει τον χορό σε αρχαιότερη περίοδο, επικαλείται την άποψη της Dacier ότι η ένοπλη όρχηση που αναφέρεται σε σημείο της Ιλιάδας είναι χορός της αρχαίας Κρήτης που λεγόταν Πυρρίχη⁷². Γνωρίζει επίσης την αναφορά του Ξενοφώντα σε ένοπλη όρχηση, αλλά δεν την χρησιμοποιεί για λόγους που θα δούμε πιο κάτω.

Η Πυρρίχη κατά τον Guys είναι ο γνήσιος στρατιωτικός/πολεμικός χορός των αρχαίων Ελλήνων, αλλά τον έχουν οικειοποιηθεί οι κατακτητές και χορεύεται μόνο από ένοπλους Τούρκους και Θράκες⁷³. Είναι όμως δυνατόν ο Ελληνικός να φτάνει απaráλλαχτος από τον Δαίδαλο ως τις μέρες του και η Πυρρίχη να έχει εξαφανιστεί; Ο Guys έχει βρει απομεινάρια της -που αλλού;- στον Μυστρά και στη Μάνη. Ο Μυστράς δοξάστηκε κάποτε από τους Σπαρτιάτες, ενώ οι Μανιάτες είναι οι απελευθερωμένοι από τον Αύγουστο 'Ελευθερολάκωνες'⁷⁴, απόγονοι των Λακεδαιμονίων. Αναφέρει επίσης την πληροφορία που έχει από τον Peyssonel για 'πυρρίχιους χορούς' στους Σφακιώτες, που είναι οι αρχαίοι Κρητικοί και διαφέρουν από τους άλλους Έλληνες της Κάντια.

Ο Ιωνικός και ο Βλάχικος

Οι Έλληνες ναυτικοί συνηθίζουν να μαζεύονται στις ταβέρνες όπου πίνουν και χορεύουν τρικλίζοντας 'όπως στους βακχικούς και στρατιωτικούς χορούς που αναφέρουν οι αρχαίοι'⁷⁵. Επομένως σε αυτούς πρέπει να κατατάσσεται ο Ιωνικός, αφού σύμφωνα με τον Αθήναιο χορεύεται όταν οι άντρες είναι πιωμένοι. Είναι είδος ζευγαρωτού χορού⁷⁶, που απαντάται στη Σμύρνη και στη Μικρά Ασία "όπου διατηρείται πάντα η προτίμηση

71 Χόρεψε τον χορό αφού νίκησε τον σύμμαχο των Τρώων Ευρύπυλο (Τουλάκη-Βουτυρά Α. «Αρχαίος Πυρρίχιος και Πυρριχίστριες», *Ο Χορός στην Αρχαιότητα. Αρχαιολογία*, τ. 90, Αθήνα, Μάρτιος 2004, σ.42).

72 *Voyage Littéraire*, ό.π., σ. 182, υποσ. 1.

73 Αναφέρει ότι περιλαμβάνει τη μελωδία της -όπως και των άλλων χορών-, καταγραμμένη στην Κωνσταντινούπολη, γιατί "δεν την έχει δει πουθενά αλλού" (ό. π., σ. 183). Όμως δεν περιλαμβάνονται στις εκδόσεις του 1776 και 1783.

74 "Eleutherolacons" (ό.π., σ. 183, υποσ. 1).

75 ό.π., σ. 184,

76 pas de deux στο κείμενο, σε ζευγάρι κατά την ορολογία του μπαλέτου.

προς τους λάγνους χορούς”⁷⁷. Ο Guys αρνείται να τον περιγράψει γιατί ανήκει στους χορούς που διατηρούνται λόγω της σήψης των ηθών και απλώς αναφέρει ότι τους παραγγέλουν οι Τούρκοι για να διασκεδάσουν εκείνοι ή οι γυναίκες τους.

Ο *Βλάχικος* είναι πιθανότατα Δακικής προέλευσης και είναι επίσης πολύ αρχαίος στην περιοχή από όπου παίρνει το όνομά του. Δεν μοιάζει με τους άλλους χορούς, απαιτεί ακρίβεια στην εκτέλεση και τότε μπορεί να είναι ευχάριστος.

Το αφιέρωμα του Guys στους χορούς τελειώνει με μια παρατήρηση που αποτυπώνει μια άλλη πτυχή της σκέψης του: “Αυτοί είναι οι Ελληνικοί χοροί που διατηρούνται, από τους πολυάριθμους που είχαν εφεύρει οι Αρχαίοι. Η απλή σύγκριση με τους αρχαίους χορούς μπορεί να τους δώσει κάποια αξία ή να τους κάνει ενδιαφέροντες σε όσους τους είδαν να χορεύονται και εντυπωσιάστηκαν περισσότερο από την αξία αυτής της ομοιότητας παρά από την εκτέλεση”⁷⁸.

Ο χορός επομένως παίρνει αξία μόνον εξ αιτίας της αρχαιολογικής καταγωγής του! Προκειμένου μάλιστα να αποδείξει ότι δεν είναι μόνο δική του η άποψη επικαλείται μια μαρτυρία: “Ο κύριος Le Roy που είδε όπως εγώ τον Ελληνικό χορό δεν μπόρεσε παρά να τον συγκρίνει με τον αρχαίο και δεν αμέλησε να τον σχεδιάσει μπροστα στο φανάρι του Δημοσθένους”⁷⁹. Η αναφορά αυτή οδήγησε μεταγενέστερους μελετητές⁸⁰ να θεωρήσουν ότι εφ’ όσον το έργο του Le Roy εκδίδεται 1756 και ο Guys βεβαιώνει ότι είδαν μαζί τον Ελληνικό χορό τότε δεν είναι ο Porter ο πρώτος που τον αναφέρει. Όμως η εικόνα που δημοσιεύεται δεν σχολιάζεται και επιπλέον ο Guys αναφέρει ότι Le Roy είδε τον χορό “όπως εγώ”⁸¹ και όχι ‘μαζί με εμένα’. Αυτό πρέπει είναι και το σωστό δεδομένου ότι ο Le Roy έρχεται στην Ελλάδα το 1754 και ο Guys έχει φύγει από το 1752.

Μας δίνεται εδώ η ευκαιρία να σχολιάσουμε δύο ζητήματα. Το ένα είναι η εικονογράφηση στην οποία δεν αναφερόμαστε στην παρούσα εργασία. Ο Guys, στην τρίτη έκδοση περιλαμβάνει ένα χαρακτηριστικό με τίτλο ‘Branle Grecque’. Απεικονίζει ένα

77 Ο.π., σ. 185.

78 Ο.π., σ. 186.

79 Ο.π., σ. 185. Ο Le Roy εκδίδει λεύκωμα με χαρακτηριστικά από την Ελλάδα και τίτλο *Les Ruins de plus beaux monuments de la Grèce*, 1758.

80 Γουλάκη-Βουτυρά Α., *Μουσική, Χορός και εικόνα*. Σύλλογος προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων, Αθήνα 1990, σ. 81.

81 “Comme moi” (*Voyage Littéraire*, ό.π., σ. 186).

κύκλο γυναικών που πιασμένων από τις παλάμες να κινούνται, μάλλον αριστερόστροφα, γύρω από έναν μουσικό που παίζει τσαμπούνα. Ταυτίζει λοιπόν αυτόν τον χορό με την απεικόνιση του Le Roy, η οποία όμως δείχνει μια ομάδα ανδρών πιασμένων σταυρωτά

με πολύ έντονη κίνηση στα πόδια. Προκαλούνται επομένως ερωτηματικά για την ακρίβεια των λόγων του. Το δεύτερο ζήτημα είναι η επαφή που έχουν οι ταξιδιώτες μεταξύ τους αφού συναντιώνται στην Κωνσταντινούπολη, στη Σμύρνη ή αλλού και σε ποιο βαθμό ανταλλάσσουν πληροφορίες οι οποίες δημοσιεύονται ως προερχόμενες από την επιτόπια εμπειρία τους. Για παράδειγμα ο Peyssonel είναι ένα πρόσωπο που γνωρίζουμε ότι δίνει πληροφορίες για χορούς σε αρκετούς ταξιδιώτες. Θα πρέπει λοιπόν να λαμβάνονται υπ' όψιν τόσο τα περιβάλλοντα αυτά στα οποία ανταλλάσσονται πληροφορίες αλλά και απόψεις, όσο και ο ανταγωνισμός που υπάρχει μεταξύ των συγγραφέων για την εξασφάλιση νέων στοιχείων.

Ένα ακόμη σχόλιο. Ο Guys δημοσιεύει το έργο του το 1771 σχεδόν είκοσι χρόνια μετά την επιστροφή του στη Γαλλία. Τι θυμάται πραγματικά από το ταξίδι του στην Ανατολή και πως αποτυπώνει ένας άντρας περίπου πενήντα ετών κάτι που είδε όταν ήταν νεότερος από εικοσιπέντε; Άραγε σε πόσο απομακρυσμένες περιοχές μπορεί να πήγε ένας αντιπρόσωπος μεγάλου εμπορικού οίκου ώστε να μπορεί να αποδίδει έναν χορό σε όλους τους Έλληνες;. Η εντύπωση που αποκομίζουμε είναι ότι οι πληροφορίες του προέρχονται κυρίως από αστικά περιβάλλοντα και ίσως από αγροτικά της Κωνσταντινούπολιτικής περιφέρειας. Δεν αποκλείεται μάλιστα το ενδεχόμενο, οι προσωπικές του εμπειρίες από τον χορό να είναι πολύ λιγότερες από όσο θέλει να δείξει. Θα μπορούσαμε μάλιστα να υποθέσουμε ότι ίσως ο προσδιορισμός 'littéraire' στον τίτλο του έργου του δεν αποτελεί σχήμα λόγου, αλλά δηλώνει ότι πρόκειται πραγματικά για ένα ταξίδι μέσα από τις γραπτές πηγές.

Το κείμενο του Guys ακολουθείται από την "Επιστολή της κυρίας Chénier στον συγγραφέα, επάνω στους Ελληνικούς χορούς", η οποία είναι χωρίς ημερομηνία. Σε αυτήν παρέχονται συμπληρωματικά στοιχεία για τους χορούς, επισημαίνονται ανακρίβειες και εκφέρονται οι απόψεις της για τον χορό γενικότερα.

Η ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΣ CHÉNIER

Η Elisabeth (Santi-Lomaca) Chénier (1728/29–1808), είναι η μητέρα του ποιητή André Chénier, συγγένεια που έχει στρέψει το ενδιαφέρον των ερευνητών στην καταγωγή της, προκειμένου να τεκμηριωθεί η επίσης ελληνική καταγωγή του ποιητή. Σύμφωνα με τον Ε. Κριαρά⁸², είναι κόρη του Αντόνιου Lomaca ή Santi-Lomaca, καθολικού λατινικής καταγωγής, που έρχεται στην Πόλη από τη Χίο⁸³ και παντρεύεται δύο φορές. Την πρώτη με μια καθολική για την οποία δεν είναι γνωστά άλλα στοιχεία και τη δεύτερη με τη μυκονιάτιστα Ε. Πετρή. Η Chénier όπως φαίνεται είναι κόρη του από τον πρώτο γάμο, επομένως το πιθανότερο είναι ότι δεν έχει ελληνική καταγωγή⁸⁴. Το θέμα όμως καταλήγει να είναι δευτερεύον αφού η ίδια επιλέγει να αυτοπροσδιορίζεται ως Ελληνίδα. Είναι μάλιστα ενδεικτικό ότι στην αρχή της επιστολής ευχαριστεί τον Guys λέγοντας: “περιορίζομαι να σας εκφράσω (...) τη βαθύτερη ευγνωμοσύνη μας, αφού εσείς, ανακινώντας τις στάχτες των πατέρων μας ανασύρετε τους Έλληνες από τη λήθη”⁸⁵.

Είναι σχεδόν βέβαιο ότι έχει ελληνική παιδεία αλλά δεν είναι εύκολο να εξακριβωθεί ο βαθμός της επαφής της με τα ελληνικά περιβάλλοντα της Κωνσταντινούπολης. Παντρεύεται το 1754 ή 55 τον L. Chénier, έμπορο και αργότερα πρόξενο της Γαλλίας στο Μαρόκο και μετά από δέκα περίπου χρόνια αργότερα εγκαθίσταται στο Παρίσι, σε μια εποχή που το ενδιαφέρον για κάθε τι ελληνικό αποτελεί μόδα. Η Chénier δεν ακολουθεί τον άντρα της, παραμένει στην πρωτεύουσα και το σαλόνι της μετατρέπεται σε σημείο συνάντησης ελληνομαθών λογίων, μεταξύ των οποίων φυσικά ο Guys, αλλά και οι Villoison, Barthélemy, Palissot και Sander. Ο τελευταίος μάλιστα περιγράφει τη γνωριμία με αυτή την “αξιόλογη Ελληνίδα”, η οποία μιλά ελληνικά όπως ο ίδιος, ντύνεται σαν τις “Ρωμαίες Εστιάδες”, γνωρίζει τους αρχαίους ποιητές, τραγουδά ωδές του Ανακρέοντα “κατά εντελώς ελληνικό τρόπο” και χορεύει “έναν ελληνικό χορό πολύ ωραίο αλλά κουραστικό και που ταίριαζε εντελώς σε ένα φόρεμα μακρύ και κυματιστό”⁸⁶. Από την περιγραφή του είναι εύκολο να συμφωνήσουμε με τον Dimoff⁸⁷

82 Κριαράς Ε., “Τι ήταν η μητέρα του André Chénier;”, *Νέα Εστία*, τ. 45, Αθήνα 1949, σσ. 717-720.

83 Σε παλιότερες έρευνες θεωρείτο κυπριακής καταγωγής (Ο.π., σ. 717).

84 ό.π., σ. 720

85 *Voyage Littéraire*, ό.π., σ.188

86 Κριαράς, ό.π., σ. 718.

87 Βιογράφος του André Chénier και κριτικός εκδότης των έργων του (Ο.π., σ. 717)

ότι “χωρίς να είναι γνήσια Ελληνίδα, καλλιέργησε τον μύθο τούτο αποβλέποντας στην επιτυχία της σα γυναίκας που είχε σαλόνι την εποχή εκείνη”⁸⁸.

Σε κάθε περίπτωση είναι προφανές ότι υπό το πρίσμα τής ελληνικής καταγωγής της τα σχόλια και οι πληροφορίες που παραθέτει αποκτούν ιδιαίτερη βαρύτητα.

Οι ελληνικοί χοροί

Η Chénier εκφράζει κατ’ αρχήν την ευγνωμοσύνη της στον Guys για τον παραλληλισμό των αρχαίων Ελλήνων με τους σύγχρονους, γιατί κατέδειξε ότι οι Έλληνες, αν και αλλοιωμένοι, ακόμη αναγνωρίζονται. Εκφράζει μάλιστα την πεποίθηση ότι “η Ελλάδα (...) διατηρεί ακόμη τον χαρακτήρα της και την ιδιοφυία της και βοηθούμενη από την ελευθερία θα μπορέσει να αναγεννήσει από τις στάχτες τους ίδιους άντρες και τις ίδιες αρετές”⁸⁹.

Αναφορικά με τους χορούς το κείμενο περιλαμβάνει συμπληρωματικά σχόλια και πληροφορίες για τον *Καντιότικο*, τον *Αρναούτικο*, τον *Ιωνικό* και τον *Βλάχικο* και νέα στοιχεία για κάποιες εθιμικές χορευτικές περιστάσεις.

Ο Καντιότικος

Ο χορός είναι ενδιαφέρων για την καταγωγή του και όχι αυτός καθ’ αυτός, ενώ δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι έχει διατηρηθεί όπως ήταν στα μυθικά χρόνια. Όμως ο Ελληνικός δεν προέρχεται από αυτόν. Είναι ο ίδιος χορός αλλά άλλαξε όνομα και οι παραλλαγές του αποτυπώνουν τις πλευρές του Δαίδαλου, του Θησέα και της Αριάδνης. Ο Δαίδαλος τον δημιούργησε για να θυμάται η Αριάδνη τα περάσματα του Λαβύρινθου, γι αυτό και στην κανονική μορφή του οι χορευτές δεν κρατούν τίποτα στο χέρι. Όταν κρατούν κορδόνι, ο χορός γίνεται σε ανάμνηση του μίτου της Αριάδνης, αλλά πιο συχνά χορεύεται με μαντίλι, σε ανάμνηση του πόνου της όταν την εγκατέλειψε ο Θησέας στην Νάξο. Φαντασιώνεται η Chénier και περιγράφει μια δραματική σκηνή, όπου η Αριάδνη θρηνεί για την προδοσία και παραθέτει στα ελληνικά τους στίχους του τραγουδιού που συνοδεύει τον χορό, με το οποίο η Αριάδνη απευθύνεται στο καράβι του Θησέα⁹⁰.

*Ο Αρναούτικος*⁹¹

88 Κριαράς σ. 720

89 *Voyage Littéraire*, ό.π., σ. 187.

90 «Καραβίν ό που άμίσσεπες, καδ άπίρες τεν καλόνμου τα ματοκκα κ το φοσμου , δια στρέπσου φερεμετονα για όλα όπαρε κ όμενα.» και ο χορός απαντά «Κάραβο κίρι άφτεντίμου κ νάφκλερε πσιχιμου , τδ τίν θέλο τίν ξοίμου , δια στρέπσου φερεμέτονα για όλα όπαρε καδ όμενα» (Ό.π., σ.191).

91 Σε μεταγενέστερες δημοσιεύσεις αναφέρεται ως *Αρβανίτικος* ή *Αλβανικός* (Ημελλος 1964,

Είναι ο χορός που αποτελεί το κύριο θέμα της επιστολής με την περιγραφή και την ερμηνεία του και είναι επίσης το εντυπωσιακότερο σημείο διαφωνίας της με τον Guys. Συμφωνεί κατ' αρχήν ότι εντάσσεται στους στρατιωτικούς χορούς γιατί και η ίδια, όταν βλέπει τους Έλληνες να τον χορεύουν το Πάσχα, θυμάται την κίνηση της Μακεδονικής φάλαγγας με τον Μ. Αλέξανδρο επικεφαλής. Ο χορός παίρνει το όνομά του από τους Αρναούτες, λαούς που κατοικούν την αρχαία Μακεδονία. Χορεύεται στο Πέρα ή στην πλατεία του Ιππόδρομου και συμμετέχουν μόνο άντρες, περίπου 200 με 300 "kassar oglan"⁹². Είναι πιασμένοι από τα ζωνάρια, ενώ ορισμένοι, που είναι ο Αλέξανδρος και οι άλλοι στρατηγοί του, κινούνται ελεύθερα, κρατούν ραβδιά και καμτσίκια και τρέχουν πάνω κάτω εμψυχώνοντας το 'στράτευμα'. Μετά από λίγη ώρα εμφανίζεται μια δεύτερη ομάδα, που 'αντιπροσωπεύει αναμφίβολα τον στρατό του Δαρείου'⁹³. Τότε το 'στράτευμα' σπάει σε ομάδες που αρχίζουν να κινούνται χοροπηδώντας η μία εναντίον της άλλης. Οι δύο ομάδες συγκρούονται αναπαριστώντας τη μάχη του Γρανικού. Δεν μαθαίνουμε πως ολοκληρώνεται ο χορός, γιατί λόγω της άφθονης οινοποσίας, εξελίσσεται σε πραγματική μάχη με θύματα. Αυτός είναι κατά την Chénier ο λόγος που έχει απαγορευθεί τα τελευταία χρόνια να γίνονται δημόσιοι χοροί στην Κωνσταντινούπολη⁹⁴.

Αυτός λοιπόν ο πολεμικός χορός λειτουργεί καλύτερα από έναν πίνακα του Le Brun γιατί αποτυπώνει τις πράξεις του Αλέξανδρου και διδάσκει την ίδια στιγμή που ψυχαγωγεί. Προκειμένου να αποδείξει του λόγου της το αληθές η Chénier παραθέτει τους στίχους του τραγουδιού με το οποίο ξεκινούν οι λυράρηδες: *πού ίν ἰ Αλεξάνδρος ἰ Μακεδόνις, που φρισην τίν ζκουμένιν ἰλίν*⁹⁵.

Ο Βλάχικος

Συμφωνεί ότι ανήκει στους βακχικούς χορούς και αναφέρει ότι είναι αργός, απαιτεί ακρίβεια και συμμετέχουν λίγοι χορευτές πιασμένοι σε απόσταση. Στην εξέλιξη του χορού χτυπούν ρυθμικά τα χέρια τους και τα πόδια τους τρεις φορές δεξιά και αριστερά μιμούμενοι "το πάτημα των σταφυλιών"⁹⁶ όπως γίνεται στην Ελλάδα. Επομένως είναι

Γουλάκη-Βουτυρά 1990). Διατηρούμε τον όρο «Αρναούτ», γιατί θεωρούμε ότι απαιτείται περαιτέρω διερεύνηση για τη σημασία του την εποχή του Guys.

92 Μέλη της συντεχνίας των χασάπηδων (Ο.π., σ. 193).

93 Ο.π., σ. 195.

94 Ο.π., σ. 197, υποσ. 1.

95 Ο.π., σ. 198.

96 Ο.π., σ. 199.

πιθανόν οι Βλάχοι να πήραν τον χορό από τους Δάκες, αλλά η ομοιότητα με τον ελληνικό τρύγο την οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ονομάζεται Βλάχικος γιατί διατηρήθηκε από τους Έλληνες της Βλαχίας, που όντες πιο ελεύθεροι μπόρεσαν να διατηρήσουν έναν Βακχικό χορό.

Ο Ιωνικός χορός

Πρόκειται αναμφίβολα για έναν γαμήλιο χορό, όπως όλοι οι ζευγαρωτοί και η Chénier αναρωτιέται αν είναι “ο χορός που στο Αρχιπέλαγος ονομάζεται Μπαλλαριστός⁹⁷”. Χορεύεται και στη Σμύρνη, όπου τελείται μόνο ένα μέρος του γαμήλιου χορού των

Ελλήνων. Όπως όλοι οι ελληνικοί χοροί, “σχηματίζεται από έναν Χορό (*Choros*), ή μία σειρά την οποία οδηγεί ο γαμπρός⁹⁸” Οι συγγενείς είναι πιασμένοι από τα μπράτσα στη σειρά, ανάλογα με τον βαθμό συγγένειας, εναλλάξ άνδρες γυναίκες. Η νύφη πιάνεται αριστερά του γαμπρού με μαντίλι και δίπλα της “™ *παρανύμφη*” (sic)⁹⁹. Κάνει μικρά βήματα σεμνή και χαμηλοβλεπούσα, ενώ ο γαμπρός εκτελεί μπροστά της φιγούρες με καθίσματα. Στη συνέχεια η παρανύμφη αποσύρεται και ο χορός εξελίσσεται σε ζευγαρωτό.

Δεν συντάσσεται με την άποψη του Guys ότι δείχνει την κατάπτωση των ηθών. Είναι ένας ελεύθερος χορός ‘που ακολουθεί τα γούστα, τα ήθη και τον τρόπο σκέψης των εθνών που τον διατήρησαν’¹⁰⁰. Τον παραλληλίζει μάλιστα με ευρωπαϊκούς ζευγαρωτούς χορούς όπως το Menuet και η Vainqueur, που είναι μεγαλοπρεπείς και ευπρεπείς παρά το γεγονός ότι είναι ζευγαρωτοί.

Άλλες χορευτικές περιστάσεις

Η Chénier συμμερίζεται την άποψη ότι ο χορός είναι μια παραστατική μίμηση πράξεων και ηθών και κάθε θεότητα έχει χορούς αφιερωμένους σε αυτήν και αναφέρει ορισμένες περιστάσεις που έχει δει η ίδια. Τον Σεπτέμβριο, τις Κυριακές και τις γιορτές, οι οικογένειες από τα χωριά πηγαίνουν στα αμπέλια, όπου τρώνε, τραγουδούν και γυρίζουν πίσω χορεύοντας. Επίσης την Πρωτομαγιά, όπως και ο ίδιος ο Guys έχει δει, στην Κωνσταντινούπολη, στο Βελιγράδι¹⁰¹, στα Πριγκηπόνησα και αλλού, γυναίκες και

97 «*le Balaristo*», ό.π., σ. 202

98 Ό.π., σ. 202

99 Ό.π., σ. 203, υποσ.1.

100 Ό.π., σ. 204.

101 Πρόαστειο της Κωνσταντινούπολης

κορίτσια βγαίνουν και χορεύουν στα λειβάδια. Η πρωτοχορεύτρια στολισμένη με άνθη αναπαριστά την Φλώρα και την Άνοιξη και οι άλλες τραγουδούν: “*Κάλος ιλθεν ί νιφίμας ί μάια ί μάια*” (sic)¹⁰². Τέλος στα χωράφια των ελληνικών και βουλγάρικων χωριών, γίνονται γιορτές προς τιμή της Δήμητρας και οι κάτοικοι, στολισμένοι με στάχυα, βγαίνουν στα χωράφια, χορεύοντας στον ήχο της λύρας¹⁰³. Όπως παρατηρούμε, τα έθιμα αυτά περιλαμβάνουν χορευτική δράση, αλλά δεν αναφέρεται κάποιο συγκεκριμένο όνομα χορού έστω από αυτά που έχει αναφέρει ο Guys ή η ίδια.

Η επιστολή τελειώνει με την παράθεση κάποιων σκέψεών της για τον χορό. Θεωρεί ότι ό λαός εκτελεί τα πράγματα μηχανικά και είναι έργο κάποιων ειδικών να διεισδύσουν και να βρουν την αιτία. Ο χορός στην Ευρώπη έχει εξελιχθεί σε τέχνη και οι απλοί χοροί αγνοούνται. Όμως αυτοί, επειδή είναι φτιαγμένοι για όλον τον κόσμο διατηρούν τα αξιωματιμόνευτα γεγονότα. Στην Ελλάδα ο χορός μαθαίνεται από από τη μάνα στα παιδιά, ενώ στην Ευρώπη έχουν αναλάβει οι χοροδιδάσκαλοι, με αποτέλεσμα να αναλώνονται σε πλήθος παραλλαγών και να χάνεται το πνεύμα του χορού. Διαμαρτύρεται έντονα γιατί οι Γάλλοι, ενώ υιοθέτησαν και τελειοποίησαν ότι τους μετέφερε η Αρχαιότητα, δεν έκαναν το ίδιο με τον χορό και θεωρούν ότι οι γυναίκες άνω των 30 ετών δεν πρέπει να χορεύουν.¹⁰⁴ Στην Ελλάδα χορεύουν όλοι χωρίς περιορισμό ηλικίας, κάτι πολύ σωστό διότι ο χορός ανήκει στις Χάρητες και αυτές μοιράζονται σε κάθε ηλικία. Τέλος ευχαριστεί τον Guys για την ιδιαίτερη εμπιστοσύνη, τις παροτρύνσεις και τη φιλία του, που της έδωσαν το κουράγιο για να γράψει τις απόψεις της σε μία ξένη γλώσσα.

Θα πρέπει να παρατηρήσουμε ότι η Chénier δίνει πληροφορίες που δείχνουν ότι έχει προσωπική γνώση των χορευτικών πραγμάτων. Η περιγραφή του χορού στο γάμο και το έθιμο της Πρωτομαγιάς προέρχονται σίγουρα από δική της εμπειρία, ενώ οι διορθώσεις της για τον ιωνικό χορό είναι αρκετά λογικές. Είναι ενδιαφέρον μάλιστα ότι το όνομα Μπαλλαριστός χρησιμοποιείται μέχρι σήμερα για ζευγαρωτό χορό των νησιών.

Τα δύο κείμενα είναι οπωσδήποτε ενδιαφέροντα, γλαφυρά, γεμάτα εικόνες που δεν μπορεί παρά να γοήτευσαν το ευρωπαϊκό αναγνωστικό κοινό του 18ου αι. Δεν

102 Ο.π., σ. 200. Αναφέρεται εδώ σε παρόμοιο έθιμο της Μασσαλίας.

103 Ο.π., σ. 201.

104 Αν το κείμενο γράφεται μετά το 1771 και πριν από το 1776 η Chénier είναι περίπου 45 ετών. Το παράπονό της είναι κατανοητό και ενδεικτικό για την προσωπικότητά της.

διαφοροποιούν όμως την εικόνα του χορού όπως αυτή προκύπτει από το σύνολο των κειμένων αυτής της περιόδου, μάλιστα η επιστολή του Guys είναι ιδιαίτερα ελλιπής. Η επιστολή της Chénier αφ' ενός περιλαμβάνει περισσότερες πληροφορίες αφ' ετέρου δείχνει να γνωρίζει περισσότερα πράγματα και από προσωπική εμπειρία. Όμως υπάρχει η εντελώς ιδιαίτερη περίπτωση του Αρναούτικου που δεν εντοπίζεται σε κανένα άλλο κείμενο και η οποία δημιουργεί τόσα ερωτηματικά, ώστε να αμφισβητείται το σύνολο των πληροφοριών της.

Ο ΒΑΡΩΝΟΣ JOHAN HERMAN VON RIEDESEL

Ο Riedesel έρχεται στην Ανατολή πιθανότατα το 1768¹⁰⁵, περιηγείται τον νησιωτικό χώρο και επισκέπτεται την Αθήνα και την Κωνσταντινούπολη. Το διάστημα της παραμονής του δεν είναι γνωστό αλλά και για τον ίδιο δεν υπάρχουν άλλες πληροφορίες. Το έργο του *Remarques d' un voyageur moderne au Levant*¹⁰⁶, περιλαμβάνει σημαντικά οικονομικά, δημογραφικά και πολιτισμικά στοιχεία για τις περιοχές που επισκέφθηκε, τα οποία φαίνεται να είναι αρκετά ακριβή.

Ο χορός των σύγχρονων Ελλήνων

Ο Riedesel θεωρεί ότι ο χορός των σύγχρονων Ελλήνων είναι “το πιο εντυπωσιακό στοιχείο ομοιότητας με τους Αρχαίους”¹⁰⁷. Αφιερώνει ένα σημαντικό μέρος από το έβδομο κεφάλαιο του βιβλίου του όπου αναφέρεται κυρίως στην *Ρομέκα* και δευτερευόντως σε άλλους χορούς όπως ο Αρναούτικος, η Πυρρίχη, οι Καντιώτικοι οι Σφακιώτικοι κ.α.

*Ρομέκα (La Roméca)*¹⁰⁸

Αυτό το όνομα δίνουν οι Έλληνες στον χορό τους, ο οποίος του θυμίζει τα *Κνωσσια σχήματα* (sic) που αναφέρουν ο Σοφοκλής και κυρίως ο Όμηρος, στην περιγραφή της ασπίδας του Αχιλλέα. Ο χορός που απεικονίζει ο Ήφαιστος, δημιουργημένος από τον Δαίδαλο για την Αριάδνη, δεν ονοματίζεται από τον ποιητή αλλά ήταν πιθανότατα ο ‘ΓΕΡΑΝΟΣ’ (sic) για τον οποίο μιλά και ο Πολυδεύκης. Οι χορευτές είναι πιασμένοι ο ένας δίπλα στον άλλον, με δύο Κορυφαίους ή Όδηγούς του χορού στα δύο άκρα. Το

Σχόλιο [NX15]: branle

105 Σύμφωνα με τον Σιμόπουλο (ό.π., σ. 303).

106 Amsterdam 1773. Είναι η έκδοση που βρίσκεται στη Γεννάδειο και στην οποία αναφερόμαστε. Ο Σιμόπουλος (ό.π., σ. 303, υποσ. 1) δίνει ως χρόνο έκδοσης το 1769, αλλά στη βιβλιογραφία (ό.π., σ. 815) το 1773 που είναι πιθανότατα το σωστό.

107 *Remarques ...*, ό.π., σ. 216.

108 Ο.π., σ. 216.

σχήμα αναπαριστά το πέταγμα των γερανών που κινούνται σε σειρά, καλύπτουν μεγάλη έκταση και κατά καιρούς διπλώνονται σε άλλα σχήματα, γι αυτό πήρε το όνομά του¹⁰⁹

Αυτός ακριβώς είναι ο χορός που χορεύουν όλοι οι Έλληνες της Ανατολής και ονομάζεται από αυτούς *χορός* (sic) ή ‘Ρωμέκα’¹¹⁰. Οι γυναίκες -σπάνια με άνδρες μεταξύ τους- πιάνονται από τις παλάμες ή με μαντίλια ή με τα μπράτσα πλεγμένα. Ο χορός αρχίζει με τον σιγανό¹¹¹, “σε ένα μέτρο Ζιγκ σε 4 χρόνους ή 12/8 όπως η Σισιλιέν αλλά εξαιρετικά αργά (...) και τελειώνει με τον χορό¹¹², του οποίου το μέτρο είναι επίσης σε 4 χρόνους, αλλά γρήγορος και πολύ ζωηρός.” Η πρώτη χορεύτρια, η *Κορυφαία*, αποσπάται από τον κύκλο και αυτοσχεδιάζει, ενώ οι άλλοι μιμούνται τα βήματα και τις στροφές της. Ο χορός αυτός, ίδιος στη βάση του, διαφέρει στις διάφορες χώρες. Στην Νάξο (Naxiotte) είναι ζωντανός και όχι πολύ ευγενικός, στα Σφακιά (Sfacciote) χυδαίος και χωριάτικος, όπως οι άλλοι καντιότικοι χοροί. Ο *Αρναούτικος* είναι χορός πολύ δυσάρεστος και βρίσκεται σε χρήση στη Βλαχία, στη Μολδαβία και στη Βουλγαρία.

Σχόλιο [NX16]: Ο τρόπος που χορεύεται είναι ακριβώς η εικόνα του Ομήρου και η περιγραφή του Πολυδεύκη.

Σε όλους αυτούς τους χορούς, οι Οδηγοί ή οι Κορυφαιοί βρίσκονται στα δύο άκρα ακριβώς όπως αναφέρει ο Πολυδεύκης για τους Αρχαίους. Όταν ο χορός εκτελείται σωστά ο πρώτος οδηγεί αρχικά δεξιόστροφα¹¹³ και με την αλλαγή του μέτρου της μουσικής ο τελευταίος πιάνει το ζερσό (sic)¹¹⁴ και οδηγεί προς αριστερά.

Πυρρίχη

Ο Riedesel γνωρίζει τον χορό από τον κύριο Cahusac ο οποίος “έδωσε μια σοφή πραγματεία για τους χορούς των Αρχαίων”¹¹⁵ και περιγράφει μεταξύ άλλων τον χορό Πυρρίχη¹¹⁶. Όμως ο ίδιος δεν βρίσκει κανένα ίχνος του στον νεότερο χορό, άλλωστε “αυτό το Έθνος”, οι Έλληνες, έχει χάσει εντελώς τον πολεμικό του χαρακτήρα.

Τρεις χοροί από την Αρχαία Κρήτη

109 “Géranos ou la Grue”.

110 “Cette Danse est exactement le Branle, que les Grecs modernes appellent χορός ou la Roméca, en usage chés tous les Grecs du Levant” (ό.π., σ. 218). Παραθέτουμε το κείμενο κατά λέξη προκειμένου να επισημανθεί η χρήση των λέξεων Danse και Branle.

111 ζυγανό (Zyganos) στο κείμενο (ό.π., σ. 220)

112 χορός και επεξήγηση Choros στο κείμενο (ό.π., σ. 220).

113 “ΔΕΞΙΟ” στο κείμενο και επεξήγηση “le côté droit (...) de gauche à droite” (αντίθετα από τους δείκτες του ρολογιού)

114 προφανώς εννοεί ζερβό και επεξηγεί αριστερό

115 πρόκειται πιθανότατα για τον λιμπρετίστα του Ραμό Luis de Cahusac (1706-1759). Τα έργα του εμπνέονται από την αρχαιότητα, αλλά φαίνεται ότι δημοσιεύει και δοκίμια.

116 Pyrrhique

Αναφέρονται από τους αρχαίους συγγραφείς τρεις κρητικοί χοροί “ΑΠΟΚΙΝΟΣ, ΟΡΣΙΤΕΣ, ΕΠΙΚΡΙΑΔΙΟΣ (sic)”. Αρχικά ο Riedesel υποθέτει ότι Απόκινος σημαίνει φυγή ή αναχώρηση και ίσως δηλώνει την απόσπαση του Κορυφαίου από τον χορό¹¹⁷, στη συνέχεια όμως αναφέρει ότι “ο Βακτριασμός, ο Απόκινος και ο Αποσίσης” είναι χοροί άσεμνοι με λάγνες κινήσεις της μέσης. Θεωρεί λοιπόν πιθανό ότι ο σύγχρονος ζευγαρωτός (;)¹¹⁸ χορός *Τριπιδητός* (Le Tripidito) που χορεύεται στα νησιά πρέπει να είναι ένας από αυτούς γιατί οι κινήσεις μοιάζουν άσεμνες, όπως στον χορό Fandango των Ισπανών.

Αναζητά στους Σφακιότες τον Ορσίτη¹¹⁹, γιατί εκεί οι πρωτοχορευτές συχνά αποσπώνται από τον κύκλο με πηδήματα και χορεύουν στο κέντρο εκτελώντας πολλά είδη δυναμικών κινήσεων. Ο Όμηρος αναφέρει ότι στον Επικρήδειο ο χορευτής ‘γύριζε με το κεφάλι κάτω και τα πόδια επάνω’ και ο Riedesel επισημαίνει ότι “τον ίδιο τροχό κάνουν οι Σφακιότες με μια αξιοθαύμαστη γρηγοράδα”¹²⁰.

Στον Καντιότικο εντοπίζει επίσης αναφορές στον αρχαίο χορό Οκλάσμα και κλείνει την αναφορά του λέγοντας ότι στους Καντιώτικους Χορούς (Branles) “χορεύουν ακόμη με τα γόνατα στη γη”.

Ολοκληρώνοντας ο Riedesel σχολιάζει ότι οι προαναφερθέντες χοροί είναι “ελάχιστοι όμορφοι, είναι ποταποί και χωριάτικοι”! Ξεχωρίζει μόνο η Ρομέκα που “όταν χορεύεται από καμμιά εικοσαριά ωραίες γυναίκες (...) είναι το πιο ευγενές και μεγαλόπρεπο θέαμα χορού που μπορεί κανείς να δει, και είμαι σίγουρος ότι ο κυριος Noverre¹²¹, ο μεταφυσικός του χορού, θα έπαιρνε ένα τμήμα του για να συνθέσει τα μπαλέτα του”¹²².

Αποκομίζουμε την εικόνα ότι ο συγγραφέας έχει προσωπική εμπειρία χορευτικών περιστάσεων και πράγματι σε αρκετά σημεία του έργου του σχολιάζει τη χορευτική ικανότητα των χορευτών ή περιγράφει εθιμικές περιστάσεις. Τα νέα στοιχεία που δίνει σε σχέση με τους προηγούμενους είναι η αναφορά στο μετρικό σχήμα της μουσικής για τον χορό Ρομέκα, το στοιχείο ότι αρχίζει αργά και επιταχύνεται και ότι κινείται άλλοτε

Σχόλιο [NX17]: Κορυφαίος

117 ‘ΧΟΡΟΣ’ στο κείμενο

118 “à deus” στο κείμενο (ό.π., σ.224). Πρέπει να είναι “à deux” γιατί το ίδιο τυπογραφικό λάθος υπάρχει και σε άλλα σημεία του κειμένου (σ.217 &221)

119 χορό πολύ βίαιο και έντονο (μετφ. Agiter) του οποίου το όνομα προέρχεται από ένα αιολικό ρήμα ΟΡΣΩ (sic)”

120 Ο.π., σ.224

121 Ο χοροδιδάσκαλος J.G. Noverre (1727-1810) θέτει τις θεωρητικές βάσεις του κλασικού μπαλέτου με το έργο του *Lettres sur la danse et le ballet*, Στουτγκάρδη 1760

122 *Remarques...*, ό.π., σ. 226.

δεξιά και άλλοτε αριστερά. Επισημαίνουμε ότι ο Riedesel φαίνεται να έχει εντυπωήσει σε χορευτικά θέματα όπως δείχνουν οι αναφορές στον Cahusac και στον Noverre αλλά και οι παραλληλισμοί με χορούς ευρωπαϊκούς. Επομένως το σχόλιο ότι “δεν προσθέτει τίποτα καινούργιο” στην περιγραφή του Guys¹²³ δεν μας βρίσκει σύμφωνους.

ΑΛΛΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Η λαίδη Craven επισκέπτεται την Αθήνα το 1766, όπου κορίτσια χόρευαν προς τιμήν της “τον χορό της Αριάδνης”. Μια κοπέλα οδηγούσε περίπου δώδεκα γυναίκες κυκλικά ή στην κατεύθυνση που προτιμούσε. “Είχαν όλες τα μάτια χαμηλωμένα και στα βήματά τους υπήρχε κάτι λικνιστικό και λυγιστό. Η λαίδη τον βρήκε γελοίο!”¹²⁴

Ο Morrit (1794) ταξιδεύει στη Μάνη και την Πέμπτη του Πάσχα βλέπει να χορεύουν “την Αριάδνη, το χορό που αναφέρει ο Guys στα ταξίδια του, καθώς και μερικούς άγνωστους στην υπόλοιπη Ελλάδα”. Σχολιάζει μόνο ότι χορεύουν άνδρες και γυναίκες γεγονός που δεν συνηθίζεται σε άλλες ελληνικές περιοχές¹²⁵.

Ο Ρωμαίικος περιγράφεται επίσης από τον Scrofanì (1795) που τον βλέπει να χορεύεται σε βαφτίσια στην Αθήνα με συνοδεία βιολιού. “Τίποτα δεν έχουν να ζηλέψουν οι σύγχρονες Αθηναίες από τις αρχαίες” γράφει ο ταξιδιώτης και περιγράφει ένα μικτό χορό που κινείται κυκλικά ή ελίσσεται στον χώρο. Οι χορευτές περνούν κάτω από τα χέρια του τελευταίου ζευγαριού ενώ κάποιες στιγμές οι μισοί περνούν ανάμεσα από τους άλλους μισούς που βρίσκονται αντικριστά, με τα χέρια να λύνονται και να ξανασιμίζουν. Αυτό συνεχίζεται πολλή ώρα, αλλά στη συνέχεια ή μουσική ζωηρεύει, οι φιγούρες αλλάζουν και εκτελούνται καθίσματα και στροφές “με χάρη και σεμνότητα, αλλά και ζωηρή εκφραστικότητα στα μάτια και στο πρόσωπο”¹²⁶.

Οι Έλληνες λοιπόν χορεύουν ‘περισσότερο από όλους τους άλλους λαούς’¹²⁷, αν και ίσως πιο συγκρατημένα λόγω της σκλαβιάς τους¹²⁸ και σε αυτό συμφωνούν όλοι οι ταξιδιώτες. Αναμφισβήτητα το νέο στοιχείο που εισάγεται μετά τα μέσα του 18^{ου} είναι η αλλαγή της στοχοθεσίας των συγγραφέων και η προσπάθεια να τεκμηριωθεί η αναγωγή

123 Σιμοπουλος, ό.π., σ. 309 υποσ. 2

124 Ο.π., σ. 477

125 Ο.π., σ. 608

126 Ο.π., σ. 63

127 Voyage Littéraire..., ό.π., σ. 163.

128 Ο.π., σ. 200.

των χωρών και άλλων εκφάνσεων της δημόσιας και ιδιωτικής ζωής των Ελλήνων στην αρχαιότητα.

ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΙΑ ΣΤΗ ΔΙΑΧΡΟΝΙΑ: ΕΝΑΣ ΔΥΣΚΟΛΟΣ ΔΡΟΜΟΣ

Η πορεία από τις διάσπαρτες αναφορές σε χορευτικές περιστάσεις, μέχρι την καθιέρωση μιας ‘συστηματικής’ προσέγγισης των χωρών υπό το πρίσμα της αρχαιοελληνικής καταγωγής τους δεν είναι όπως είδαμε μακριά, είναι όμως καθοριστική για τις μεταγενέστερες αντιλήψεις και προσεγγίσεις του χορού. Τα ζητήματα που εξετάζονται στη συνέχεια είναι οι πηγές που χρησιμοποιούνται, η ονοματολογία που σχηματίζεται σε σχέση με αυτές και η περίπτωση του Αρναούτικου ως παράδειγματος προσαρμογής στο αιτούμενο της αρχαιοελληνικότητας.

Τεκμήρια αρχαιότητας

Όπως προκύπτει από τα προαναφερθέντα ο πρώτος που θέτει ως κύριο μέλημά του την τεκμηριωμένη αναγωγή του χορού με την αρχαιότητα είναι ο Guys. Προηγουμένως, η εικόνα ενός χορού γυναικών απλώς θυμίζει στη λαίδη Montagu¹²⁹ ‘την Άρτεμη στις όχθες του Ευρώτα’. Η αναφορά του Porter είναι εξαιρετικά σύντομη, αλλά αρκεί για να φανεί ότι δεν ενδιαφέρεται να αναζητήσει επιβιώματα της αρχαιότητας στους Έλληνες. Ο Riedesel τέλος παραπέμπει στην *Ιλιάδα* και κυρίως στο έργο του Ιούλιου Πολυδεύκη¹³⁰, το οποίο φαίνεται να γνωρίζει αρκετά καλά και κινείται είτε με αφετηρία την αρχαιότητα είτε αντίστροφα. Η επιστολή της Chénier διαφοροποιείται κατά το ότι έχει πλουσιότερες αναφορές στον νεότερο χορό, αλλά είναι ελάχιστα υπομνηματισμένη με αρχαίες πηγές.

Ο Guys θησαυρίζει κείμενα που οι αναφορές τους ανάγονται στον κόσμο του μύθου, και κατεβαίνει μέχρι τους ρωμαϊκούς χρόνους¹³¹. Οι ειδολογικές διαφορές τους δεν αποτελούν πρόβλημα και παραπέμπει αδιάκριτα σε φιλοσοφικά δοκίμια, ελληνιστικά ποιήματα και μυθιστορήματα και σε έργα της λατινικής ιστοριογραφίας. Η επαφή με τα ελληνικά κείμενα φαίνεται να γίνεται κυρίως μέσω των λατινικών μεταφράσεων, ενώ έχει μεγαλύτερη άνεση στη χρήση των λατίνων συγγραφέων. Τα αποσπάσματα

Σχόλιο [NX18]: Πραγμα αποποιώντας λοιπόν μια αποτίμηση των προαναφερθέντων διαπιστώνουμε ότι, υπάρχουν σοβαροί λόγοι που συναινούν στο χαρακτηρισμό του *Voyage Litteraire* του Guys ως κειμένου-σταθμού όχι μόνο για τον αιώνα του αλλά και για τις μεταγενέστερες προσεγγίσεις του χορού. Είναι ενδιαφέρουσα η επιλογή του Guys να ασχοληθεί με ένα αντικείμενο τόσο ρευστό και τόσο δύσκολο στη μελέτη του όπως είναι ο χορός. Ίσως όμως αυτή η ρευστότητα να αποτελεί τελικά πλεονέκτημα!

129 Η Άρτεμη κατά τον Όμηρο κατηγορεί τις πλαγιές του Ευρύμανθου στην Οδύσσεια (Ζ, στ.102). Αλλά ο Guys που χρησιμοποιεί την ίδια πληροφορία (*Voyage Littéraire...*, ό.π., 172) παραπέμπει στην Αινειάδα του Βιργίλιου.

130 Λεξικογράφος του 2ου αι. π.Χ.

131 Ενδεικτικά: Όμηρος, Ξενοφών, Πλάτων, Ηρόδοτος, Πλούταρχος, Μυσαίος, Σκίπιων ο Αφρικανός, Διονύσιος ο Γεωγράφος, Λουκιανός, Βιργίλιος κ. ά.

επιλέγονται ανάλογα με την άποψη που θέλει να υποστηρίξει και δεν λείπουν οι περιπτώσεις που αποσιωπά κάποια ‘άβολα’ σημεία¹³². Σχεδόν πάντα η αφετηρία του είναι τα αρχαία κείμενα, από τα οποία επιλέγει τα σημεία που τον ενδιαφέρουν και τα αναζητά στους νεότερους χορούς. Από το σύνολο των πηγών που χρησιμοποιεί ο Guys ορισμένες θα αποτελέσουν διαχρονικά σημεία αναφοράς των ενασχολούμενων με τον ελληνικό χορό.

Αναμφίβολα το πιο γνωστό χωρίο είναι η περιγραφή του χορού που αποτυπώνει ο Ήφαιστος στην ασπίδα του Αχιλλέα και αξίζει να το παραθέσουμε:

*Ξόμπλιαζε ακόμα ο κουτσοπόδαρος θεός και χοροστάσι,
όμοιο μ' εκείνο που 'χε ο Δαίδαλος της ομορφομαλλούσας
της Αριάδνης στην απλόχωρη Κνωσό παλια φτιαγμένο.
Άγουροι εκεί και ακριβαγόραστες παρθένες είχαν στήσει
Χορό, κι ο ένας του άλλου εκρατούσανε πα στον αρμό τα χέρια.*

...

κι όλοι τους πότε αντάμα εχόρευαν με πόδια μαθημένα

...

*και πότε πάλε αράδες έτρεχαν η μια στην άλλη αντίκρα*¹³³.

Το δεύτερο πολύ σημαντικό κείμενο προέρχεται από το έργο του Πλούταρχου *Βίοι Παράλληλοι, Θησεύς-Ρωμύλος*¹³⁴. Σύμφωνα με τον συγγραφέα η Αριάδνη αγάπησε τον Θησέα και “του έδωσε το λινάρι και του δίδαξε τον τρόπο να τα καταφέρει στα στριφογυρίσματα του λαβύρινθου”¹³⁵. Κατά μία εκδοχή στο ταξίδι της επιστροφής αρώστησε και ο Θησεάς την άφησε στην Κύπρο, κατά μία δεύτερη την εγκατέλειψε στη Νάξο. Φεύγοντας ο Θησεάς από την Κρήτη σταμάτησε στη Δήλο και “χόρευε με τους Αθηναίους νέους ένα χορό, που λένε πως και τώρα τον χορεύουν οι Δήλιοι και που ήταν μιμική αναπαράσταση των πολύστροφων κύκλων του Λαβύρινθου, σε ένα ρυθμό που είχε κινήσεις και αναπτύξεις. Ο Δικαίαρχος σημειώνει πως το είδος αυτού του χορού λέγεται από τους Δήλιους ‘γέρανος’. Ο χορός έγινε γύρω από τον Κεράτωνα βωμό, αρμοσμένον απο κέρατα όλα αριστερά”¹³⁶.

132 όπως την αναφορά του Ξενοφώντα στη χορεύτρια της πυρρίχης.

133 Ομήρου *Ιλιάδα Ζ*, σε μετάφραση Ν. Καζαντζάκη, Ι.Θ. Κακριδή, Εστία [2002] στ.590-606

134 Πλούταρχος, *Βίοι Παράλληλοι. Θησεύς-Ρωμύλος*, Θησεύς, 21, Κάκτος, Αθήνα 1992, 65.

135 Ο.π., σ. 59 §19.

136 Ο.π., σ.65, §21.

Είναι προφανή τα ερείσματα του Guys για τη σύνδεση Καντιότικου και Ελληνικού με το απώτερο παρελθόν. Προβληματίζεται με το όνομα Γέρανος¹³⁷ το οποίο δεν μπορεί να αγνοήσει αφού αναφέρεται και από την Dacier, γιατί με έναν πολύπλοκο συλλογισμό καταλήγει στη διαπίστωση ότι πολλοί έχουν μπερδέψει τον Γέρανο με τον χορό του Θησέα.

Όσο για την Πυρρίχη, παραπέμπει εκτός των άλλων στο κείμενο του Ξενοφώντα¹³⁸, σύμφωνα με το οποίο κατά την παραμονή των Ελλήνων στα Κοτύωρα παρατίθεται δείπνο στους πρέσβεις των Παφλαγόνων, στη διάρκεια του οποίου εκτελούνται χοροί ενόπλων από τους Θράκες, τους Μυσούς, τους Μαντινείς και τους Αρκάδες. Το θέαμα ξένισε τους πρέσβεις και τότε “ο Μυσός (...) έπεισε έναν από τους Αρκάδες που είχε στις διαταγές του μια ορχηστρίδα να της δώσει την άδεια να χορέψει. Και ο Αρκάδας την οδήγησε μπροστά τους, αφού τη στόλισε όσο μπορούσε καλύτερα και της έδωσε να κρατάει ελαφριά ασπίδα. Εκείνη τότε χόρευε έναν ανάλαφρο και αέρινο χορό, αποκαλούμενο ‘πυρρίχειο’”¹³⁹. Πυρρίχη και πυρρίχιος θα ονοματίζεται στο εξής κάθε μορφή ένοπλου ή πολύ δυναμικού αντρικού χορού και θα θεωρείται οπωσδήποτε πολεμικός. Η αναφορά στη ‘νεαρή ορχηστρίδα’ θα πέσει στη λήθη, όπως άλλωστε πρώτος δίδαξε ο Guys.

Η τεκμηρίωση της αρχαιοελληνικής καταγωγής των χορών είναι σημαντική για τον Guys, γιατί έτσι επιβεβαιώνεται η πεποίθηση του ότι ο χορός δεν παραπέμπει απλώς στον αρχαίο, αλλά αποτελεί συνέχειά του και ως εκ τούτου λειτουργεί ως φορέας μνήμης και αξιών τις οποίες φέρουν οι νεότεροι Έλληνες. Θα λέγαμε ότι από αυτή την άποψη είναι πράγματι ‘ο μεγάλος λαογράφος του αιώνα’¹⁴⁰.

Το όνομα μου έδωσαν...

Ο όρος που χρησιμοποιείται συχνότερα από όλους προκειμένου να προσδιορίσει έναν χορό είναι ‘romeica’ ή ‘romeca’. Πιθανολογείται ότι σε ερωτήσεις του τύπου ‘τι χορεύουν;’ δίνεται η απάντηση ‘Ρωμαίικα’¹⁴¹ επομένως σημαίνει ‘χορός των Ρωμιών ή των Ρωμαίων’. Η υπόθεση έχει βάση δεδομένου ότι ως Ρωμιοί αυτοπροσδιορίζονται

137 «La Grue» (*Voyage Littéraire...*, ό.π., σ.176).

138 Ξενοφών, *Κύρου Ανάβασις 2*, Στ', Α', 1-13.

139 “η δε ωρχήσατο πυρρίχην ελαφρώς”, (ό.π.,12, σ.198).

140 Σιμόπουλος, ό.π., σ. 229.

141 Γουλάκη-Βουτυρά 1990, σ. 82.

αυτή την περίοδο οι Έλληνες, ενώ σε κείμενα Ελλήνων λογίων του 18ου αι. αναφέρονται πολύ συχνά ως Ρωμαίοι. Επομένως θεωρούμε δόκιμο να χρησιμοποιούμε στο εξής τον όρο *ρωμαίικος*.

Όπως προαναφέρθηκε για τον ρωμαίικο μιλά για πρώτη φορά ο Porter. “*Romeica*, ou la danse Grecque”¹⁴² λέει ο συγγραφέας και δεν είναι σαφές αν θεωρεί ότι ο χορός έχει και δεύτερο όνομα –Ελληνικός- ή αν απλώς διευκρινίζει ότι η λέξη Ρωμαίικα σημαίνει Ελληνικός. Είναι πιθανόν ότι ισχύει το δεύτερο και μπορούμε να σκεφτούμε ότι είναι μια διευκρίνηση για το ευρωπαϊκό αναγνωστικό κοινό στο οποίο απευθύνεται το βιβλίο, το οποίο μάλλον δεν είναι εξοικειωμένο με την ταύτιση των προσδιορισμών ρωμαίικος και ελληνικός.

Ο Guys είναι ο μόνος που δεν αναφέρεται σε ρωμαίικο αλλά σε Ελληνικό και δεν ενοχλείται από το οξύμωρο του σχήματος ‘ο ελληνικός χορός που λέγεται *Ελληνικός*’. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι θα ήταν ιδιαίτερα προβληματικό να αναγάγει έναν χορό ρωμαίικο στη μινωική Κρήτη! Απέναντι στο δίλημμα ‘ρωμαίικος η ελληνικός’ λοιπόν συνειδητά επιλέγει το δεύτερο λύνοντας ένα ζήτημα που θα απασχολήσει, για άλλους λόγους βέβαια, τους Έλληνες πολλά χρόνια αργότερα αι.¹⁴³ Φυσικά η Chénier συντάσσεται με χρήση του όρου Ελληνικός.

Από το σύνολο των αναφορών στον ρωμαίικο, συμπεραίνουμε ότι το όνομα δεν αποδίδεται πάντα στην ίδια μορφή χορού, αλλά είναι ένα γένος χορού με τοπικές διαφοροποιήσεις. Αν επιχειρήσουμε μια σύγκριση με κριτήρια το σχήμα στον χώρο, το φύλο των συμμετεχόντων, το πιάσιμο των χεριών και τη μουσική φόρμα, διαπιστώνουμε ότι το σταθερό σημείο είναι το ανοικτό κυκλικό σχήμα με το οποίο ξεκινά ο χορός, ενώ όλα τα άλλα μπορεί να διαφοροποιούνται. Ορισμένες ‘προϋποθέσεις’ όμως πρέπει να πληρούνται: να οδηγείται από γυναίκα (Αριάδνη), που κρατά ένα κορδόνι ή ένα μαντίλι (τον μίτο) και δημιουργεί χορεύοντας σχήματα στον χώρο (Λαβύρινθος)!

Επισημαίνουμε σε αυτό το σημείο ότι τόσο ο Guys όσο και ο Riedesel αντικαθιστούν συχνά τη λέξη *danse* με τη λέξη *branle*¹⁴⁴ στις περιγραφές τους. Η Branle είναι παλιός

Σχόλιο [Nκ19]: αρχαιότερο Καντιώτικο, αναγκαιότητα που προκύπτει προφανώς επειδή τον μαθαίνει ο Δαίδαλος στην Αριάδνη που βρίσκεται στην Κρήτη. Περιγράφεται όπως ο χορός στην ασπίδα του Αχιλλέα.

142 *Observations...*, ό.π., σ.163.

143 Κυριακίδου-Νέστορος Α., “Ρωμιοί, Έλληνες και Φιλέλληνες”, *Λαογραφικά Μελετήματα Ι*, Αθήνα 1989, σ.221.

144 ας σημειωθεί ότι ο Guys στην 2η έκδοση αντιπαραθέτει τις δύο έννοιες: “La figure antique qui mene **le branle ou la danse**” (*Voyage Littéraire*, ό.π., σ.181, υποσ 1).

γαλλικός χορός που χορεύτηκε περίπου μέχρι τα μέσα του 17^{ου} αι. Το μουσικό μέτρο είναι 4/4 και οι χορευτές, πιασμένοι από τα χέρια σε σειρά (chain dance), κινούνται δεξιά και αριστερά ή στον χώρο, διαγράφοντας σχήματα με διάφορα βήματα¹⁴⁵. Για ποιό λόγο οι δύο συγγραφείς χρησιμοποιούν αυτόν τον όρο σε σχέση με τον ρωμαϊκό και τους ανάλογους χορούς; Συνδέεται με τη μορφή στο χώρο, με τη δυναμική του χορού ή με κάτι άλλο; Και αν υποθέσουμε ότι διαχωρίζουν έτσι τους κυκλικούς χορούς, τότε θα πρέπει να υποθέσουμε ότι ο αρναούτικος, ο Βλάχικος και η Πυρρίχη δεν είναι κυκλικοί χοροί; Θέτουμε απλώς αυτά τα ερωτήματα που χρειάζονται περαιτέρω έρευνα.

Ο Αρναούτικος της Chénier

Θα μας απασχολήσει στη συνέχεια το ζήτημα του *Αρναούτικου*. Όπως είδαμε η Chénier, αντίθετα από τον Guys, αφιερώνει σε αυτόν τον χορό μια εκτενέστατη περιγραφή ανάλογη της οποίας δεν εντοπίζεται σε κανένα άλλο ταξιδιωτικό κείμενο. Τί ακριβώς έχει δει και υπάρχουν κάποια στοιχεία που ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα; Παραβρέθηκε η Chénier σε κάποια λαϊκή παράσταση από αυτές που αναφέρει και ο Guys¹⁴⁶, την οποία αντελήφθη ως έναν χορό με διαφορετικά μέρη και τον ερμήνευσε ανάλογα; Πώς είναι δυνατόν ο Guys να αναφέρεται τόσο επιγραμματικά σε έναν τόσο εντυπωσιακό χορό; Μήπως κατά την δεκαετή σχεδόν παραμονή του στην Κωνσταντινούπολη δεν παραβρέθηκε σε εορτασμούς του Πάσχα; Και όμως περιγράφει το γεγονός του ξυλοδαμού ενός Έλληνα, που την ημέρα του Πάσχα ‘επικεφαλής ενός χορού’ πέρασε μπροστά από την τουρκική φρουρά και παρά την τιμωρία που υπέστη συνέχισε να χορεύει¹⁴⁷. Μάλιστα συνδέει αυτούς τους εορτασμούς με τα όργια και τα Σατουρνάλια¹⁴⁸.

Ας επιχειρήσουμε να διασταυρώσουμε κάποια στοιχεία. Οι εορτασμοί των Ελλήνων και οι ξέφρενοι χοροί τους την ημέρα του Πάσχα, στην Πόλη αλλά και σε άλλα μέρη αναφέρονται και από άλλους ταξιδιώτες. Υπάρχει όμως ένα κείμενο ιδιαίτερα βοηθητικό που είναι μια αναφορά του Καισάριου Δαπόντε¹⁴⁹. Μετά από αίτηση του Πατριάρχη¹⁵⁰,

145 Λήμμα branle Encyclopaedia Britannica Online, <http://www.britannica.com/eb/article-9016229>

146 *Voyage Littéraire*, ό.π., σ. 170, υποσ. 3.

147 *Ο.π.*, σ. 168.

148 *Ο.π.*, 168, υποσ. 2.

149 Δαπόντες Κ. «Ιστορικός κατάλογος», στο Κ. Σάθας [επιστ.], *Μεσαιωνική βιβλιοθήκη ή Συλλογή ανεκδότων μνημείων της ελληνικής ιστορίας*, τ. Γ', φωτ. ανατ. Γρηγοριάδης, Αθήνα 1972.

150 Στοιχείο που αναφέρει και η Chénier, (*Voyage Littéraire...*, ό.π., σ. 197, υποσ.1).

λέει ο Δαπόντες, η Πύλη παραχωρούσε το δικαίωμα “οι Ρωμαίοι τρεις ημέρες να φορούν ότι θέλουν”¹⁵¹, να χορεύουν, να φωνάζουν και να τραγουδούν άφοβα πίνοντας άφθονο κρασί. Φαίνεται ότι το θέαμα ήταν τόσο άτακτο και ανάρμοστο που προκάλεσε την αγανάκτηση και την αντίδραση του ορθόδοξου μοναχού Αγάπιου. Στους εορτασμούς συμμετείχαν τα ρουφέτια της Πόλης, που μετά τη λειτουργία έπαιρναν ανά συντεχνία την ευλογία του Πατριάρχη και έβγαιναν στους δρόμους χορεύοντας “και έτζι, με την αφορμήν της εορτής των Ρωμαίων, συνεώρταζαν και τα έθνη, και ήταν εις την Πόλιν μια κοινή χαρα, και πανήγυρις τας τρεις εκείνας ημέρας”¹⁵². Ο Δαπόντες αναφέρει ότι αυτό το προνόμιο έχει πάψει να δίνεται περίπου τριάντα χρόνια πριν από την εποχή που γράφει το έργο του. Αν ισχύει αυτό και το κείμενο γράφεται το 1784¹⁵³, τότε πηγαίνουμε πίσω στα 1754 περίπου, οπότε τόσο ο Guys όσο και η Chénier βρίσκονται στην Κωνσταντινούπολη οπωσδήποτε πριν ανασταλεί ο πανηγυρισμός του Πάσχα και έχουν πιθανότατα προσωπική εμπειρία.

Οι πληροφορίες της Chénier επομένως δεν είναι εντελώς ανακριβείς. Η περιγραφή της περιλαμβάνει στοιχεία πραγματικά, τα οποία συνδυάζει στην περιγραφή του Αρναούτικου και τα ερμηνεύει έτσι ώστε να τον συνδέσει με τον Μ. Αλέξανδρο. Το ερώτημα είναι πότε το κάνει και γιατί; Το βιβλίο του Guys δημοσιεύεται το 1771 χωρίς την επιστολή της Chénier, η οποία περιλαμβάνεται στην δεύτερη και τρίτη έκδοση. Μεσολαμβάνουν περίπου πέντε χρόνια, στη διάρκεια των οποίων οι δύο συγγραφείς βρίσκονται στο Παρίσι και συναντιούνται στο σαλόνι της Chénier. Ίσως λοιπόν η επιστολική μορφή του κειμένου υιοθετείται για λόγους ομοιομορφίας με το υπόλοιπο

βιβλίο, αλλά ποιά συγκυρία απαιτεί να δημοσιευτεί η περιγραφή του Αρναούτικου;

Θα μπορούσε να υποτεθεί ότι είναι απλώς είναι ένα μέσον που χρησιμοποιεί η Chénier προκειμένου να προβληθεί, όπως αρέσκειται, ως ειδήμων σε θέματα που αφορούν την Ελλάδα. Ίσως έχει την άποψη ότι με μια τέτοια δημοσίευση κερδίζει μια θέση μεταξύ των λογίων της εποχής της. Αυτό βέβαια δεν εξηγεί γιατί ο Guys το αποδέχεται, δεδομένου μάλιστα ότι τίθεται έμμεσα σε αμφισβήτηση η ακρίβεια των δικών του πληροφοριών.

151 Δαπόντες (ό.π., σ. 131).

152 Ο.π., σ. 133.

153 Αγγέλου Α., «Ο Καισάριος Δαπόντες και η εποχή του», στο Δαπόντες Κ., *Κήπος Χαρίτων*, Εστία, Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα χ.χ.

Υπάρχει ένα σημείο στο κείμενο το οποίο μπορεί να αποτελέσει βάση για τη διατύπωση μίας υπόθεσης. “Ο χορός” λέει η Chénier “παίρνει το όνομά του από τους Αρβανίτες, λαούς που κατοικούν την αρχαία Μακεδονία”. Είναι πολύ πιθανό η πληροφορία αυτή να προέρχεται από το κείμενο της λαίδης Montagu η οποία αναφέρει “από όλες τις θρησκείες που έχω γνωρίσει εκείνη των Αρβανιτών¹⁵⁴ είναι η πιο περίεργη”, γιατί είναι ταυτόχρονα χριστιανοί και μωαμεθανοί και πηγαίνουν στο τζαμί την Παρασκευή και στην εκκλησία την Κυριακή. Κατάγονται από την «Arnaoutlich, την αρχαία Μακεδονία», διατηρούν το θάρος και τη σκληράδα τους και είναι οι καλύτεροι στρατιώτες της Αυτοκρατορίας, αν και έχουν χάσει το όνομα των Μακεδόνων¹⁵⁵.

Ο Guys οπωσδήποτε γνωρίζει το έργο της Montagu αφού ήδη στα 1768 απαντά στις επικρίσεις που δέχθηκε¹⁵⁶. Επομένως τίποτε δεν αποκλείει την υπόθεση ότι η πληροφορία προέρχεται από εκεί και συνδυάζεται από τη Chénier με την ανάμνησή της από τους εορτασμούς του Πάσχα. Έτσι οι Arnaoutes και μαζί ο εν λόγω χορός, συνδέονται με τη Μακεδονία και τον Μέγα Αλέξανδρο.

Υπάρχει άραγε κάποια συγκυρία που επιβάλλει τη σύνδεση του Αρβανίτικου με την αρχαιότητα ή είναι απλώς μια αμηχανία για ένα όνομα που συνδέεται με ένα άλλο έθνος; Το σχόλιο της Chénier ίσως αποτελεί απάντηση: ο συνεχιζόμενος από τους Έλληνες πόλεμος με την Τουρκία, “δεν θα είναι η τελευταία τους επανάσταση αλλά θα λειτουργήσει για την συνέχιση της υποδούλωσής τους”¹⁵⁷. Αν όμως η επανάσταση πραγματοποιηθεί, τότε οι έρευνες του Guys θα αποκτήσουν μεγαλύτερη αξία και ο Αρναούτικος, ως απεικόνιση των πράξεων του Μ. Αλέξανδρου θα αξίζει περισσότερο.

Για μια φορά ακόμη εκφράζεται η -κοινή για τους δύο συγγραφείς- πεποίθηση, ότι οι χοροί αποκτούν μεγαλύτερη αξία με την αναγωγή τους στην αρχαιότητα παρά για την εκτέλεσή τους καθ’ αυτή.

ΑΠΗΧΗΣΕΙΣ

Το ‘άσκοπο’ βιβλίο

Η ιδιαίτερη θέση που κατέχει μεταξύ των ταξιδιωτικών κειμένων το βιβλίο του Guys,

154 Arnaout στο κείμενο.

155 Brimley -Johnson, ό.π., σ.109

156 Αναστασιάδου, ό.π. σ. 133.

157 Voyage Littéraire...ό.π., σ.197, υποσ. 1.Είναι η περίοδος μετά τα ορλωφικά και τους ρωσοτουρκικούς πολέμους.

οφείλεται επίσης στη διαχρονική του απήχηση, η οποία όμως δεν ήταν πάντα θετική.

“Μπορούμε να συγκαταλέξουμε στα πιο άσκοπα βιβλία που εγράφηκαν ποτέ το λεγόμενο *Voyage littéraire de la Grèce* του κ. Guys, της Ακαδημίας της Μασσαλίας. Θέλει μ’ αυτό να αποδείξει ότι οι Έλληνες εξακολουθούν και σήμερα να είναι ότι υπήρξαν στην αρχαιότητα. Τόση είναι η χίμαιρα αυτού του ανθρώπου, ο οποίος, αφού εμπορεύθηκε στην Κωνσταντινούπολη, ενόμισε πως ήταν σε θέση να κρίνει τα έθνη, χωρίς καν να επικαλεσθή τα φώτα της Φιλοσοφίας”¹⁵⁸.

Με αυτόν τον τρόπο εξαπολύει την επίθεσή του ο ιερωμένος και φιλόσοφος Cornelius Pauw, με το έργο του *Recherches philosophiques*¹⁵⁹ για τους Έλληνες, τους Αμερικανούς, τους Αιγύπτιους και τους Κινέζους. Χαρακτηρίστηκε Fallmerayer του 18ου αι. για τις ανθελληνικές του θέσεις και προκάλεσε την αντίδραση τόσο του Guys, που αφιέρωσε το ανέκδοτο έργο του στην ανασκευή των κατηγοριών¹⁶⁰, όσο και του Κοραή. Ένα ψύχραμο σύγχρονο μάτι, διαπιστώνει εντυπωσιακή αρχαιομάθεια, κριτικό πνεύμα και οξυδερκή αναζήτηση της ιστορικής αλήθειας¹⁶¹. Είναι όμως ενδεικτικό για τις αντιλήψεις της εποχής, ότι μεταξύ των βασικών επιχειρημάτων του Κοραή είναι η έλλειψη επιτόπιας εμπειρίας.

Ο επικρίσεις δεν εμπόδισαν το έργο του Guys να αντέξει στον χρόνο και να αποτελέσει κεντρικό σημείο αναφοράς για τα θέματα του ελληνικού χορού. Προφανώς η εγκατάστασή του στη Ζάκυνθο και οι επαφές του με την τοπική λογιοσύνη έχουν τη σημασία τους, ενώ η ιδιότητά του ως Ακαδημαϊκού δίνει άλλη βαρύτητα στο έργο του.

158 Εμμ. Φραγκίσκου “δύο κατήγοροι του γένους” σ. 51-68 Δρούλια Λ., Κουμαριανού Αικ., Φραγκίσκος Εμμ., Μουλλάς Π., Σαββίδης Γ.Π., Αγγέλου Α., *Περιηγήσεις στον Ελληνικό χώρο*, Αθήνα 1968, σ. 53.

159 Βερολίνο 1788

160 Αναστασιάδου, *ό.π.*, σ. 139.

161 Φραγκίσκος, *ό.π.*, σ. 52.

ΜΕΤΑ ΑΠΟ ΔΥΟ ΑΙΩΝΕΣ

Οι επιστολές για τους χορούς μεταφράζονται για πρώτη φορά το 1889¹⁶² και πιο πρόσφατα το 2004¹⁶³, ενώ δημοσιεύονται αποσπασματικά στην Επετηρίδα του Λαογραφικού Αρχείου από τον Σ. Ήμελλο¹⁶⁴. Το γεγονός δεν είναι τυχαίο. Όταν οι Έλληνες λαογράφοι, αλλά και οι πρακτικοί του χορού, θα αναζητήσουν τις ‘αρχαιοελληνικές ρίζες’ του, θα τις βρουν έτοιμες στον Guys και τότε δεν θα έχουν παρά να ακολουθήσουν την αντίστροφη πορεία και να αναζητήσουν την ταύτιση των χορών που αναφέρει με τους σύγχρονούς τους. Έτσι από τον *Ρωμαίικο* θα φτάσουν στον *συρτό*, από τον Αρναούτικο στον Χασάπικο ή Μακελλάριο κ.ο.κ.

Θα ήταν ενδιαφέρον να παρακολουθήσει κανείς όλη την πορεία των δημοσιεύσεων από την πρώτη μετάφραση μέχρι σήμερα και να εντοπίσει τον τρόπο που η χορευτική μυθολογία αρχίζει να συνδέεται με την χορευτική πραγματικότητα μετά την δημιουργία του Ελληνικού Κράτους. Κρίνεται όμως σκόπιμο να αναφερθούμε έστω και περιορισμένα σε ένα μόνο κείμενο: το δημοσίευμα του Στέφανου Ήμελου. Υπάρχουν δύο σημαντικοί λόγοι για αυτή τη διάκριση. Αφ’ ενός δημοσιεύεται σε ένα έγκυρο επιστημονικό περιοδικό και αφ’ ετέρου ο συγγραφέας έχει το ειδικό βάρος του Καθηγητού της Φιλοσοφικής Σχολής Αθηνών και μετέπειτα Διευθυντού του Λαογραφικού Αρχείου.

Το άρθρο του Ήμελλου περιλαμβάνει αποσπάσματα από το γαλλικό κείμενο των επιστολών τα οποία μεταφέρει στα ελληνικά σχολιάζοντας και παραπέμποντας σε σχετική βιβλιογραφία. Θα παρακολουθήσουμε τη σκέψη του αναφορικά με τους δύο σημαντικότερους χορούς τον Ελληνικό και τον Αρβανίτικο

Από τον Ελληνικό στον *συρτό*

Όταν δημιουργείται το νέο Ελληνικό κράτος προφανώς το να αποκαλείται ένας χορός *Ελληνικός* (ή και *ρωμαίικος*) δεν έχει πλέον νόημα. Αρχίζει λοιπόν σταδιακά να

162 Φωστηρόπουλος Κ. στο Ειρηναίος Κ. Ασώπιος, Ημερολόγιον Κυριών, ετ. 3 (1890) , σ. 211-223 (Guys), και έτ. 1889, 216-235 (Chénier)

163 Ράφτης Α., «Η πρώτη πραγματεία για τον ελληνικό χορό: Οι επιστολές της Μαντάμ Σενιέ», *Παράδοση και Τέχνη*, τ. 73 Ιαν.-Φεβ, Δ.Ο.Λ.Τ., Αθήνα 2004, σσ. 8-22. Η δημοσίευση παρουσιάζει προβλήματα, δεδομένου ότι και οι δύο επιστολές αποδίδονται -λανθασμένα- στη Chénier, ενώ η μία είναι του Guys. Επιπλέον, έχουν ενσωματωθεί στο κείμενο όλες οι υποσημειώσεις του πρωτότυπου, με αποτέλεσμα να διαφοροποιείται η εικόνα του.

164 Ήμελλος Στ., “Λαογραφικά ειδήσεις παρά τω Γάλλω περιηγητή P. Aug. de Guys”, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, Ακαδημία Αθηνών, Αθήναι 1962 (τ.ΙΓ’/ΙΔ’, σσ. 204-252 τ. ΙΕ’/ΙΣΤ’, 1964, σσ.14-31)

εισάγεται μια νέα ονοματολογία και παράλληλα να επιχειρείται η σύνδεσή της με παρελθοντικές αναφορές, αλλά και με ‘συγκεκριμένους’ χορούς.

Όπως είδαμε ο Guys θεωρεί τον Ελληνικό ένα χορευτικό γένος. Σύμφωνα με την κρατούσα σήμερα αντίληψη πράγματι διακρίνονται ορισμένα *χορευτικά γένη* όπως είναι τα συρτά, τα τσάμικα, τα χασάπικα κ.ά, το καθένα από τα οποία “εκφράζεται με διαφορετικά είδη”¹⁶⁵. Το ζήτημα είναι να βρεθεί το γένος που μπορεί να ταυτιστεί με τον Ελληνικό/Ρωμαϊκό. Το πλέον πρόσφορο είναι είναι τα συρτά.

Ο Ήμελλος συντάσσεται με αυτή την άποψη και θεωρεί ότι ο Ελληνικός –και κατ’ επέκταση ο Καντιώτικος- “ανήκει αναμφιβόλως εις την κατηγορίαν των κύκλιων συρτών χορών”¹⁶⁶, στους οποίους θα περιλάβει και τον *γέρανο*. Το εν λόγω γένος διαθέτει τα σημαντικά πλεονεκτήματα του πλήθους των ειδών που εντοπίζονται στον ελλαδικό χώρο, των μορφολογικών χαρακτηριστικών που παραπέμπουν στις περιγραφές, αλλά και της δυνατότητας να προσαμοσθεί κατά τεκμήριο στο τρίπτυχο Αρχαιότητα, Βυζάντιο, Νεότερος ελληνισμός. Η αρχαία ρίζα τεκμηριώνεται από τις παραστάσεις κυκλικών χορών που εντοπίζονται στην αρχαία εικονογραφία, αλλά και από την περιφήμη επιγραφή του 1ου μ.Χ. αι.: “τας δε πατρίους πομπάς μεγάλας και την των συρτών πάτριον όρχησιν θεοσεβώς επετέλεσε”¹⁶⁷. Τη Βυζαντινή συνέχεια έχει αποδείξει ήδη ο Κουκουλές στο έργο του¹⁶⁸ και ο Ήμελλος προσθέτει το λήμμα ‘γέρανος’ από το λεξικό του Άνθιμου Γαζή: “είδος χορού χορού κατά τα μίμησιν της τακτικής πτήσεως των γεράνων· έστι δε ο αυτός, τον οποίον συνεθίζουσι και οι σημερινοί Γραικοί, Συρτόν αυτόν ονομάζοντες”¹⁶⁹. Επομένως ο συρτός αλλά και άλλοι κυκλικοί χοροί όπως *αγερανός* από την Πάρο και τη Μύκονο, ο *αερανός* από τον Πόντο, ο Τσακόνικος και πολλοί σύγχρονοι της Κρήτης είναι κατά τον Ήμελλο αναμφίβολα είδη του Ελληνικού του Guys.

Από τον Αρναούτικο στον Χασάπικο ή Μακελλάρικο

165 Αντζακα-Βέη Ε. και Λουτζάκη Ρ., «Παραδοσιακοί Χοροί», *Θέατρο, Κινηματογράφος, Μουσική, Χορός. Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, Τ. 28, Αθήνα 1999, σ. 338

166 Ήμελλος, *ό.π.*, σ. 20.

167 Αντζακα-Βέη & Λουτζάκη, *ό.π.*, σ. 330.

168 Κουκουλές Φ., *Βυζαντινών Βίος και πολιτισμός*, Τ. Γ', Αθήνα 1949.

169 “είδος χορού χορού κατά τα μίμησιν της τακτικής πτήσεως των γεράνων· έστι δε ο αυτός, τον οποίον συνεθίζουσι και οι σημερινοί Γραικοί, Συρτόν αυτόν ονομάζοντες” (Ήμελλος, *ό.π.*, σ. 20).

Περισσότερες δυσκολίες παρουσιάζονται στη σύνδεση Αρναούτικου και Χασάπικου. Σχολιάζοντας τον χορό ο Ήμελλος γράφει: “Αλβανικός (χασάπικος) (...) Ο περιγραφόμενος χορός (...) καλούμενος Αλβανικός (χασάπικος ή και Μακεδονικός) έχει στρατιωτικόν χαρακτήρα”¹⁷⁰. Ακολουθεί μια περίληψη της περιγραφής που έχουμε ήδη

παρουσιάσει και συνεχίζει: “πρόκειται περί παντομιμικού χορού, χορευομένου, ως αναφέρει η Chenier, κατά τους βυζαντινούς χρόνους κατά την εορτήν της συντεχνίας των κρεοπωλών (χασάπηδων, μακελλάρηδων) (...) Τον χορό αυτόν όπως “δισώθηκε ως τον 18^ο αιώνα στην Κωνσταντινούπολη, τον είδε και τον περιέγραψε στον αρβανίτικο χορό η Σενιέ”. Για το τελευταίο μέρος παραπέμπει σε άρθρο του Π. Μαρκάκη¹⁷¹. Προσθέτει επίσης ότι η συντεχνία των “μακελλάρηδων (χασάπηδων)” απολάμβανε προνομίων στους βυζαντινούς χρόνους.

Ο Αρναούτικος λοιπόν ταυτίζεται με τον χασάπικο, ο οποίος είναι και Μακεδονικός και μέσω της σχέσης χασάπης=μακελλάρης, παρουσιάζεται ως χορός της συγκεκριμένης βυζαντινής συντεχνίας, αποκτώντας έτσι τη βυζαντινή του ρίζα. Όλα αυτά τεκμηριώνονται, κατά τον Ήμελλο, από το κείμενο της Σενιέ η οποία έχοντας ζήσει στην Πόλη μέχρι τα μέσα του 18^{ου} αποτελεί αξιόπιστη μαρτυρία (!).

Ας επισημάνουμε ορισμένες λεπτομέρειες. Ο *Αρναούτικος* μεταφέρεται ως Αλβανικός αλλά στη συνέχεια αρβανίτικος. Η Chenier όπως είδαμε δεν αναφέρεται σε βυζαντινές καταβολές του χορού, άλλωστε την εποχή αυτή το ‘Βυζάντιο’ δεν έχει ακόμη ‘ανακαλυφθεί’. Τέλος η ταύτιση του χορού με τους χασάπικους χορούς της Θράκης και άλλων περιοχών του ελλαδικού χώρου παρουσιάζει ένα πρόβλημα δεδομένου ότι καθόλου δεν παραπέμουν στην εν λόγω περιγραφή. Ίσως γι αυτό συμπληρώνει ο Ήμελλος ότι οι χοροί αυτοί δεν είναι όλοι της ίδιας ‘χορογραφικής σύνθεσης’

Είναι ενδιαφέρον ότι ενώ το έργο του Φ. Κουκουλέ του είναι γνωστό δεν παραπέμπει σε αυτό για τον συγκεκριμένο χορό, ούτε καν για να αναφέρει ότι δεν τεκμηριώνεται πουθενά χορός που τελείται από την συντεχνία των μακελλάρηδων. Αντίθετα, όπως επισημαίνει ο Κουκουλέ¹⁷², η λέξη ‘μακελλαρικός’ χαρακτηρίζει ένα από τα ιπποδρόμια που πραγματοποιούνταν στην Κωνσταντινούπολη, επειδή μετά τη λήξη τους

170 Ο.π., σ. 23.

171 Μαρκάκης Π., “Η Σενιέ και το λαϊκό θέατρο στο Βυζάντιο”, *Νεανική ζωή*, αρ.φ. 3, (Ιανουαρ. 1948).

172 Κουκουλέ, ό.π., σ.30.

μοιραζόταν κρέας. Αναφέρει δε ότι μετά το τέλος των αγώνων οι νικητές έπαιρναν ειδική άδεια για να φύγουν χορεύοντας προς την Μέση. Η καθόλου ‘βολική’ αυτή διευκρίνιση αγνοείται από όλους τους μεταγενέστερους μελετητές.

Όπως προαναφερθηκε, στη σύγχρονη χορευτική πρακτική τα παραδοσιακά χασάπικα αποτελούν ένα γένος με διαφορετικά είδη, που επιχωριάζουν κυρίως στη Θράκη, στη Μακεδονία και σε κοινότητες Μικρασιατών. Υπάρχει όμως και το λεγόμενο *λαϊκό χασάπικο* των αστικών χώρων, του οποίου εντοπίζονται αρκετές παραλλαγές ως προς το βηματολόγιο. Παράλληλα συνυπάρχει ο *χασαποσέρβικος*, ο οποίος μορφολογικά πλησιάζει περισσότερο στον τύπο του παραδοσιακού χασάπικου.

Είναι χαρακτηριστικό ότι σταδιακά ο συσχετισμός χασάπικου-μακελλάρικου αρχίζει να συνδέεται και με τον ‘λαϊκό’ χασάπικο, τάση που φαίνεται να τοποθετείται στα τέλη της δεκαετίας του ’60. Πιθανότατα εντάσσεται στο πλαίσιο της γενικότερης διαμάχης για το ρεμπέτικο τραγούδι και στη συζήτηση για τον βαθμό που σε αυτό “αντανακλώνται όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που φέρονται ως πολιτισμική κληρονομιά και αποδίδονται στον λαό”¹⁷³. Όταν τίθεται επί τάπητος ο χορός, το κεντρικό θέμα θα είναι βέβαια ο *ζεϊμπέκικος*, αλλά εκεί ανάμεσα εντοπίζεται μια μικρή αναφορά θα αξιοδοτήσει τον *χασάπικο* ως τον ‘παλιό μακελαρικό’¹⁷⁴ με ρίζες στο Βυζάντιο, χωρίς πάντως να διευκρινίζεται η χορευτική μορφή του. Ο κύκλος έχει ολοκληρωθεί και στο εξής κάθε ‘χασάπικος’ θα ταυτίζεται με τον ‘βυζαντινό μακελάρικο’.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

“Η συναισθηματική σχέση του ανθρώπου με το ταξίδι είναι τρίσημη” λέει ο Κ.Θ.Δημαράς: “πρώτο στάδιο ο οραματισμός, η μέθη, έξω από κάθε πραγματικότητα. Στάδιο δεύτερο, η εμπειρία, το συντριπτικό άθροισμα των μικρών συνεχών ενοχλήσεων. Στάδιο τρίτο οι αναμνήσεις”¹⁷⁵.

Οι ταξιδιώτες που επισκέπτονται τον ελλαδικό χώρο οραματίζονται μια Ελλάδα που υπάρχει μόνο στη φαντασία τους. Είναι δημιουργημένη εν μέρει από τα κείμενα της

173 Ανδριάκαϊνα Ε., “Η διαμάχη για το ρεμπέτικο: η ελληνικότητα ως ισορροπία Λόγου-Πάθους”, στο Κοταρίδης Ν. (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Πλέθρον, Αθήνα χ.χ., σ. 225

174 Ανωγειανάκης Φ., «Για το ρεμπέτικο τραγούδι», πρώτη δημοσίευση *Επιθεώρηση Τέχνης*, Ιούλιος 1961, αναδημ. στο Γκ. Χοστ, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, Ντενίζ Χάρβεϋ, Λίμνη Ευβοίας 1995, σ. 191.

175 Ο.π., σ.149.

αρχαίας ελληνικής και λατινικής γραμματείας αλλά κυρίως από τις εικαστικές τέχνες, την ποίηση, το θέατρο, τη μουσική και τον θεατρικό χορό της εποχής. Η εμπειρία είναι πράγματι γεμάτη 'μικρές συνεχείς ενοχλήσεις'. Οι ήρωες και οι θεοί δεν υπάρχουν πια, οι αρετές και η σοφία έχουν εξαφανιστεί και ο λαός που μιλά τη γλώσσα των αρχαίων μάλλον δηλώνει Ρωμιάς παρά Έλληνας.

Μετά την επιστροφή στην πατρίδα είναι η σειρά των αναμνήσεων που δεν γράφονται για το προσωπικό ημερολόγιο, αλλά για να εκδοθούν. Αυτή είναι η στιγμή των επιλογών: τι θα γραφεί, τι θα αποσωπηθεί, τι θα προαρμολοστεί στα ζητούμενα της εποχής; Είδαμε τις

πληροφορίες που παρέχονται στα κείμενα για τον χορό. Χοροί κυκλικοί, ζευγαρωτοί, ομαδικοί, με τραγούδι ή με μουσική, ενταγμένοι σε όλες τις περιστάσεις της χαράς αλλά και της υποχρέωσης απέναντι στον άγιο ή στην εκκλησιαστική γιορτή.

Παρακολουθήσαμε όμως και τη χορευτική μυθολογία εν τη γενέσει της και δίπλα της να συμπορεύεται η ανάγκη της ενοποίησης: αναζητείται ο ελληνικός χορός, που τον χορεύουν **όλοι** οι νεότεροι Έλληνες και διατηρείται ίδιος και απαράλλακτος από την αρχαιότητα. Όμως το υλικό αντιστέκεται η ποικιλία δεν χωράει στο ένα. Μέσα σε αυτά τα ίδια κείμενα που το επιχειρούν η ποικιλία θα φαίνεται ακόμη πιο έντονη και θα χρειαστούν πολλοί ελιγμοί για να μπορέσει να συνδεθεί ο ρωμαίικος με τον χορό της Αριάδνης και αργότερα με τον συρτό ή ο Αρβανίτικος με τον χασάπικο.

Όμως η λάμψη του μύθου είναι δυνατή. Από όλα αυτά τα κείμενα, το μόνο που ευδόκησε να εκδοθεί ήδη από τα τέλη του 19ου είναι ακριβώς το έργο του Guys και οι επιστολές της Chénier. Μέχρι σήμερα οι μεταφράσεις ταξιδιωτικών κειμένων στα ελληνικά μετριούνται στα δάκτυλα του ενός χεριού. Αλλά αυτό το κείμενο ήταν όπως είδαμε χρήσιμο. Μετά από δύο περίπου αιώνες το κείμενο τραβάει πάλι το ενδιαφέρον των ερευνητών και των πρακτικών του χορού. Αυτή τη φορά ενδιαφέρει η συνδεση με τη σύγχρονη χορευτική πραγματικότητα. Το έργο θα αναλάβουν θεωρητικοί και πρακτικοί του χορού μετά την δημιουργία του Ελληνικού κράτους, η βάση όμως είχε μπει ήδη στα μέσα του 18^{ου} αι.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αγγέλου Α., «Ο Καισάριος Δαπόντες και η εποχή του», στο Δαπόντες Κ., *Κήπος Χαρίτων*, Εστία, Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα χ.ε.

Αναστασιάδου Ι., «Ο Φιλέλλην Γάλλος περιηγητής Πέτρος Αυγουστίνος Γκυς και το ανευρεθέν εξάτομο ανέκδοτο έργο του», *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών*. Συνεδρία της 25 Μαΐου 1972, σ. 131, στο <http://academyofathens.ekt.gr/002750>

Ανδριάκαινα Ε., «Η διαμάχη για το ρεμπέτικο: η ελληνικότητα ως ισορροπία Λόγου-Πάθους», στο Κοταρίδης Ν. (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Πλέθρον, Αθήνα χ.χ., σ. 225

Αντζακα-Βέη Ε. και Λουτζάκη Ρ. στο «Παραδοσιακοί Χοροί», *Θέατρο, Κινηματογράφος, Μουσική, Χορός. Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, Τ. 28, Αθήνα 1999, σσ.321-341

Ανωγειανάκης Φ., «Για το ρεμπέτικο τραγούδι», πρώτη δημοσίευση *Επιθεώρηση Τέχνης*, Ιούλιος 1961, αναδημ. στο Γκ. Χοστ, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, Ντενίζ Χάρβεϋ, Λίμνη Ευβοίας 1995, σ. 191.

Brimley-Johnson P., *Letters from the Right Honourable Lady Mary Wortley Montagu 1709 to 1762*, New York 1906 σ. 119 στο <http://www.questia.com>

Γιαννόπουλος Ι., «Η παρακμή του οθωμανικού κράτους. Η προσαρμογή των θεσμών στη νέα πραγματικότητα», στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. ΙΑ, Αθήνα 1975, σσ. 98-101

Γουλάκη-Βουτυρά Α., *Μουσική, Χορός και εικόνα*. Σύλλογος προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων, Αθήνα 1990.

Γουλάκη-Βουτυρά Α. «Αρχαίος Πυρρίχιος και Πυρριχίστριες», *Ο Χορός στην Αρχαιότητα*. *Αρχαιολογία*, τ. 90, Αθήνα, Μάρτιος 2004, σ.42.

Δαπόντες Κ. «Ιστορικός κατάλογος», στο Κ. Σάθας [επιστ.], *Μεσαιωνική βιβλιοθήκη ή Συλλογή ανεκδότων μνημείων της ελληνικής ιστορίας*, τ. Γ', φωτ. ανατ. Γρηγοριάδης, Αθήνα 1972.

Δημαρά Κ.Θ., «Ο περιηγητισμός στον ελληνικό χώρο», στο Δρούλια Λ. κ.ά. *Περιηγήσεις στον Ελληνικό χώρο*, Αθήνα 1968 σσ. 145 – 152

Δρούλια Λ., «Στροφή του ευρωπαϊκού ενδιαφέροντος προς τον Ελληνισμό», *Ιστορία του Ελληνικού έθνους*, τ. ΙΑ, Αθήνα 1975, σσ. 360-365.

Halsband R., *The Complete Letters of Lady Mary Wortley Montagu*, vols 3. Oxford 1965.

Hauser A., *Κοινωνική ιστορία της Τέχνης*, τ.3, Αθήνα χ.χ.

Herzfeld M., *Πάλι δικά μας*, Αθήνα 2002.

Ήμελλος Στ., «Λαογραφικά ειδήσεις παρά τω Γάλλω περιηγητή P. Aug. de Guys», *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, Ακαδημία Αθηνών*, Αθήνα 1962 τ.ΙΓ'/ΙΔ', σσ. 204-252 τ. ΙΕ'/ΙΣΤ', 1964, σσ.14-31.

Καπετανάκη Σ.-Κώτσου Μ., «Η έρευνα για τη νεοελληνική φορεσιά από το 15ο ως το 19ο αιώνα», *Εθνογραφικά*, τ. 4-5, Πελοποννησιακό λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 1983-

85, σσ.45-50.

Κουκουλές Φ., *Βυζαντινών Βίος και πολιτισμός*, Τ. Γ', Αθήνα 1949, σ.30.

Κριαράς Ε., “Τι ήταν η μητέρα του André Chénier;”, *Νέα Εστία*, τ. 45, Αθήνα 1949, σσ.717-720.

Κυριακίδου-Νέστορος Α., “Ρωμιοί, Έλληνες και Φιλέλληνες”, *Λαογραφικά Μελετήματα Ι*, Αθήνα 1989. Σσ221-238. Σ.221

Λουτζάκη Ρ., “Ελληνικοί χοροί. Κριτική θεώρηση των βιβλίων του παραδοσιακού χορού”, *Εθνογραφικά*, τ. 8, Ναύπλιο 1992, σσ. 27-46

Noverre J.G., « Two letters on dancing, from *Lettres sur la danse et le ballet*», *Dance as a theater art*, Princeton 1992², σσ. 57-64.

Ξενοφών, *Κύρου Ανάβασις 2*, Στ', Α', 1-13.

Observations sur la religion, les loix, le gouvenement et les moeurs des Turcs de M.Porter ministre plénip. De sa M. Britannique à Constantinople, London 1771

Ομήρου *Ιλιάδα Ζ*, στ.590-606 σε μετάφραση Ν. Καζαντζάκη, Ι.Θ. Κακρυδής, Εστία [2002]

Πλούταρχος, *Βίοι Παράλληλοι. Θησεύς-Ρωμύλος*, Θησεύς, 21, Κάκτος, Αθήνα

Πολίτης Α., *Η ανακάλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών*, Αθήνα 1984, σ. 64

Ράφτης Α., «Η πρώτη πραγματεία για τον ελληνικό χορό: Οι επιστολές της Μαντάμ Σενιέ», *Παράδοση και Τέχνη*, τ. 73 Ιαν.-Φεβ, Δ.Ο.Λ.Τ., Αθήνα 2004, σσ. 8-22.

Remarques d' un voyageur moderne au Levant, Άμστερνταμ 1773.

Σιμόπουλος Κ., *Ξένοι Ταξιδιώτες στην Ελλάδα*, Αθήνα, τ. Β' 1981³

Τόπος και Εικόνα, τ. Γ', Αθήνα χ.χ.

Voyage Littéraire de la Grèce ou lettres sur les Grecs, anciens et modernes, avec un parallele de leurs moers. Par M. Guys, Secrétaire du roi, de l' Academie des Sciences et Belles Lettres de Marseille, Παρίσι 1776² και 1783³

Weaver J., «The loves of Mars and Venus», *Dance as a theater art*, Princeton 1992², σσ. 51-57.

Φραγκίσκου Ε. “Δύο κατήγοροι του γένους”, στο Δρούλια Λ., Κουμαριανού Αικ., Φραγκίσκος Εμμ., Μουλλάς Π., Σαββίδης Γ.Π., Αγγέλου Α., *Περιηγήσεις στον Ελληνικό χώρο*, Αθήνα 1968, σσ. 51-68